

А. Н. Андреев

ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРЫ.

А. С. Пушкин

*Рекомендовано
Учебно-методическим объединением
по гуманитарному образованию в качестве пособия
для студентов учреждений высшего образования,
обучающихся по специальности 1-21 05 02 «Русская филология
(по направлениям)»*

УДК 821.161.1.09"18"(092)Пушкин А. С.
ББК 83.3(2=411.2)52-8 Пушкин А. С., 4
А65

Рецензенты:
кафедра русской и зарубежной литературы
Белорусского государственного педагогического университета
имени Максима Танка
(заведующий кафедрой доктор филологических наук,
профессор *Т. Е. Комаровская*);
доктор филологических наук, профессор *И. С. Скоропанова*

Андреев, А. Н.
А65 Философия литературы. А. С. Пушкин : пособие / А. Н. Андреев. —
Минск, 2018. — 215 с.
ISBN 978-985-566-535-0.

Рассматривается творчество А. С. Пушкина, в первую очередь роман в стихах «Евгений Онегин». В центре внимания находятся такие категории целостно-антропологического литературоведения, как «персоноцентризм», «личность писателя», «жизнетворчество».

Для студентов учреждений высшего образования, обучающихся по специальности 1-21 05 02 «Русская филология (по направлениям)».

УДК 821.161.1.09"18"(092)Пушкин А. С.
ББК 83.3(2=411.2)52-8 Пушкин А. С., 4

ISBN 978-985-566-535-0

© Андреев, А. Н.
© БГУ, 2018

ВВЕДЕНИЕ

На первый взгляд пособие имеет отношение к великому роману в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», его стихам и пьесам и не связано с теоретическим литературоведением. По сути, содержание пушкинских шедевров можно постичь только сквозь призму серьезной теории: в этом заключен эвристическо-методический потенциал данной книги, которую вполне можно рассматривать как пособие для самостоятельной работы студентов. Оно состоит из шестнадцати разделов, обладающих автономностью и вместе с тем образующих единство. В попытке постичь духовно-эстетическую целостность любого произведения (не только романа «Евгений Онегин»), а также целостность творчества любого гения (не только Александра Сергеевича Пушкина) посредством таких философско-литературоведческих категорий, как «персоноцентризм», «личность писателя», «жизнетворчество», и заключена сверхзадача предлагаемого издания.

Возникает вопрос: почему в книге к создателю образа «лишнего» человека порой также применяется определение «лишний»? Дело в том, что феномен Пушкина поражает прежде всего своей многогранностью, содержательностью и при этом уникальной выразительностью. Даже на фоне выдающихся достижений русской словесности А. С. Пушкин, т. е. его творчество, занимает особое место. Александр Сергеевич производит впечатление немыслимо гениального — словно «лишнего» — творца, намного опередившего не только свое время, но даже эпоху, обреченно-пророчески перешедшего из «культуры» в «цивилизацию» (здесь термины «культура» и «цивилизация» употребляем как характеристику информационного развития человечества):

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

(А. С. Пушкин. «Моцарт и Сальери»)

Вот почему тема «лишнего» Пушкина как нельзя более подходит для серьезного разговора о литературе. Собственно, сами понятия «литература», «гносеологический потенциал художественности», «художественное совершенство», «гений», «личность писателя», «жизнетворчество» и формируются благодаря таким феноменам, как «“лишний” Пушкин». Мы говорим о Пушкине, а подразумеваем литературу.

«Лишний», увы, Александр Сергеевич сегодня еще и потому, что калибр существующих литературоведческих методологий фатально не соответствует масштабу его творчества. Последнее не поддается серьезному культурологическому анализу; карикатурные панегирики типа «Пушкин — это наше все» только искажают суть дела. Такому феномену нужны не комплименты и бездумное преклонение, выступающие знаками некой вежливой культурной капитуляции, а понимание. Квалификация пушкиниста должна не только включать в себя неперенное умение «по-французски изъясняться и писать», но прежде всего предполагать владение определенным уровнем философского мышления. Именно в этом видится достоинство пушкиниста. Надо стараться возвыситься до понимания творений и воззрений поэта, а не просто «пасть к его стопам». Именно осмысление, философия Пушкина должны стать лучшим памятником его творчеству. Художественные памятники, «вырастающие» из творчества поэта, как раз вполне в духе не склонной к мысли цивилизации; а вот адекватная культурологическая концепция — это совсем иное, за пределами по нынешним временам культурный уровень. Разумный культ поэта возвеличивает и его, и пушкинистов; сотворение из Пушкина кумира унижает исследователей и превращает пушкиноведение в балаган. Кстати, оборотной стороной бессознательной кумирозации, сакрализации Пушкина выступает столь же бессознательная десакрализация его имени и наследия. Всевозможные прогулки «с поэтом», разного рода амигошество, «шалости-игривости» от его имени, дурного тона похождения «в духе гения» и с его именем на устах — это в лучшем случае способ избавиться от наваждения, имя которому Пушкин.

Разумная цель постижения творчества поэта иная: посредством Пушкина познать себя. Коротко говоря, цивилизационный подход к поэту должен смениться подходом культурным. Вот почему Александр Сергеевич актуален прежде всего как «лишний» Пушкин, как духовно-эстетическое, философско-художественное явление.

Почему Пушкин? Пушкин — это как раз не «под ручку», здесь в принципе нет ни коронации, ни фамильярности; Пушкин — это больше, чем Александр Сергеевич Пушкин, ибо это феномен жизни и творчества Александра Сергеевича Пушкина, гения русского и всемирного. В таком своем качестве Пушкин превращается в имя нарицательное.

Разговор о Пушкине — это ответственно и сложно. Именно поэтому разговор о «лишнем» Пушкине необходим, и прежде всего — в формате научном, а не «прогулочном». Вся загадка поэта заключается в его чуткости к персоноцентризму. Пушкин выбирал сюжеты и коллизии, где градус персоноцентрической валентности был заметно выше градуса жизни его эпохи. Не сюжеты сами по себе волнуют у Александра Сергеевича, а его обостренное отношение к проблемам личности.

Возьмем всю хрестоматийную лирику, поэмы, «Маленькие трагедии», прозу, наконец роман «Евгений Онегин», — возьмем все это и уберем отсюда личность. И что же?

И Пушкина не станет. Он потому был шире своей эпохи, что умел говорить на языке вечности — на языке персоноцентрической культуры.

Вся художественная гениальность поэта вырастает из *аристократического интереса к собственной персоне*. Здесь все слова ключевые. Уберем определение *аристократический* — и эгоистический интерес к себе обернется пошлостью; заменим *интерес* любым другим эмоциональным процессом — и столкнемся со случаем классической патологии; абсолютизируем понятие *собственный* — и вновь получим самый избитый сюжет в мировой культуре; уберем слово *персона* — и все предыдущие слова превратятся в пустой звук.

Аристократический интерес — это гарантия того, что интерес к себе становится интересом к личности в себе, к личности как таковой.

Интерес к личности в себе был естественной потребностью Пушкина — вот что кажется непостижимым сегодня, в эпоху демократии. Поэт отважился на своего рода древнегреческий трюк — обнаружить божественное начало в себе, — повторенный во времена, когда интерес к личности властями не возбранялся в силу его отвлеченности, следовательно политической не востребоованности, а интерес к демосу, «маленькому» человеку воспринимался не столько как форма сочувствия к бесправному крепостному («права и свободы» могли ведь и насторожить), сколько как способ проявления все той же личности (сочувствие по отношению к «неаристократическому бытию» — это весьма аристократический жест): относись к другому так, как ты хотел бы, чтобы он относился к тебе.

Александр Сергеевич прожил культурную жизнь, жизнь личности — это заметно даже по невинной «Сказке о рыбаке и рыбке». Вот почему русским народом он воспринимается как небожитель, культурная точка отсчета (и это замечательно), а иностранцами — как маловразумительная экзотика (и это печально). Загадка «русскости» Пушкина в том, что русского как воспевания туземного, как абсолютизации местного колорита в нем, по сути, и нет. Если понимать «русскость» как стремление ко всечеловечности, к универсальному в человеке, к личности, тогда Пушкин

весьма даже русский. В таком случае следует говорить не о загадке «русскости» поэта, а о загадочном отношении западной ментальности к нему, о равнодушии культурного сознания к одному из самых впечатляющих проявлений культурного начала.

Почему мировая культурная элита не изволит замечать сына гармонии? Да потому что Пушкин «лишний» по мировым меркам. Да, он совершил невозможное, но не о титанических усилиях гения следует говорить в первую очередь (это миф бездарей: моцартианское начало пришлось очень кстати, оно не отягощало, а скрашивало судьбу), а о том, что Пушкину удалось прожить жизнь личности. Аристократу духа сложно уцелеть, ведь он представляет вид, вечно находящийся на грани исчезновения. Прожить и не нарваться на катастрофу, хоть какое-то время полноценно существовать — это из области чудес. Своей судьбой и творчеством ему удалось воспроизвести архетип существования Иисуса Христа: вот что будоражит сколько-нибудь развитое сознание в отношении поэта. Мы говорим об архетипе восприятия колоссальной культурно значимой фигуры, но совершенно не о сути Христа. Тайную жизнь духа Пушкин делал явной, а его хвалят и хулят совершенно не за его заслуги и прегрешения. Аристократическое презрение к тайнам, столь любезным черни, стремятся сделать самой большой тайной поэта. Пушкина чтят, преклоняются перед ним и в то же время не понимают его. Но никаких тайн нет, а есть факт — сотворение невозможного.

Строго говоря, интерес к Пушкину — это интерес не к сакральному, а к культуре; равнодушие к нему — равнодушие к культуре, вызывающее волну увлечения непостижимым. Вот почему общение с Пушкиным — это общение с личностью в себе.

Такая постановка проблемы в области высшего гуманитарного образования сегодня представляется наиболее актуальной.

1. КУЛЬТУРНЫЙ АРХЕТИП «ЛИШНЕГО» ЧЕЛОВЕКА

**(на материале романа в стихах
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)**

Человек велик.

Человек комичен.

Человек трагичен.

Велик благодаря разуму, который выделяет человека из природы и отделяет от нее. Человек становится венцом творящей природы, ибо только ему дано с помощью разума познать ее законы.

Комичен вследствие фатальной подвластности природе, реализующей свое царственное воздействие на человека с помощью психического, чувственно-эмоционального (внесознательного) управления, базирующегося на инстинктивных программах.

Трагичен, потому что вынужден носить в себе создавшие его непримиримые начала — величие и комичность; должен примирять два разрывающих его полюса, несмотря на то, что не в силах сделать это.

Человек целостен: велик, комичен и трагичен одновременно, но поразному. Разница заключается в том, хватает ли у него величия (способности осознавать), чтобы разглядеть свою реальную силу и слабость, или он мистифицирует, комически искажает столь же реальную зависимость от «сверхъестественных сил зла». Видеть свою комическую «изнанку», осознавать себя как часть природы — тоже один из признаков величия. Быть нерассуждающим рабом природы, смиренно подчиняться тобой же со страху выдуманным богам и лицемерно ставить это смирение себе же в заслугу — вот высшая степень комизма.

Соответственно, трагизм, духовное родовое пятно личности, также приобретает величественный или комический оттенок.

Такова одна из современных версий о духовной сущности и структуре личности — версия, вобравшая в себя по крупицам все наиболее

жизнеспособное в духовном плане, создававшееся веками и поколениями лучших умов человечества. Думается, есть все основания считать Александра Сергеевича Пушкина одним из тех, кто чувствовал и понимал глубину и величие этой версии и сотворил один из самых впечатляющих художественных ее вариантов.

В 1827 г., размышляя о феномене художественного «сплава» и составляющих его компонентах (следовательно, в определенном смысле — о природе художественного творчества), Пушкин замечает: «Есть различная смелость: Державин написал: “орел, на высоте паря”, когда счастье “тебе хребет свой с грозным смехом повернуло, ты видишь, видишь, как мечты сиянье вокруг тебя заснуло”.

Описание водопада:

Алмазна сыплется гора
С высот
и проч.

Жуковский говорит о боге:

Он в дым Москвы себя облек.
Крылов говорит о храбре муравье, что
Он даже хаживал на паука» [1, т. 7, с. 66–67].

Далее, приведя характерные примеры из Кальдерона и Мильтона, иллюстрирующие ту же мысль, Пушкин обобщает: «Мы находим эти выражения смелыми, ибо они сильно и необыкновенно передают нам ясную мысль и картины поэтические» [1, т. 7, с. 66–67].

Еще один род смелости — употреблять до того не введенные в литературный оборот слова — Александр Сергеевич оценивает следующим образом: «Жалка участь поэтов (какого б достоинства они, впрочем, ни были), если они принуждены славиться подобными победами над предрассудками вкуса!» [1, т. 7, с. 66–67].

Наконец, гениальный поэт, выступая в данном случае как безупречный аналитик, подводит итог: «Есть *высшая смелость*¹: смелость *изобретения*, создания, где *план обширный* объемлется творческою мыслию, — такова смелость Шекспира, Dante, Milтона, Гёте в “Фаусте”, Мольера в “Тартюфе”» [1, т. 7, с. 66–67].

Итак, Пушкин различает смелость стилевую, новаторство образно-поэтического порядка, и смелость («высшую смелость») собственно содержательную, восходящую к более или менее развернутым представлениям о концепции личности. «Изобретение», «план обширный» — это не что иное, как порожденная творческой мыслью новая духовная программа, гениально

¹ Здесь и далее в цитатах выделение жирным курсивом принято автором.

обобщенная до степени типа. Причем приоритет духовно-содержательно-го компонента творчества, недвусмысленно выделенный поэтом, является для него же не беглым заметочным эпизодом, а тщательно продуманной принципиальной позицией. Это подтверждается и другими мыслями Александра Сергеевича, высказанными в разное время и по разным поводам. «Что такое *сила* в поэзии? сила в изобретении, в расположении плана (в концепции личности. — А. А.), в слоге ли?» «*Гомер* неизмеримо выше Пиндара; ода, не говоря уже об элегии, стоит на низших степенях поэм, трагедия, комедия, сатира — все более ее требуют творчества (*fantaisie*) воображения — гениального знания природы. Но *плана* нет в оде и не может быть; единый план “Ада” есть уже плод высокого гения. Какой план в Олимпийских одах Пиндара, какой план в “Водопаде”, лучшем произведении Державина? *Ода* исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого» [1, т. 7, с. 41–42].

Речь, конечно, не о трактовке Пушкиным проблемы, традиционно обозначаемой как соотношение содержания и формы. Слишком общие высказывания мало что проясняют в этом смысле. Однако слова поэта-теоретика существенны в другом аспекте (в то время, правда, они не несли дискуссионного подтекста, который актуализировался сегодня, когда искусство «вздумало» начинаться «там, где кончается человек»): у него нет сомнений, что художественная ценность произведения тем выше, чем более значима его духовная подоплека, ставшая предметом художественного исследования.

Именно внеэстетическая проблематика требует единого плана, который следует понимать, конечно, не как собственно эстетический план, некую композицию как таковую, а как отражение сопрягаемых мировоззрений героев, упорядоченную систему ценностей, организованную в иерархическую вертикаль. Создание подобной иерархии (единого плана) и требует постоянного труда. Пушкин прекрасно отдавал себе отчет в том, что «истинно великое» может быть только по-человечески великим, но никогда — как собственно эстетическая, поэтическая смелость.

Работать, творить — значит прежде всего мыслить. Глубиной мысли измеряется духовная и творческая зрелость. Такой вывод находит подтверждение и в наблюдениях над собственным творчеством. Вот, в частности, строки из письма к Н. Н. Раевскому-сыну, свидетельствующие о чуткости Пушкина к «смутному» моменту превращения проблемы духовной в собственно творческую (письмо относится ко времени работы над трагедией «Борис Годунов» — произведению, в основу которого положен «план», плод собственного постижения философии власти): «Я пишу и *размышляю*. Большая часть сцен требует *только рассуждения*; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов. Чувствую, что *духовные силы мои достигли полного развития*, я могу творить» [1, т. 10, с. 776].

Попытаемся с этих позиций взглянуть на роман в стихах «Евгений Онегин» и ответить на ряд вопросов: чем определяется его никем не оспариваемое «истинное величие»? есть ли в нем «высшая смелость» — смелость «изобретения», творческий подвиг, реализовавшийся в «едином плане», и в чем, наконец, суть этого плана?

Почему в качестве «теста» на духовную и художественную зрелость избрано именно произведение «Евгений Онегин»?

Разделение пушкинской творческой биографии на три этапа, три семилетия (ранний (1816—1823); зрелый (1823—1830); поздний (1830—1837)) является в значительной мере условным [2, с. 253—258]. Вместе с тем центральное место романа «Евгений Онегин», работа над которым хронологически совпадает со «зрелым» семилетием, в творческой и духовной судьбе поэта не вызывает сомнений. «Запечатлевшая *процесс формирования пушкинской картины мира*, эта книга стала бесспорно вершинным явлением национальной поэзии, и в то же время она заложила основы и дала своего рода *программу русского классического романа* как центрального жанра нашей литературы; она в сжатом, свернутом виде *предвосхитила основные узлы человеческой проблематики* этой литературы... Не будет ничего удивительного, если со временем обнаружится, что в “Онегине” — заведомо исключающем возможность прямого следования его неповторимой “традиции” — содержится тем не менее также и *программа русского литературного развития в целом...*» [2, с. 258—259].

Роман в стихах «Евгений Онегин» и будет интересовать нас именно в данном, исключительном, качестве — как «программа русского классического романа», а также «программа русского литературного развития в целом». Основополагающее начало такой программы сосредоточено в «пушкинской картине мира», где особым образом проинтерпретированы «основные узлы человеческой проблематики». Иначе говоря, Пушкин четко сформулировал (настолько четко, что в характере постановки проблемы содержалось потенциальное решение), а затем и решил проблему, творчески воплотил, «изобрел» свой «план», картину мира, внутренне согласованную систему духовных ценностей в форме художественной модели. Познать же образную модель в отношении ее «истинного величия» можно только одним способом: рационально-логически «разложить» ее, выявить сущностное ядро.

К сказанному следует добавить, что уникальность данного произведения, где, словно в зерне, в «свернутом виде» была заложена логика пути одной из немногих величайших литератур мира, заключается еще и в том, что общекультурное его значение выходит далеко за рамки национальные, или цивилизационные (России как цивилизации). Духовно-эстетический масштаб романа, его совместимость с разноуровневыми, разноплоскостными, разнородными измерениями и точками отсчета, его predisposedность

к любой конструктивно, жизнеутверждающе ориентированной ментальной программе, коротко говоря, его *целостная* природа, открытая законченность, которая является одновременно моментом целостности иных уровней и порядков (а потому способная репрезентировать свойства универсума), требует многопланового контекста. «Евгений Онегин» — это явление и поэтики (стиля), и национального самосознания, и духовно-психологических архетипов *homo sapiens*, и спектра нравственно-философских смыслов, и тайной личной свободы, и явной общественной необходимости и т. д. «Метастазы» макро- и микроуровней с трудом поддаются умозрительному расчленению.

И тем не менее мы, в свою очередь, попытаемся рассмотреть роман в ракурсе, который дает возможность обнаружить зерно целостного произведения, ту «программу программ», которая определила духовный состав и поэтическую структуру (в широком смысле — форму) романа в стихах и далее заложила потенциал эффективного воздействия на все стороны и уровни личного и общественного сознания.

Александр Сергеевич считал необходимым предпослать роману эпиграф, в котором заинтересованный читатель мог бы отыскать много любопытного: «Проникнутый тщеславием, он обладал еще той особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием как в своих добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может мнимого. *Из частного письма* (франц.)»¹. Во-первых, он написан по-французски — на языке страны, славящейся своей рациональной культурой и высоко чтущей ее. Во-вторых, прозаический отрывок пронизан *анализмом*, направленным на выявление неоднозначного характера соотношений разных, даже противоположных качеств и свойств личности: *тщеславие* в сочетании с особым рода *гордостью* (следствие *чувства превосходства*, быть может *мнимого*), порождающей *равнодушие* в оценке своих как *добрых*, так и *дурных* поступков. Перед нами образец того, что можно назвать вмешательством ума в дела сердечные, или, как выразится чуть ниже романист, «ума холодные наблюдения». Иначе говоря, смысловой подтекст основан на разведении функций ума и души. В-третьих, важно, чтобы сочиненный эпиграф был якобы извлечением из *частного письма*, что свидетельствует об исключительном внимании автора к частной, личностно ориентированной жизни (своеобразному культу *личности*), единственно достойной интереса просвещенных читателей. В-четвертых, отметим духовную доминанту анонимно разбираемой анонимной личности (но по закону художественного сцепления ситуаций, эпизодов и фрагментов переносимой на героя

¹ Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Л., 1977–1979. Т. 4. 1977.

одноименного романа) — *чувство превосходства*. Выделенность, суверенность личности вновь на первом плане. В-пятых, проникновение подобных характеристик в частную переписку — свидетельство укорененности обозначенного типа личности в жизни, его распространенности и невымысленности. В-шестых, предпослание французского текста русскому роману наводит на целый ряд сопоставительных ассоциаций, среди которых выделим погружение произведения «Евгений Онегин» в общеевропейский культурный контекст, связывающий главного героя частными, глубинными нитями с духовным климатом эпохи (эти ассоциации будут поддержаны и развиты в романе: вспомним, например, круг чтения, формировавший духовный кругозор Онегина, Татьяны, Ленского).

Следующее за эпиграфом посвящение П. А. Плетнёву («Не мысля гордый свет забавить...») закрепляет обоснованность противостояния личности («души прекрасной», способной оценить «поэзию живую и ясную», «высокие думы и простоту») и «гордого света». Несмотря на то, что «ума холодные наблюдения» и «сердца горестные заметы» подаются как не вполне достойный «залог» «души прекрасной, святой исполненной мечты», у читателя возникает двойственное впечатление: «наблюдения» и «заметы» вряд ли порадуют целеустремленную, пристрастную «душу» прежде всего своей непредвзятостью. Тем не менее автор не стремится разделить высокие, но, очевидно, иллюзорные идеалы, а отдает предпочтение реальной жизни. «Пристрастному» («рукой пристрастною прими»), субъективному автор сознательно противопоставляет холодную беспристрастность, объективность. Вновь мы сталкиваемся с размежеванием, характерным для эпиграфа: «хотел бы я» разделить мечты и иллюзии с прекрасной *душой*, но *ум* (на основании «сердца горестных замет») заставляет видеть реальность такой, какова она есть. Душа приукрашивает жизнь (из лучших, надо полагать, побуждений), обитает в мире миражей, а ум адекватно отражает жестокую реальность, развенчивая (также из лучших побуждений — из уважения к истине) «святые мечты», жить с которыми, возможно, и приятно, но они не соответствуют действительности.

Установка персонажа (его принято называть «образ автора») вполне ясна. Характеризуя свой «залог» (роман) как «собрание пестрых глав», повествователь далее комментирует пестроту, понимая ее как разнородность глав — «полумешинных, полулучальных, простонародных, идеальных», «спаянную» тем не менее (*«собрание»* глав) наблюдениями. Пестрый контекст необходим, чтобы одну мировоззренчески весьма значительную фигуру, выросшую из «пестроты» и вступившую с ней в многосложные отношения, показать всесторонне. Такую установку следует оценить как *диалектическую*, способствующую созданию многоуровневой целостности произведения.

Все указанные смыслы, смысловые цепочки и узоры, складывающиеся в *смысловую тенденцию*, обнаруженную в самом начале романа, можно было бы считать достаточно произвольными, если бы они не были актуализированы и детерминированы более общим, концептуальным контекстом всего произведения (именно на это ориентирует нас *методология целостного анализа* [3]). В эпиграфе или посвящении — «моментах» целого — ощутима логика всего целого. Здесь интересно отметить еще один штрих: «наблюдения» и «заметы» сам автор относит к возрасту, который называет «незрелыми и увядшими летами». Итак, «образ автора» (думается, в данном произведении его в равной мере можно считать как лирическим героем, так и повествовательным) поделился чрезвычайно ценной информацией: будущая мировоззренческая концепция и модель жизни — плод «незрелых», но уже «увядших» лет. Если незрелость поражена недугом увядания, следовательно, лирический герой духовно весьма близок Онегину, чья мировоззренческая траектория недвусмысленно очерчена в данных оксюморонных эпитетах (все это потом в полной мере подтвердится в романе).

Речь, конечно, не о том, что перед нами духовные близнецы или двойники. В дальнейшем повествователь специально подчеркнет недопустимость и ошибочность отождествления, которое значительно обеднило бы роман, лишив его перспективы, восходящей категории высшей авторской нравственно-философской нормы:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.

В чем-то они даже антиподы. Однако безвременно «увядшие лета» — слишком прозрачный намек, чтобы им пренебречь. Духовное родство (родство по недугу) — это, с одной стороны, свидетельство уже заявленной типичности, невыдуманности Онегина, а с другой — залог глубокого, заинтересованного духовного исследования как самого себя: есть личный мотив, личный интерес. Чрезвычайно емкий художественный принцип параллельного героя очень удачно использован Пушкиным.

Указанный мотив родства имеет и еще одну сторону. Поэт сознательно и дерзко размывает грань, отделяющую личность писателя от личности вполне условного героя — «образа автора». В определенном смысле Пушкин делает себя (точнее, представление о себе, основанное на субъективной самооценке) почти персонажем художественного произведения. Тем самым он подчеркивает условность границ между жизнью и литературой.

Такой демонстративно обнаженный вариант — достаточно редкий случай для классической литературы. На это способны только те, для кого главное в жизни не литература, а *жизнетворчество*, отраженное в ней.

Таким образом, Онегин становится модификацией духовного типа, который воплощен и в образе автора, и отчасти в житнетворчестве самого Пушкина. Эти ипостаси взаимоотражаются, подчеркивая и обогащая разнонаправленность тенденций, составляющих суть их базового архетипа. Онегина необходимо рассматривать и в данном «однородном» архетипическом контексте — в этом также проявляется свойство целостности, присущее взаимосвязанному обществу, личности, художественному произведению.

Между прочим, в проекции житнетворчества на литературу (уже новейшую литературу, с очень богатой культурой общения и взаимообогащения духовного и эстетического) заключается смысл одной из заложенных Пушкиным «программ русского литературного развития в целом».

Познание художественной целостности предполагает не просто многосторонний, многоаспектный аналитический обзор, но выявление внутренне упорядоченной, многоуровневой структуры (познание законов органического сочетания и взаимосоединения горизонтальной и вертикальной структур). Смысловый центр (художественное ядро) разворачивается на всех остальных уровнях (содержательные и поэтические), и познание их специфических функций и свойств есть одновременно познание этого ядра.

Что же считать таким ядром в произведении? Что составляет сердцевину творческого метода писателя?

Ответ на эти вопросы во многом содержится уже в первой главе, которая по отношению ко всему роману является тем же, чем роман — по отношению к русской литературе: именно здесь обнаруживается смысловой генетический код, семантический «первотолчок», зерно концепции (зерно метода). «Первотолчок» этот облечен в явление, которое обозначено как «недуг» или, по-другому, внутреннее, экзистенциальное, как сказали бы сейчас, противоречие («русская хандра»). Какие противоположные начала в сознании и душе Онегина вступили в конфликт — этот вопрос станет главным для всего романа.

Намеки-сигналы, тревожные предвестники, а возможно и отголоски (это как посмотреть) конфликта в форме своеобразных смысловых вкраплений, можно обнаружить уже в эпиграфе и Посвящении к роману. А далее последовательно и целенаправленно отслеживается «странное», т. е. противоречивое, неподдающееся идентификации в рамках одномерной логики, поведение героя (сопровожаемое противоречивым отношением к нему повествователя), непосредственно подводящее к «недугу» и по закону диалектической (целостной) обусловленности само чреватое этим недугом (то же самое можно сказать и о «параллельном» отношении повествователя).

«Странный» — ключевое для оценки героя слово. В самом конце романа, расставаясь с Онегиным, автор концентрирует свое отношение в итоговой характеристике:

Прощай и ты, мой спутник странный...

Едва успел читатель освоить элегантно оброненный полунамеком на родство душ (см. Посвящение к роману), как тут же он должен совместить авансом возникшую полусимпатию к герою с отношением, вызванным почти неприкрытым цинизмом, которым проникнут весь первый (и единственный в романе) внутренний монолог Онегина (строфа I первой главы).

Как только воспринимающее сознание «приходит в себя» и вырабатывает адекватную оценку цинизма с гуманистической нравственностью определяемых позиций, вымышленный автор романа тут же, без всякого перехода, берет «циника» под моральную защиту («Онегин, добрый мой приятель»). Но и это еще не все: именно в данный момент мы узнаем, что к Онегину благосклонен не условный автор, а вполне реальный создатель поэмы «Руслан и Людмила»:

Друзья Людмилы и Руслана!

С героем *моего* романа...

Позвольте познакомить вас.

Такая рекомендация рассчитана на то, чтобы обескуражить читателя. Активная нравственная поддержка персонажа, «награжденного» очевидным моральным изъяном, конечно, приводит в недоумение, вновь заставляет корректировать к нему отношение, идя вслед за автором и Пушкиным. И это, безусловно, не столько формальное запутывание, имеющее целью раздражить читательский аппетит, сколько апелляция к «толковому» читателю, содержащая серьезный «знак»: не спешите судить, тут есть над чем подумать. Феномен Онегина подается как феномен большой человеческой загадки.

Таким образом, роман начинается со смысловой *антитезы*, с противоречивой подачи, вероятно, противоречивого главного героя; в таком же ключе он продолжается. Метод, будучи основной стратегией художественной типизации, определяет художественные функции всех без исключения уровней стиля: от сюжетно-композиционного до ритмико-фонетического. Анализ поэтики и должен служить всестороннему раскрытию, разворачиванию «генетического кода», осуществляемым непрерывными смысловыми приращениями и обогащениями. Данное раскрытие имеет своим началом, однако, единый концептуальный корень (разумеется, если речь идет о художественном произведении высочайшего класса).

Весь роман, в особенности первая глава, буквально соткан из пере-кликающихся разноплановых противоречий — из «умных» противоречий, где теза и антитеза нуждаются друг в друге, проясняются благодаря своим взаимоисключающим потенциалам. Кстати, Пушкин осознавал противоречивость романа как некий творческий принцип и специально акцентировал на этом внимание в заключительной строфе первой главы, словно предупреждая упреки любителей трактовать противоречия как неувязку, порок или изъян:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел все это *строго*:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

«Форма плана» заключает в себе «очень много» противоречий, которые придирчивый автор видит, но не считает нужным исправлять.

Перечислять противоречия, даже иерархически их располагая, нет никакой возможности, ибо мы утонем в эмпирике, ничего не поняв. Мы окажемся явно «глупее» романа. Постараемся постигнуть *принцип взаимного сопряжения*, приводящий к единству противоположностей. Будем стремиться к постижению сути «ядра» и остановимся только на том, что имеет отношение к нашему стремлению.

В первой главе (которую, напомним, можно рассматривать как момент грандиозного целого, из коего целое вырастает и одновременно дает смысл своему моменту) противоречий действительно очень много. «Ядро» сфокусировано в одном дне из жизни Онегина, и занимает этот день центральную часть главы. «Ежедневный круг этой жизни состоит из семи фаз: первая из них — “Бывало, он еще в постеле”, последняя — “Спокойно спит в тени блаженной”. Собственно же день Онегина — это пять фаз: гулянье — обед — театр — кабинет (переодевание) — бал. Вторая и последняя фазы — обед и кабинет — как раз и дают нам центральный мотив, кристаллизующий и источающий поэтику перечня. Этот мотив — стол» [2, с. 262–263]. Добавим только, что мотив стола, вначале обеденного, а потом — туалетного, осложняется обрамляющим день героя мотивом сна, придающего, казалось бы, однозначной картине роскошной жизни двойственный оттенок: такая внешне бурная и динамичная жизнь и есть сон. Вещественный мир, столь тщательно выписанный в первой главе, поглотил личность героя, растворил ее в вещах (точнее, не дал из них выделиться). Внешний мир заслоняет и даже замещает внутренний. Торжество плоти — вот лейтмотив

всего дня Онегина, т. е. целой фазы жизни героя, вплоть до внезапного и внешне неубедительного мотивированного поражения «недугом».

Чередование мотивов стола также неслучайно и определено удивительно дальновидной внутренней логикой. Стол обеденный демонстрирует нам гастрономическо-физиологический, примитивно потребительский ряд (начиная с «окровавленного» ростбифа (дано «чужое», заморское, написание) и кончая столь же экзотическим «золотым ананасом»), служащий для удовлетворения одного из основных инстинктов. Изысканность стола заставляет вспомнить заповедь чревоугодников, осмеянную Сократом: не есть, чтобы жить, а жить, чтобы есть.

Стол туалетный «примерного воспитанника мод», в свою очередь, явно и вызывающе функционален. «Истинный гений» «науки страсти нежной» находится у себя в лаборатории, где после тщательных и долгих манипуляций над своей *внешностью* (надо действительно обладать энтузиазмом гения) он уподобляется «ветреной Венере» в мужском наряде.

Наука страсти на то и наука: весь лицедейский арсенал, вся палитра эмоций «влюбленного» («Как рано мог он лицемерить» и т. д.) — сплошная технология чувств, процесс, строго подчиненный конечному результату («И после ей наедине Давать уроки в тишине!»). Евгений, если уж быть совсем точным, является гением имитации нежных чувств — того, что должно напоминать любовь. Потрясающая технологическая оснащенность, отработанность навыков и артистизм исполнения в сочетании с практическим знанием мужской и женской природы сделали из Онегина образцового сердцеда. Но каков был истинный побудительный мотив гения, что заставляло его так самозабвенно трудиться, совершенствуя свою многосложную науку?

Страсть, потребность в утолении «базового» инстинкта сделали туалетный стол вторым центром жизни героя. (Кстати, вновь чуждый, лондонско-парижский косметический контекст стола наводит на размышления: свою ли жизнь среди чужих вещей ведет энтузиаст «неги модной», поклонник «чувств изнеженных»?)

Перед нами классический вариант человека комического, человека психологического, который «подчиняет действия потребности, но не располагает их в определенный порядок» [4, с. 68]. Приведенная цитата — замечательная формула, позволяющая четко различать человека великого, комического и трагического. Онегин в «застольный» период своей жизни мало выделялся из природы, подчиняя свои действия и образ жизни нехитрым потребностям (можно было бы сказать грубым, если бы ругать потребности не выглядело очевидной глупостью). С мировоззрением как таковым мы пока не сталкивались и не имеем оснований, чтобы говорить

о каком-либо внутреннем порядке, системе ценностей. Онегин, что называется, просто жил.

Обратим внимание на очень существенный момент: образ жизни героя (и, очевидно, сопутствующий ему образ мыслей) не был чем-то примечательным, особо выделяющимся, из ряда вон выходящим. Напротив, отличительная особенность Онегина состоит в том, что он был *как все*: прилежный «воспитанник» мод и света, естественно (не задумываясь) впитавший все культурные стандарты и нормативы среды. Значит ли это, что свет в целом, как и типичный его представитель с ярко выраженными общепризнанными «достоинствами», также является по преимуществу комическим? Судя по тому, как автор изображает свет, так оно и есть. Если молодой человек «совершенно» владеет французским, «легко» танцует мазурку и кланяется «непринужденно» (дан исключительно внешний ряд), свет прозорливо решает: «...он умен и очень мил». «Умен», ибо принял правила игры общества, стал как все, отсюда и более чем благосклонная аттестация. «Умен» звучит не только как убийственная ирония по отношению к свету, который по манерам и внешности судит об уме, но и как горькая ирония: действительно умные в глазах «людей благоразумных» тут же будут окрещены «сумасбродами», «притворными чудаками» и т. д.

До определенного времени Онегин был «примерным» человеком света, пока им не овладел «недуг». Оценивая в восьмой главе логику подобной метаморфозы, понимая, что только тот, кто «смолоду был молод», «вовремя созрел» и последовательно прошел все фазы светом одобряемой и санкционируемой жизни («глядел на жизнь как на обряд»), может рассчитывать на общественное признание («О ком твердили целый век: N. N. прекрасный человек»), автор тем не менее делает свой выбор, обрисовывая альтернативу:

Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд (снова мотив стола! — А. А.),
Глядеть на жизнь как на обряд,
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей.

При этом несколькими строфами ранее автор-Пушкин признается:

И я, в *закон* себе вменяя
Страстей единый *произвол*,
С толпою чувства разделяя,
Я музу резвую привел
На шум пиров...

Заметим: где толпа — там столы и страсти. В этом контексте «Блажен, кто смолоду был молод» читается в плане не только однозначно-ироническом, но и естественно-жизнеутверждающем: как обычный этап развития нормального человека (в «нормальности» автора к тому времени, когда он пишет эти исповедальные строки, сомневаться уже не приходится).

Все у Пушкина противоречиво в *романе в стихах*, все надо оценивать в искусно сотканном контексте. И то, что в одном отношении рассматривается как благо, в другом приобретает прямо противоположное значение. Поэт мыслит контекстами, суммами смыслов, целостностями в целостностях (или, по-другому, многоплановыми образами). Но это не означает, что подобное мышление в принципе утрачивает определенность. Дело в том, что определенность в силу противоречивости «природы вещей» — а именно так автор «глядит на жизнь» — сама приобретает амбивалентный характер. В неопределенности у Пушкина всегда сквозит высшая, целесообразная определенность, истолкованная не как божественная предопределенность, а как объективная логика вещей, жизни, природы человека.

Итак, первый этап «полусознательной» (точнее, почти бессознательной) жизни Онегина, нормальный и естественный (и только в свете предстоящей эволюции получающий оценку как «растительный» и «комический»), заканчивается «странный» хворью — «русской хандрой»:

Но был ли счастлив мой Евгений,
Свободный, в цвете лучших лет,
Среди блистательных побед,
Среди вседневных наслаждений?

<...>

Нет: рано чувства в нем остыли.

Странно, непонятно, противоречиво: если смотреть на жизнь «как на обряд», то весь набор блестящих стартовых условий, сулящих счастье, к услугам Онегина. Однако Евгений несчастлив. Именно поэтому «недуг», «сплин», «хандра» — это опять же двойственная оценка: в глазах благоразумного света (толпы) он заболел, «к жизни вовсе охладел», рискуя превратиться в «сумасброда»; с точки зрения автора, Пушкина и сумевших подняться до их уровня читателей, этот «недуг» есть своего рода симптом выздоровления, пробуждения ото сна, которым были охвачены дух и душа Евгения Онегина. Другое дело, что такое пробуждение, как впоследствии выяснится, не принесет счастья, но это уже отдельный разговор.

В чем же «причина» нешуточного, просто опасного «недуга», который, как говорится, чреват последствиями (одно из них как наиболее вероятное — «захотеть застрелиться» — тут же упоминает автор)?

Повествователь не только не вуалирует причину, но, напротив, настойчиво привлекает к ней внимание «просвещенного читателя», оставляя за ним право сделать два-три логически неизбежных хода, чтобы восстановить целостную картину «истории болезни». «Рано *чувства* в нем *остыли*», «к *жизни* вовсе *охладел*», «ему *наскучил света шум*», «условий *света* свергнув *бремя*», «томясь *душевной пустотой*», «*томила жизнь*», «*сердца жар угас*» — вариации одного мотива: катастрофическое угасание прежних потребностей, на которых держалась жизнь-праздник, жизнь-наслаждение. Существует только одна радикальная причина, которая может помешать личности «подчинять действия» природным потребностям (в результате чего жизнь становится «однообразна и пестра», хаотична), — это возникшая на основе природных собственно человеческая потребность «расположить действия в определенный порядок», обрести в нем разнообразие и многокрасочность, устранить хаос. Желание отдать себе отчет в «порядке», целесообразности действий, придать жизни смысл, вырвав ее из бездумной колеи раз навсегда заведенного «обряда», означает потребность начать рассуждать. «Отступник бурных наслаждений» впервые противопоставил ум чувствам, осознав фатальную, трагическую непримиримость этих двух сфер единого человеческого существа. «Остывание», «охлаждение», «угасание» чувств — это симптом пробуждения сознания.

Онегин стал *думать, мыслить*, в нем в полную силу заговорило величественное начало, противоположное комическому, — вот главное событие духовной жизни героя, приведшее к благотворному в одном отношении и губительному — в другом внутреннему кризису. Именно в это время с ним подружился автор, дрейфующий параллельным жизненным курсом, которого впечатлил именно «резкий, охлажденный ум» (в то время, правда, еще в реликтовом сочетании с «невольной преданностью мечтам»):

Условий света свергнув бремя,
Как он, отстав от суеты,
С ним подружился я в то время.

<...>

...Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней.

Пушкин гениально воспроизвел ситуацию пробуждения Евгения ото «сна», подчеркнув одновременно монотонность однообразно-пестрой жизни (чувственные потребности ориентированы на калейдоскопическую пестроту, но в основе ее лежит однообразие — диктат потребностей)

и назойливость монотонности, преобразующейся в тревожный сигнал, который напоминает звон недремлющего брегета. Стилевые возможности романа в стихах позволили сделать это с лаконичным изяществом. Весь «пестрый» день Онегина сопровождается «однообразной» рифмой:

...Пока недремлющий **брегет**
Не прозвонит ему **обед** (на котором. — А. А.).
<...>
...И трюфли, роскошь юных **лет**,
Французской кухни лучший **цвет**.

Обед продолжается:

Еще бокалов жажда просит
Залить горячий жир **котлет**,
Но звон **брегета** им доносит,
Что новый начался **балет**.

Такой мотив сохраняется и в «уединенном кабинете»:

Все украшало **кабинет**
Философа в осмнадцать **лет**, где он
Одет, раздет и вновь **одет**...

Отголоском звучит:

...в цвете лучших **лет**
Среди блистательных **побед**...

Но ситуация пробуждения была запрограммирована еще раньше и на ином стилевом уровне: она содержится уже в семантике имени и фамилии главного героя, давших заглавие всему роману. Вспомним: автор думал о том, как назвать героя в контексте размышлений о «форме плана» произведения (кстати, традиция выносить зерно определяющего противоречия в заглавие романа будет подхвачена в произведениях «Отцы и дети», «Война и мир», «Преступление и наказание»). *Евгений* в переводе с греческого означает «благородный», в имени просматривается тяготение к величественности. *Онегин*, как легко догадаться, — «онеженный», изнеженный, привыкший жить в неге баловень судьбы: здесь в противовес семантике имени подчеркнута подверженность низменному началу, т. е. все тому же психо-физиологическому ряду. «Человек великий» и «человек комический» объединены, неразрывно слиты в героя, являясь разными полюсами одного и того же, что подчеркивается эстетически прихотливо сомкнутым звуко-рядом, созвучием двух слов. «Евгений Онегин», как и «роман в стихах», как и «Татьяна и Евгений», «Евгений Онегин и Владимир Ленский», — гибридное, противоречивое сочетание.

Неслучайно автор в пору разрыва Онегина с «бременем» прежней жизни и поиском нового порядка в космосе мироздания настойчиво называет героя Евгением («Но был ли счастлив мой Евгений», «И вас (молодых красоток. — А. А.) покинул мой Евгений»). Подчеркивая внутреннюю близость начала, семантически заключенного в имени героя, автор дважды называет Евгения «моим». Когда же активному повествователю понадобилось «заметить разность» между собой и «его» Евгением, он предпочитает называть близкого друга Онегиным:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной.

Конечно, следует учесть и традицию, согласно которой обращение по имени «приближает» человека, а обращение по фамилии придает оттенок официальности, известной отчужденности (хотя во времена Онегина именно обращение по фамилии носило фамильярный оттенок). И все же: имя — это ты сам, а фамилия — твой родовой признак.

Искусству не надо было, как, например, философии, искать свою главную проблему, угол зрения на мир. Такой сверхпроблемой, сквозь которую рассматривались все другие вопросы, всегда был человек — его душа, думы, системы духовных ценностей. Все вопросы мироздания искусством изначально (что называется, по определению) воспринимались как проблемы человека.

Такая декларация, однако, не несет в себе желаемой полноты истины. Другая ее сторона не менее важна: что считать главным в человеке, существе «космобиопсихорациосоциальном»: его душу — всецело психологический феномен — или сознание? Какова природа духовности человека? Какой тип жизнетворчества наиболее органичен для человека?

Пушкин велик не тем, что вышел на проблему человека, а тем, как он ее решил. Столкнув на «территории души» героя страсти и ум и в результате опустошив душу, поэт вдумчиво и целенаправленно (концептуально, согласно определенному плану и порядку) ведет духовно близкого себе человека по жизни. (Почему ум так «охлаждает» чувства — это отдельный вопрос, к которому мы не раз еще обратимся на протяжении исследования.)

Каковы были первые шаги Онегина, чтобы преодолеть хандру? Прежде всего он попробовал писать, «но труд упорный Ему был тошен; ничего Не вышло из пера его». Что значит «труд упорный», с точки зрения Пушкина, нам уже известно. Онегин стал *размышлять*, однако ни навыками, ни опытом подобной духовной работы он еще не обладал в той степени, которую требовало серьезное отношение к возникшей экзистенциальной проблеме. А между тем Евгений начинает осознавать свой недуг именно

как мировоззренческий кризис, требующий не смены развлечений, а изменения образа мыслей. Неукротимое стремление к «порядку», подвластному единственно сознанию, но не «игре страстей», влечет Онегина к «похвальной цели» — «Себе присвоить ум чужой»:

...Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал, а все без толку:
Там скука, там обман иль бред;
В том совести, в том смысла нет;
На всех различные вериги;
И устарела старина,
И старым бредит новизна.
Как женщин, он оставил книги
И полку, с пыльной их семьей,
Задержнул траурной тафтой.

Итак, ни «ум чужой», ни попытка жить своим умом не помогли Евгению, ориентированному на «совесть и смысл», радикально ликвидировать мировоззренческий вакуум, разобраться в себе, выработать приемлемую жизненную стратегию. Онегин получил отрицательный результат. Был необходим дальнейший поиск в многотрудном деле познания себя и других.

Прежде чем идти дальше вслед за героями произведения, отметим совершенно уникальный характер общего смыслового и стилистического строя романа в стихах. Пушкин создал многочисленные образцы («Онегин» — в числе лучших) *аналитической поэзии* (т. е. как бы не поэзии), где мысль таится не в смутных образах-символах, а в чеканных образных формулах. Тяготение к емким словесно-художественным формулам, к «поэзии живой и ясной» — отличительная и достойная восхищения особенность первого российского поэтического гения. Общая концепция живет и сквозит в афористически сжатых, точных по мысли и обманчиво простых поэтических строках. Именно за счет формул создается эффект смысловой глубины, интеллектуальной насыщенности и вместе с тем простоты и «очевидной» доступности. Вот почему в идеале надо комментировать практически все строки, каждая из которых буквально «пропитана» мыслью.

Верная по отношению к реальной природе человека художественная установка Пушкина — видеть и ощущать диалектическое единство противоположностей — осуществляется сочетанием разнонаправленных стилевых приемов, что придает пушкинским прозрачным формулам характер уникального *сплава*, который можно определить как общий идейно-эмоциональный тон или пафос повествования. В только что цитированной строфе XLIV первой главы (как, впрочем, и во многих других)

поэтически легко, непринужденно и изящно обрисована трагическая ситуация. Ироническая интонация повествователя, поддержанная ритмом, явно противоречит серьезности действительного положения дел, отраженных в точных формулировках:

И снова, преданный безделью,
Томясь душевной пустотой,
Уселся он — с похвальной целью
Себе присвоить ум чужой.

Тут нет небрежности или непродуманности. Противоречие создает необходимый автору трагикомический (трагикосатирический или трагико-иронический) «сплав». Автор, как мы знаем, имеет моральное право «несерьезно» отнестись (точнее, скрыть за иронией серьезность, оберегая свое достоинство) к проблемам друга, ибо это были и проблемы самого автора.

Правильно оценив взятый лирическим героем псевдоигривый тон, мы верно поймем и положение, в котором оказался Онегин. Он остался один на один с реальной проблемой (планируемое совместное путешествие — «Онегин был готов со мною Увидеть чуждые страны» — оказалось бы классическим (в несколько романтическом духе) бегством от себя), которая пока не стала вопросом жизни и смерти, однако, как и всякое противоречие, была обречена на эволюцию, определяемую внутренней логикой проблемы.

Судьба уберегла Евгения от фальшивого жеста (бегства от себя) и развела его с автором «на долгий срок». («Судьба Евгения хранила», как мы помним, и в детстве. И сейчас он не оставлен ее милостями: очень вовремя Евгений получает наследство презируемого им дяди.) Оставшись подчеркнуто одиноким, Онегин идет своим путем, не случайным, а закономерным — тем он и интересен автору. А пока что, в конце первой главы, герой довольствуется тем, «что прежний путь Переменил на что-нибудь»: стал «сельским жителем».

«Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей» — одна из очень емких и, конечно, противоречивых (т. е. по-настоящему глубоких) формул. Сравните со строфой XIV второй главы:

Хоть он людей, конечно, знал
И вообще их презирал, —
Но (правил нет без исключений)
Иных он очень отличал
И вчуже чувство уважал.

Почти к каждой пушкинской формуле в романе можно отыскать контрформулу, к цитате — контрцитату. Все это лишний раз подтверждает относительный, конкретный характер авторских деклараций. Они всегда

верны, но в строго определенном отношении (либо как правило, либо как исключение) и потому неизбежно противоречивы. Блестящие сентенции, будучи итоговыми «сгустками» смысла, почти всегда пропускают логические звенья, из которых складывается формула. Идентично, по сходной «технологии», выстраиваются и личности героев, формируются их духовные лики. С одной стороны, это вполне естественно: перед нами художественная модель, а не трактат о душе. Однако модели бывают разные. Пушкин дает нам лаконичный эскиз духовных обликов. Анализируя итог, результат, мы можем лишь догадываться о процессе формирования эскиза, который (процесс) намеренно оставлен «за кадром». Иначе говоря, Пушкин *демонстрирует модель, увиденную со стороны*. Вот почему так важна субъектная организация романа в стихах: стихи придают художественной модели особый характер, заставляя сосредоточиться не на аналитически-разъясняющем начале (что было бы одновременным автокомментарием модели), а на целостности, внутренней полноте и самодостаточности; скупой автокомментарий по закону художественной компенсации требует развернутого комментария «со стороны». Этим и вызвана к жизни фигура почти реального автора. Кроме того, связка «автор — герой», где система ценностей автора *более универсальна*, чем героя, в сочетании с поэтической стихией дает уникальные творческие возможности. В частности, Пушкин добивается еще одного, крайне важного для него, эффекта: герой подан как загадка, тайна из области «быть или не быть». Скупой, избирательной информацией, явно не исчерпывающей сложности переживаемых проблем, автор как бы предостерегает читателя: об этом не болтают, это слишком серьезно и больно, это зона духовного риска. Такой подтекст вызывает ассоциации с могучим шекспировским бескомпромиссным правдоискателем — принцем Датским.

Начав «мыслить» (заметим: не думать, рассуждать, размышлять, а именно «мыслить», философски пробираясь к сути вещей) и, следовательно, получив достаточно оснований, чтобы «презирать людей» и себя, поскольку еще вчера был с ними заодно, «с толпою чувства разделяя», Онегин решительно обращается лицом к природе. Это, конечно, смена не декораций, а ориентации. (Сюжетный ход внутренне логичен: он является симптомом интенсивного поиска; но, как обычно, мотивации «выпали» из круга внимания автора, который предоставляет читателю сотворчески восстанавливать недостающие звенья.) Отвергая социум, *культуру*, Онегин пытается противопоставить ей единственно возможное — *натуру* (природу). Правда, сам Евгений уже на третий день захандрил среди «уединенных полей», «прохлады сумрачной дубровы», «журчанья тихого ручья», отнесясь к смене места жительства в конечном счете как к смене декораций. И все же именно оппозицию «натура — культура» автор делает ключевой для

всего произведения, видя здесь и причину хандры Онегина, и мировоззренческую альтернативу. В отношении к природе он «рад заметить разность» между собой и Онегиным.

Во второй главе, которая тоже является моментом целого, непосредственно вытекающим из момента предыдущего, Пушкин приступает к последовательному развертыванию, раскрытию противоречий, определяющих закономерности духовной жизни и героев романа, и, что выясняется постепенно, человека как такового.

Что делает скучающий Евгений? Если бы он довольствовался *маской разочарованного*, то о нем и не стоило бы писать роман, да и не годился бы он в герои столь сложно организованного произведения. Преданный безделью («Чтоб только время проводить»), Онегин вместе с тем пребывает в процессе активного духовного поиска. Его симптомы (взгляду со стороны доступны лишь симптомы, по которым можно судить о процессе), тщательно отобранные и сопоставляемые, и есть смысловой стержень второй главы:

Сперва задумал наш Евгений
Порядок новый учредить.

Евгений (кстати, во второй главе герой преимущественно именуется Евгением) уже «наш», что надо считать не свидетельством бестактности автора, навязывающего нам «друга», а выражением доверия к проницательному и благосклонному читателю-единомышленнику, способному оценить незаурядную одаренность героя. Задуманный порядок, конечно, не является тем мировоззренческим порядком, о котором говорилось ранее. Однако общая установка на порядок проявилась и в хозяйственно-экономических нововведениях, за что Евгений тут же поплатился, заработав репутацию «опаснейшего чудака», а затем «неуча» и сумасброда-отшельника. Мнение «всех» сельских законодателей так же комично, как и вердикт столичного света, где в свое время принимали Онегина. Но тогда глупость людей была его союзником, теперь же он становится ее жертвой.

О человеке, если уж мы заговорили о симптомах, могут многое сказать его вещи, поступки, друзья. Принцип прост: скажи мне, кто твой друг (что ты читаешь, как ведешь хозяйство, одеваешься и т. д.), — и я скажу, кто ты. В друзья Онегину, что глубоко и тонко согласуется со всей концепцией романа, «достался» «Красавец, в полном цвете лет, Поклонник Канта и поэт» (рифма, заметим, оживляет закрепленный за собой мотив «сонной», отвергнутой жизни). Владимир Ленский в известном смысле проходит тот этап духовного развития, на котором еще вчера находился Онегин. Ленского не окружали «столы» (разве что письменный, о наличии которого можно лишь догадываться), однако в основном,

определяющем он был *человеком комическим*, всецело подвластным «страстям», пусть и благородным:

...И мира новый блеск и шум
Еще пленяли юный ум.

Очередная блестящая психоаналитическая формула «Ум, еще в суждениях зыбкой» (развитие формулы) находится «в плену» «блеска и шума», чувственно-эмоционального восприятия. Отсюда многочисленные формулы страстей, вытекающие из главной:

Он *сердцем* милый был невежда,
Его *лелеяла надежда*...
Он *забавлял мечтою сладкой*
Сомненья сердца своего.
<...>

Негодование, сожаленье,
Ко благу чистая любовь
И славы сладкое мученье
В нем рано *волновали кровь*.

Творчество Ленского, естественно, отражает

...*Всегда возвышенные чувства,*
Порывы девственной мечты...

Это как раз те самые «различные вериги» (конечно, идеологические), та идеализация человека, когда желаемое искренне выдается за действительное. Возможна она только при условии дремлющего, незрелого ума.

Вместе с тем «вериги» (надежды и мечты), сильно греша перед истинной, все же не могут не пленять своей наивной чистотой, являя нам, возможно, лучшие, но «минутные», преходящие стороны человека. Согласно тонкому комментарию автора, уложившего, разумеется, свои наблюдения в изысканные по простоте формулы, наш Евгений блестяще разобрался во всей этой человеческой, насквозь противоречивой, стихии:

Он слушал Ленского с улыбкой.
...Он охладительное слово
В устах старался удержать
И думал: глупо мне мешать
Его минутному блаженству;
И без меня пора придет;
Пушай покамест он живет
Да верит мира совершенству.

Анализ начальной фазы отношений двух пустынных — одно из самых ярких свидетельств человеческой состоятельности Евгения Онегина, значимости его личности, глубины натуры. При желании этот анализ, не будь он настолько демонстративен, можно было бы рассматривать как сдержанное признание в дружбе и любви третьего пустынного — автора. В данном контексте вполне ясным становится смысл снисходительно-иронического авторского эпиграфа к первой главе, относящийся к Онегину, который во времена своей легкомысленной юности во многом напоминал теперешнего «страстного» Ленского:

...И жить торопится, и чувствовать спешит.

Но автор сочтет более подходящим для откровенного признания другой момент. Сразу после трагической кончины Ленского (к которому еще совсем недавно с человечностью высшей степени отнесся Онегин) автор проронил: «Хоть я сердечно Люблю героя моего». Странно, не правда ли?

Как видим, Пушкин (конечная мировоззренческая инстанция) не просто обнаружил и противопоставил ум сердцу (это и до него делалось многократно), но показал, как одно вытекает из другого, разъяснил, что одно без другого невозможно. Поэт художественно доказал, что все познается в сравнении и существует только в движении, в процессе развития. Все рождается движением, является его моментом и растворяется в движении. В человеке, особенно богато одаренном, нет «беспримесных» и неизменных качеств, поэтому противоречивое их отображение — это одновременно и адекватное отражение. Непротиворечивый же, идеальный, взгляд на человека становится источником «вериг» независимо от чистоты намерений. Такова пушкинская модель человека, в которой благие намерения превращаются в «вериги», проза — в стихи, пламень — в лед, автор — в героя, дружба — во вражду, равнодушие — в любовь и т. д.

Дав множество намеков, скрытых «противоречивых» ходов, Пушкин чем дальше, тем яснее обнажал обратную сторону любого душевного жеста. Пусть бегло, вскользь, в скобках, но непременно будет указано (это делают герои-философы — автор и Евгений) на диалектическую изнанку состояния, намерения. Приведем примеры из четвертой главы романа:

Чем меньше женщину мы любим,
Тем легче нравимся мы ей...

<...>

...Где скучный муж, ей (жене. — А. А.) цену зная,
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!

<...>

...Враги его, друзья его
(Что, может быть, одно и то же)
Его честили так и сяк.

В пятой главе автор, аналитически внедряясь в загадочную душу человека (в том числе в женскую), «роняет» коренную формулу, к которой восходят все иные, применяемые к частным случаям. Пушкин обобщает:

Что ж? Тайну прелесть находила
И в самом ужасе она (Татьяна. — А. А.):
*Так нас природа сотворила,
К противуречию склонна.*

Что же объединяет все названные (и, естественно, неназванные, но присутствующие в романе) противоречия разных порядков и уровней? Вопрос может звучать иначе: что составляет суть «недуга» главного героя ключевого романа русской литературы?

Все духовные противоречия являются модификациями, разными ликами одного кардинального противоречия — *между психикой и сознанием* (сердцем (душой) и умом в поэтической терминологии), делающего человека одновременно великим, комическим и трагическим. «Взаимная разнота» (творящая, добавим, целостную модель, которая держится именно на противоречиях) психики и сознания в личности, личности и «толпы», личности и личности — *вот истинный предмет Пушкина*. Не Онегин его интересует, а сущность, или природа, человека, ярко и отчетливо проявившаяся в герое.

«Взаимная разнота» — двигатель *всего*, поэтому в произведении есть и космический план, вселенский подтекст, намек на связь всего со всем (ритм времен года, высокий уровень городской культуры (от Гомера до современного романа) и вечная природа, мужчина и женщина, мыслитель и поэт и т. п.). С этих позиций мы и будем оценивать все человеческие контакты Евгения, ставшие фактором его эволюции.

«Склонность к противуречию» — это не просто «холодное наблюдение», но полнокровно переживаемое трагическое мироощущение, явившееся следствием акта познания себя. Подобные открытия делаются в состоянии, которое Печорин, откровенно ведущий свою родословную от странного героя Пушкина, впоследствии удачно определил как «высшее состояние самопознания» («Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова).

Стихотворный роман, конечно, реалистичен, но реализм его видится прежде всего не в том, что ему удалось отразить «социальное разочарование» и все углубляющийся «скептицизм» [5, с. 284], что он верно передал «социальную коллизию... эпохи» [5, с. 282], а в том, что духовно-идеологическое

измерение человека представлено в своей зависимости от витального и социального. Причем комплексное воздействие на человека показано все-сторонне и в принципе не сводимо к социальной, да еще понимаемой как классово-социальная, доминанте. Делать Онегина символом реакционного и прогрессивного противостояния конкретных социальных сил конкретной эпохи — значит безнадежно обеднить реальное содержание романа, да к тому же существенно исказить суть великого конкретно-исторического принципа познания. Конкретно-исторический — это не только «классово-социально конкретно-исторический» (подобная абсолютизация одной коллизии ортодоксально идеологична), но и духовно-исторический (вечно духовное тоже всегда имеет конкретно-исторический облик). И гениальность художника заключается в том, сумеет ли он разглядеть за коллизиями конкретно-историческими (социально-политические, моральные, экономические, религиозные и т. д.) вечную коллизию человека, сквозь преходящее — вечное. Вопрос состоит в том, что главное, какая система ценностей является определяющей. Социальная коллизия в романе «Евгений Онегин» второстепенна, хотя и вполне ощутима.

Глубина реализма заключается в степени приближения к действительной глубине и сложности природы человека, в степени овладения логикой генезиса, механизмами формирования и развития личности. С этой точки зрения и классицизм, и романтизм, и модернизм — в известной (всегда разной) степени реализм, но реализм, сильно искаженный моноидеологией, отражающей только одну из сторон многогранного человека. Учитывая, что элементы реализма всегда присутствуют, все это можно было бы назвать «идеологический реализм».

Реализм как таковой тяготеет к внеидеологическому подходу или по крайней мере стремится выработать некую универсальную сверхидеологию, в рамках которой уживались бы и «снимали» противоречия идеологии, тенденциозно «сужающие» реального человека.

Из-за опасной по отношению к идеологии (как правило, господствующей идеологии) аналитической установки классический реализм «короновали» невиданным для искусства определением — «критический». Степень реализма, как это следует из его разбора, т. е. степень его идеологической ангажированности, всегда разная. Универсальная система ценностей, выстраиваемая как принципиально внеидеологическая, в искусстве чрезвычайно редка. Такой подход — предел искусства — можно охарактеризовать как оптимальную абсолютизацию критическо-аналитической установки, т. е. установки собственно научной.

Степень реализма пушкинского романа беспрецедентна для мировой литературы.

Активно скучающий Онегин ищет систему ценностей, которая могла бы хоть как-то удовлетворить критериям величия, соответствующим мере его понимания. Один из пиков духовного развития Евгения Онегина приходится на то памятное «северное лето», когда наш герой жил «анакхоретом» (четвертая глава). Он неоднократно «явил Души прямое благородство»: в отношениях и с Ленским, и с Татьяной Лариной, от которой получил письмо — признание в любви. Это был момент относительной гармонии и внутреннего равновесия, когда Онегин предался «беспечной неге». «Вот жизнь Онегина святая», — резюмирует автор.

Однако «красные летние дни» мелькнули и сменились противоположностью: «И вот уже трещат морозы» (таково противоречивое единство мира). Онегин «вдался в задумчивую лень», но задумчивость эта еще не была разрушительной ни для него, ни для людей, его окружающих. Напротив, именно в эту зиму герой был согрет дружбой Ленского.

Евгений терпимо (до мудрости ему было еще далеко) относился к людям, которые считали себя счастливыми, прекрасно осознавая подоплеку такого их душевного состояния. В заключительной строфе четвертой главы Пушкин в своем неподражаемом художественно-аналитическом стиле дает сначала формулу-образ счастливого, а затем его антипода, терзающегося комплексом горя от ума:

Он (Ленский. — А. А.) был любим... по крайней мере
Так думал он, и был счастлив.
Стократ *блажен*, кто *предан вере*,
Кто, *хладный ум угомонив*,
Покоится в сердечной неге,
Как пьяный путник на ночлеге,
Или, нежней, как мотылек,
В весенний впившийся цветок...

Счастливое состояние Татьяны складывается из тех же извечных психологических (иррациональных) компонентов — веры, надежды, любви:

Ты в ослепительной *надежде*,
Блаженство темное зовешь,
Ты *негу жизни* узнаешь,
Ты пьешь *волшебный яд желаний*,
Тебя преследуют *мечты*...

(В заключительной сцене романа Татьяна скажет: «А счастье было так возможно, Так близко!»)

Онегин понимает, что счастье «преданных вере» и «ослепительной надежде» (реальность, как мы знаем, не соответствует желаемому) — удел

человека комического, слепо идущего на поводу у потребностей и видящего только желаемое. Однако и человек мыслящий платит также по-своему роковую цену за «благо» прозрения:

...Но жалок тот, кто *все предвидит*,
Чья *не кружится голова*,
Кто все движенья, все слова
В их переводе ненавидит,
Чье *сердце опыт остудил*
И забываться запретил!

Что значит «движенья» и «слова» «в их переводе»? И почему их надо «ненавидеть»?

Перевод движений и слов души может быть только на язык мысли, которая безжалостно обнажает перед сознанием (решающим завоеванием *культуры*) «жалкий» механизм веры. Человек всякий раз вынужден признаваться себе в том, что он игрушка *страстей*, раб природы, которая вуалирует жесткий диктат под «благородными порывами». По этой причине мыслящий человек обречен ненавидеть себя комического — и в этом он велик. Ненависть делает человека в чем-то свободным от природы, ибо он «предвидит» порядок ее действий; но он все же человек, и ничто человеческое ему не чуждо. В этом источник его трагизма.

Счастье возможно только в обмен на величие. Великая, мыслящая, разумная личность обречена на трагизм («жалок тот»). Если принять во внимание амбивалентную интонацию, совмещающую полярную семантику, то определение «жалок» — взгляд «стократ блаженных»; лукавый же авторский гимн «пьяным путникам на ночлеге» на деле является убийственной характеристикой глупых, но безобидных «мотыльков», порхающих по поверхности жизни.

Пока еще Онегин находился в стадии «мягкого» просветленного, пусть и не оптимистического трагизма. Но это была зыбкая, неустойчивая доминанта его жизни. Далее начинается принципиальное расхождение с автором, избравшим, как мы убедимся, иной вариант развития той же ситуации «горе от ума». Впрочем, нам неизвестно, удалось ли автору в возрасте и положении Онегина избежать его «зигзагов» и не являлись ли именно они ценой за очередное прозрение автора.

В конце шестой главы автор, не осуждая напрямую своего любимого героя (тут мы вполне оценим реплики вроде: «Сноснее многих был Евгений»), дает тем не менее (ведь истина дороже) свой, характерно пушкинский, вариант прощания с юностью, которая кончилась, как и у Онегина, когда «сладкие мечты» сменились «хладными мечтами»:

Мечты! Мечты! Где ваша сладость?
Где, вечная к ним рифма, *младость*?

Обратим внимание: нет ехидной вражды к комизму, похожей на само-бичевание, есть естественное сожаление:

Познал я глас *иных желаний*,
Познал я *новую печаль*;
Для первых *нет мне упований*,
А *старой* мне *печали жаль*.

И, наконец, отношение к неизбежному, примирение с непоправимым:

Но, так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!
Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
Благодарю тебя. Тобою,
Среди тревог и в тишине,
Я наслаждался... и вполне;
Довольно! *С ясною душою*
Пускаюсь ныне *в новый путь*
От жизни прошлой отдохнуть.

«Новый путь», «новая печаль», «иные желания» — вот перспектива, исполненная разумно-оптимистического трагизма. Простившись с юностью, автор, понимая, что жизнь и глупость, младость и страсть едины и неделимы, настойчиво закликает «младое вдохновенье»:

*...Не дай остыть душе поэта,
Ожесточиться, очерстветь,
И, наконец, окаменеть.*

Автор как бы вскользь (все серьезное в трагикомическом романе говорится бегло или в шутку) демонстрирует нам удивительное отношение, крайне редкое, хотя, в сущности, нормальное: с достоинством принимать естественный ход вещей и при этом называть их своими именами. Такой взгляд позволяет ему не уронить свой нравственный авторитет, не боясь при этом признаваться в слабостях. Между прочим, впервые мотив должного отношения к «легкой юности» и понимания ценности комизма прозвучал еще в конце второй главы:

Покамест упивайтесь ею,
Сей легкой жизнью, друзья!
Ее ничтожность разумею

И мало к ней привязан я;
Для призраков закрыл я вежды;
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда...

Между прочим, тогда же, уйдя от «мятежной власти страстей», Онегин говорил о них «с невольным вздохом сожаленья».

Однако все меняется роковым образом в пятой главе. Многослойный смысловой контекст для последующего сюжетного хода выписан настолько тщательно и продуманно, что содержательность его гораздо более значительна, чем вмещает сюжетный ход как таковой. Ленский вызывает Онегина на дуэль из-за дерзкого и, как показалось влюбленному поэту, оскорбительного поведения Евгения на балу в честь именин Татьяны. Онегин принимает вызов и убивает друга. Внешне все выглядит случайным и слабомотивированным. И тем не менее «суммы смыслов» и в этом моменте целостного романа поражают целенаправленной сконцентрированностью.

Прежде всего именинам и последующим событиям предшествует прощеский сон Татьяны. Сон, несомненно, художественно неоднозначный и многоплановый, однако главное в нем лежит едва ли не на поверхности: он подчеркивает иррациональность, необъяснимость событий, их хаотическую импульсивность, не подвластную уму. Не мистическое предсказание впечатляет более всего, а именно реализация нелепого, «чудного», «страшного» сна (вспомним, что означает «жизнь есть сон»). Что послужило первопричиной столь неожиданных событий?

Причина будет уяснена, когда мы оценим момент судьбы Онегина в контексте его жизни как завершенного целого. Итак:

Чудак, попав на пир огромный (за стол. — А. А.),
Уж был *сердит*.

«Трагинервическая» реакция Татьяны еще более раздосадовала «чудака»:
...*Надулся* он и, *негодую*,
Поклялся Ленского *взбесить*
И уж порядком *отомстить*.

Онегина, казалось бы, раз и навсегда избавившегося от «мятежной власти» страстей, вновь захлестывает волна эмоций. Причем он попал под чары самых низменных, капризно-эгоистических, страстей. На смену хандре и скуке пришел взрыв агрессивных чувств.

Где же логика? За что надо «порядком» мстить несчастному Ленскому? За то, что тот за дружеским бокалом вина передал Онегину приглашение Лариных?

Этот повод, конечно, нелепый, как и сон, и только на первый взгляд имеет логическую форму. Характер и стиль мести многое говорят об истинных причинах, вызвавших ее. Сначала двусмысленный, «чудно нежный» взор очей в сторону Татьяны; потом согласно «науке страсти нежной» по всем правилам — флирт с Ольгой:

Ленский мой
Все видел: **вспыхнул**, сам не свой;
В негодовании ревнивом
Поэт конца мазурки ждет.

Цепная реакция губительных эмоций мгновенно докатилась до естественной своей высшей точки: «нетерпеливая вражда» неминуемо кончается взаимоистреблением:

Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его.

Рецидивы страсти вновь превратили Онегина в человека комического, легко опрокинув уже сформировавшиеся представления о том, что значит быть «мужем с честью и умом». Причем в Евгении разыграло самое темное, животное начало (он «ошетинился как зверь»).

Внезапно без очевидной причины героя взманило «смертельное». Невидимая же, подспудная причина (если мы правильно выбрали ключ к зоне, где формируются мотивы поступков) заключается в следующем. Очевидно, в отличие от умудренного автора Онегин в тот период так и не смог найти формулу сосуществования и взаимообогащения сердца и ума, комизма и величия. Ум лишь выставлял Евгению человека в «идиотском» свете, компрометировал неразумную жизнь, «ненавидя» унижающие мыслящего «мужа» уловки (мечты, надежда, вера, любовь, счастье), но не разглядел в глупой жизни союзника умному человеку.

Иначе говоря, Онегин развел психику и сознание (эта духовная «вершина» дается очень немногим: «Немногих добровольный крест»; понимая это, автор сполна воздает должное своему герою), но далее констатации «взаимной разноты» не пошел. Он поставил психику и сознание к барьеру, видя в них непримиримые начала, не понимая того, что они могут ужиться в человеке и стать источником «новой печали». Величественная трагедия как *норма* (умножая мудрость — умножаешь печаль) — до этого наш герой, увы, еще не дошел.

Если следовать авторской традиции и называть вещи своими именами, глубинная ошибка Евгения состоит в том, что он сделал ставку на интеллект, разочаровавшись в человеке комическом. Прозрение его приняло

форму недуга именно потому, что Онегин, обретя в разуме достоинство, поставил вопрос ребром: «или — или». Постигнув идею порядка, герой стал настойчиво искать разумную систему ценностей, которая могла бы привести его к счастью. Однако жизнь и судьба (а если уж быть точным — вся человеческая культура) предлагали ему, умному человеку, представление о счастье только в одной форме — идеологии. Хочешь быть счастливым — верь в свои иллюзии, «призраки».

Ни одна идеология не устраивала героя. Более того: *идеологический урвень сознания как таковой* исчерпал свои мировоззренческие возможности, перестал быть генератором мировоззренческих стратегий. Идеиный тупик был вызван не тем, что личность не смогла найти точку опоры в виде приемлемой идеологии, а тем, что «идеологическое мировоззрение» («верю, потому что мне так кажется») обнаружило свою комическую, психоэмоциональную зависимость.

«Ума холодные наблюдения» уже не могли уживаться с жалкими миражами. Позднее Онегин в письме к Татьяне признается:

Я думал: вольность и покой
Замена счастью.

Это значит, что счастья нет. Само по себе изживание иллюзий могло быть и благотворно (автор отсылает нас к универсальной точке отсчета — своей судьбе). Однако на какой основе, с каких позиций отрицает Онегин «природного» человека? С позиций отчаяния, бесперспективности, неконструктивности. Онегин утратил (а может быть, так и не приобрел) целостность человека. Потворствуя холодному уму, «честно» лишая себя малейших иллюзий, разоблачая «однообразие» страстей, он лишал себя жизни. Остывание, охлаждение чувств — симптом укрепления ума, противостоящего жизни.

Таков классический, с точки зрения не доверяющих разуму, эффект горя от ума, когда абсолютизированный ум несет только горе живому человеку. (Обратный эффект (когда более взвешенное и менее идеологизированное обращение с тем же коварным разумом помогает разогнать уничительные «потемки» души и при этом умудриться не встать в оппозицию жизни, зрелое сознание интерпретирует психику как «сук», на котором он располагается и рубить который, естественно, противопоказано) не считается классическим в силу своей немассовости, штучности, а значит, незаметности на фоне основного отрицательного эффекта.) Впоследствии это дало основание таким корифеям, как Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский, страстно разоблачать разум как весьма несовершенную и сомнительную основу духовной гармонии.

Ничего удивительного, что Онегин диалектически взорвался. Жизнь оказалась хитрее «голового» разума. Тщетно ожидая от ума жизненной подпитки, того порядка, который позволил бы естественно жить в эмоциональной сфере, натура властно отбросила враждебный «хлад» ума и ввергла вчерашнего философа-интеллектуала в пучину страстей: только таким способом можно было возвратить его к жизни.

Умный человек должен искать спасения в глупости — до этой «высшей смелости» Онегину надо было еще дойти. Такая смелость есть не просто результат логического хода, но особый этап духовного развития. А пока что все пробудившиеся силы души герой направляет на уничтожение ненавистой жизни: уязвление любви, разрушение чувств поэта. Ленский с его комплексом «младости» непереносим именно как символ вселенской глупости и одновременно торжества жизни. (Кстати, в этом Онегин был глубоко прав. Набрасывая два варианта духовной судьбы, автор в первом случае говорит о Ленском как о поэте, в ком «погиб животворящий глас», во втором — его ждет «обыкновенный удел», как у всех. Оба варианта — разные стороны человека комического, в ком никогда не возобладает разум.) Характерной является реакция на *картель*, т. е. письменный вызов:

Онегин с первого движенья,
К послу такого порученья
Оборотясь, без лишних слов
Сказал, что он *всегда готов*.

Евгений не раздумывает. Между действием и душевным импульсом уже нет не то что рефлексии, но даже и элементарной цензуры здравого смысла.

Философ Онегин не просто убивает поэта Ленского (дуэль происходит «как в страшном, непонятном сне»); он убивает (или пытается убить) Ленского в себе. И только после кровавой дуэли выясняется, что жизненное начало неистребимо и его невозможно компенсировать никаким пониманием, осознанием и т. д. Онегину остается только жестоко раскаиваться.

Отношения Евгения и Татьяны также подчинены «плану», логике становления духа — самому главному и важному из всего, что происходит с человеком в жизни. Всякое значительное произведение искусства (отдает себе автор в этом отчет или нет) зиждется на серьезной концепции. Разумеется, исследователя художественного произведения всегда подстерегает опасность увлечься «красотой» концепции (своим детищем) и подгонять под нее полифункциональную символику, «жонглируя» цитатами и контрцитатами.

Однако коль скоро концепция все же *объективно* присутствует в целостно организованном произведении, то обнаружение ее становится первостепенной задачей, невзирая на возможные субъективные искажения

исследователя. Иного пути постижения творений художника просто не существует.

В данном случае отношения Онегина и Татьяны, вплетаясь оригинальным рисунком в бесконечный жизненный узор, непринужденно и естественно укладываются в концепцию. Более того, их можно считать центральным «узлом», требующим для раскрытия своей экзистенциальной глубины контекста всего романа. Взаимоотношения героев, если принять их за точку отсчета при анализе целостного произведения, — загадка, которую разрешает весь роман. Но поскольку мы уже нащупали ключ к произведению, то загадка так и не станет загадкой, придавая вместе с тем необходимую ясность, стройность, смысловую полноту и завершенность «воздушной громаде» (А. Ахматова).

В предпоследней строфе произведения автор назвал Татьяну «мой верный идеал» и тем самым, казалось бы, противопоставил ее своему беспутному другу, который в идеалы, конечно, не годится. Но ничто так не противопоставлено роману, ничто не является менее органичным способом его постижения, нежели формальная логика. Какова рыба, такова должна быть и сеть. Простоту, изящество и «воздушность» формул следует рассматривать не только в ближайшем, локальном контексте, но и в контексте концептуальной «громады», придающей любому «летучему» смыслу бытийный, вечный оттенок. Любой пушкинский тезис, как уже было отмечено, чреват антитезисом. Причем верными (совмещение несовместимого) являются оба, но в разных отношениях. Так устроены универсум, жизнь, человек, роман в стихах, автор, читатель. Так и отнесемся к «верному идеалу».

Здесь вспомним, кто же главный герой романа. В шутиливой форме, обыгрывая искусственность классицизма (иначе говоря, маскируя серьезность), автор сам позаботился о том, чтобы точно расставить акценты. В заключительной строфе седьмой главы, оставляя тему «милой Татьяны», как бы импровизирующий автор в очередной раз подтверждает, что он ни на мгновение не отходит от «громады» концепции:

И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...
...Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив.
<...>

Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступление есть.

В шутке есть доля шутки, но обратимся к ее серьезной стороне. Никакого блуждания нет, есть строгий и продуманный курс. «Вступленье», т. е. концептуальная установка, ощутимо присутствует везде и во всем. Настоящим идеалом (если это выражение в данном случае уместно) является Евгений Онегин — один из немногих, кто мужественно избрал путь разума. Татьяна никак не проявила себя в качестве человека, трагически обреченного в схватке двух стихий: чувства и интеллекта, жизни и смерти. Автор — честь ему и хвала! — говоря о Татьяне, не умалчивает лицемерно о разноприродных духовных и жизненных функциях мужчины и женщины, а определенно подчеркивает необходимость дифференциации двух *противоположных* начал. О Татьяне Лариной он говорит именно *как об идеале женщины*. В чем суть идеала? По-своему органично он проявился уже в Ольге — родной сестре Татьяны. Расхожий типаж («кокетка, ветреный ребенок» — замечание, точнее, как всегда у Пушкина, глубоко продуманная характеристика, тем более ценно, что вырывается из уст влюбленного Ленского) важен именно тем, что это всецело комический человек, которому неведомы раздирающие душу противоречия сердца и ума, поскольку сердце женщины так устроено, что не допускает появления равновеликого оппонента. «Ум с сердцем не в ладу» (суть формулы «горе от ума») в женской интерпретации подвергается существенной корректировке: сердце всегда право.

Разумеется, Татьяна не только не лишена своего «родового» признака, но он даже усилен совершенно особым, только ей присущим шармом. Комизм человеческой натуры, если не абсолютизированно, то наиболее полно и глубоко проявляющийся именно в женщине (вспомним, кстати: Онегин в свое время был «подобен ветреной Венере»), в Татьяне обрел привлекательную цельность и гармоничность. Она естественный продукт природы. «Все тихо, просто было в ней»: даже высший свет своей культурой не изменил натуры Татьяны. Она *продолжение природы*, о чем свидетельствует описание условий жизни и воспитания; стихийные зачатки величия проявляются в ней (отсюда недетская задумчивость, склонность к глубоким, «умным» чувствам, потрясающая интуиция, которая позволяет выделить именно Онегина и даже предчувствовать его судьбу).

Ум же — дело сугубо мужское. Наделив Татьяну «недугом», автор сам бы развенчал свой идеал, но *умный* автор этого не сделал.

Общаясь с женщиной, общаешься с природой. Вот почему Онегин, отторгая природу, отверг и совершенства Тани. И дело не в том, что Евгений оказался не на должной высоте и недооценил Татьяну (он как раз знал ей цену:

...Нашед мой *прежний идеал* (какое согласие с автором! — А. А.),
Я, верно б, вас одну избрал
В подруги дней моих печальных...).

Причина в том, что он оказался не готов к союзу со своей собственной «комической изнанкой», своей первой природой (и, разумеется, с возможной невестой). Кстати, здесь автор (не без мягкой иронии) согласен с героем:

Меж тем как мы, враги Гимена,
В домашней жизни зрим один
Ряд утомительных картин...

Ирония заключается в следующем: на одно и то же можно посмотреть по-разному. Правда, для этого надо и стать другим (искушенный автор как всегда духовно опережает растущего Онегина).

Преображение Евгения (возвращение к старому, но на новый лад, что и является, собственно, полноценным обновлением) началось еще до поединка. Дуэль укоренила перелом. Завершился же цикл становления духа в столице, в свете — там, где Онегина настигла хандра и вынудила покинуть город. Круговое построение сюжета, подобно диалектической спирали, символизирует целостность, завершенность, самодостаточность и вместе с тем открытость, готовность к обновлению.

Присмотримся к скупому, но информационно очень насыщенному авторскому комментарию возвращения к истокам. Блудного Онегина свет, неизменный, самоотжественный, вечно комический, не изведавший школы разума, встречает, как и следовало ожидать, «неблагодарно». С его позиции трагическое прозрение равнозначно шутовскому «корченью чудака». (Поистине свет сошел с ума: все поставил с ног на голову!) Настороженный прием спровоцировал пафосную тираду, где автор решительно встает на сторону друга, горько осознавая, насколько тот выше «самолюбивых ничтожностей» и насколько трагически одинок из-за своего превосходства. Одинок по единственной вечно злободневной причине: он к счастью для себя как для личности, стремящейся к самореализации (через самопознание) и таким образом выполняющей свой высший гуманистический долг, и к несчастью для себя как для одного из «избранной толпы» непростительно, вызывая умен и вследствие этого ориентирован на высшую свободу. Ум и одаренность Евгения как светского человека перестают быть его личным делом, поскольку предлагают иной взгляд на мир, другую систему ценностей, по сравнению с которой обычные люди «как вы да я, как целый свет», глядящие на жизнь «как на обряд», оказываются теми, кто они есть на самом деле — «посредственностями». Онегин покушается на святая святых — охранительную идеологию, вскрывая ее насквозь комический, приспособительный характер. Герой не просто захандрил, а стал угрожать основам жизни.

Разумеется, такое не прощается, это странно, ненормально. Евгений «корчит чудака» или, наконец, «сатанического уroda», даже «демона»

(в святом деле защиты жизни в выражениях можно не стесняться). Витаящая тень «сумасшедшего» Чацкого («Он возвратился и попал, Как Чацкий, с корабля на бал») подчеркивает архетипичность ситуации.

В широком смысле на противостояние общества и Онегина, его продукта и антипода, можно посмотреть как на «поединок роковой» психики и сознания, натуры и рациональной культуры. Если в своем духовном «хозяйстве» Евгений навел относительный порядок, подчинив мятежи страстей и иррациональных порывов логическому, умственному началу (он относительно познал себя, а значит, всех остальных, человека как такового), и тем самым самоутвердился, вкусив от древа познания, отделился от природы, встал над ней и просто осмелился взять право, принадлежащее только человеку (кому ж еще?) мыслить, судить, то «с точки зрения» психики (и обожествляющего витальные потребности общества) он вскормил ее «врага», нарушил извечный закон жизни, передав стратегические мировоззренческие функции не диктатуре темных страстей, а просветляющему разуму. Слепые страсти регулируют жизнь, когда разум спит, а разбуженный ум объясняет глупость страстей: Онегин проник в потаенную «механику» жизни и замер от дерзости прозрения:

...Дожив без цели, без трудов
До двадцати шести годов,
Томясь в бездействии досуга,
Без службы, без жены, без дел,
Ничем заняться не умел.

Если приложить к герою не только иронически перечисленные мерки «обряд», но и критерии индивидуального эволюционного «темпоритма», то мы должны будем признать, что духовная содержательность жизненной паузы — отдадим должное сверхтонкости автора — несомненна. Жизнетворчество — вот чем занят бездействующий герой.

Война, объявленная Онегину обществом, — это война между человеком комическим (психологическим) и человеком величественным (разумным, а значит, трагическим). Эти две модели культурного человека различаются типом сознания, типом управления сложнейшим информационным комплексом под названием «человек», следовательно, типом духовности. Онегин впервые честно явил миру реальные проблемы реального человека, развенчав мифические достоинства мифического человека. Культуре чувств, страстей он противопоставил культуру холодных наблюдений, увенчанную идеей порядка, общей гуманистической концепцией.

Ситуация «горе от ума» имеет много смыслов: в отношении личности ум создал предпосылки величия, тут же назначив за колоссальный порыв не всем посильную цену: отныне человек трагичен; в отношении

к обществу наличие ума — достаточный повод объявить человека врагом или, что хуже, сумасшедшим (вот где дьявольский ход: мыслителя отождествить с безумцем). Стоит или нет личность, сконцентрировавшая в себе главное противоречие человека и культуры (и осознававшая его как главное), того, чтобы стать героем «громadного» романа? Стоило или нет автору поэмы «Руслан и Людмила» рискнуть репутацией и открыто встать на сторону духовности, реально освобождающей человека от миражей?

Сам факт такого романа говорит о разумной вере в безусловные достоинства и неискоренимую жизнестойкость человека. Данное произведение — памятник человеку. Кстати, почему воздвигнутый «долгим трудом» памятник обрел в конечном счете форму романа в стихах?

Пушкин прекрасно осознавал различие между романом и романом в стихах. Общеизвестная цитата из письма к П. А. Вяземскому (3 ноября 1823 г.) давно стала приложением к роману «Евгений Онегин»: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница».

Если ответить на вопрос так: Пушкин написал роман в стихах потому, что был поэт, то это будет ответ совсем не на тот вопрос, который нас волнует. Можно даже сказать, это по-детски наивный уход от ответа. Объяснять целесообразность романа в стихах гибкостью, эстетической завершенностью онегинской строфы, способной вместить любое содержание, — также уход от ответа. Значит ли это, что роман-эпопея, или «просто» роман, менее предрасположен к гибкости, открытости разнородному содержанию?

Характеристика художественных возможностей строфы — тоже ответ совсем на другой вопрос. Да, генезис строфы, ее впечатляющие эстетические достоинства — все это имеет не последнее значение. Однако не раскрывается главное: зачем писать непременно роман *в стихах*, если есть множество иных, не менее впечатляющих, форм?

Очевидно, избранная А. С. Пушкиным форма обладает такими уникальными возможностями и функциями (не в них ли сфокусирована та самая «дьявольская разница?»), которые идеально соответствуют уникальному материалу и ради которых имело смысл роману придать форму едва ли не антиромана.

На наш взгляд, таких функций несколько:

1. Поэтизация уникальности онегинской «духовной породы». Посмотрим, что получилось: Пушкин поэтизирует, т. е. возводит в ранг возвышенной, ситуацию «горе от ума», которая по природе своей мало поддается взволнованному лирическому воспеванию. Однако именно этой сверхзадачей и вдохновлен роман. Поэтизировать можно природу, чувства Татьяны, «милые мученья» Ленского и т. д. Аналитический же склад ума Онегина не тот материал, который навеивает вдохновенные пафосные строки.

Пушкин пошел косвенным путем, поэтизируя не саму ситуацию, а чувства, ей сопутствующие: хандру, печаль, одиночество, трагическую опустошенность, переживание бесперспективности, безнадежной любви. В результате поэт-мыслитель создал особый поэтический ряд, раздвинув его за счет ряда аналитического.

Таким образом, уникальность ситуации вызвала использование уникальной поэтической формы, а не поэтические склонности автора создали ситуацию. Иное дело, что реализовать подобную ситуацию мог действительно выдающийся поэтический гений.

2. Выделение и усиление символичности, архетипичности «странного» человека, демонстрация лаконичной и предельно емкой модели — из тех, что тяготеют к вечным образам.

3. Предельное сближение лирического героя с Онегиным за счет объективных особенностей лиро-эпического рода.

Вернемся к линии Татьяны, отношения с которой завершили облик Онегина, сделав его символом разочарованного и в счастье, и в покое и воле, и в чувствах, и в уме — символом человека, которому достало ума, чтобы преодолеть бессознательный комизм жизни и, обрета величие, испытать глубокий трагизм. Но ему не достало того же ума, чтобы преодолеть трагизм.

Возвратившийся Онегин, который странствовал «без цели, Доступный чувству одному» (подвижное смысловое ударение переместим на слово *чувство*), при первой же встрече с Татьяной, блестящей светской дамой, был поражен в самое сердце. Далее автор перечисляет все симптомы, которые еще вчера так раздражали Евгения:

...Мечтой то грустной, то прелестной

Его встревожен поздний *сон*.

<...>

Что с ним? в каком он *странном сне!*

Что шевельнулось *в глубине*

Души холодной и ленивой?

Досада? суетность? иль вновь

Забота юности — любовь?

Мотив «жизнь есть сон» причудливо меняет издевательско-саркастическую интонацию на страстно-серьезную: жизнь в радость тогда, когда все как во сне.

Логика страсти заставляет Евгения совершить тысячу глупостей:

...В тоске любовных помышлений

И день и ночь проводит он.

Ума не внемля строгим пеням...

В конце концов «он пишет страстное посланье». Собрав остатки разума, Евгений объяснился с хладнокровной и непроницаемой княгиней:

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

Счастье все-таки есть, несмотря на то, что это категория психологическая, не выдерживающая критики разума. Онегин, подобно всем верующим, которые «ничтоже сумняшеся» выбирают Христа, а не истину, готов отказаться от постылого разума, «постылой свободы» в обмен на «блаженство», жизнь. Ведь влюбленность героя, как и хандра его, больше чем влюбленность, а именно возвращение к жизни, мировоззренческий прорыв, последствия которого еще только предстояло осмыслить, — это любовь.

А пока прежние, испытанные средства против страстей утратили действенную силу. Онегин «свое безумство проклинает» и начинает читать «без разбора»:

И что ж? Глаза его читали,
Но *мысли были далеко*;
Мечты, желания, печали
Теснились *в душу глубоко*.
Он меж печатными строками
Читал духовными глазами
Другие строки. В них-то он
Был совершенно углублен.

Ум, оказывается, способен быть спасительно-бессильным перед «воображеньем» и «магнетизмом». «В тоске безумных сожалений» Евгений падает к ногам Тани (как выясняется, «прежней» «бедной Тани»), выслушивает ее по-своему убедительный урок. Но ничего не меняется:

Стоит Евгений
Как будто громом поражен.
В какую *бурю ощущений*
Теперь он *сердцем погружен*!
...И здесь героя моего,
В минуту, злую для него,
Читатель, мы теперь оставим
Надолго... навсегда.

И все же Онегин сумел подняться; он готов стоя встретить любой каприз фортуны:

Она ушла. Стоит Евгений...

Читателю, способному на разносторонний и «полномасштабный» диалог с Пушкиным, нет смысла задаваться вопросом о том, что же будет дальше с «неисправленным чудачком» (от которого даже в самый отчаянный момент принципиальный автор и не думает отречься):

Примчался к ней, к своей Татьяне

Мой неисправленный чудак.

<...>

...И здесь *героя моего*...).

Пушкин, вопреки собственно сюжетной логике, не оборвал роман на самом интересном месте, а продуманно завершил его — так, что практически любое продолжение будет выглядеть лишним, поскольку мало что добавит к уже законченной картине. Противоядие от страстей нам известно, противовес уму — страсти. Сумеет ли Онегин открыть для себя источник духовной гармонии, *как это удалось сделать автору*, который и поведал нам сию в высшей степени поучительную историю, — ответ на этот вопрос уже мало что меняет. Он *в принципе* может это сделать — вот что главное; и это известно читателю.

В каком-то смысле так истолкованному финалу концептуально противостоит «урок» Татьяны. Она в полном соответствии с непротиворечивой цельностью своей прямой и неизменной натуры, взращенной на благородных и предсказуемых идеалах верности, покорности долгу-жребия, без всякого пафоса объявляет Онегину:

Я вышла замуж. Вы должны,
Я вас прошу, меня оставить;
Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость, и прямая честь.
Я вас люблю (к чему лукавить?),
Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

Татьяна не изменилась, она все та же. Однако и Онегин воспринят ею как «неисправленный» герой. Если для автора такая комплиментарная характеристика подразумевает вечную изменчивость, парадоксальность Евгения, его, на поверхностный взгляд, непредсказуемость (хотя на самом деле герой верен себе: он послушник своеобразной, «лукавой», логики, согласно которой вполне естественно безумно влюбиться в однажды разумно отвергнутую женщину), то для Татьяны «неисправленный» означает «не изменился, не способен меняться в лучшую сторону».

Вот почему Татьяна называет любовь Онегина «обидной страстью», отчитывает его, как ничтожного ловеласа:

А нынче! — что к моим ногам
Вас привело? *какая малость!*
Как с вашим сердцем и умом
Быть *чувства мелкого рабом?*

Татьяна считает, что Онегин охотится за нею, как светский лев, одержимый победой не над Татьяной Лариной, а над богатой и знатной княгиней, которую «ласкает двор» и позор которой — «соблазнительная честь» для неотразимого донжуана. Кстати, Онегин в своем письме предвидел подобные упреки как вполне естественные для Татьяны:

Боюсь, в мольбе моей смиренной
Увидит ваш суровый взор
Затеи хитрости презренной —
И слышу гневный ваш укор.

Как видим, поведение Онегина подтвердило мнение о нем, составленное (тогда, правда, неокончательно) в «келье модной», в «молчаливом кабинете» (хозяин в то время странствовал без цели), где Татьяна пыталась вникнуть в душу «чудака печального и опасного» по избранным, неслучайным книгам, которые тот внимательно читал:

Ужель загадку разрешила?
Ужели *слово* найдено?

«Слово», т. е. определение, таково: Онегин лишь «пародия», «подражание» модным героям модных романов с их «безнравственной душой» и «озлобленным умом».

Если Татьяна права и маска Евгения действительно стала его второй натурой, то Пушкин напрасно затеял роман в стихах. Если все же прав Александр Сергеевич и Онегин достоин того, чтобы стать героем его романа, значит, никакой маски не было и Евгений всегда оставался самим собой.

Следовательно, неправа Татьяна. Позиция той, что названа была по этому «мой верный идеал», по отношению к опекаемому автором же «моему Евгению» вполне понятна, но недостаточно гибка и излишне ортодоксальна (социоцентрична). Будучи прямодушной, она, не мудрствуя, по себе судит о других. Ей непонятна логика персоноцентрической эволюции Онегина, который по-разному ведет себя в сходных ситуациях. Татьяна, неискушенной в диалектических коллизиях ума и души, неспособной «лукавить», непонятно, что можно жить «холодным умом» и искренне

пренебрегать чувствами. Ей неясно, что на одну и ту же ситуацию можно смотреть разными глазами. У Татьяны не укладывается в голове возможность так радикально меняться и не предавать при этом ни себя, ни других, оставаясь честным в обоих случаях. Коротко говоря, героиня всегда жила только девственно чистым сердцем и требует того же от Онегина (любое другое отношение в ее случае было бы фальшью или слабостью), вкусившего, к его счастью и несчастью, от древа познания добра и зла.

Что спасает Татьяну? То, что она счастливо противоречит сама себе. Героиня и не думает скрывать свою любовь («Я вас люблю (к чему лукавить?)») к «рабу мелкого чувства», «пародии». Почему? Потому что она чувствует, что Онегин в чем-то главном, но непонятном ей, прав, и за это главное он достоин любви. Татьяна говорит правильные вещи, но не верит собственным словам, ведь любовь к ничтожеству унизила бы ее, а читатель, в свою очередь, ощущает, что нестыковка в словах и чувствах (то самое противоречие) возвышает и Татьяну, и Онегина.

Кому горше в этой ситуации — «бедной Тане», попавшей в трагическую ловушку, или умудренному жизнью чудаку, оказавшемуся в стальных тисках драматизма, — решать читателю.

Что касается автора романа, то он задает обманчиво примирительный, компромиссный тон, легко вуалируя серьезный принцип оценки (которому трудно противопоставить что-либо более конструктивное) — каждый судит в меру своего понимания:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости.
...Дай бог, чтоб в этой книжке ты
Для развлечения, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок,
Хотя крупицу мог найти.

«Разноуровневый» подход к роману позволит и оправдать Татьяну, и обвинить Онегина, и поменять их местами и т. д. Только универсальный подход дает возможность оставить за каждым читателем и героем его правду, не поступаясь при этом правдой высшей (и не делая вид, что ее не существует). Для этого надо каждый фрагмент «воздушной громады» соотносить с ее реально существующей целостной многоуровневой структурой.

Истинная гениальность автора, позволившая достичь ему без преувеличения беспрецедентных интуитивных прозрений, заключается в том, что трагически ясным взором он видит относительную правду и Татьяны, и Онегина. Беда в том, что они правы каждый сам по себе. Следующий,

высший, этап самопознания должен заключаться в том, чтобы совместить несовместимое, решительно сблизить относительность правды каждого, понимая: ум без души нежизнеспособен, а душа без ума жизнеспособна только в вечно комической ипостаси.

И Онегин, «на мертвеца похожий», без ложного кокетства отсчитывающий свои последние дни, делает этот «безумный» шаг, то ли не веря, что он нашел выход из безнадёжной ситуации «горе от ума», то ли сожалея, что это случилось слишком поздно...

Евгений, признаваясь в своей любви, дозрев до нее, провозгласил тем самым «принцип дополнительности», поделился откровением, что человек един, несмотря на раздражающие его странную природу противоречия. Своим безрассудным поступком он весьма философски замкнул круг и придал новые измерения и собственной судьбе, и роману. Сначала Онегин удалился от света, что было благом в плане духовном: одиночество стало условием и предпосылкой дальнейшего развития, собственно, условием продления жизни. Но когда он оказался совершенно, радикально одинок, когда галантно отверг чувства Тани, затем хладнокровно убил на поединке влюбленного пиита, единственного друга, — одиночество превратилось в свою противоположность: стало проекцией смерти, новым недугом. Покой и воля — это что-то из области пугающей вечности. Кандидату в покойники ничего другого не оставалось, кроме как бессмысленно и безумно вернуться в свет, вклиниться в толпу и упасть к ногам Тани. И это открыло дорогу к «счастью» — к тому, что в мировоззренческом отношении выше «вольности и покоя». Падение к ногам Татьяны оказалось прорывом всей русской литературы. Смысл возвышающего падения стал пророческим: невозможно жить только умом, нельзя быть выше жизни.

Круг Онегина — это и форма некой духовной борозды или траектории, и символ целостности, примирившей («смирение паче гордости») разумное и неразумное в человеке, и способ эстетически завершить роман в стихах, объединить «стихи и прозу». Все смысловые линии замкнулись в некое единое человеческое пространство — и «воздушная громада» поплыла по этому магическому, как минимум экзистенциальному, кругу — символу бесконечности, неисчерпаемости, вечности... «Куда ж нам плыть?»

Кстати, сюжет, вопреки принятому мнению, не обрывается «на самом интересном месте», а также замыкается в круг, который на первый взгляд незаметен (впрочем, все очевидное в романе как-то незаметно праздному взгляду). Онегин, совершив серию поступков, достойно завершающих становление его как личности (письмо к Татьяне, приезд к ней, объяснение без лишних слов), и поднявшись с колен, «уважать себя заставил, И луч-

ше выдумать не мог». В начале романа эти слова обращены к дяде, и здесь ироническая интонация меняет их смысл на противоположный (мыслящий Онегин не мог не презирать дядюшку, который невольно показал своему племяннику, что ожидает каждого, кто прожил жизнь без мысли, «без царя в голове», доступный *чувству* одному).

Онегин нашел, за что можно уважать человека, за способность превратиться в личность. От человека к личности: вот сюжетная лазейка в экзистенциальный круг, где комизм и трагизм человеческой природы переплавляются в «величие целостности» — качество уже культуры.

Автор, нелогично завершая роман, возносит своего героя, делая последний его шаг кульминацией всего тщательно продуманного произведения. Кто знает (думается, данный жизненный аспект намеренно не прояснен), возможно, автор очень многим обязан именно беспутному Евгению, открывшему совершенно новые, неизведанные — персонцентрические по сути своей — духовные горизонты. Иначе зачем было посвящать роман своему «странному спутнику»?

Возникает вопрос: неужели А. С. Пушкин отдавал себе отчет, осознавал, какой глубины идейная концепция лежит в основании его художественного творения, созданного великим трудом? Можно даже заострить вопрос: способен ли был Пушкин в абстрактно-логической форме изложить и концептуально увязать («просопрягать», как сказал бы Л. Н. Толстой) те истины, которые он «оживил» художественно?

Эта проблема — вечный «пробный камень» для литературоведа. При ответе на вопрос хотелось бы избежать туманности, проистекающей, как правило, от собственной запутанности, но не впасть при этом в определенность столь жесткую, которая, в свою очередь, явилась бы формой заблуждения. Необходима «свободная определенность», заведомо не блокирующая «фантазию сознания» (интеллектуальную интуицию), направленную на обнаружение богатства и многообразия смысловых оттенков и переходов в восприятии проблемы, «мерцающей» неопределенными смыслами (за которыми тем не менее сквозит недвусмысленная определенность). Хотелось бы определенности в ситуации, к ней не располагающей (если не сказать — отторгающей ее) в силу своей «двойной» природы.

Нет и еще раз нет: Пушкин не мог осознавать в полной мере значения той художественной модели, той громады, которая сотворена была его гением. Значит ли это, что поэт не ведал, что творил? Еще более категоричное «нет».

Чтобы понять логику ответов, надо разобраться (хотя бы вкратце, на уровне тезисов, которые, кстати, многое должны прояснить и в содержании самого романа) в природе художественного сознания [6].

Существует два типа сознания: *моделирующее* и *рефлектирующее*. Первое способно образно-модельно воспроизводить мир, в бесконечных вариантах и вариациях реализуя свою творческую природу. Такое сознание «мыслит» наглядно-конкретными моделями и призвано не понимать и объяснять, а моделировать, т. е. «показывать» целостные, неделимые клубки смыслов, выводимые из моделей-картин.

Второе сознание ничего не создает, а исключительно анализирует (т. е. умозрительно раскладывает всевозможные «модели» на элементы с последующим умозрительным же синтезом). Именно это сознание и «выводит» смыслы из моделей, выявляя их внутреннюю согласованность, достигающую порой до степени концепции.

В «чистом виде» эти два типа сознания не пересекаются, однако в таком виде они на практике и не существуют. В различной степени одно сознание присутствует в другом. Это возможно потому, что *рефлектирующее сознание возникло на основе моделирующего*. Конкретно-образное мышление с течением времени становилось символическим (символ — уже обобщение целого класса предметов и явлений); символ же, в свою очередь, смог превратиться в нечто себе противоположное — в абстрактное понятие.

Символический образ и понятие не просто два различных способа мышления; они выполняют совершенно разные функции. В связи с этим возникают и абсолютно разные возможности в отражении и познании мира.

Творческий гений может *изобразить* все, не обязательно при этом осознанная и понимая (отдавая себе отчет, т. е. рефлектируя) смысловую логику картин. Интуитивно поставленные в определенную зависимость отношения внутри художественной модели создают впечатление мощи интеллекта. На самом деле это прежде всего *изобразительно-выразительная мощь*, креативные потенции моделирующего сознания, часто беспомощного в объяснении того, что оно «натворило».

Таковы *психологические предпосылки* всякого значительного художественного феномена — вопрос, относящийся к философии и психологии творчества. Если иметь в виду специфику моделирующего сознания, можно понять, как молодой человек сумел интуитивно «постичь» сложнейшие смыслы бытия. Моделирующее сознание подспудно вбирает в себя логику взаимоотношений разных сторон жизни, пропитывается ею, а потом умеет ярко воспроизвести ее. Такое сознание «чувствует» и «ощущает» гораздо больше того, что «понимает». Жадно «напитываясь» картинами и образами, творческое сознание может «взорваться» и породить самые глобальные модели. В этом и состоит отличительная черта художественного слова.

Рефлексивный же комментарий модели уже вскрывает и объясняет суть как изображаемых феноменов, так и самого творческого процесса изображения.

Остается добавить, что моделирующее сознание функционирует на базе *психики*, рефлектирующее — *сознания как такового*. Вот почему именно «включение» рефлектирующего сознания помогает человеку понять себя (т. е. свое же собственное темное, невнятное моделирующее сознание) и тем самым обрести величие. И Татьяна, и Ленский, не говоря уже обо всех остальных героях романа (за исключением, разумеется, повествователя и Онегина), как тип личности были порождены моделирующе-психологической сферой. Уже в силу этого они счастливо избежали «недуга». Горе от ума им не грозило, поскольку трагической внутренней ошибке попросту неоткуда было взяться: не возникло достаточной разницы умственно-душевных потенциалов.

Они «комические» люди: не столько в том смысле, что непосредственно вызывают смех, сколько в смысле органической растворенности, невыделенности из природы. А духовные ценности, выстроенные исключительно на природном фундаменте, не могут не вызывать улыбки человека разумного, видящего за неубедительной идеологической ширмой подоплеку элементарных инстинктивных программ.

На таком фоне контрастом выделяется величественная фигура Онегина (чем более он велик, тем более трагичен). Между прочим, в конце романа, развиваясь в сторону гармонии, понимаемой как диалектическое примирение противоположностей, он едва «не сделался поэтом» (в начале произведения, как мы помним, склонный к «сухой теории» поклонник Адама Смита — вот она, генетическая предрасположенность к «хандре»! — «не мог... ямба от хорея... отличить» и «бранил Гомера, Феокрита»).

Образ автора требует отдельного обширного исследования. В процессе анализа романа мы убедились, что автор духовно сумел пойти дальше Онегина. Живой и сбалансированный тон романа, созданный поэтом-мудрецом, заставляет нас сделать вывод, что присущий автору здоровый комизм уживается в нем с нескрываемым величием, а все это вместе взятое соседствует с вовсе не надуманным трагизмом. Только так, в высшей степени диалектически, понятая жизнь могла породить фантастическую по своим художественным достоинствам модель. Автор как незримая точка отсчета в иерархически упорядоченной пушкинской модели, где одно сознание вмещает в себя другое, одно более универсально по отношению к другому. Он выступает как некое сверхсознание, которое и придало качество целостности роману, вместившему «энциклопедию жизни». Автор как наиболее полное воплощение особой модели культурного человека (человека рационального, сумевшего не истребить в себе человека психологиче-

ского, но в то же время вырваться из под его власти) заслуживает, конечно, обстоятельного культурологического и литературоведческого анализа.

Итак, трехликость человека — вот истинный предмет Пушкина. «Ум с сердцем не в ладу»: диагноз Грибоедова был развернут и углублен до такой степени, что стал приговором не «лишнему» человеку, а целому свету, обществу. Художественно проанализировав хрестоматийную формулу «горе от ума» (которая, как и «лишний» человек, была интуитивной догадкой, не более), Александр Сергеевич показал, что трагедия мудреца вовсе не в том, что он слишком много понимает. Суть проблемы заключается в том, что мыслительная деятельность, рефлексия как таковая, противостоит жизни, с которой совместима только «обслуживающая» ее (и противостоящая истине) психоидеология.

Чтобы понять это, надо осознать «дьявольскую разницу» между психикой и сознанием — разницу, лежащую в основе особой концепции личности. Пушкин, конечно, не философ-психоаналитик, а всего лишь художник. Тем более впечатляет его безукоризненная с научно-философской точки зрения модель, позволяющая сделать вывод: психика (душа) бессознательно приспособливает, а сознание (ум) анализирует, разъясняет механизм приспособления. Вооружаясь умственно, личность обезоруживается в ином, не менее (если не более) важном, отношении: ум обнаруживает иллюзорность психологической защиты, тем самым резко снижая ее эффективность. «Лишний» человек уходит из-под власти и защиты веры, надежды и любви и остается один на один с реальным миром. Начинается поиск новой, более совершенной (и, заметим, более достойной) интеллектуальной защиты (где не обойтись без иррационально-психологических элементов).

Это и есть зерно «литературной евгеники». Сквозь призму такой концепции личности видна генетическая связь произведения «Евгений Онегин» с романами и героями М. Ю. Лермонтова, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и др. Именно подобная концепция личности позволила пушкинскому роману стать точкой отсчета — программой русского классического романа и русского литературного развития в целом.

Н. В. Гоголь (кстати, наименее придерживавшийся указанной пушкинской программы, однако не избежавший чести быть последователем иных традиций великого поэта и прозаика) сделал пророческий и вместе с тем утопический прогноз: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет» [7, т. 4, с. 27]. Если Гоголь прав, то слова его надо понимать как желание увидеть русского человека

образцовым, «лишним», сверходаренным во всех смыслах и успешно реализующим свои задатки. Никогда такой человек, разумеется, не «явится», ибо когда все станут «лишними», тогда просто некому будет жить. Оценим другое: Пушкин в своем лице и в облике русского дворянина Евгения Онегина показал миру современный гармонический идеал человека как такового, что без всякой ложной скромности следует признать самым значительным завоеванием человеческого духа.

Таковы истинные масштабы Александра Сергеевича Пушкина — масштабы личности, предопределившей многие художественные открытия литературы, одной из самых оригинальных в мире.

2. «ЖЕНСКОЕ» КАК СТРУКТУРА ПЕРСОНАЖА В ЛИТЕРАТУРЕ

**(на материале романа в стихах
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)**

Все «лишние» люди, которые являются вовсе не «лишними», а даже обязательно персонажами литературы как формы культуры (ибо «лишние» представляют собой модус функционирования личности в современном типе социума), так или иначе показаны в отношениях с женщинами. «Лишний» и «любовь» — понятия, по какой-то причине неразделимые. Почему?

Отношения «женщина — мужчина» представляют собой модус отношений «психика — сознание», «натура — культура». Выявление сущности культуры наиболее эффективно при контакте с ее противоположностью — натурой. Вот откуда эти бесконечные *rendez vous*, испытания любовью.

Однако не любовь делает роман романом, вопреки распространенному заблуждению, будто она и есть едва ли не решающий признак этого жанра. Что стоит за любовью? Если за данным чувством не просматривается некий смысловой остаток и оно влечет лишь горько-сладкий осадок, то перед нами не роман. Главная его интрига, собственно, романский строительный материал — это логика духовного становления человека (в произведении «Евгений Онегин», в частности, это логика духовного становления Онегина). А логика эта неумолима и неотменима (объективна), ибо отражает закон: духовное становление — это путь от психического (бессознательного) освоения мира к сознательной — концептуальной, философской — регуляции. Внутренний сюжет романа, содержание (в точном смысле этого понятия) сводится к тому, что Онегин превращается из человека в личность, из нерассуждающего дамского угодника в умудренного философа. Способ такого превращения — мысль, умение думать, идти от частного к общему, от общего к универсальному. В этом контексте любовь может представлять собой подлинно культурный сюжет (в основе которого —

«воспитание чувств», где роль «воспитателя», конечно, отводится разуму), ту самую интригу превращения человека в личность, а может так и остаться изящным «описанием чувств» разной продолжительности и интенсивности (т. е. так и не стать проблемой разумного существования). Любовь бывает разная: как проявление мужского начала она в корне отличается от любви как способа женского существования. Тем не менее ей покорны не только все возрасты, но и натура, культура, мужчина, женщина. Именно любовь выступает связующим звеном в жизни человечества, трагически «поделенного» на мужчин и женщин и вместе с тем стремящегося к спасительной целостности.

Если присмотреться, как духовно (и, следовательно, эстетически) выстроен «мыслящий» герой А. С. Пушкина Евгений Онегин, то с удивлением можно обнаружить, что момент бессознательного (женского) играет в становлении умного персонажа едва ли не решающую роль.

Почему Онегин так поклонялся «науке страсти нежной»?

Почему он вдруг перестал ей увлекаться и неожиданно героем «овладел» «недуг» («которого причину», если сознательно отнестись к «недугу», «давно бы отыскать пора»)?

По какой причине Евгений, покинув Петербург, отправился в деревню?

Почему он, «философ», «сошелся» с поэтом Ленским?

Из-за чего Онегин напросился в гости к Лариным, хотя прекрасно понимал бессмысленность этой затеи?

Почему он с таким раздражением возвращался из гостей, вымещая свое забавное недовольство на ни в чем неповинном Ленском (между ними состоялась, по сути, «микродуэль» — своеобразная репетиция последующей гибельной дуэли)?

Почему герой откликнулся на письмо Татьяны и добровольно поехал к ней на «исповедь» (поступая, между прочим, «очень мило»)?

По какой причине Евгений жил в деревне «святой» жизнью «анахорета»?

Почему как-то раз зимой, обедая с Ленским, Онегин вдруг вспомнил о «соседках», сестрах Лариных, причем первой назвал Татьяну? «Ну, что соседки? Что Татьяна? Что Ольга резвая твоя?»

Почему герой вновь согласился «заглянуть», «заехать» к ним (повод — именины Татьяны), хотя прекрасно отдавал себе отчет в том, чем должен закончиться этот странно мотивированный визит?

По какой причине он, «попав на пир огромный, уж был сердит»?

Почему «взор очей» Евгения, который «молча поклонился» имениннице, «был чудно нежен»?

Из-за чего он вновь назначил виноватым в своей злобной хандре Ленского?

Почему «отмстил» своему другу так жестоко и легкомысленно?

Зачем принял его глупый вызов на дуэль?

Почему, понимая всю абсурдность положения, не исправил его (хотя мог бы)?

Из-за чего нажал на курок? Почему убил и почему Ленского?

По какой причине уехал? Зачем вернулся и почему в Петербург?

Почему «дожив без цели, без трудов до двадцати шести годов, томясь в бездействии досуга, без службы, без жены, без дел, ничем заняться не сумел»?

Наконец: по какой причине вдруг влюбился в замужнюю Татьяну? И вдруг ли?

Зачем пишет ей письмо, понимая всю бессмысленность, «безумство» отчаянного жеста?

Почему поехал к ней, чтобы выслушать «исповедь», хотя, как всегда, «предвидел все»?

Почему?

Собственно, «мыслить» означает не что иное, как формулировать вопросы, намеченные немой бессознательным, и пытаться на них ответить, чтобы тут же сформулировать новые. Мыслить — общаться с бессознательным; сознательно же общаться с бессознательным означает выяснять отношения между натурой и культурой. Вот почему мыслящий герой все время ставит себя в тупик, то и дело задает себе трудноразрешимые вопросы.

Человек как дитя природы является загадкой для себя как личности, продукта культуры. Собственно, только этим он и интересен; только это может превратить его в субъект и объект эстетического познания — в героя романа.

Вот и получается, что можно считать структурой персонажа ответы («потому что» и т. д.), увязанные в систему, а можно — системно организованные вопросы («почему?» и т. д.). В идеале, конечно, одно порождает, дополняет другое и, что принципиально, одно сливается с другим. Сознательное сливается с бессознательным; одно осознается как момент другого. Возникает целостно организованная информационная модель.

Почему Онегин так поклонялся «науке страсти нежной»? Потому что в целостной системе «тело — душа — дух» начало витальное, психофизиологическое, информационно пока что довлело, временно главенствовало над ментальным, духовно-психологическим.

Почему Онегин вдруг перестал поклоняться «науке страсти нежной», почему им вдруг «овладел» «недуг»? Потому что он научился формулировать вопросы к себе, понял, что живет как существо бессознательное. Однако есть закон сохранения информации, согласно которому, в частности, «кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать лю-

дей». Мыслишь, следовательно, презираешь существование без мысли, а значит, презираешь самого себя, гения «науки страсти» — вот причина недуга.

А следствия, вытекающие из этой «метафизической» причины, влекут за собой несчастья, вполне сопоставимые с катастрофой. Жить сознательно — значит по определению существовать автономно (личность — всегда отдельная единица в социуме, где счет идет на классы, касты и целевые аудитории). В психологическом плане жить сознательно — быть одиноким, в плане социальном — «лишним». А вот существовать бессознательно — значит по определению тянуться к людям, жить совместно, семейно, не автономно. Татьяна, живущая, как и «все», жизнью бессознательной, может принять автономность Онегина только как «пародию», бессмысленное чудачество, временную моду на умонастроение. Евгений понимает Татьяну, она его любит (любовь — это высшее проявление натур, чуждых сознательной регуляции). Отношения Онегина и Татьяны — эталонные отношения эталонных мужчины и женщины. Он мыслит и вследствие этого становится одиноким и «лишним»; она думает, что думает, и потому по себе судит о тех, кто способен мыслить. С ее точки зрения, Евгений — жалкий путаник и беспринципный человек, «раб» «мелкого чувства»; с его точки зрения, Татьяна права уж тем, что является женщиной, от которой мысли может требовать только дурак. Они фатально не могут быть вместе, однако фатально обречены вечно тянуться друг к другу, как это делают ум и душа. Концовка экзистенциального сюжета романа в стихах далеко не случайна. «Недуг» определил судьбу.

Почему Евгений, покинув Петербург, отправился в деревню? Потому что в городе, столице, где, казалось бы, разум и культура должны определять жизнь духа, на самом деле люди живут страстями (хорошо, если «нежными»), думают желудком. Выбор деревни в этой ситуации становится жестом личности, формой протеста: лучше жить на природе, в природе и честно быть некультурным, естественным, чем делать вид, что ты выделился из природы и стал культурным. Такой выбор переводится на язык мысли следующим образом: в городах, где должна процветать культура, ее не больше, чем в глухой деревне. Культура слаба; возможно, ее в принципе нет. Жест человека, не верящего в культурную природу людей, становится культурным по сути: перед нами уже сознательная регуляция поведения, противостоящая бессознательной. Онегин находится в культурном поиске, хотя и скрывает это от себя.

Почему он, «философ», «сочелся» с поэтом Ленским? Потому что противоположности («противуречия», как сказано в романе) притягиваются друг к другу, сходятся. Это общая посылка (философская, однако, по своей

сути: вот она, точка отсчета в модели мира, представленной в романе). В более конкретном плане союз философа и поэта — это модус единства ума и сердца, психики и сознания, культуры и натуры.

Почему Онегин напросился в гости к Лариным, хотя прекрасно понимал бессмысленность этой затеи? Потому что сердцу не прикажешь: невозможно ограничить жизнь духа только функционированием мысли. Мыслить и, следовательно, презирать недостаточно. Душа, пусть и мужская, требует любви, нравится это уму-разуму или нет (уму, кстати, это не может не понравиться, что в романе и произошло). Онегин рвется к Лариным — к любви, хоть ему самому и неприятно это осознать. И так далее.

Подобная структура, подчеркнем, особенно важна для героя, самостоятельно мыслящего, «самодостаточного» (автономного), отдающего себе отчет в том, как его сознание зависит от психики, мысли — от чувств. Герой же приспособляющийся, не способный к познанию и самопознанию, ограничивается только «вопросами», которые даже не осознаются как вопросы. В жизни и судьбе этого героя (а чаще героини) констатируется наличие какой-то вездесущей данности, присутствие некой скрытой логики. Сущность таких персонажей проявляется через обстоятельства, но не формируется «на глазах» у читателя; она, очевидно, задана априори. Если и происходят события, то они затрагивают не духовную вертикаль (отражающую движение от психики к сознанию), а духовную горизонталь: переживания, даже «страсти-мордасти», так и не трансформируются сначала в «мысль», а затем в «презрение» — чтобы вновь обострить «уже более глубокую мысль» и заставить ее принять «любовь» (чувства!) как одну из высших культурных ценностей. «Она была девушка, она была влюблена» (эпиграф к третьей главе (перевод с французского) — вот и вся сущность Татьяны Лариной. Так сказать, «ларчик просто открывался».

Получается, что любовь Онегина — это культурная ценность, а любовь Татьяны — проявление натуры, что не совсем так. Это сильное упрощение и искажение сути дела. Сердце Лариной — ларец! — таило в себе подлинные сокровища, которые помогли Онегину совершить культурные открытия. Без любви Татьяны не было бы любви Евгения; без женщины не появился и не состоялся бы мужчина.

Строго говоря, вопрос, не требующий ответа (ибо подразумевается: любой ответ не исчерпает глубины вопроса), уже фактически есть культ мистического, иррационального, мягко говоря, чудесного, культ веры и надежды, женского (природного) начала в противовес мужскому (культурному). Точкой отсчета в романе, модели универсума, становится либо мужское (философское) начало, либо женское (поэтически-психологическое). Или сознание познает психику (персонаж мыслит), или психика

угнетает сознание (персонаж утопает в бессмысленных переживаниях). Роман как литературный жанр — это всегда роман (тип отношений) психики и сознания, содержание которого — любовь, тот сознательно-бессознательный симбиоз, где пересекаются и тщетно (но с предельной человеческой самоотдачей) пытаются «сплавиться» психика и сознание, нуждающиеся друг в друге. «Он» и «она» перестают быть вселенскими сиротами, однако за этим единением наступает трагическое разочарование, цена за которое — моменты космической гармонии.

Пушкин недвусмысленно назвал свой *роман в стихах* (вновь бессознательный призыв к гармонии, результату сознательного отношения!) «Евгений Онегин», однако заставил своего героя общаться с поэтами и женщинами, искать счастья не только в культурно-философской, но и в природно-поэтической среде.

В этом контексте Татьяна важна не сама по себе, а как объект отношений, характеризующих главного героя. Она не претерпевает духовную эволюцию, равно как и ее сестра Ольга. Татьяна не мыслит, не познает. Героиня «выше этого»: она приспосабливается с большим чувством такта и достоинства (можно сказать проще: с большим чувством).

Если в романе главное — путь от человека к личности, то следует сказать со всей определенностью: женщина не может быть героем, субъектом романа. Она не решает романские (культурные) задачи. Женщина нужна здесь, поскольку есть культурный герой — мужчина, стремящийся стать личностью. Мужчина — это причина, женщина и любовь — следствие, а роман — причинно-следственный дискурс. Отсюда происходят известные схематизм, заданность и одномерность *всех* женских образов (поскольку женское начало детерминировано натурой жестко и однозначно), в том числе (и прежде всего) таких хрестоматийных и «полнокровных», какими являются в мировой литературе женские образы Тургенева и Толстого, восходящие к классической Татьяне Лариной. Женщина, реализующая свою природу во благо культуре, может быть только такой. Собственно, это и есть «женщина на все времена». В связи с этим отметим: данный образ — всегда образ психологически аранжированной пустоты, ибо это образ чувства, а не смысла.

Что касается образа мужчины, личности, то он также разносторонен и бесконечен в рамках жесткой культурной схемы: личность всегда решает универсальные задачи, стоящие перед человеком. Все мы в той или иной степени Евгении Онегины, нравится это кому-то или нет. Если ты не Евгений Онегин, значит, Татьяна Ларина; если не мужчина-личность, значит, женщина в облике мужчины. Третьего не дано.

Чтобы не обвинять мужчин (писателей и литературоведов), времена или нравы, следует опять же не упускать из виду причину причин. Все дело

в том, что литература как вид искусства строго специализируется на культурных функциях. Истину ищет философия, оформляя свои поиски в виде универсальных законов; литература является культурно ориентированной в той мере, в какой она вмещает в себя потенциал философии. Литература, как и любовь, маргинальна. Иными словами, «мужчины» и «женщины» как разные информационные комплексы, образующие единый космос, целостное человеческое, гуманитарное и философское пространство, — это язык литературы.

Свобода творчества сводится к дилемме: или не замечать этой «обидной» зависимости, попадая в рабство к бессознательному (женскому началу), или подчиняться ей, обретая свободу выбора (выбор в культурном, а не в психологическом смысле, заметим, — это стремление лишить себя выбора, стремление избрать закон, а не иллюзорную свободу от закона, это мужское дело). Закон, закрепощая, освобождает; чувство независимости, освобождая, закрепощает самым унижительным образом, ибо оставляет в дураках.

Литература как форма культуры стремится к закону, хотя делает вид, что избегает его. Вот почему в литературе мало культурных героев и много героев, противостоящих культуре, как мужчин, так и женщин, много пустоты, т. е. бессознательного.

Вместе с тем именно литература является способом преодоления этой пустоты, связующим звеном между натурой и культурой, психикой и сознанием, мужчиной и женщиной.

3. «ЧИТАТЕЛЬ»

КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ

(на материале романа в стихах
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)

Проблему *читателя* как предмета литературоведческого познания для начала можно приблизительно обозначить с помощью комплекса вопросов (что свидетельствует о наличии *читателя* как актуальной, далекой от окончательного решения проблемы). В процессе аналитической работы это позволит перейти к определениям или компактным словесным формулировкам.

Можно ли рассматривать *читателя* как самостоятельный субъект сознания, реально структурирующий художественность произведения (т. е. отчасти формирующий *концепцию личности* — ценностную систему отсчета — в произведении и, соответственно, *стиль*) и в этом смысле являющийся *литературоведческой категорией*?

Если да, то каково место *читателя* в системе «автор (писатель) — повествователь (образ автора) — рассказчик — лирический герой» (иначе говоря, в системе выявленных субъектов сознания)?

В контексте целостной методологии сформулированные вопросы позволяют дифференцировать читателя как воспринимающее сознание (вполне автономное по отношению к художественности произведения) и *читателя* как воспринимающее сознание («запрограммированное» *писателем!*), которому отводится структурообразующая роль в художественном континууме.

Итак, *читатель* интересует нас как *компонент художественной структуры* и, соответственно, как литературоведческая категория. Однако, повторим и подчеркнем, мы можем изучать и читателя-реципиента как специфического потребителя литературно-художественной информации.

В этом случае мы меняем предмет познания и даже науку: читатель становится предметом исследования социологии литературы, психологии, педагогики и, соответственно, превращается из литературоведческой в социологическую (педагогическую, психологическую и т. д.) категорию. Проблема читателя связана с целым комплексом гуманитарных вопросов: с психологией восприятия произведения, воспитанием, образованием, поведением.

Следует иметь в виду подвижность границ исследуемого объекта, возможную (иногда невольную) переакцентировку, вызывающую подмену или размывание предмета изучения. В таких случаях нужно называть вещи своими именами: читатель как воспринимающее сознание и *читатель* как категория литературоведения — это разные категории разных наук.

Таким образом, читатель-реципиент представляет собой субъект сознания, воспринимающего произведение (сложно организованную информационную единицу — художественную целостность) *извне*; *читатель* является субъектом сознания, формирующим художественность произведения *изнутри*.

Как ни парадоксально, читатель-реципиент вынужден воспринимать *читателя* как носителя концептуальной информации, как компонент художественности. Отношения между читателем и *читателем* могут как сложиться, так и не сложиться.

Обратимся к хрестоматийному во многих отношениях произведению «Евгений Онегин», в том числе в отношении структуры субъектов сознания (так называемой субъектной организации произведения, которая представляет собой систему точек зрения на мир).

Вот необходимый нам момент художественной целостности:

Кто б ни был *ты, о мой читатель,*
Друг, недруг, я хочу с *тобой*
Расстаться нынче *как приятель.*
Прости. Чего бы *ты* за мной
Здесь ни искал в строфах небрежных,
Воспоминаний ли мятежных,
Отдохновенья ль от трудов,
Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, чтоб в этой книжке *ты*
Для развлечения, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок
Хотя крупницу *мог найти.*
За сим расстанемся, прости!

Автор (*писатель*), тоже понятие из арсенала литературоведческих категорий [8], достаточно четко формулирует свое отношение к читателю. Принципиально важно, что *читатель* видится *писателю* как либо друг, либо недруг. (Это мы наблюдаем в конце романа, однако в соответствии с художественной логикой в высококлассном произведении невозможно начало, которое не было бы промаркировано смысловыми вкраплениями, предвосхищающими «конечный результат»; и наоборот, концовка, как правило, проясняет начало. Или по-другому: начало и конец могут в известном смысле меняться местами — в зависимости от избранной точки зрения на художественный космос, целостность.)

Таким образом, *писатель* обращается к *читателю*: 1) как к сокровенному субъекту диалога, *читателю*-другу, союзнику, единомышленнику; 2) субъекту-антагонисту, *читателю*-недругу.

Образ *читателя*-друга обозначен еще в самом начале романа в стихах (что, как видим, уместно вспомнить в конце):

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, *добрый мой приятель*,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились *вы*
Или блистали, *мой читатель*...

В конце романа *писатель* переходит со «своим *читателем*» на «ты». Они сошлись. Что послужило причиной сближения?

Обратим внимание: *писатель* на «ты» не только со своим *читателем*, но и с Онегиным — добрым приятелем. В этом контексте приятельские отношения разборчивого *писателя*-автора с *читателем*-другом не выглядят случайными.

В произведении «Евгений Онегин» чрезвычайно важен писательский прием, который становится способом сплести воедино интересы *писателя* и *читателя*, вовлечь одну сферу интересов в другую. Имеются в виду так называемые отступления (от чего — генеральной концептуальной линии произведения? но ничто так последовательно не раскрывает концепцию, как пресловутые отступления), которые представляют собой неотступное следование за неким законом личности, являются непосредственным посылом к читателю-другу (и, соответственно, способом «завоевать» расположение читателя-недруга, читателя-потребителя развлекательной информации).

Отступления как нечто *лишнее* по отношению к стволу сюжетной конструкции концентрируют в себе самое важное (что соотносится с философией романа: главным героем здесь становится очень умный, следовательно «лишний», с точки зрения социума-толпы, человек).

Приведем образчик общения *писателя* и *читателя* посредством отступления:

Вот наш герой подъехал к сениям;
Швейцара мимо он стрелой
Взлетел по мраморным ступеням,
Раправил волоса рукой,
Вошел. Полна народу зала;
Музыка уж греметь устала;
Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры,
И ревом скрипок заглушен
Ревнивый шепот модных жен.
Во дни веселий и желаний
Я был от балов без ума...

И далее в строфах XXIX–XXXIV первой главы дается знаменитое отступление, посвященное «ножкам милых дам». После этого — «Вперед, вперед, моя история!» — вновь возвращение к Онегину:

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он...

При чем здесь «ножки»?

Начнем с вольного обращения *писателя* «наш герой», особенно ценного потому, что это слово-воробей невольно, однако же естественно слетело с уст («Вот наш герой подъехал к сениям»). Напрашивается вопрос: «наш» — это чей? «Наш» в контексте повествования означает добрый приятель писателя Пушкина, *писателя* — автора романа, *читателя*-друга, читателя-друга.

Поскольку писатель уже отделен от *писателя* («Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной»: это, строго говоря, принцип размежевания родственных субъектов сознания в романе), последний может позволить себе порезвиться, поимпровизировать. Тем самым достигается, с одной стороны, эффект дружеской беседы, когда добрые приятели веселятся в тесном кругу («люблю я дружеские враки и дружеский бокал

вина»), а с другой — история *писателя* в своем роде является продолжением истории Онегина, вплетается в нее, что вновь позволяет увидеть связь между теми, кого роднит сама «разность». Игривое отступление посвящено тому периоду в жизни *писателя*, когда он весьма напоминал теперешнего Онегина («Во дни веселий и желаний Я был от балов без ума: Верней нет места для признаний И для вручения письма»).

«Ножки» становятся символом «веселий и желаний», т. е. бездумного отношения к жизни — той самой первой фазы жизни «лишнего», когда герой еще не замечает разности между собой и всеми, толпой, а все, естественно, принимают его за своего (ибо он, Онегин, «умен и очень мил», «как ты да я, да целый свет»). Но дело не в ножках, а в духовной близости тех субъектов сознания, которые способны сплотиться вокруг другого символа — Онегина.

Писатель и *читатель* как родственные души находят друг друга в отступлении: это их автономная территория, ареал обитания.

Вот почему *писатель* с *читателем* на «ты»: они одной крови, одной духовной породы. *Читатель* становится проекцией *писателя*, в известном смысле превращается в его альтер эго. Так «мы» духовно размножаемся, «нас» становится больше. До толпы, которая прирастает огромным количеством нулей, «нам» далеко, однако сам факт того, что Онегин не феноменально единичен, не фатально одинок (одиночество — это отчетливый символ смерти), должен убеждать читателей в том, что «лишние» жизнеспособны, — этот факт превращает некоторую часть читателей в *читателей*.

У незримого *читателя* есть еще одна неявная, однако же обременительно-ответственная функция. Разделяя читателей на «друзей» и «недрузгов», писатель тем не менее обращается к ним скорбно-иронично «о мой читатель», т. е. объединяет их своим обращением. Почему?

Дело в том, что любой романтически возвышенный панегирик, адресованный *читателю*, одновременно представляет собой язвительную филиппику, адресованную читателю. Идея единства противоположностей, которая своим философским светом буквально пронизывает роман от начала до конца, сквозит и в этом приеме. «Мой читатель» — это художественный модус единства противоположностей, раздвоение субъекта сознания, которое, с одной стороны, объединяет *писателя* и *читателя*-друга перед лицом *читателя*-недруга, а с другой — заставляет искать духовных союзников именно среди недругов (среди кого же еще?). Иного источника пополнения «лишних» попросту не существует. Писатель нуждается в читателе каким бы и кем бы он ни был! Массовый читатель, скорее всего, его не поймет, однако текст написан все же для читателя. Отсюда насмешливая и вместе с тем горькая интонация — неповторимая мелодия и несравненное достоинство пушкинского шедевра, которое превращает его в библейское

по масштабам воздействия на воспринимающее сознание творение. Блистательное начало восьмой главы — реакция *писателя* и *читателей* на возвращение Онегина — в этом отношении является своеобразным отступлением отступлений:

— Зачем же так неблагоприятно
Вы отзываетесь *о нем*?
За то ль, что *мы* неутомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять *мы* рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры,
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?

Далее следует иронический панегирик («Блажен, кто смолоду был молод»), а всед за этим — романтическая филиппика («Но грустно думать, что напрасно Была нам молодость дана»). Амбивалентность текста позволяет адресовать его любому читателю, ибо социоцентрическая составляющая является противоположной стороной персоноцентризма, и наоборот.

Такой признак читателя, как «благоразумие» («Предметом став суждений шумных, Несносно (*согласитесь в том*) Между людей благоразумных Прослыть притворным чудаком, Или печальным сумасбродом, Иль сатаническим уродом, Иль даже Демоном моим») превращает его в оппозиционного читателя, читателя-недруга, своеобразный собирательный комический (сатирический) персонаж (которого мы видим, конечно, глазами читателя-друга).

А вот если читатель разделяет мнение, согласно которому

Несносно видеть пред собою
Одних обедов длинный ряд,
Глядеть на жизнь как на обряд
И вслед за чинною толпою
Идти, не разделяя с ней
Ни общих мнений, ни страстей,

то такой читатель референтен страстному тандему «*писатель* — Онегин».

Вот еще один образец тонкого объединения-размежевания, шутка, адресованная одновременно читателю-другу и читателю-недругу, каждый из которых, надо полагать, будет «судить» шутку в меру своей духовно-эстетической подкованности:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!).

По форме это обращение к читателю, который ориентирован на банальность, «обряд», внешнее, поверхностное восприятие, — к читателю-недругу. «Возьми скорей» не только банальную, ожидаемую рифму; в «нашем» контексте провокация *писателя* прочитывается как «возьми свою правоту, не стесняйся, смело по себе суди о романе, с высоты своего низкого вкуса потешь себя, приятель, все равно ты возьмешь не то», т. е. писатель в свою очередь ожидает предсказуемой, банальной реакции. Все неожиданное в романе, внутренне противоречивое, подлинно глубокое адресовано *читателю*-другу, способному оценить, например, пассаж о розах и в таком парадоксальном ключе: если бы даже после «*морозов*» последовали «*розы*» безо всякого авторского иронического комментария, то надо же взять во внимание, что банальная рифма вовсе не банально поддерживает скрытое противостояние, пронизывающее весь роман: «жизнь — смерть», «эрос — танатос». Вот они, чудеса *писательской* подачи материала: и нашим, и вашим...

Таким образом, *читатель* от *читателя* отличается. *Читатель* как субъект сознания может выполнять разные функции. Сатирически изображенный *читатель* становится характеристикой безликой толпы, а *читатель*-друг — это характеристика личности. Мнения читателя, каким бы он ни был, включаются в художественный дискурс, собственно, становятся им.

Ответ на вопрос: «Зачем, собственно, *писателю* (а также писателю) вводить образ *читателя*?» — видится следующим. Во-первых, это происходит далеко не в каждом произведении — как правило, в тех, где главный герой-бунтарь, личность, противостоит серому социуму, и именно образ *читателя*, избранного или заурядного, помогает сориентироваться в расстановке сил. Во-вторых, данный образ (элемента социума) становится важной нюансировкой в ментальной палитре: это способ подчеркнуть одиночество героя (или воздать должное — поставить его на персональный пьедестал). В-третьих, *читатель* — это способ обратиться к читателю, который появляется там, где эстетическое воздействие художественного произведения превращается в духовное, и тем самым попытаться разорвать порочный круг «горе от ума».

Иными словами, сложность отношений личности с социумом и человеком (в том числе человеком в себе) представляет собой такую сложность порядков, которая требует ансамбля субъектов сознания. Все упирается в личность, ее информационную сложность.

Таким образом, *читатель*, равно как и *писатель*, — инструмент не всякой, а лишь персонцентрически ориентированной литературы.

В заключение приведем последнее соображение, которое касается отношений «читатель — литература». Художественная литература, ставшая предметом познания, описывается как сложная система систем (целостность), ключевые параметры которой можно обозначить так: *литература, художественность, стиль, писатель, проза, талант, книга, читатель, персоне* — это формы, в которых осуществляется культурная деятельность человека.

Читатель в данном контексте, т. е. читатель, друг *читателя*, есть культурный статус.

Чтиво, автор, книга, потребитель — сегодня это формы невежества, противостоящие культуре.

Субъектом литературы является личность, субъектом чтива — человек бездуховный (который в литературе коронован определением «маленький человек», а в нашей терминологии — «читатель-недруг»).

Формами проявления личности являются *писатель* и *читатель-друг*, а агрессивной бездуховности человека — читатель-недруг и потребитель.

Выражение: «Скажи мне, какую литературу ты читаешь, и я скажу, какой ты читатель» — сегодня в буквальном смысле становится инструментом духовной диагностики.

4. «ЛИЧНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ» КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)

1

В проблеме разграничения *субъектов речи* и *субъектов сознания* в художественном произведении существует путаница, в конечном счете связанная с непроясненностью отношений «*автор — созданное им произведение*».

Каково место *автора (писателя)* в системе «повествователь (образ автора) — рассказчик — персонаж, лирический герой» (иначе говоря, в системе выявленных субъектов сознания)? Можно ли рассматривать *писателя* как полноправный и специфический субъект сознания, реально структурирующий художественное произведение и в этом смысле являющийся *литературоведческой категорией*? Если да, то каковы его отношения со всеми иными инстанциями — носителями сознания?

Реальный автор, писатель, как правило, «выносятся за скобки» сложнейшим образом устроенной системы, называемой художественным произведением. Если его и включают в анализ художественности, то как факкультативное звено извне, как дополнительный источник информации (чаще всего информации иллюстративного характера), но не как элемент структуры произведения. В аналитическом акте всегда намечается и сохраняется (охраняется) оппозиция «писатель — созданный им художественный текст» (художественное произведение, пространство, мир и т. д.). Произведение объективируется и дистанцируется от писателя, живет собственной жизнью и «не пускает» его в свою плоть и ткань, отторгая как инородное тело. В принципе, так оно и есть: здравый смысл не позволяет отождествлять невыдуманного писателя и выдуманных им *персонажей*, воображаемых субъектов сознания.

Однако не существующие в действительности субъекты сознания в той или иной (всегда разной) степени являются проекцией реального автора, проекцией духовного мира писателя. Можно ли хотя бы в первом приближении материализовать эти интуитивно ощущаемые связи и отношения?

Если согласиться с тем, что писатель, носитель определенной *системы духовных ценностей*, моделирует свои миры исходя из персональных представлений о «добре и зле», то вопрос выявления писательского присутствия в произведении становится делом техники. Начало и первоисточник произведения — сознание и подсознание (духовный симбиоз), из которых выстраивается *личность писателя*.

Именно она является основополагающей. (Разумеется, психика и сознание формируются особенностями той клеточки универсума, где «протекает жизнь» писателя. В этом смысле можно выстроить некую новую систему: «реальность (универсум) — автор (писатель) — произведение — читатель — реальность». Но эта «цепочка» не решает обозначенных нами проблем, а выстраивает новый, более общий, контекст, который не отменяет контекста более локального.)

В таком случае *все* присутствующие в произведении уровни, аспекты, точки зрения — все, что претендует на систему, складывающуюся вокруг главного, генерального субъекта сознания, — восходит к реальному автору, к *личности писателя*. И в этом смысле она становится категорией содержания, которая выражается специфическими стилевыми средствами, — категорией литературоведения. Писатель, с одной стороны, строго оппозиционен сотворенной им модели реальности, а с другой — включен в нее (в качестве *личности писателя*) как та информационная система, из плоти которой и сотканы виртуальные миры.

Если это не так, если произведение можно и нужно рассматривать в отрыве от реального автора, значит, необходимо указать на какой-либо иной источник информации, кладезь смыслов, некое семантическое хранилище, где зародилась и сформировалась содержательность произведения. Кроме того, кто-то ведь должен организовать разрозненные субъекты сознания, объединить их в рамках определенной системы ценностей. Кто, если не *личность писателя*?

Личность писателя, отраженная в конкретном художественном произведении, становится высшей информационной точкой отсчета, вершиной информационной пирамиды. Она порождает нереальный (вымышленный) мир, а мир отражает его, писателя, реальную суть; однако это не является основанием для превращения *личности писателя* в полномасштабный персонаж (все остальные субъекты сознания — персонажи в полном смысле этого слова). Тем не менее *личность писателя*, будем последовательны,

отчасти является персонажем-фантомом, пусть и помимо воли автора. Это объективный закон творчества.

Писатель вынужден проявлять себя как *личность писателя*, выполнять функции персонажа, *недвусмысленно представляя себя и только себя*, — и в этом отношении он становится литературоведческой категорией. *Личность писателя* — это высший субъект сознания, который реализуется, с одной стороны, через упорядоченную совокупность всех иных субъектов сознания (образ автора, повествователь, рассказчик, герой, персонаж, лирический герой), а с другой — через повествование, в том числе и речь персонажей (и в этом смысле он не отличается от иных субъектов сознания).

Субъект речи — форма проявления субъекта сознания. Следовательно, первого не бывает без второго, при этом необходимо учесть, что субъект речи может быть одновременно выражением нескольких субъектов сознания.

Личность писателя — это единственный субъект сознания, который не представлен как субъект речи. Это и позволяет личности писателя быть тогда, когда ее как бы нет. За *личностью писателя* не закреплён определённый, материализующий только его стиливой приём. *Личность писателя* — это высшая, генеральная и генерирующая функция, которая воплощается «обычными» стиливыми средствами и посредством иных субъектов речи. При этом именно она связывает художественный текст и внехудожественную реальность. Выражаясь языком современной науки, *личность писателя* становится точкой бифуркации. Писатель присутствует в своём произведении как личность, мировоззренческая точка отсчёта, но не как человек, с которым непременно происходило то, что и с персонажами.

Персонажей можно выдумать, система ценностей (маркировка личности) реальна. Несуществующие персонажи воплощают реальную систему ценностей: в этом и заключается информационный секрет литературы.

Здесь необходимо зафиксировать художественную/нехудожественную амбивалентность категории «*личность писателя*». До сих пор о ней говорилось как о компоненте художественной структуры. Однако мы можем изучать личность автора (писателя, творца) как таковую безотносительно к ее художественной функциональности. В этом случае мы меняем предмет познания: *личность писателя как литературоведческая категория* помогает нам познавать реальную личность писателя, а не наоборот. Личность творца отражается не только в совокупности созданных им произведений, но и в письмах, документах, биографии. До тех пор, пока мы имеем дело с художественным произведением, мы имеем дело с принципиально неполным проявлением *личности писателя*. Если же мы ставим целью всестороннее исследование личности писателя, мы уже не

столько изучаем произведения, сколько «по кусочкам», из фрагментов воссоздаем мировоззрение пишущего человека. Произведение становится материалом изучения, а личность писателя — главным содержанием и предметом.

Следует иметь в виду подвижность границ исследуемого объекта, возможную (иногда невольную) переакцентировку, вызывающую подмену или размывание предмета изучения. В гуманитарных науках это происходит с такой частотой и регулярностью, что стало уже неотъемлемой характеристикой гуманитарных дисциплин.

2

За иллюстрацией приведенных положений обратимся к роману в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», произведения знакового для мировой литературы во многих отношениях. Отметим при этом, что именно такого уровня и класса труды способствуют не только решению, но и самой постановке проблем типа «личность писателя в произведении». Если оставить литературоведение без великих и знаковых работ как предмета его исследования, то из фундаментальной науки оно превращается в эмпирическую. Изучать надо все произведения, однако глобальные проблемы литературоведения необходимо решать на материале классики.

Вот замечательный пример того, как *писатель*, выполняя функции повествователя, вместе с тем представляет собой мировоззренчески нечто большее, нежели повествователь: взгляд *личности писателя* на вещи шире, чем повествователя (несмотря на то, что последний отчасти наделяется полномочиями писателя), и этой художественной возможностью сполна пользуется писатель. *Личность писателя* тонко отделена от повествователя как персонажа произведения. *Писатель (реальный автор)* играет роль писателя (входя в образ автора):

Друзья Людмилы и Руслана!
С героем *моего* романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин, добрый *мой* приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и *я*:
Но вреден север для *меня*.

Проведем анализ. Автором поэмы «Руслан и Людмила» является писатель А. С. Пушкин; следовательно, в роли повествователя романа «Евгений Онегин» («моего романа») также должен выступать писатель А. С. Пушкин. Однако мы нигде не найдем прямого и недвусмысленного указания на авторство. Согласно формальной логике автором следует признать Пушкина, а вот по логике художественной автором «моего романа» могут быть «как бы я», *писатель*. Мы, читатели, следуя подсказке *писателя*, спешим «заметить разность» между ним и Пушкиным.

Нечто похожее находим мы в поэме Сергея Есенина «Анна Снегина», где главным героем является поэт Сергей Есенин — *писатель*.

Чем вызвано подобное несовпадение, рассогласование субъектов сознания, выразившееся в дифференциации образа писателя и *личности писателя*? Оно обусловлено насущной художественной необходимостью. Чтобы постигнуть ее логику, внимательно проследим за отношениями повествователя и личности писателя, помня о том, что «дьявол сокрыт в деталях». Писатель-личность сильно рискует, представляя Онегина своим «добрым приятелем», ибо берет на себя нравственную ответственность: ведь только что, в первой же строфе, Онегин показал себя «добрым» циником. С другой стороны, если Евгений, пройдя сквозь горнило романа, окажется все же «добрым малым», сильной и яркой личностью, то сам факт числиться у него в добрых приятелях становится лучшей рекомендацией в «лишние», т. е. в клуб избранных, духовных аристократов. Скажи мне, кто твой добрый приятель, и я скажу тебе, кто ты. В данном случае риск действительно благородное дело.

Идти на подобный риск Пушкину, носителю личностного сознания, неблагородно, ибо это — своего рода пижонство, обнаруживающее если не дефицит чувства собственного достоинства, то склонность к некоторой театральщине с привкусом нарциссизма. Одно дело написать роман в стихах «Евгений Онегин», и совсем другое — открыто заявить: мы с Онегиным и есть герои нашего времени. Духовный аристократизм исключает саму возможность постановки вопроса в такой плоскости.

За всеми этими информационными «наворотами» (отношениями) кроются вопросы: кто ставит задачу воплотить именно такую систему ценностей? кто продумывает все указанные смысловые нюансы, делающие роман в стихах бесконечно сложным и многоплановым?

Ответ, порождающий столько сложностей, видится нам простым: реальный автор — писатель, мыслящий как личность, подобная Онегину (ибо Онегин есть проекция личности писателя). Духовный аристократизм предполагает наличие у писателя личностного измерения.

В таком случае ставим вопрос прямо: присутствует личность Пушкина в его романе «Евгений Онегин» как элемент структуры содержания или нет?

Присутствует. С какой целью?

Находчивый писатель выступает добрым приятелем *образа писателя*. Незримое присутствие настоящего писателя рядом с ненастоящим (вымышленным) *образом писателя* делает историю Онегина реальной, сообщает ей свойства подлинности. Градус искренности *личности писателя* настоящий, и этически это оправданно. Выше личности писателя в мире нет ничего — такова информационная логика романа, вытекающая из его информационной структуры.

Как видим, разведение *личности писателя* и *писателя-персонажа*, которых связывает комплекс нравственно-философских отношений, — это именно согласование, создание ансамбля субъектов сознания, в чем сказывается мастерство писателя, сына гармонии. Диалектически выверенные отношения в звене «личность реального писателя — личность реального писателя как литературоведческая категория — повествователь» становятся не только предпосылкой художественности, но и оригинальным художественным материалом, *если — NB! — творческие задачи решаются в русле персоноцентризма*.

Личность писателя, взращенная усилиями реального человека и дающая жизнь условным персонажам, на которые ориентируется сама реальность, — это амбивалентный комплекс свойств (психологических и гносеологических), который связывает две реальности: художественную и нехудожественную. Этот нюанс в информационной структуре «личность — произведение» позволяет прояснить уникальный тип отношений — человека, который начинает относиться к себе как к персонажу и творцу одновременно (а возможно, и стремится стать тем и другим, скрывая это от самого себя). *Личность писателя* как начало реальное, становящееся ирреальной точкой отсчета, содержит в себе момент раздвоения личности (не в клиническом, а в технологическом, творчески продуктивном смысле; с другой стороны, «клиника», к сожалению, также может стать характеристикой творческого процесса). Этот момент раздвоения (точка бифуркации) делает произведение целостно-антропологическим объектом, который характеризуется следующими социально-художественными возможностями (функциями). Произведение можно интерпретировать как:

- инструмент познания человека, который реализует эвристический потенциал художественного дискурса;
- инструмент превращения индивида в личность, что позволяет произведению становиться моделью гносеологического приключения;
- процесс превращения человека в личность, становящийся источником катарсиса для творящего и воспринимающего сознания;
- гуманистически маркированную информационную структуру типа «личность — о личности — для личности», что позволяет произведению

обладать колоссальным воспитательным потенциалом — возможностями «духовного производства» человека, если называть вещи своими именами;

- инструмент для настройки ментальности общества — в целях совершенствования общественного сознания и приведения его в соответствующий гуманистический тонус.

Словом, произведение можно и нужно интерпретировать как «пирамиду познания». Такова многоцелевая и многоплановая насущная художественная необходимость.

Приведем редчайший пример того, как *личность писателя* демонстративно обнажается в качестве точки отсчета в произведении, на мгновение *как бы* становясь *субъектом речи*:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову:
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.
Цензуре долг свой заплачу,
И журналистам на съеденье
Плоды трудов моих отдам:
Иди же к невским берегам,
Новорожденное творенье,
И заслужи мне славы дань:
Кривые толки, шум и брань!

Легко заметить, что в строфах II и LX сказано: «моего романа». Однако во II строфе эти слова, как мы указывали, принадлежат повествователю, а в LX — писателю (неотделимому от личности писателя).

Разберем указанную коллизию по позициям. Пушкин недвусмысленно выделяет три пункта.

1. «Я думал уж о форме плана...»

2. «...И как героя назову...»

3. «Я кончил первую главу; Пересмотрел все это строго: Противоречий очень много, Но их исправить не хочу.»

Итак, пункт первый. Что значит «думать о форме плана»? Думать о форме распланированного содержания, которое «растекается по древу произведения». «Я» думает о том, как лучше представить выношенные им, рожденные персонально им смыслы. Почему же субъектом сознания, выраженным местоимением первого лица «я», в данном случае выступает

не повествователь (образ автора), а именно личность автора (писателя)? В чем смысл их разделения?

Повествователь отделяется от писателя не для того, чтобы с возникновением еще одного звена «пирамида познания» выглядела более внушительно и основательно, а для того, чтобы фундаментом этой «пирамиды» (точкой отсчета) являлась жизнь (не литература). Повествователь был другом Онегина; Пушкин другом Евгения не был и быть не мог, потому что Онегина, как и повествователя, никогда не существовало.

Повествователю как одному из персонажей романа доверена функция «доказать» реальность Онегина, его невыдуманность, укорененность в жизни. И самым главным доказательством становится наличие информационной инстанции «личность писателя».

Таким образом, за личностью писателя, категорией экстралитературной, закреплена главная, генеральная художественная функция, а именно: личность писателя становится источником авторской «картины мира», в которой, конечно, присутствует и доля объективного. И чем выше эта доля, тем значительнее и выразительнее момент субъективного (авторского) начала. Личность писателя — тот самый источник, точка отсчета, а повествователь — связующее (при этом совершенно необходимое) звено.

Проанализируем пункт второй. Обратим внимание на этот, казалось бы, лежащий на поверхности семантического поля штрих: кто выбирает имена героев произведений?

Повествователь в повести «Пиковая дама», например, увлеченно и вовлеченно (нарочитая отстраненность, как в эпилоге, только подчеркивает заинтересованность *образа автора*) рассказывает историю, но не выбирает имена героев, сюжет. Кто же этим занимается?

Германн — это находка писателя, не повествователя. Повествователь и писатель здесь недвусмысленно разведены именно этим приемом: «как героя назову». У писателя есть такое право, у повествователя его нет.

В романе в стихах писатель играет в прятки не с повествователем, а с самим собой. Писатель появился как «участник литературных событий», как смысловая единица содержания, не переставая быть реальным Пушкиным. Зачем? Какой в этом смысл — информационный и литературный?

Возникновение писателя призвано резко (чтобы не сказать скандально) усилить реалистичность произведения сразу по нескольким позициям. Он может делиться своим мировоззрением и мироощущением, может раздваиваться на глазах изумленной публики, но духовность, добытая личностью писателя, не делится на «книжную» и «некнижную»: вот о чем говорит появление писателя как отчасти романного лица. Духовный формат

произведения — всецело заслуга личности писателя. В этом случае произведение правомерно рассматривать как *способ «духовного производства» человека*. Не зря Онегин в самом начале своего кризиса стал активно читать, полагая, что секреты духовного становления, взросления должны быть «зашифрованы» в умных книгах:

...Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал — а все без толку

(без толку потому, что в тех книгах личность писателя оказалась не на высоте. — А. А.):

Там скука, там обман иль бред;
В том совести, в том смысла нет.

Он не нашел в книгах секрета того, как стать личностью, поэтому решил раскрыть эту тайну сам. И сделал это. Позицию «читал, читал» Онегин, рискуя, заменил жизнетворческим кредо «жил и мыслил». Мыслящий и духовно взрослеющий герой весьма похож на самого писателя. Путь от человека к личности он прошел самостоятельно.

Это можно воспринимать как ненавязчивую подсказку читателю — своему читателю. Роман становится больше, чем явлением литературы, — он превращается в дело жизни. Вот теперь его можно «читать, читать» именно потому, что в нем есть и совесть, и смысл-философия (мысль). Произведение оказывает духовное воздействие на воспринимающее сознание: это же предел возможностей литературы, к которому честно стремится «Евгений Онегин».

Такую литературу невозможно создать, «вынося за скобки» личность писателя. Все с точностью до наоборот: она создается исключительно возможностями личности писателя.

А теперь подойдем к вопросам с функциональной стороны: как назвать «такого», мыслящего героя и что значит Евгений Онегин?

Евгений в переводе с греческого означает «благородный», в имени просматривается тяготение к духовному (культурному) аристократизму. *Онегин* — «о-неженный», из-неженный, привыкший жить в неге баловень судьбы: здесь в противовес семантике имени подчеркнута подверженность природному началу. Натура и культура, человек и личность неразрывно связаны: вот на чем сделан акцент в имени героя романа, повествующего о превращении человека в личность. Евгений Онегин — человек, который постиг суть жизни, т. е. принял к сведению, что он родом из натуры, а живет и мыслит как существо культурное. Евгений Онегин — это образ единства противоречий.

Выбрать имя героя — значит отразить в нем концепцию романа. Эта функция опять же принадлежит исключительно личности писателя, а не повествователя.

Наконец, пункт третий, наиболее странный, чтобы не сказать парадоксальный: «Противоречий очень много, но их исправить не хочу». Почему же к противоречиям столь противоречивое отношение?

Противоречить себе, согласно общепринятой логике, — значит ошибаться. Перестать противоречить — значит исправить ошибку. Следовательно, настаивать на противоречиях — настаивать на ошибке. Так исправлять или не исправлять? Вопрос звучит вовсе не так риторически, как могло бы показаться.

На первый взгляд, писатель настаивает на своем *праве на ошибку*, т. е. праве оставаться живым, а не идеальным, безгрешным, одномерным (и потому непротиворечивым). Он, надо полагать, протестует против «исправления», т. е. устранения, противоречий, против превращения живого, пульсирующего энергией романа в «гладкую» «умненькую» схему-модель. В известном смысле все именно так: «Как уст румяных без улыбки, Без грамматической ошибки Я русской речи не люблю». Ошибка, способ индивидуализации, — это свойство жизни, способное ее украсить.

Однако авторский протест (связанный с его философией романа) гораздо глубже. Дело не только в «натуральной шероховатости» и далекой от жизни «гладкости» (хотя и в них тоже, как мы уже отметили), и не столько в *ощущении* «живой» неправильности жизни, сколько в качестве *мышления*. Принцип «противоречий очень много, но их исправить не хочу» становится характеристикой мировоззрения, а не мироощущения.

В романе сказано: «Так нас природа сотворила, к противуречию склонна». Это не бегло оброненное замечание, а выверенный гносеологический принцип, кажущийся легковесным из-за изящества — воздушности! — формы. Из него следует, что противоречивость всего на свете — объективная данность, ибо она заложена в природе вещей. Не исправлять стихийно обнажившиеся в романном дискурсе противоречия — значит не вмешиваться в логику мироздания, соответствовать «конституции» природы, ее стремлению к самоорганизации, что в конечном счете позволило сотворить тот универсум (вселенную), который мы знаем. Не исправлять — значит творить гармонию, сочетая компоненты противоречия, а не устраняя один из них; творить, приводя тем самым в соответствие феномен искусства (романа) и феномен жизни.

Писатель настаивает не на своем праве на ошибку, а на *праве следовать противоречивым путем истины*. А это протест уже не психологического (мироощущенческого), а духовного (мировоззренческого) порядка.

Выдвигается «заявка» на образ мышления, который иначе как диалектическим не назовешь. Чья это «заявка»? Чья метода? Кто является автором гносеологического проекта, на котором выстроено все здание романа — «воздушная громада»? Повествователь? Нет, личность писателя. Повествователь в данном случае — проекция личности автора, а не наоборот.

Так, личность автора формирует (придает плану форму) гносеологический и нравственно-философский формат романа. Уберем личность писателя (автора) — роман рассыплется в прах. При этом самой личности как бы и нет — эффект присутствия при полном эффекте отсутствия. Противоречие, не так ли?

Принимая к сведению все вышесказанное, так и хочется в очередной раз спросить: какую роль здесь играет пресловутая «энциклопедия русской жизни»? Так, противоречиво считать «энциклопедией русской жизни» (здесь и русская душа, и русский быт, и русская зима, и русская лень и т. д.) то, что является энциклопедией восхождения к личности (где есть место обману, бреду, совести, смыслу, противоречиям, укрощению противоречий и т. д.).

Можно подумать, что роман в стихах — региональная «энциклопедия русской жизни» (если настаивать на своем праве на ощущения). На самом же деле перед нами универсальная энциклопедия личности (если взять на себя ответственность отстаивать право на право отстаивания истины).

Кажется, что главный герой — Татьяна Ларина, но если вдуматься, это Евгений Онегин.

Ставим вопрос по-пушкински: что является главным инструментом интерпретации романа, детища личности автора, — мироощущение или мировоззрение? Если интерпретация — это акция *личности исследователя*, то главным инструментом становится «общий аршин» личности, а ум — «общим аршином» методологии.

Если роман обожать, любить, плакать над ним, умиляться или негодовать, защищать от нападок всяческих методологий, то умом его не удастся понять (т. е. просто вынести понимание за пределы интерпретации) и, соответственно, «аршином общим не измерить». В таком случае можно продолжать настаивать на своем праве на ошибку — продолжать считать всемирно-исторический роман «энциклопедией русской жизни». В конце концов, это так по-русски.

5. «ШУТЛИВЫЙ ДИСКУРС» КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)

1

Великую литературу от просто литературы, гениальную — от просто хорошей отличают три обстоятельства.

1. В содержательном плане великая литература отличается тем, что *подлинным предметом изображения писателя становится процесс превращения человека в личность*. Нет этого процесса — нет великой литературы. Такая литература становится способом «духовного производства» человека. Личность с точки зрения духовно-информационных возможностей отличается от человека количеством и качеством потребляемой и обрабатываемой духовной информации: в первом случае мы имеем дело с регуляцией процесса жизнедеятельности, исходящей от ума (сознательный тип регуляции), во втором — с регуляцией всех отношений с миром, в том числе с собой, от души, психики (бессознательный тип). Разумеется, человека невозможно оторвать от личности: эти его стороны, становящиеся функциями культуры, следует не только диалектически развести, но и диалектически увязать друг с другом, продлить одно измерение в другом. И все же в принципиальном плане, в плане различий между психикой и сознанием (воплощающих, в свою очередь, различия между натурой и культурой), разграничение разных субъектов культуры налицо. В заурядной литературе главным героем становится по преимуществу человек, в литературе великой (художественной) — личность.

Итак, *человека от личности отделяет способ управления духовной информацией. Способом превращения человека в личность выступает умение мыслить.*

Именно конфликт типов управления информацией и является *объектом* изображения в литературе, ибо все духовные коллизии человека косятся в информационной природе конфликта.

2. Для того чтобы изобразить личность, требуются совершенно особые навыки (здесь от плана содержания мы переходим к плану выражения — от вещества художественности — к ее технологии). Приращение смысла в произведении, организованном по законам художественности, происходит не по «частям» и «кусочкам», из которых лепится целое, а с помощью «единиц» под названием «моменты целого». Океан состоит из отдельных капель, которые содержат в себе все свойства океана. Гениальные романы, несмотря на свой чудовищный по художественным меркам объем, складываются из фрагментов, так или иначе содержащих в себе целое (например, «Война и мир», где каждая строка, реплика, глава, каждый образ мало того что выверены и «отделаны», но занимают строго отведенное им место в структуре целого и самим местоположением, т. е. сопряжением со всеми иными строками, репликами, образами, главами, концентрируют, «распределяют» и упорядочивают смыслы). Чем больше качественных характеристик целого содержит отдельный фрагмент, тем он более индивидуален и выразителен, с одной стороны; с другой — именно из уникальных в своей выразительности моментов структурируется то самое художественное целое. Собственно говоря, в этом и заключена природа художественности, природа мышления образного, оперирующего суммами смыслов, умеющего через «одно» (конкретное, единичное, уникальное) передавать «все» (абстрактное, общее, универсальное). Высшее, родовое, проявление художественности — это когда в «одном» непременно отражается «все» и это «одно» направлено на воплощение личности. Только для этого и необходим стиль.

Иначе говоря, *стиль рождается там, где присутствует художественность, ибо это способ ее воплощения.*

Таким образом, быть великим писателем — дело достаточно простое, за исключением того «пустячка», что стать им невозможно: надо им родиться. (То же самое, кстати, следует сказать и в отношении литературоведов.)

3. Стиль, с помощью которого художественно передается процесс превращения человека в личность, неизменно стремится к тому, чтобы так или иначе реализовать свойства *шутливого дискурса*, ибо именно такой дискурс становится способом художественного существования сложнейшего философского материала (концептуального, внутренне противоречивого).

Для демонстрации трех — триединых! — указанных фундаментальных положений мы обратимся к анализу излюбленного пушкинского стиливого приема — к шуткам, шутливым пассажам, в которых доля шуточного только увеличивает их серьезность (не лишая при этом прелести комического). Для начала улыбнемся совершенно неприметной, «проходной», на первый

взгляд, шутке (не исключено, что многие и вовсе не разглядят здесь шуточного умысла), взятой из романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Чтобы понять и оценить весь ее смысл, надо воспринять ее в контексте целого сложно устроенного романа.

Итак, «беседуют друзья» Евгений Онегин и Владимир Ленский. Начинает Евгений (действие происходит в деревенской глуши, в имении Онегина, зимой за обедом у камина, в тот час, когда «вечерняя находит мгла»):

«Ну, что сосетки? Что Татьяна?

Что Ольга резвая твоя?»

— Налей еще мне полстакана...

Довольно, милый... Вся семья

Здорова; кланяться велели.

Ах, милый, как похорошели

У Ольги плечи, что за грудь!

Что за душа!.. Когда-нибудь

Заедем к ним; ты их обяжешь;

А то, мой друг, суди ты сам:

Два раза заглянул, а там

Уж к ним и носу не покажешь.

Да вот... какой же я болван!

Ты к ним на той неделе зван!

На самом деле перед нами не два, а три участника беседы: кроме Онегина и Ленского «незримо присутствует» еще и автор-повествователь, иначе никакой шутки и не получилось бы. Также предполагается наличие читателя, но в каком качестве и на каких правах он будет участвовать в беседе, зависит от него. Читатель «зван», приглашен: как субъект восприятия он постоянно находится в поле зрения автора, является своего рода «обузой», с которой приходится считаться творческому сознанию (иначе сказать, читатель — «Кто б ни был ты, о мой читатель, Друг, недруг» — отчасти является действующим лицом произведения); если читатель («друг», личность) поймет и оценит всю глубину шутки, то будет «избран» — улыбнется вместе с повествователем, станет соавтором шутки, а если поймет неправильно, то попадет в число тех, над кем повествователь посмеивается — в число «недругов», неличностей. Шутки в гениальных произведениях — дело серьезное.

По крайней мере, двое из участников беседы, повествователь и Онегин, относятся к тому крайне редкому роду людей, который мы квалифицировали как личность. Владимир Ленский явно не принадлежит к этому разряду: он всего лишь «простодушный» поэт, простой человек. Комизм ситуации в том, что он «проговаривается». Владимир сказал правду, но ту, которую ему как поэту говорить было не к лицу, «не по чину». Ведь «Он пел разлуку и печаль, И *ничто*, и *туманну даль*, И романтические розы»; «Он в песнях

гордо сохранил Всегда возвышенные чувства»; «Он верил, что душа родная Соединиться с ним должна». Ленский был уполномочен, призван заботиться именно о душе (ибо разделял миф о поэтах и поэзии). Поэт «специализировался» на неземном. И вдруг он запросто признался, что все это шелуха, что на самом деле его интересуют в Ольге плечи и грудь, т. е. начало телесное, а вовсе не возвышенное. Он выболтал тайну, которую скрывал прежде всего от самого себя, потом спохватился и вспомнил о душе, о приличиях и «чине». Но слово не воробей... Разумеется, это вызывает улыбку.

Но это только первая, видимая, часть шутки, выставленная на всеобщее обозрение. Главная (и подспудная) заключается в том, что представления Ленского о душе условны, фальшивы и мало чем отличаются от впечатлений, полученных от тех же «плеч», и это как никому другому известно Онегину.

Евгений исходит из другой, вовсе не поэтической, философии человека. Для него, кроме души и связанных с нею чувств, самым ценным в человеке является ум, разум. Мы (читатели) знаем, что Онегин, когда ему было столько же лет, сколько «шутнику» Ленскому, сполна отдал дань чувствам, страстям, даже «науке страсти нежной». Нам известен также результат: «Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей». Собственно, такое умение мыслить и есть начало зрелости человека. Евгений давно понял, что душа, т. е. чувства, — это способ завуалировать потребности тела, и цинично эксплуатировал это свое раннее знание («Как рано мог он лицемерить» и т. д.) до тех пор, пока не осознал свою зависимость от тела, телесных удовольствий как унижительную в духовном отношении. Философ Онегин живет умом, выстраивает свои отношения с миром на основе понимания, а поэт Ленский, который «сердцем милый был невежда», живет надеждами, «мечтою сладкой» (уже догадываясь, как видим, что поэзия — только флер, скрывающий нечто малопоэтическое, «душевно-грудное»).

Шутка обнажила иллюзорную природу душевно-поэтического отношения. Онегин

Слушал Ленского с улыбкой.
Поэта пылкий разговор
И ум, еще в сужденьях зыбкой,
И вечно вдохновенный взор, —
Онегину все было ново...

Евгений думал:

...Пускай покамест он (Ленский. — А. А.) живет
Да верит мира совершенству;
Простим горячке юных лет
И юный жар, и юный бред.

Итак, шутка состоялась сразу в нескольких отношениях: она одновременно адресована тем «людям», читателям, которые находятся на стороне (и на уровне) Ленского, «верят мира совершенству», надеются и мечтают, и тем, кто относится к «горячке» и «бреду» «с улыбкой». Первые никогда не поймут вторых, вторые никогда не разубедят первых.

Уловив только «внешнюю» часть шутки, вы не смеетесь последним, ибо поддались на поэтическую провокацию и не прошли тест на «философа»: вы также разделяете наивные взгляды Ленского, согласно которым в человеке есть тело и душа, а душа — это дух, который вселяется в личность. Вы попадаете в число тех, над кем смеется повествователь вместе с Онегиным. Строго говоря, даже если бы Ленский начал не с плеч, а с души, все равно было бы смешно. А в нашей ситуации смешно вдвойне. Утешить вас может лишь то, что смех «приятелей» («Онегин, добрый мой приятель») не издевательский, а, скорее, горький: ведь такой смех — вариант проявления горя от ума.

Но и это еще не все. В шутке содержится романное пророчество: «резвая» Ольга, как известно, быстро забудет погибшего поэта, павшего от руки философа, лучшего своего друга (если не шутка, то ирония, причем двойная), и выйдет замуж за улана:

Мой бедный Ленский! изнывая,
Не долго плакала она.
Увы! Невеста молодая
Своей печали неверна.
Другой увлек ее вниманье,
Другой успел ее страданье
Любовной лестью усыпить,
Улан сумел ее пленить,
Улан любим ее душою...

Променять поэта на улана! Что за душа! Ее не сразу разглядишь за «грудью» и «плечами». Владимир (владеющий миром: этот мир создан явно не для одиноких Евгениев, величественно-благородных гениев) верит в совершенство, но не умеет разбираться в людях, ибо не умеет мыслить. Он проговорился дважды, горько подшутил над собой и, конечно, не заметил этого. А вот Онегин улыбнулся и по этому поводу. Если уж говорить о душе, то первой здесь следовало бы упомянуть Татьяну (что, собственно, Онегин и сделал: «Что Татьяна?»). Реакция героини на проводы «молодых», Оли и улана, подтверждает, что ее душа тонко, чутко и глубоко отзывается на несовершенства мира: «Но Таня плакать не могла; Лишь смертной бледностью покрылось Ее печальное лицо». Не там, не там искал поэт душу, пылко озабоченный душевными проблемами. Еще один повод продлить горькую улыбку.

Он ничего не понимает в душе, которую поэтизирует, ибо понимание души предполагает умение мыслить, «жить и мыслить», влекущее за собой, в частности, такое неприятное чувство, как «презрение к людям».

2

Весь роман (и первая глава в особенности) буквально соткан из перекликающихся разноплановых противоречий, «умных» противоречий, где теза и антитеза нуждаются друг в друге, проявляются благодаря своим взаимоисключающим потенциалам. Кстати, Пушкин осознавал *противоречивость* романа как некий творческий принцип и специально акцентировал на этом внимание в заключительной строфе первой главы, словно предупреждая упреки любителей трактовать противоречия как неувязку, порок или изъян:

Я думал уж о форме плана,
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
*Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.*

«Форма плана» включает в себе «очень много» противоречий, которые придирчивый автор видит, но не считает нужным исправлять. Что это: шутка? Кстати, а что такое шутка? Это способ существования противоречий, некая внутренне парадоксальная смысловая единица, которая и возникает как целостность благодаря «разрывающим» ее изнутри противоречиям. Говорить шутками — значит изъясняться противоречиво и при этом серьезно настаивать, что парадоксы более чем уместны и не подлежат исправлению. Можно ли более определенно высказать свое отношение к шуткам?

В этом контексте следующая шутка (снова просто набор противоречий) обращает на себя особое внимание:

Он (Онегин. — А. А.) по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно;
Чего ж вам больше? Свет решил,
Что он умен и очень мил.

Обратим внимание на существенный момент: образ жизни молодого повесы (и, очевидно, сопутствующий образ мыслей) не был примечательным, особо выделяющимся, из ряда вон выходящим. Напротив: отличительная его особенность состояла в том, что он был «как все». Онегин являлся прилежным «воспитанником» мод и света, естественно (не задумываясь) впитавшим все культурные стандарты и нормативы среды. Если молодой человек «совершенно» владеет французским, «легко» танцует мазурку и кланяется «непринужденно» (дан исключительно внешний ряд), свет прозорливо решает: «он умен и очень мил». «Умен», ибо принял правила игры общества, стал как все, не стремится быть умнее других. Отсюда и более чем благосклонная аттестация. «Умен» звучит не только как убийственная ирония по отношению к свету, который по манерам и внешности судит об уме, но и как горькая ирония: действительно умные в глазах «людей благоразумных» тут же будут окрещены «сумасбродами», «притворными чудаками» и т. д.

Онегин был «примерным» человеком света, образцом светских добродетелей, пока им не овладел «недуг», а именно стремление мыслить (недуг, который, оказавшись формой прозрения, окончательно излечил его от недуга «быть никем»). Вот когда он стал «жить и мыслить», перестал быть «как все»:

...Все дружбу прекратили с ним.
«Сосед наш неуч, сумасбродит,
Он фармазон; он пьет одно
Стаканом красное вино;
Он дамам к ручке не подходит;
Все *да да нет*; не скажет *да-с*
Иль *нет-с*». Таков был общий глас.

Автор-повествователь шутит — только вот где начинаются его шутки и где они заканчиваются?

Критерием выступает не «чувство юмора», а умение «чувствовать» общую концепцию романа (т. е. соотносить каждую шутку-«каплю» с «океаном»), реализованную через шутливый дискурс, который отражает процесс превращения человека в личность. Шутка всего лишь становится инструментом мышления.

3

А вот и вовсе детская шутка — простой, но, как нам представляется, убедительный пример превращения художественного текста из предмета школьного (в широком смысле — ненаучного) анализа в предмет литературоведческого (философского, следовательно, целостного — научно-го) исследования:

I

В тот год осенняя погода
Стояла долго на дворе,
Зимы ждала, ждала природа.
Снег выпал только в январе
На третье в ночь. <...>

II

Зима!.. Крестьянин торжествуя
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысю как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, красном кушаке.
Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно, и смешно,
А мать грозит ему в окно...

III

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут.

Приведенный отрывок из романа «Евгений Онегин» внесен в школьную программу 5-го класса (раздел «Писатели о природе» под рубрикой «Стихотворения русских поэтов XIX в. о природе») и изучается наряду со стихотворениями Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, Н. А. Некрасова (сюда по праву можно отнести и стихотворения П. А. Вяземского, Е. А. Баратынского). Фрагмент произведения изымается из сложнейшего семантического контекста, который способен уяснить далеко не каждый взрослый (роман до сих пор в должной мере не понят и не оценен «прогрессивным человечеством», не говоря уже о средней школе), и превращается в «пейзажную лирику», в принципе, понятную и ребенку.

Пушкина интересует не природа, а природа человека — не натура, а натура, становящаяся культурой. В школе же изучается не отрывок из романа «Евгений Онегин», не пушкинский художественный текст, а некий

совершенно условный «веселый текст» про крестьянина и лошадку, мальчика и *жучку*, напрочь лишенный философской нагрузки, собственно, и делающей его высокохудожественным. Парадокс, однако, заключается в том, что, убрав из «текста» все пушкинское, «лишнее» (информация о «лишних» людях до сих пор воспринимается как лишняя), мы получаем нечто «выразительное о зиме», вполне пригодное для изучения в школе. Формально автором текста, обладающего эстетическим измерением, является великий А. С. Пушкин. Таким образом, социальная и эстетическая нагрузка текста становится важнее художественно-философской. Это просто беда гуманитарных наук — не замечать главного.

Природа, «низкая природа», описанная столь поэтически, если не возвышенно (роман в стихах предоставляет такую уникальную возможность), станет в конце концов для мыслящего и потому сторонящегося «низких» проявлений природы Онегина («Кто жил и мыслил, тот не может, В душе не презирать людей»: мыслить — значит, к сожалению, презирать) необходимым компонентом счастья, войдет в состав жизнеспособного типа духовности. Мыслить — значит, к счастью, не презирать то, что, казалось бы, заслуживает презрения. Таков многомерный симфонический концептуальный контрапункт отрывка «про *жучку*». Обратим внимание: сначала лошадка везет крестьянина, а потом мальчик, «себя в коня преобразив», — собачку. Люди и животные запросто меняются местами, без проблем «понимая» друг друга. Простой нерассуждающий человек не выделился из природы, он весьма напоминает «братьев своих меньших». И здесь есть своя прелесть, эти «низкие» радости (крестьянин «торжествует», шалуну-мальчику «и больно, и смешно») тоже возвышают человека. Он устроен сложнее, чем думалось на тот момент Онегину. Человек един: не раскладывается на мысль и чувство, на высокую культуру и низкую натуру. Человеку «и больно, и смешно», и при этом он способен мыслить.

В данном фрагменте повествователь противостоит Онегину («Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной») — человеку редкой духовной породы, имя которой «личность», человеку, который мыслил настолько глубоко, что, наконец, перестал унижаться до презрения. Мыслящий Онегин оказался в состоянии дойти до той степени зрелого ума (разума), с которой начинается мудрость: он влюбился, разрешил себе «торжествовать», открыто проявлять чувства. В данном контексте противостоять Онегину — значит в конце произведения пожать руку главному герою, «приятелю младому», именем которого назван роман в стихах.

Для Онегина, пребывающего на той стадии активной духовной эволюции, на которой он находился в начале пятой главы, для героя, отвергшего

чувства Татьяны (любовь — это в значительной степени проявление «низкой природы»), для «чудака», который вскоре убьет своего друга-поэта на дуэли (поэт — это культ чувств в ущерб культу мысли, т. е. все тот же диктат все той же «натуры»), поэтическая сторона «низкой природы» была *пока что* роковым образом недоступна. Татьяна, кстати, «С ее холодной красотою Любила русскую зиму», повествователь — тоже; если уж на то пошло, все люди любят и ценят красу природы. Онегин же скучал и зимой, и летом (вспомним: «Деревня, где скучал Евгений, Была прелестный уголок»). Любовь, природа, поэзия, чувства, в том числе (и прежде всего) собственные чувства, — все это проявления натуры, которая с точки зрения незрелой культуры, с позиций «мыслящего» интеллекта (некоего абстрактно-теоретического, логического расклада) заслуживает презрения. Натура как «прелестная» составляющая культуры — это уже «задача» не для интеллекта, а для разума, с которой Онегин в конечном счете справился. Те же, кто не равнодушен к прелестям «пейзажной лирики», кто в восторге от проказ мальчика и его *жучки*, как правило, Онегина не слишком жалуют. Разве это не смешно?

Кроме того, «предостерегая» от одномерности восприятия не романно-, а собственно поэтического, Пушкин продолжает в шутливом тоне (отсылая читателя к стихам «другого поэта», Вяземского, и к «певцу финляндки» Баратынскому — к поэтам, коллегам Ленского по «цеху задорному»):

Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все оттенки зимних нег;
Он вас пленит, я в том уверен,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в санях;
Но я бороться не намерен
Ни с ним покаместь, ни с тобой,
Певец финляндки молодой!

Скрытый смысл шутки в том, что на поэтически описанную зиму *в контексте романа* нельзя смотреть как на *законченное стихотворение* (автор «бороться не намерен» с поэтами); это не просто описание зимы, а описание зимы повествователем, оппонирующим Онегину (которого он тем не менее восхищенно «поет») — «дьявольская разница». Это поэтический намек, понятный лишь принципиально не поэтически (а *эпически*) устроенному сознанию. Ау, читатель, «друг»!

Таково философское содержание пушкинского текста в целом и рассмотренного отрывка в частности, который в качестве образца «пейзажной лирики» представлен чутким пятиклассникам.

4

Обратим внимание на шутку иного рода, где литературные аллюзии также присутствуют, однако выполняют совершенно другую функцию.

Но здесь с победою поздравим

Татьяну милую мою (она завоевала сердце
«важного генерала». — А. А.)

И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть, о ком пою...

Да, кстати, здесь о том два слова:

Пою приятеля младого

И множество его причуд.

Благослови мой долгий труд,

О ты, эпическая муза!

И, верный посох мне вручив,

Не дай блуждать мне вкось и вкрив.

Довольно. С плеч долой обуза!

Я классицизму отдал честь:

Хоть поздно, а вступление есть.

«Хоть поздно, а вступление есть» — это, конечно, пародийное обыгрывание поэтической нормативности классицизма — той нормативности, которая заставляет трактовать человека как свод условных добродетелей или пороков. Узор и кладезь таких добродетелей, увы, — Татьяна Ларина (ларец!), «в стороне» от которой (опять же — увы) пролегает магистральное русло романа.

А теперь представим, что все, выделенное авторским полужирным курсивом, — это действительно вступление. Поместим его в начало романа, скажем, вслед за первым *вступлением* (посвящением П. А. Плетнёву «Не мысля гордый свет забавить...»). В таком случае функция второго, «замаскированного», вступления меняет свой вектор на противоположный (фокус, трюк, а лучше сказать — шутка!): это не столько «отдание чести классицизму», сколько в самом что ни на есть реалистическом ключе продолжение диалога с вдумчивым читателем, для которого все шутки — культурный код, культурный язык, но вовсе не забава. Перед последней, восьмой, главой автор «шутливо» напоминает искушенному читателю (дав понять,

что сам постоянно держит это в голове — «обуза!»): не питайте иллюзий, не блуждайте, главный герой моего романа — противоречивый отнюдь не в духе одномерного классицизма и потому по-человечески содержательный Евгений Онегин (но никак не статичная и потому по-женски симпатичная Татьяна), да, да, тот самый «неисправленный чудак», а не «мой верный идеал», как могло бы показаться. Где же тут шутки? До слез не смешно...

5

И под конец совсем уж не смешные выводы, к которым привели, однако, «шуточки» автора.

Отношения Онегина и Татьяны — это языком искусства представленная версия сосуществования культуры и природы, в образах воплощенная попытка культурного существа, мужчины, жить в любви и согласии с женщиной, жить одновременно по законам и культуры, и природы, не унижаясь при этом до отрицания последних, но и не скрывая, что культура, будучи высшей духовно-информационной инстанцией, вовсе не собирается «играть в прятки» с природой.

Пушкин показывает: умный мужчина должен дозреть до любви, тонкая женщина раскрывает свою тонкость в любви. Но это отнюдь не означает, что любовь *непременно* будет способом их существования (хотя, конечно, она помогает им стать теми, кем они способны стать).

Мужчина и женщина не только тянутся, притягиваются друг к другу, но и отталкиваются, демонстрируя невозможность слияния субъектов разной информационной природы: природа берет свое, а культура ей противостоит. Непреодолимое притяжение и одновременное взаимоотторжение: разве это не смешно? В такой «шутке» — голая правда чувств, «честно» «обслуживающих» императивы природы, и «умных» чувств (тоска, отчаяние, боль, разочарование), появившихся в результате функционирования сознания. И смех, и грех...

Вот почему *глубокий драматизм* в любви, граничащий с трагизмом (для краткости будем называть этот симбиоз *трагизмом*: это не совсем верно, но, надеемся, более понятно) *становится* наиболее адекватной и впечатляющей *формой сосуществования природы и культуры*. Есть, конечно, и иные формы: например, вариант тотального подчинения женского начала мужскому (любовь как составляющая по-своему гармонических героических отношений) или мужского женскому (своего рода комическая гармония). Однако свободное волеизъявление мужского (культурного) и женского (природного) начал неизбежно приводит не только к глубине и высшей гармонии, но и к трагизму. Похоже, отменить этот закон не представляется возможным.

Закон любви становится одним из проявлений универсального закона сохранения информации.

Можно сколько угодно утверждать, что любовь — это чудо и вечная загадка, практически тайна величайшая, и умом ее не понять, что невозможно алгеброй поверить чувства, что логика чувств неподвластна никаким законам, несоизмерима с понятием «познание». Доказательство из арсенала формальной логики Татьяны не счесть. Однако и на стороне Онегина есть важный аргумент: если бы в любви невозможно было обнаружить закон, жить было бы по-настоящему скучно, а так — жить можно.

Вот такая история рассказана нам про мужчину и женщину. Здесь впечатляет уже не сила чувств, как, скажем, в произведении «Ромео и Джульетта», пьесе ощущений, а обнаруженная закономерность несовпадения чувств зрелого мужчины (личности) и зрелой женщины (человека, способного стать личностью). В произведении нет проблемы силы чувств, проблемы контроля над страстью. Это роман о человеке, в котором проснулась личность, о романе натуры и культуры.

Таким образом, любовь — это всегда испытание, культурный вызов: ее жизнеспособность зависит от того, найдена ли *гармония* между чувством и умом. Если найдена, увы, тут уже рукой подать до трагизма, чреватого комизмом. Сам роман, согласимся с повествователем, есть не что иное, как результат «Ума холодных наблюдений И сердца горестных замет». Любовь должна стать способом реализации (проявления) личности, в противном случае она неизбежно превратится в способ ее деградации. Союз мужчины и женщины вполне может существовать и без любви («Но я другому отдаю; Я буду век ему верна»: Татьяна, созданная для любви, вовсе не собирается без нее умирать); присутствие любви в отношениях становится фактором духовнообразующим, пока что, увы, факультативным для людей.

В романах, подобных произведению «Евгений Онегин», несчастная концовка становится вариантом трагически счастливой комбинации (ведь смешно же, если разобраться), а счастливая концовка выглядела бы «откатом» на доличностные позиции (что, согласимся, смешно вдвойне). Цена несчастной (счастливой) концовки в культурном смысле очень высока.

Итак, культурно содержательны лишь отношения умного мужчины (субъекта сознания) и тонко чувствующей женщины (субъекта высокоорганизованной психики), все остальное — это наивные попытки завуалировать главные отношения — сознания и психики. А отношения стремящихся навстречу друг другу ума и чувства всегда смешны, как и все то, что обречено на очевидный провал. Однако при всей нелепости благородного побуждения: «Давайте совмещать несовместимое! Давайте жить дружно, стремиться к счастью!» — в отношениях этих нет ни капли смешного, это форма существования трагического. Само по себе трагическое непре-

менно включает в себя момент иронии. Получается, что тот, кто не делает смешной, обреченной на неудачу попытки, попросту не живет. Тот самый смех и грех: смеяться грешно, а не смеяться — глупо.

Вот почему шутки являются оборотной, комической, стороной трагического: и там, и там с экзистенциальным «скрипом» происходит сочетание несочетаемого, трагикомедия (современная форма трагедии) становится эстетическим модусом «единства противоположностей» — собственно, художественной диалектикой. Шутка оказывается симптомом присутствия диалектики в художественной ткани.

Вот почему шутливый тон как форма существования невозможного уже самим фактом своего присутствия в тексте доказывает, внушает надежду, что мужчина и женщина могут быть вместе, должны быть вместе — именно потому, что это невозможно. Шутливый прием нагружен философией до такой степени, что смешного в романе практически нет. Смешно, не правда ли?

Таким образом, мы видим, что в шутках, ставших поэтической тканью романа в стихах, меньше всего шуточного. Зубоскальство убого смешно, когда оно глупо, одномерно (это если говорить о тех, кто не понимает; для умного же человека появляется повод горько посмеяться над теми, кто никогда не смеется последним); если же шутка серьезна, то за смехом всегда стоят «невидимые миру» слезы. Хочешь говорить о серьезном, говори смешно, иначе вся серьезность станет напыщенной, смешной, культурно бессодержательной. Именно смешное наиболее адекватно серьезному. Серьезная шутка по-настоящему не смешная: в этом и соль шутки, над которой хочется смеяться всегда.

Именно такие шутки стали способом подачи «громادного» философского материала, в чем и заключается одна из особенностей «воздушного» стиля произведения «Евгений Онегин». Весь роман, собственно, состоит из подобных шуток, реплик, от строфы к строфе превращающихся в одну божественную шутку по поводу законов сочетания духа, души и тела. Доступен ли такой роман «простым людям»? Это, конечно, шутливая постановка вопроса. Ответ хорошо известен.

6

Каков художественно-эстетический механизм шутки, понимаемой не только как «противоречивый», диалектический «инструмент мысли», но и как вариант синтетического «пафоса», мировоззренческой матрицы? Почему именно шутка становится в информационном отношении максимально насыщенной единицей, максимально содержательным моментом целого?

Для ответа на такие вопросы необходимо обратиться к теории пафоса. Теория эта, рассмотренная нами как момент если не универсальной, то «генеральной» литературной теории (Андреев А. Н. Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество : в 2 ч. Минск, 2004. Ч. 1 : Теория литературно-художественного произведения), позволяет, во-первых, поставить вопрос именно в той плоскости, в которой он уже поставлен, и, во-вторых, искать ответ именно в контексте пафосной стратегии произведения.

Если согласиться с тем, что в истории культуры существуют по большому счету два идеала личности, тяготеющих к двум типам гармонии, *социоцентрическому* и *персоноцентрическому*, то идеалы эти легко принимают параметры духовно-эстетической парадигмы, которая может быть представлена в виде двух триад. Первая, социоцентрическая: комическая ирония (граничащая с трагической) — *сатира* — *героика* — *трагизм* — трагическая ирония (переходящая в комическую); вторая, персоноцентрическая: саркастическая ирония (граничащая с романтической) — *юмор* — *идиллия* — *драматизм* — романтическая ирония (переходящая в саркастическую).

Из этого следует, что, с одной стороны, сатира включает в себя все содержательные признаки героического и трагического (серьезного, а не шутового), с другой — и трагизм, и героика при всей своей принципиальной «неулыбчивости» предрасположены к игровому, сатирическо-ироническому взгляду на мир. Именно поэтому и героика, и трагизм адекватно (всесторонне, целостно) выражаются посредством комического. Начало сатирическое является имманентным признаком начала героико-трагического.

То же самое следует отметить и в отношении юмора как вида пафоса, который содержит в себе все признаки идиллического и драматического (опять же серьезного, фундаментально-концептуального). С другой стороны, и драматизм, и идиллия при всей своей научности и системности принципиально не отгорожены от игрового, юмористическо-иронического взгляда на мир. Начало юмористическое является имманентным признаком начала идиллично-драматического.

В широком смысле комическое начало (шутливое) не существует без героического и трагико-драматического (серьезного) начала. Вот почему, затронув юмор, мы вынужденно касаемся всей персоноцентрической парадигмы и отчасти, разумеется, парадигмы социоцентрической, которые не изолированы друг от друга. То же самое с соответствующей содержательной поправкой можно сказать и по поводу сатиры: сатирический взгляд на вещи является не целостным и самодостаточным мировоззренческим отношением, а моментом предельно серьезной социоцентрической идеологии. С другой стороны, «чистая героика» — это наивно и потому, увы,

грустно и смешно. То, что начинается как героика, не может не продолжаться как сатира и трагизм, ибо сатира, героика и трагизм — это модулы социоцентрического отношения. Содержанием комического (сатира, юмор, ирония) становится трагико-драматическое и героико-идиллическое начало; содержанием шутки — концептуально выстроенное мировоззрение, научно-философское по своему характеру.

Таким образом побуждение: «Давайте шутить, играть давайте» — становится не легкомысленной рекомендацией, а художественным императивом: если писатель не шутит, это совсем не смешно, значит, писателя не существует. Игровая природа искусства сказывается и в том, что оно «выдумывает» образы, за которыми стоит невыдуманное отношение, и образы, воздействуя на психику (чувства) и сознание (абстрактно-логическую область ментальности) одновременно, «маскируют» серьезный (т. е. познавательный) концептуальный посыл за смехом и слезами — за шуткой (психологически-приспособительным месседжем (сообщением)). Получается следующее: в каждой шутке есть доля шутки.

Разумеется, сказанное не означает, что каждый шутник и остроумец по определению становится писателем. Шутить не шутя — это высокое трагико-драматическое искусство, а остроумие — всего лишь лучший способ скрывать свою глупость. Все зависит от доли шутки, т. е. от доли серьезного отношения.

6. КОНЦЕПЦИЯ СУДЬБЫ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

1

Завершить великий роман счастливой любовной развязкой — мучительно серьезная ответственность для писателя, гораздо большая, нежели трагически оборвать отношения героев или разлучить их, оставив надежду на «встречу».

Счастливая концовка не просто эпизод, но и точка отсчета, откуда просматривается перспектива, берущая начало в недрах романа. Концовка — это момент художественного универсума, такой же, как и завязка, кульминация. Возможность счастья должна быть подкреплена всем строением романа: это не абстрактный шанс для героев, а закономерный итог. Закон художественности гласит: концовка, будучи моментом целого, не может быть произвольной, зависящей от каприза автора. Ее функция — более или менее удачно завершить художественное целое.

Как известно, в романе в стихах «Евгений Онегин» Пушкин избрал иной тип финала — несчастливый. В связи с этим зададимся вопросом: что стоит за таким сюжетным ходом, который является одновременно завершением структуры персонажей и концепции романа в целом, или отчего в пушкинском романе в принципе не могло быть счастливой концовки?

Ответ придется искать в трактовке Пушкиным природы человека (мужчины и женщины). Для этого он использует, в частности, даже не мотив, а концепцию судьбы (своеобразный эквивалент закона жизни) — проверенный и надежный инструмент «духовного производства» личности.

Слово «судьба» встречается в романе около тридцати раз. Кроме того, вполне судьбоносными являются такие синонимические понятия, как «высший совет», «воля неба», «слепая фортуна», «рок», и их невозможно исключить из контекста «концепция судьбы».

На наш взгляд, вполне возможно, но непродуктивно рассматривать пушкинскую концепцию судьбы как некий закон необходимости или предопределения — закон мироздания, находящийся в таком ряду, как «Бог, Абсолютный дух или иные трансцендентные сущности». Контекст идеалистического мировоззрения, оформленного как философская система, здесь мало что прояснит: это не пушкинская философия. В данном случае не «философско-эстетическая основа» концепции судьбы волнует повествователя и его мыслящего героя, а некая эмпирическая, рабочая, концепция (версия), имеющая отношение к сопряжению сознательного и бессознательного начал в жизни человека. Потому нас не увлекут тонкости идеалистических учений, философских систем (Канта, Шеллинга, Гегеля и др.), «растворенных» в тексте романа. Вслед за Пушкиным мы будем интересоваться судьбой как моментом (компонентом, даже инструментом) жизнетворчества. Нас будет увлекать судьба как понятие, проясняющее природу человека, но при этом не абстрактно-философское, отвлеченно-эмпирейное, а жизненно-философское, практически-философское. Для Онегина философия судьбы — проблема его личной жизни.

Разумеется, это также особого рода философия, и прежде всего философия человека (заметим, в значительной степени оппозиционная «сумраку» идеалистических трактовок), однако в качестве таковой она еще недостаточно разработана для того, чтобы можно было помещать смысловой космос романа «Евгений Онегин» в соответствующий ему культурфилософский контекст.

Кратко обозначим философские параметры концепции, без которых невозможно обойтись в разговоре о судьбе личности.

2

Природа человека (или его информационный космос) достаточно четко подразделяется на три уровня: телесный, душевно-психологический, духовно (разумно)-психологический, а именно «тело — душа — дух». Эти информационные инстанции объективно существуют.

Таким образом, все существующие этические и мировоззренческие — гуманистические — ценности имеют три измерения (в этой фразе все слова ключевые, но ключ ко всем ключам — маленькое неприметное слово «все»). Возьмем категорию «счастье». Вследствие своего умственного бессилия люди, призванные рассуждать (как правило, это способные делиться мироощущением: поэты, писатели, художники, верующие, философы), эту категорию объявили «непознаваемой», т. е. перевели в разряд «ощущения».

Счастье как ощущение мимолетно, мгновенно. Форма его существования — миг. Здесь ничего не надо понимать, ведь это миллиарды раз доказано эмпирически. Это подтвердят те из живущих и живших, кто испытывал ощущения (а кто их не испытывал, если он жил?). Отсюда и философия счастья: оно непостоянно, кратковременно, не имеет ничего общего с продолжительностью и абсолютно связано с чувствами. Например, счастье — это любовь, или вера (во что угодно), или надежда. Собственно, вера, надежда и любовь и есть три его измерения. Кончилась любовь — прощай, счастье. Счастье ценно именно тем, что его мало, считанные мгновения за всю жизнь. Мы говорим о так называемом большом счастье, но есть еще и маленькое. Если вам, простому смертному, повезло, если вдруг показалось солнце — вот вам и счастье, зашло (какое невезение!) — и счастье исчезло. Выпил стакан вина — счастье, увидел девушку, прокатился на лошади, искупался — счастье.

На наш взгляд, это образцовая, эталонная глупость из разряда аксиом-ощущений. Здесь не о чем спорить. Отвергать изложенную «философию счастья» — все равно что отвергать «философию» жизни, фундамент которой — глыбы ощущений. Оспаривать ценность жизни несерьезно, это чувствуют все. Счастье непосредственно связано с жизнью, является ее атрибутом, следовательно, прекрасно как сама жизнь, состоящая из ощущений.

Иными словами, счастье по логике чувств, которая выдается за логику мысли (как и свобода, любовь, достоинство, истина, добро, красота — *все* существующие этические и мировоззренческие (гуманистические) ценности), становится категорией, обозначающей ряд ощущений, — категорией природы, но не культуры (где *мироощущение* начинает уже зависеть от *мировоззрения*, где само непосредственное ощущение становится вторичным в акте познания и уже не определяет философию). И это верно и неверно одновременно.

В контексте *культуры*, принципиально ином информационном контексте по сравнению с *природой*, «любовь», «счастье», «свобода», «гармония», «истина» (этот экзистенциальный ряд легко продолжить и, в принципе, исчерпать) — понятия близкородственные, расположенные в одной плоскости. Каждое из них может стать либо «частью» другого «целого» (например, любовь — необходимая составляющая счастья), либо выступить «целым», превращая иные составляющие в «моменты» своей структуры, что, конечно, не проясняет суть «счастья» (любви, гармонии) как категории культуры, духовной категории, имеющей непосредственное отношение к природе — категории бездуховной.

Существует «счастье» на уровне тела, душевно-психологическое счастье (в том числе его социально-психологическая проекция) и, наконец,

счастье порядка духовного (информационная основа которого — разум, а форма — философия).

Если мы говорим о счастье телесно-психологическом, «витальном» состоянии человека, то оно, действительно, непосредственно связано с чувствами, жизнью, натурой. Поскольку *vita brevis* (жизнь коротка), то и счастье тоже *brevis*. Оно не имеет ничего общего с вечностью. Говоря о счастье, приходится оперировать особой единицей измерения времени — мгновениями.

Если мы связываем счастье с культурой, личностью, ментальным уровнем витальности, все резко усложняется, и миллиарды людей, увы, почувствуют не только краткость, но и принципиальную неполноту своего счастья. Ощувив это, они с еще большим энтузиазмом станут цепляться за доступное им счастье «быть человеком» — за счастье «натуральное», сердечное, простое. Культура становится угрозой человеческому счастью, т. е. в полном смысле несчастьем, ибо счастье для людей есть отсутствие несчастья.

Одна маленькая традиционная методологическая ошибка и всего-то абсолютизация ощущений! — и ты счастлив. Исправишь ошибку и окажешься на пути к счастью подлинному, многомерному, продленному в культурное измерение, — на пути к несчастью, по убеждению «счастливец».

Не хочется никого огорчать и быть врагом ничьему счастью, однако глупые люди фатально разведены с категорией «счастье» (собственно, со *всеми* существующими гуманистическими ценностями). Они не могут жить счастливой жизнью, но могут испытывать (или не испытывать) удовольствие. Если счастье определяется не только качеством ощущений, но и качеством мышления, то и описывается (измеряется) оно в контексте мировоззренческих категорий. Счастье немислимо вне достоинства, свободы, духовной реализации, житнетворчества, истины. Дополняющей стороной этих категорий, духовно-эмоциональной составляющей выступают любовь, вера, надежда (все, что связано с мироощущением). Счастье становится многомерным: мировоззрение реализуется через мироощущение; мелкое (маленькое, «ощущенческое») счастье уже не устраивает умного человека, ибо становится формой несчастья.

В подобном же ключе следует интерпретировать и понятие свободы. *Комплекс свободы* завершается свободой духовной (или начинается с нее: точка отсчета здесь подвижна). Человек, который ощущает свободу только как потребность в душевно-телесном комфорте, как *волю*, является рабом природы. Его свобода ограничивается заточением в телесно-психологическую оболочку. Если человек свободен духовно, т. е. в состоянии познать

(осознать) свою информационную природу в полном объеме, свобода «душевная», в том числе политическая и экономическая, становится условием реализации главной свободы. Политическая и экономическая свобода превращается для личности в фон, вторичную потребность (важную, безусловно, но не главную).

Свобода душевно-психологическая (воля) часто выражается как нежелание осознавать себя личностью. Именно такие люди политически наиболее активны. Чем меньше человек свободен разумом, тем больше он выступает за свободу на уровне политическом. Такова плата глупца за свободу выражать свою зависимость от плотских желаний.

Беда в том, что наша цивилизация культивирует свободу исключительно как свободу двух низших порядков — телесно-психологическую. Какова свобода, таково и счастье. Глупый человек не может быть свободным или счастливым, но хочет им казаться. Все лозунги цивилизации рассчитаны на свободных дураков, сама цивилизация есть продукт глупости, находящейся в свободном полете к счастью. Абсолютизация политической составляющей свободы — ставка на порядочность неразумных людей. Выбор, например, между либералами и консерваторами — это умный вариант глупости. Выбор культуры (ставка на гармонию) — глупость и сумасшествие в контексте нынешней цивилизации, но это подлинно умный шаг.

Свобода личности подразумевает свободу дистанцироваться от политики и экономики (насколько это возможно в реальной жизни). *Способность быть адекватным природе человека в полном объеме — вот что такое свобода* (в информационном аспекте). Свобода тела и души — это замечательно, однако без свободы разума они превращаются в ловушку и тюрьму для человека. *Свобода — вот фундамент счастья для умного человека.*

Пушкинский Онегин говорит в письме к Татьяне:

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

Онегин «думал» (принимая императив «познанной необходимости»): «вольность и покой» (результат умственного — но пока еще не разумного! — отношения: свобода как плод уже сознательного выбора) — замена «счастью» (т. е. в его понимании на тот момент — свободе телесно-психологического, бессознательного порядка). Но Евгений ошибся, и в этом глубоко прав автор. На самом деле все с точностью до наоборот, где свобода — там и счастье. Нельзя противопоставлять «свободы» разных уровней; и реализация пусть и высшего, но одного уровня свободы — это еще не счастье. Счастье не «замена» одной свободы аспектами другой свободы,

а их полноценное присутствие в модусе, который называется «гармония». *Свобода, реализованная в рамках познанных законов, в том числе закона любви, — это счастье умного человека.*

Любовь рассматривается как духовный закон для личности, поэтому справедливо и такое утверждение: *любовь — это счастье умного, следовательно свободного, человека.*

Формой существования счастья становится не миг жизни, а краткая, словно миг, жизнь, прожитая по меркам вечности. В таком качестве и любовь, и свобода, и счастье превращаются в категории культуры и противостоят «любви» (страсти), «свободе» (воле) и «счастью» (удовольствию), которые по сути являются категориями натуры. В целостном информационном контексте культуры свобода, достоинство и любовь обретают свой завершённый человеческий (гуманистический) облик.

Вот где подлинный выбор и подлинная свобода: человек или личность? мироощущение или миропонимание? удовольствие или счастье? цивилизация (натура) или культура? А еще точнее и правильнее так: попытаться совместить (гармонизировать) цивилизацию и культуру (человека и личность) или «свободным» волеизъявлением выбрать ценности цивилизации, которые ее же и загубят?

В культурном, диалектическом, контексте вернемся к феномену *счастья* (со-частья — целого, состоящего из частей, измерений). Кратко его можно определить следующим образом: это удовлетворение (относительное) высших потребностей тела, души и духа в результате свободного волеизъявления. Свобода в этом контексте становится инструментом (или способом) достижения счастья, а отношения счастья и свободы — отношениями стратегии и тактики: счастье — цель, свобода — средство.

Высшая потребность духа — познание (в том числе и самопознание). Отсюда следует, что душевно-психологический состав счастья — это комплекс эмоций и переживаний, связанный с процессом познания, и чем реальнее и глубже акт познания, тем ярче и содержательнее переживания. Что касается телесного аспекта счастья, то тут вопрос упирается в то, что личности далеко не безразлично, каким образом удовлетворяются ее базовые телесные (человеческие) потребности. Можно вкусить счастья способом традиционным: «пожрать и поспать» (как все, «как ты да я, да целый свет»), а можно, отдавая должное хлебу, т. е. понимая — не хлебом единым! — жить в любви и согласии (в соответствии с неочевидными законами «целого света»). Жизнь тела своего рода подчиняется жизни духа: не в здоровом теле здоровый дух (этот «дух» может быть вовсе не духом, а лишь психологической проекцией все того же тела), а, скорее, наоборот: здоровый дух становится определяющим для телесного здоровья.

Понятно, что в таком контексте счастья не бывает не только без философии и свободы, но и без любви. «Структура» счастья («философия — свобода — любовь») — это, с одной стороны, проекция общей информационной структуры человека («тело — душа — дух»), а с другой — проекция «части» структуры, «духа» («истина — добро — красота»). Счастье целостно, будучи моментом целостности иного порядка.

3

Напомним себе: природа человека (или его информационный космос) достаточно бесспорно подразделяется на три уровня: телесный, душевно-психологический, духовно (разумно)-психологический. «Тело — душа — дух» — объективно существующие информационные инстанции.

В связи с этим мужчина — это также три измерения. На уровне телесном — мускулатура, физическая мощь и совершенство, душевно-психологическом — все те же сила и харизма (морально-волевые компоненты: воля, целеустремленность, склонность к лидерству, решительность и т. п.), наконец, на собственно духовном уровне комплекс маскулинности предполагает способность мыслить, познавать с помощью разума.

Понятно, что высший уровень определяет низший, а не наоборот. Не мускулатура и воля — природные данные — в конечном счете делают мужчину мужчиной, а наличие ума — уже культурной составляющей (обратим внимание: ума (разума), но не интеллекта). Интеллект, будучи инстанцией, которая контролируется душой, еще не становится культурным фактором в полном и точном смысле этого понятия. «Интеллектуальная» духовность — это разновидность душевно-психологической маскулинности, высшая форма бездуховности (или низший уровень высшей духовности). «Интеллектуальную» и «разумную» духовность легко спутать, однако они различаются качественно — типом управления информацией: разумным или все же психологическим (пусть даже интеллектуализированным).

Сила есть — ума не надо: здесь прослеживается карикатура на мужчину, поскольку телесно-психологическая абсолютизация ипостаси мужчины — это типичный комплекс самца. С другой стороны, подстерегает иного рода крайность: ум есть — обойдемся без таких мелочей, как характер и физическая форма (которые, собственно, и помогают реализовать умные начинания). Это даже не шутка, а глупость, вещь, невозможная при наличии ума. Разум не может не заботиться о характере и качестве телесной оболочки.

Естественно, у мужчины умного (который руководствуется разумом, а не интеллектом) понятие «мужской характер» становится не самоцелью, а инструментом достижения мировоззренческих, философских вершин,

здоровье и тело, кстати, — тоже. Характер и тело «обслуживают» потребности духа, а не игнорируют или, того хуже, поработают их.

Таким образом, полноценного мужчины без ума не бывает. Если нет ума, приходится компенсировать его отсутствие изобилием природной мощи. Мужчина превращается в «качка» (в широком смысле этого слова). В таком случае несчастный нарывается на парадокс: чем больше мужчины — тем он больше похож на женщину, а значит, тем мужчины меньше.

Три женских измерения, разумеется, такие же, как и у мужчин, однако женщина существо духовно-информационное и весьма отличается от мужчины. Это легко понять, хотя сложно смириться, особенно тем, кто не понимает разницы между разумом и интеллектом (а это, увы, сплошь интеллектуалы).

Наличие телесно-психологической сферы буквально роднит женщину с мужчиной. Они берут свое начало из природы — Адам и Ева. Здесь вполне уместно говорить о равноправии по отношению к природным характеристикам. Однако все меняется, когда мы обратимся к высшему, духовному, измерению. Только ментальное измерение завершает целостный облик и придает содержательность низшим информационным этажам. Мужчину мы оцениваем по качеству духовных программ, к женщине же предъявляем несколько иные требования.

Разумных женщин не бывает. Разумная женщина, если использовать это выражение как метафору, — это женщина с высоко развитым уровнем интеллекта, который позволяет ей понять, что ее духовные качества определяются не потребностями познания, а потребностями приспособления к субъекту познания — тому, кто способен познавать.

Иными словами, именно женщина — гений приспособления, в том числе и к самой себе, своим скромным познавательным возможностям (которые, кстати, элементарно можно выдать за сакральные «интуитивные» прозрения). Главным в жизни женщины объективно становится мужчина (субъективно женщина может считать главой себя), следовательно, любовь, семья, дети — будущие мужчины и женщины, будущее мужчины и женщины. Именно здесь сосредоточивается духовный резерв и перспектива женского типа освоения жизни. И никто не в силах отменить природу женского счастья.

Понятия «женщина», «женственность» становятся инструментом достижения женских духовных вершин. С точки зрения умного мужчины, это самое главное в женщине, а ему, разумному, виднее.

Женщина же, которая выстраивает тип личности по мужскому, т. е. разумному, типу, попадает в глупое, двусмысленное, маргинальное положение. Невозможно реализовать чужую природу, даже если ты при этом решила отказаться от своей.

Мужчины и женщины стоят друг друга. Никто не лучше и не хуже, просто у них разная природа, которая определяет набор и содержательность достоинств. Женщине мужские достоинства ни к чему, своими бы распорядиться по назначению; мужчина, чрезмерно облагороженный женскими достоинствами, смешон.

Самым главным и важным в жизни является не мужчина или женщина, а гармония между мужским и женским комплексами. По отношению к этой гармонии сила мужчины не в разуме как таковом и не в том, чтобы подчинить женщину, а в том, чтобы прожить счастливую жизнь с любимой женщиной, оставаясь при этом мужчиной.

Разумность мужчины становится абстрактным качеством, если он не рассматривает любовь как высшую ценность. Следовательно, к женщине он относится как к высшему проявлению природы (в том числе высшему проявлению природы в себе, ибо каждый мужчина вырастает из женщины, навсегда сохраняя в приобретенном мужском врожденное женское начало), в зависимости к которой выстраиваются все высшие культурные ценности. Добытое разумом делится на двоих, непременно принадлежит двоим, поскольку разум — это по большому счету не женское и не мужское качество, даже не человеческое; это качество культурное, надприродное. Его условием существования, однако, становится натура, женская по своей сути.

Не стоит женщине ревновать мужчину к разуму. Если она заинтересована в присутствии разумного в жизни (а умная женщина в этом, безусловно, заинтересована), то будет всячески способствовать тому, чтобы мужчина стал мужчиной, ибо разум проникает в жизнь через него. Разум — гарант того, что женщина будет счастлива, ибо разумное существование предполагает, что она с триумфом реализует себя как женщина.

От рода человеческого мужчина пока делегирован в культурное измерение. Это не предмет для гордости или культивирования комплекса превосходства (оборотной стороны комплекса неполноценности), а констатация положения вещей, истина, добытая разумом. А с истиной нельзя кокетничать, ею нельзя манипулировать. Истина вообще не для телесно-душевного потребления. Ее можно понимать (либо, увы, не понимать) или относиться к ней по-женски: осознавать, что есть вещи, недоступные твоему пониманию, без которых, однако, не прожить.

В отношении истины мужская и женская суть, в принципе, неделима, не раскладывается по полюсам «негатив» — «позитив»; на уровне разумном, духовном, полюса осознаются всего лишь как разные качества жизни, одинаково для нее важные. Женское и мужское дифференцируются и кокетливо противопоставляются на социально-психологическом и природно-

психологическом уровнях, на радость умным феминисткам и глупым «мужланам-шовинистам». Большой соблазн, объявив мужчину и женщину «человеками», спутать, перестать различать и в конце концов отождествить мужское и женское. Придать миру женское лицо — это благородный, хотя и комичный, императив природы.

Иными словами, проблема женского и мужского в актуальном для социума виде — это проблема не разума, а души. Это женская проблема, которую никак не могут решить мужчины. Именно так: все проблемы нашего мира — женские, быть мужчиной — значит уметь их решать.

4

А теперь самое время вернуться к роману, где предложенная «отвлеченная» философия (система концепций) реализована на уровне таких образно воплощенных категорий, как «счастье», «судьба», «воля», «чувства», «ум», «идеал». И эти категории, заметим, становятся, с одной стороны, структурными элементами произведения (в плане содержания), а с другой — категориями литературоведческого анализа.

Понятие «судьба», как уже было замечено, встречается в романе более тридцати раз. При этом употребляется оно в разных значениях, основные из которых легко раскладываются по полюсам «судьба как нечто независимое от воли человека» (*рок*, подавляющий любые персональные усилия) и «судьба как результат реализованной воли личности» (воля к жизни и познанию, жизнетворчеству, воля как ощущение собственной креативной мощи — *воля* человека земного как таковая, единственное, что можно противопоставить всемогущему року).

Приведем примеры «рокового» отношения к судьбе. Первая глава: «Судьба Евгения хранила»; «Обоих (повествователя и Онегина. — А. А.) ожидала злоба Слепой Фортуны и людей На самом утре наших дней»; «Но скоро были мы (повествователь и Онегин. — А. А.) судьбою На долгий срок разведены». Обратим внимание: в данном случае отношение к судьбе характеризует (невольно выдает) мировоззренческие установки повествователя — одного из главных субъектов сознания в романе.

Во второй главе к этому мнению присоединяется Ленский (впрочем, при посредничестве все того же повествователя): «Он верил, что... есть избранные судьбами». Далее инициативу трактовки судьбы повествователь опять берет в свои руки: «Судьба и жизнь в свою черду, Все подвергалось их (Онегина и Ленского. — А. А.) суду»; «И, сохраненная судьбой, Быть может в Лете не потонет Строфа, слагаемая мной (повествователем. — А. А.)».

В третьей главе отношение к судьбе уже другое: «Быть может, волею небес, Я (повествователь. — А. А.) перестану быть поэтом, В меня вселится новый бес. И, Фебовы презрев угрозы, Унижусь до смиренной прозы». С одной стороны, «волею небес» и «в меня вселится» (активность субъекта традиционно игнорируется на корню), а с другой — «И, Фебовы презрев угрозы, Унижусь», т. е. все же речь идет о сознательном выборе личности и вполне своеобразном отношении к «воле небес», к тому, что, казалось бы, не обсуждается. Это еще не бунт, но уже далеко не безропотное отношение к воле извне.

Татьяна, казалось бы, разделяет судьбу тех, кто существует «волею небес»: «Ты в руки модного тирана Уж отдала судьбу свою», — восклицает повествователь. При этом смущает один нюанс: посланником небес, выступающим от имени судьбы, оказывается не кто иной, как Онегин, «модный тиран». В письме Татьяны к Евгению этот мотив развивается: «Быть может... И суждено совсем иное... Но так и быть! Судьбу мою отныне я тебе вручаю».

С другой стороны, Татьяна и думать не смеет о том, чтобы возроптать на судьбу: «Но вы, к моей несчастной *доле* Хоть каплю нежности храня, Вы не оставите меня»; «То в *высшем суждено совете*... То *воля неба*: я твоя».

В пятой главе, наконец, свое отношение к судьбе пытается определить Онегин (с ведома повествователя, разумеется). В разговоре с Татьяной он излагает выношенную концепцию, с которой сжился:

Когда бы жизнь домашним кругом
Я ограничить захотел;
Когда б мне быть отцом, супругом
Приятный жребий повелел...

Обратим внимание: «когда бы я захотел», тогда бы я принял «приятный жребий», но я не хочу — и жребий мне не указ. Это уже иная философия судьбы, иная фортунология, где на первом месте недвусмысленно оказываются желания и воля того, кто без особого трепета и церемоний относится к воле неба. Онегин продолжает:

Что может быть на свете хуже
Семьи, где бедная жена
Грустит о недостойном муже,
И днем, и вечером одна;
Где скучный муж, ей цену зная
(Судьбу, однако ж, проклиная),
Всегда нахмурен, молчалив,
Сердит и холодно-ревнив!

Онегин предсказывает свою судьбу (запросто при этом «проклиная» глупую, не устраивающую его волю небес), более того, он выступает Творцом (sic!) по отношению к собственной жизни. Все верно: отрицающий наличие предопределенности (не только духовной, но и социальной) обрекает себя на то, чтобы самому стать хозяином своей судьбы, высшим субъектом ответственности в мироздании. Иногда такого «сверхчеловека» то ли из почтения, то ли из страха именуют Богочеловеком, но проще и точнее называть умного человека личностью.

При этом Онегин бросает замечание Татьяне: «Ужели жребий вам таковой Назначен строгою судьбой?» В переводе с языка фортунологии на язык житейский этот тезис звучит следующим образом: вы, в отличие от меня, отчего-то не вольны выбирать свой жребий (судьба или нет?); неужели я, непокорный жребию, и есть ваш неприятный жребий? Это сурово, но судьба чаще всего строга с теми, кто ей не возражает.

Ленский выстраивает отношения с судьбой на прямо противоположных основаниях. При внешней активности (формально именно он инициатор дуэли, хотя по существу ее спровоцировал Онегин) — «Выходит, требует коня И скачет. Пистолетов пара, Две пули — больше ничего — Вдруг разрешат судьбу его» — он способен лишь пассивно, покорно, созерцательно ожидать:

Что день грядущий мне готовит?
Его мой взор напрасно ловит,
В глубокой мгле таится он.
Нет нужды; прав судьбы закон.
Паду ли я, стрелой пронзенный,
Иль мимо пролетит она,
Все благо...

Далее дуэль, где понятия «лотерея», «жребий», «удача», «фортуна» весьма актуальны, развивается не без вмешательства судьбы, казалось бы, по ее сценарию, под ее диктовку:

Свой пистолет тогда Евгений,
Не преставая наступать,
Стал первый тихо подымать.
Вот пять шагов еще ступили,
И Ленский, жмуря левый глаз,
Стал также целить — но как раз
Онегин выстрелил... Пробили
Часы урочные: поэт
Роняет молча пистолет.

Собственно, дуэль и является инструментом судьбы. Однако активность Онегина, который постоянно стремится опережать события, диктовать свою волю, брать судьбу в собственные руки, нельзя не замечать.

У Евгения (уж не по велению ли повествователя?) складываются сложные отношения с судьбой. Он поочередно выступает то ее баловнем («Судьба Евгения хранила» — во времена легкомысленной юности, когда он был еще «как все», когда еще не мыслил, вел бессознательное существование, полностью находился во власти судьбы; Онегин был изнежен, обласкан судьбой), то орудием (по отношению к жертвам судьбы — Татьяне и Ленскому), то совершенно неожиданно в финале едва ли не сам превращается в жертву (об этом речь впереди). Однако в таких отношениях есть логика: судьба становится «слепой», «строгой», «властной», «блуждающей» только по отношению к тем, кто слепо (бессознательно) живет по законам природы, а не культуры. Как только человек начинает мыслить («Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей», подданных судьбы, следовательно, отчасти и ее саму), он если не «презирает» «судьбы закон», то уже перестает его обожествлять.

При этом судьба в романе — и тут повествователь неколебим — связана с жизнью. В строках: «За могилой, в пределах вечности глухой»; «Так! равнодушное забвенье За гробом ожидает нас» — присутствия судьбы не обнаруживается.

В седьмой главе звучат хорошо знакомые «роковые» мотивы, однако уже в ином контексте, а значит, они наполнены другим смыслом. Повествователь, предвосхищая события восьмой главы, подчеркивает: судьба присутствует в жизни не только женщин, Ольги и Татьяны (Ольга «судьбою вдаль занесена», Татьяна «начинает понемногу понимать» «того, по ком она вздыхать Осуждена судьбою властной»), и поэтов-мужчин, похожих на женщин, но и самого повествователя, во многом разделяющего судьбу Онегина:

Прости ж и ты, моя свобода!

Куда, зачем стремлюся я?

Что мне сулит судьба моя?

<...>

Как часто в горестной разлуке

В моей блуждающей судьбе,

Москва, я думал о тебе!

Это уже почти признание: с помощью воли можно противостоять судьбе (року), даже изменить ее, но отменить невозможно. Следовательно, судьба существует?

В восьмой главе Онегин углубляет и обогащает подобный поворот мысли. Теперь уже герой пишет письмо отвергнутой им Татьяне (чем не ирония судьбы?), в котором честно, с принципиальностью, граничащей с вызовом, раскрывает карты:

...Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастьем. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан!

Кем, спрашивается, наказан? Восклицание «Боже мой!», конечно, надо понимать не в буквальном смысле, однако его контекст весьма красноречив. «Я ошибся» — и наказан за эту ошибку, за своеволие, наказан «логикой вещей», объективным законом мироздания, «законом судьбы» — судьбой, если не лукавить и принять эту метафору. Отсюда следующее признание:

...Мне дорог день, мне дорог час:
А я в напрасной скуке трачу
Судьбой отсчитанные дни.

И наконец:

Но так и быть: я сам себе
Противиться не в силах боле;
Все решено: я в вашей воле
И предаюсь своей судьбе.

Татьяна, жертва судьбы, должна выступить ее орудием по отношению к Онегину, признавшему себя побежденным в борьбе с судьбой же? Так есть судьба или нет?

Да или нет — это не ответ в масштабах предложенной философии романа. Суть вопроса не в том, существует ли судьба, а в том, как она трактуется в произведении «Евгений Онегин». В романе судьба совмещает в себе понятия «рок» и «воля». Рок можно трактовать как надличную, не зависящую от воли личности составляющую судьбы; рок и есть чистейшее выражение фатализма. Воля — это возможность человека влиять на то, на что повлиять, казалось бы, совершенно невозможно; это способность противостоять року. Отсюда и сочетание «жизнь и судьба» («Судьба и жизнь в свою чреду, Все подвергалось их суду»). Жизнь получает измерение судьбы, когда перестает быть всецело бессознательной, когда слепому року противопоставлена разумная личная воля (имеющая, конечно, концептуальную, мировоззренческую основу). Результат подобной борьбы личного и безличного (культуры и натуры) и есть судьба. В таком контексте она в определенном смысле превращается в *инструмент* достижения счастья. С помощью разума человек начинает управлять судьбой, а не наоборот.

В связи с этим любопытно задаться вопросом: есть ли судьба у Татьяны? На первый взгляд, конечно, есть. Как мы убедились, героиня часто обращается к этому понятию. Совсем еще юного, несмышленого Онегина «судьба хранила». Но когда герой романа возмужал, окреп духом (разумом),

то первое, что он сделал, — бросил вызов судьбе. Его знаменитый «недуг» («которого причину Давно бы отыскать пора» — повествователь заодно с героем) есть косвенное выражение недовольства «судьбой», которая определила амбициозному молодому человеку быть «как все». Онегин начинает сопротивляться безликому закону и в значительной степени корректирует намерения слепой фортуны. Эти его усилия и привели в дальнейшем к трагедии. Кому выпало счастье прожить судьбу, тот, к несчастью, не избегнет трагедии.

Евгений культурно, духовно подкрепил ту позицию, которую интуитивно (во многом бессознательно) заняла Татьяна: любовь является высшим мерилom человеческих отношений. Она говорит много верных вещей, однако вскользь при этом замечает: «Но я другому отдана; я буду век ему верна». Хотя еще совсем недавно героиня почти бунтовала в своем письме: «Другой!.. Нет, никому на свете Не отдала бы сердца я!» А теперь покорно принимает вариант жизни без любви. Такова женщина, продукт натуры.

Она «отдана», ее никто и не спрашивал. Взяли и отдали некие внешние «нехорошие» силы, которые действовали вразрез с ее собственным желанием («Я вас люблю (к чему лукавить?)»). А где же активность субъекта?

Онегин сражается за счастье, тогда как Татьяна его просто ждет. Судьба «печальной» Татьяны слепа. Роковое стечение обстоятельств, когда «для бедной Тани Все были жребии равны», — это не судьба, а рок. Судьба для Евгения — возможность сражаться за счастье, что делает он сам, и никто вместо него сделать не может.

В таком контексте «я ошибся» означает: я не в силах изменить природу человека, мужчины и женщины; я думал обойтись без любви, но это невозможно и не нужно. Это мировоззренческая ошибка. В данном смысле «я ошибся» означает: я понял, в чем заблуждался; я прозрел; я победил.

Татьяна, напротив, убеждена, что не ошиблась. Она все делала правильно, разве что несколько «неосторожно». Просто дело не в ней, а в судьбе-роке, которая, к несчастью, никогда не ошибается:

А счастье было так возможно,
Так близко! Но судьба моя
Уж решена. Неосторожно,
Быть может, поступила я...
Для бедной Тани
Все были жребии равны...

Роковая судьба рано или поздно сводит мужчину и женщину. Изначально мужская и женская природа определяется судьбой. Но счастье зависит не от нее, а от своеговольного мужчины. Почему же достойный счастья Онегин оказался несчастным и одиноким?

По существу, противостояние природы и культуры в человеке сводится к оппозиции «одиночество или любовь». Если человек делает ставку на культуру, он ориентируется на духовное общение (классика которого — любовь и дружба). Если же он не дотягивает до уровня культуры, то остается тотально одиноким, ибо все социальные связи, в том числе родственные, являются лишь суррогатом духовности.

Таким образом, общение по своей основной функции может быть либо социальным (что лишь подчеркивает одиночество человека в духовном смысле), либо духовным (что, как правило, делает акцент на одиночестве в социальном смысле: личность становится лишней).

Что в таком случае является проявлением силы: любовь и дружба или суровое экзистенциальное одиночество, своего рода символическая смерть?

Для Онегина выбор любви — это разумный выбор культурного человека (у которого, строго говоря, нет выбора, ибо «познанная необходимость» задает параметры и свободе, и самой истине). «Покой и воля» в этом контексте становятся формулой одиночества, эквивалента смерти, «немого», докультурного существования. «Счастье» (со-частье) — это формула жизни в духовном пространстве. Что же выбрать?

Пресловутая свобода выбора — это проблема человека неразумного, духовность которого принципиально бездуховна. И фактическое одиночество Онегина в финале романа уже не является аргументом в пользу «покоя и воли». Все с точностью до наоборот.

Закон сосуществования мужчины и женщины (природы и культуры) — любовь: вот какая банальность обнаружена в романе. Но закон этот применим далеко не ко всем (см., например, линию отношений «Ольга Ларина — Владимир Ленский»), а те, в отношении кого он может быть использован, настолько сложны и противоречивы («Так нас природа сотворила, К противуречию склонна»), что свести их с друг с другом не под силу даже судьбе.

Что же это получается: любовь вполне может противостоять судьбе? Может быть она даже сильнее судьбы? Любовь лишь другое имя воли?

Во всяком случае, роман «про любовь» оказался о самом главном в человеке. Любовь — разумное, культурное чувство, и зарождается она в сердцах людей мыслящих.

Зачем повествователь столько внимания уделяет линии «Ленский — Ольга»? Функций у этих образов, взятых отдельно и в разных отношениях, много, однако именно любовная линия «Ленский — Ольга» важна как альтернатива и контрапункт, обогащающий (культурно оттеняющий) линию

«Онегин — Татьяна». Сопоставление этих линий приводит к выводу: в жизни бывает либо как у Ленского и Ольги (где в близких парах «мужчина — женщина» в принципе нет незаменимых особей, что блестяще и убедительно доказала Ольга, быстро отыскав новое «счастье» с уланом), либо как у Онегина и Татьяны, где любовь возможна только как уникальная любовь неповторимого Евгения и исключительной Татьяны. «Ленский — Ольга» представляют собой образец типичных взаимоотношений полов; линия «Онегин — Татьяна» — это начальная фаза реализации наивысшего союза между мужчиной и женщиной. При этом даже духовный союз Евгения и Татьяны на наших глазах способен трансформироваться в банальный союз Ленского и Ольги, и причиной тому — Татьяна, которая покорно принимает свою судьбу («Я вышла замуж. Вы должны, Я вас прошу, меня оставить»). При этом неизвестно, насколько жизнеспособным могло оказаться соединение Онегина и Татьяны как брачный союз, а не как перспективное совмещение оптимальных природно-культурных потенциалов. Как модель высших отношений между мужчиной и женщиной, как вид отношений, который называется любовью, этот союз возник и состоялся. А вот в качестве нового типа отношений, который должен существовать в рамках брачной культуры цивилизации, — это загадка со многими неизвестными. Семья в качестве структурного элемента социума не может не быть способом порабощения личности. Иное дело, если отношения в семье, ячейке общества, становятся способом духовной реализации всех ее членов. Тогда на первый план выдвигаются все те же любовь и дружба. Но жизнь такой, персоноцентричной, семьи не стала еще фактом общественной, следовательно и литературной, жизни.

Итак, сказать, что роман в стихах «Евгений Онегин» о любви, — значит ничего не сказать или сказать очень многое: в зависимости от того, с какой позиции рассуждать. Перед нами роман об истине, которая может реализоваться через свободу и счастье, не мыслимых, в свою очередь, без любви. Именно в такой ценностный ряд следует поставить любовь: истина, свобода, счастье, гармония, любовь, судьба...

Вот она, цепь, которой прикован к жизни и смерти свободный и разумный человек. И любовь — слабое звено в этой цепи, образующей экзистенциальный круг. Дело в том, что это не просто точка, где один человек, мужчина, встречается с другим, женщиной; это еще и точка непосредственного соприкосновения в жизни натуры и культуры. И личность в своем противостоянии человеку здесь весьма зависима и уязвима. Онегин не может изменить Татьяну (он может только разбудить ее космический потенциал). Но и без нее вся его «цепь» утрачивает полноту, экзистенциальную фундаментальность и в какой-то степени теряет смысл. Все в жизни становится

хрупким, эфемерным, неподконтрольным человеку, хотя и понятным. Человеческий фактор способен воспрепятствовать торжеству самой истины. Вот оно, жутковатое дыхание трагизма...

С другой стороны, осознать, что трагизм есть, увы, момент счастья, — тоже счастье, как ни горько это звучит. Ибо все, что можно назвать «духовным извлечением», входит в состав истины. Именно трагизм оказался свидетелем, косвенным доказательством того, что Онегин был прав. Он сумел «покой и волю» сделать моментом «счастья». «Чего ж вам больше?»

А хочется большего. И слово для этого, кажется, найдено: трагизм. Какое отношение он имеет к природе любви?

Есть амплитуды колебаний мужской и женской линий жизни. «Он» — достоин любви, «она» — тоже. Однако линии их судеб роковым образом не пересекаются. На какой закон это похоже?

Роман Пушкина «Евгений Онегин» велик тем, что в нем не «мысль народная» поставлена превыше всего, а нечто, лежащее в основе этой, казалось бы, самоценной народной мысли (точка отсчета углубилась, приблизившись к сути), — отношения мужчины и женщины. В данном произведении герой занят не интеллектуальной софистикой, умело «задрапированной» неумеренными переживаниями (можно ли убивать «по праву» «ответственно мыслящего», даже если преступаешь сакрально-иррациональное «не убий»?), софистикой, которая призвана стать бесполезным инструментом, определяющим меру гуманности. Такая «безмерная глубина» в контексте отношений мужчины и женщины оборачивается псевдоглубиной. Отношения Онегина и Татьяны — это языком искусства представленная версия сосуществования культуры и натуры, в образах воплощенная попытка культурного существа, мужчины, жить в любви и согласии с женщиной, жить, как уже было сказано, одновременно по законам и культуры, и натуры, не унижаясь при этом до отрицания последних, но и не скрывая, что культура, будучи высшей духовно-информационной инстанцией, во все не собирается «играть в прятки» с натурой.

В подобном контексте даже «мысль народная» вкупе с загадочным желанием убивать «по праву» выглядит как варианты уклонения, отклонения от культурной магистрали. Ибо культурно содержательны лишь отношения умного мужчины (субъекта сознания) и тонко чувствующей женщины (субъекта высокоорганизованной психики). Все остальное — это naive попытки завуалировать главные отношения — сознания и психики.

Напомним, что в романах, подобных произведению «Евгений Онегин», несчастная концовка становится вариантом трагически счастливой комбинации (ведь смешно же, если разобраться), а счастливая концовка выглядела бы «откатом» на доличностные позиции (что, согласимся,

смешно вдвойне). Цена несчастной (счастливой) концовки в культурном смысле очень высока.

Было бы неверно сказать, что роман о несчастной любви. Ведь путь к счастью все же был открыт, а значит, оно, в принципе, возможно. Но будучи ценностью личности, счастье не является постоянной («вечной») метафизической величиной, пусть и фундаментально эфемерной. Как звено цепи оно включено в процесс познания, казалось бы, умозрительный, но вместе с тем изумительно реальный в отношении чувств, самочувствия. Человек ищет, находит относительную истину, какое-то время обладает ею, а потом вновь теряет «себя» («законную» систему координат) и снова продолжает поиски, уже обогащенный опытом обладания и утраты, опытом «наблюдений» и «замет».

Счастье человека точнее представлять не как вершину пирамиды, а как вершину, состоящую из пирамиды пирамид. У него много кульминаций и одна непременная примета: личность, пока она жива и духовно организована как личность, не может не стремиться к счастью. Жить — значит находиться на пути к счастью или даже быть счастливым. Не желать счастья — значит перестать жить.

Если взять линию Онегина, его роман с самим собой (выражением которого стал роман с Татьяной), духовную интригу, то траектория этой линии универсальна и проста: от «науки страсти нежной» к любви, от чувственности (натуры) к высокой страсти (культуре), от натуры к культуре.

А можно ли путь самопознания пройти без любви? Такое трудно представить. На наш взгляд, это не только неверно, но и попросту невозможно. Дело в том, что самопознание предполагает, что мужчина дорастает до любви, которая и есть выражение самопознания. Вот почему роман о духовном становлении — это любовный роман (хотя, конечно, не всякий любовный роман — роман о духовном становлении; точнее было бы сказать, что не всякий любовный роман является романом о любви).

В заключение приведем два тезиса.

1. Готовы согласиться: предложенная трактовка в известном смысле тенденциозна, не обусловлена очевидной для всех объективной логикой (чаще всего роман анализируется с позиций Татьяны: это тоже объективная реальность, к которой близок «онегинский» взгляд на вещи). И тем не менее у нас есть основания трактовать роман именно в таком ключе. В противном случае понадобится иная философия человека. Было бы интересно узнать — какая?

2. «Невнятный» по смыслу «Евгений Онегин» изучается тем не менее в школах и университетах, и общественное сознание (или коллективное бессознательное, что одно и то же) не сопротивляется активно, казалось

бы, сомнительному обаянию романа, где все так неоднозначно. Возможно, дело как раз в том, что интуитивно, бессознательно наиболее чуткие и образованные слои общества видят гуманистический потенциал трагической любовной истории, ощущают, что самый светлый гуманизм не бывает без трагического оттенка. Уберем трагедию — нарушится гуманистическая гармония, появится ложь (нечто объективно несовместимое с истиной). По формальным признакам фигуру «модного тирана» давно бы надо оградить от «тлетворного» воздействия на умы и души молодых поколений, всегда находящихся, подобно Онегину и Татьяне, в духовном поиске. Но, по сути, непознанный пока Онегин способен подарить надежду, когда, казалось бы, ее совсем не остается. Более того: если не Онегин, то кто же?

Необходимо понять: роман Пушкина — одно из первых впечатляющих подтверждений заката, деградации цивилизации как высшей стадии развития природы и одно из первых свидетельств того, что без культуры цивилизация просто погибнет.

7. ФУНКЦИИ ФАУНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ РОМАНА А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

1

Если сформулировать генеральный принцип познания, то он окажется подозрительно прост: *от общего к частному*.

Сложности с этим принципом начинаются с первой же попытки его применения: выясняется, что он означает не жестко фиксированное «вертикальное» направление (сверху вниз, как хочется предположить), а сопряжение полюсов, что приводит к кристаллизации необходимой информационной структуры, порой весьма причудливой, но жестко упорядоченной.

Вторая сложность (следствие все той же простоты) заключается в том, что информационная структура объекта исследования соответствует природе генерального принципа познания, а именно: в объекте, особенно сложном информационном — таком как «Евгений Онегин», общее не просто сопрягается с частным, но и определяет его и, самое главное, проявляется в нем. Иными словами, частности романа в стихах — это носители общей концепции, здесь частное одухотворено общим.

Чтобы познать роман как нечто целое (истина — в целом, что следует понимать так: точка отсчета истины — целое, а не частности), необходимо прояснить, как *конкретное общее* проявляется в *конкретных частностях*.

Общим в романе, согласно представлениям классически ориентированного литературоведения, является нравственно-философская система ценностей (содержание). Все остальное, например представление о романе как об «энциклопедии русской жизни», — набор частных элементов (формы).

«Энциклопедия русской жизни» — столь же частый, сколь и сомнительный комплимент роману, если указанная «энциклопедия» рассматривается как *общее*, как *концептуальная точка отсчета*. Но если общее (концептуально содержательное) в романе не «русская жизнь», что же тогда является главным (общим)?

Общее в романе, как и во всей гуманитарной культуре (здесь мы, обратим внимание, также законопослушно идем от общего к частному), — философия *персоноцентризма*, элитаризма. Личность как точка отсчета в универсуме — вот общее, сущностное, универсальное. Духовное начало в человеке — это одно, а противоречивое взаимодействие духовного с социальным, с той же «русской жизнью» — другое. Если идти верным методологическим путем, «общим» для всех наук в романе Пушкина, необходимо увидеть в первую очередь не все о русской жизни, а самое главное о человеке — о возможности и необходимости становиться личностью. Попытка представить роман не столько духовно-художественным, сколько художественно-социальным явлением на проверку оказывается (по результату, а не намерениям) попыткой принизить феноменальный персоноцентрический прорыв романа в стихах — вечное свести к актуально-сиюминутному; всемирно-исторический роман запереть в рамки национальной классики, пусть сколь угодно великой в своем отдельно взятом сегменте: этот «трюк» с великой по мировым меркам русской литературой не проходит.

Духовный и художественно-информационный потенциал романа в стихах неисчерпаем; что касается энциклопедизма как способа управления информацией, то это *частная грандиозность*, где количество не управляет качеством, т. е. не переходит в него. Энциклопедизм как тип мышления архаичен по своей сути, а потому является способом указания на конечность, исчерпаемость, неуниверсальность романа.

Итак, мы принципиально выступаем за то, чтобы последовательно рассматривать с общей, персоноцентрической, точки зрения все остальные частности романа, в том числе такие «мелочи», как художественные функции представителей *фауны*, не говоря уже о реалиях русской жизни. Произведение, по нашему убеждению, устроено таким образом, что в обсуждение частных неизбежно вовлекается, казалось бы, отвлеченная *общая философия* (которая на самом деле конкретизирует частности, придает им уникальность): именно подобная — *целостная* — структура (в капле отражаются свойства океана) свидетельствует об информационной неисчерпаемости объекта.

Представители фауны, *кони*, присутствуют в эпизоде отъезда из театра:

...Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей...
А уж Онегин вышел вон:
Домой одеться едет он.

Казалось бы, «беглый», проходной эпизод — мы бы так и оценили его, если бы не великий закон художественности (которому, разумеется, подвластен и великий «Евгений Онегин»), гласящий, что проходных эпизодов в художественном тексте, тем более в романе в стихах, нет и быть не может, а есть более или менее информационно нагруженные эпизоды-«капли».

К тому моменту своей судьбы, о котором ведется повествование, Онегин также ощущает на себе «вериги», весьма схожие с «хомутом» и «упряжкой». Слова «скука», «сплин» то и дело мелькают в романе, при всем своем вольном укладе жизни Евгений уже остро ощущает леденящую душу несвободу, зависимость от силы, блокирующей его духовный рост. «*Наскуча упряжью*» — это образ, соотносящийся с внутренним состоянием Онегина, живущего на тот момент преимущественно бессознательной жизнью, словно бьющий копытом застоявшийся молодой *конь*, силы которого требуют выхода.

Этот образ мы воспринимаем через повествователя, который не упускает случая (эпизода), чтобы так или иначе сфокусировать внимание читателя на состоянии героя, все более проявляя внутреннее состояние смутными намеками.

Собственно, в первой главе, исключительно городской по духу, образов фауны больше нет (за исключением самого начала, строфы II, к которой мы обратимся позже), если не считать таковыми выражения наподобие «змий воспоминаний», «дрожки удалые» — метафоры и метонимии.

Во второй главе, которой предшествует многозначительный эпиграф из Горация на латыни «O rus!..» (О деревня!.. — А. А.), сразу же появляются идиллические *стада* («...здесь и там Стада бродили по лугам») как антураж глубоко не столичной жизни, где Онегина одолела скука в ее смертельной фазе «*русская хандра*» (вспомним и оценим: «Он застрелиться, слава богу, Попробовать не захотел»). Однако начало главы — «Деревня, где скучал Евгений» — оставляет «стадам» функции декораций. Никакого единения с природой, ее «прелестным уголком», где «пестрели и цвели Луга и нивы золотые», герой не испытал и испытать не мог: на тот момент Онегин «презирал» природу в себе, не говоря уже о природе вне себя. «Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей»: мыслящий презирает существование без мысли. Какие уж тут «стада»! До единения разумного человека с природой надо дорасти: пройти путь, расплатиться за высокомерие мысли собственной жизнью.

Как видим, знаковые «стада», не ставшие живым и сочным образом, вовсе не случайно выступают здесь в таком качестве: чувственно не воспринимаемый знак в данном случае художественно более информативен, нежели образ. «Стада» полемически объявятся в романе еще раз, в седьмой главе, в «весеннем» контексте, уже как образ изобилия и неудержимой живучести:

Долины сохнут и пестреют;
Стада шумят, и соловей
Уж пел в безмолвии ночей.

Соловей, кстати, — редкая для романа константа: он всегда изображается в своем неизменном качестве — как творец неодолимой песни любви (ср.: «Там соловей, весны любовник, Всю ночь поет»; «Настанет ночь; луна обходит Дозором дальний свод небес, И соловей во мгле древес Напевы звучные заводит»).

Вспомним о том, что ничего случайного в информационном космосе произведения «Евгений Онегин» нет. Любовь — вечная ценность, о чем поет соловей, Онегин, в отличие от Татьяны, *пока* его не слышит. Все закономерно.

Вслед за «стадами» мелькают *мухи*. Евгений поселился в «почтенном замке», где до него «деревенский старожил Лет сорок с ключницей бранился, В окно смотрел и мух давил». Выражение «мух давить» используется здесь, скорее, не столько в прямом значении, сколько в переносном — как метафора, обозначающая застойный быт (ср.: со скуки «мухи дохнут») и одновременно нудное, отупляющее развлечение, свойственное «мушину», недостойному мыслящего человека, быту (быть «под мухой» — быть в состоянии опьянения, дурмана).

Как видим, пока фауна семантически закрепляет ассоциативный ряд, связанный с понятиями «скука», «зевать», «тоска», «несвобода». Однако вскоре появляется *донской жеребец*:

Сначала все к нему езжали;
Но так как с заднего крыльца
Обыкновенно подавали
Ему донского жеребца...
Поступком оскорбясь таким,
Все дружбу прекратили с ним.

Донской — стало быть, горячий, резвый, выносливый, сильный: таковы характеристики породы. Это уже не унылые «стада» жвачных, а знак того, что герой тоскует по живому, природному началу, от которого отрешивается вследствие умозрительного умозаключения, которое он по неискренности своей принимает за «мыслительную деятельность».

«Донской жеребец» появляется в тот момент, не раньше и не позже, когда «все» местные помещики, славные представители «мушиного» племени (см. об «одухотворяющих» фамилиях ниже), прекращают с героем дружеские отношения и объявляют войну. Для «всех» понятие скуки связано разве что с «жизнью холостой». «Донской жеребец» уносит Онегина подальше от смертельной скуки, симптома мировоззренческого кризиса. Евгений сам еще не подозревает, насколько сильно в нем здоровое

природное начало, которое естественно стыкуется с *умом-разумом*, но отторгает *интеллект*, способный на мыслительные операции в границах формальной логики (мудрость же диалектична). Онегин и не представляет еще, насколько он одаренная, широкая натура.

Обратим внимание и на то, что Владимир Ленский, будущий друг Евгения, «в свою деревню прискакал» (не появился, оказался или еще как-то объявился — именно прискакал) и друзья «съезжались каждый день верхом». «Эх, кони, кони, кто вас выдумал...»

Кони, понятно, — символ, противоположный мухам. Кстати, это едва ли не самый востребованный образ-символ в романе в стихах, способный красноречиво подчеркнуть любые проявления человеческой натуры. Тот же Ленский

Проказы женские кляня,
Выходит, требует коня
И скачет. Пистолетов пара,
Две пули — больше ничего —
Вдруг разрешат судьбу его.

Учитывая причину комической воинственности наивного поэта, приходится соглашаться: без «коня» здесь никак не обойтись.

Зарецкий, зловещий секунданта Ленского, — человек легендарной «злой храбрости», «Раз в настоящем упоенье Он отличился, смело в грязь С коня калмыцкого свалясь». Заметим, что калмыцкая лошадь — небольшого роста, крепкая и выносливая, не отличающаяся изяществом линий, при этом удивительно послушная, в общем, не донской жеребец. А Зарецкий, соответственно, после бегло описанного подвига предстает вовсе не тем «главой повес» «и даже честным человеком», за которого себя выдает. Более того, он по-человечески опустил — погряз в фауне, слился с нею: «Капусту сажает, как Гораций, Разводит уток и гусей И учит азбуке детей». О деревня!

А вот провинциальная бытовая картина отъезда Татьяны в Москву, исполненная мягкой иронии:

Ведут на двор осьмнадцать кляч,
В возок боярский их впрягают...
На кляче тощей и косматой
Сидит фореитор бородатый...

Наконец, оценим и такой штрих. Роман начинается с яркого и сомнительного внутреннего монолога Онегина, далее следует комментарий повествователя: «Так думал молодой повеса, Летя в пыли на почтовых» (возможно, это и есть первое упоминание представителей фауны в романе). NB! Думал летя: процесс мышления сопровождается и поддерживается

движением; в конце романа искушенный мыслитель «Несется вдоль Невы в санях», несется навстречу любви (не назад — к натуре, а вперед — к культуре). Присутствие «коней», символа непрекращающегося движения, в том числе движения от человека к личности, от чувства к мысли, от жизни к смерти, придает роману сбалансированную внутреннюю и внешнюю динамику.

С насекомыми тоже дело обстоит непросто. Избранница Ленского, Ольга, «Цвела, как ландыш потаенный, Незнаемый в траве глухой Ни мотыльками, ни пчелой». Здесь не в беззаботных *мотыльках* или трудолюбивых *пчелах* дело, а в том, что Ольгу «счастливо» не коснулось легкокрылое одухотворяющее начало. Она роскошное дитя природы, совершенно не тронутое («незнаемое») культурой, т. е. мыслью. По выражению тонко разбирающегося в людях философа Онегина, «В чертах у Ольги жизни нет», духовной жизни, как следует из контекста. Отсюда следующая «рифмовка» младшей Лариной с фауной: легкомысленная Ольга «Авроры северной алей И легче ласточки, влетает» (в спальню к Татьяне на святки). А ведь поэту Ленскому Ольга казалась именно одухотворенной, духовно содержательной.

Мотыльки и пчелы, даже одинокий *жук*, — словом, мелкие частности, частицы мироздания втягивают нас в магическое пространство между психикой и сознанием, где формируется ядро культуры — персоноцентризм. Кстати, тема легкокрылых созданий отнюдь не исчерпана и не закрыта «случайным» появлением, т. е. *непоявлением* около цветка. Мотыльковый мотив вновь «оживает» в тот момент, когда Татьяна ждет встречи с Онегиным и, конечно же, «трепещет»:

Так бедный мотылек и блещет,
И бьется радужным крылом,
Плененный школьным шалуном;
Так зайчик в озими трепещет,
Увидя вдруг издалека
В кустах припадшего стрелка.

Функции этого насекомого здесь совсем иные: «бедный мотылек» вкупе с *зайчиком* олицетворяет трогательную красоту в своей фатальной беззащитности, любой шалун или стрелок ставят их существование под угрозу. (Позже мелькнет «быстрый заяц меж полей», иной, который испугает бедную Татьяну.)

«Пчела» также появится в романе еще не раз — вначале в своей извечной сказочно-фольклорной функции труженицы («Пчела за данью полевой Летит из кельи восковой»), а затем «шумный рой» пчел уподобится алчной толпе гостей, усаживающейся за стол.

Что касается Татьяны Лариной, сестры Ольги, то о ней сказано следующее: «Дика, печальна, молчалива, Как лань лесная боязлива». В принципе, это более важная характеристика женской природы, нежели «Татьяна, русская душою».

«*Лань лесная*» — тоже дитя природы, как и «ландыш потаенный». Тема «лани боязливой» будет продолжена, что свидетельствует о неслучайности сравнений. Вновь образ трепетной красоты связан с появлением «грозного» Евгения — на этот раз на именинах Татьяны. Онегина с Ленским

Сажает прямо против Тани,
И, утренней луны бледней
И трепетней гонимой лани,
Она темнеющих очей
Не подымает...

Однако Онегин знал, что говорил, обращаясь к Татьяне: «И того ль искали Вы чистой, пламенной душой, Когда с такою простотой, С таким умом ко мне писали?»

Татьяна «покамест» не выделилась из природы, слившись с ней, как лань с цветом лесных деревьев. Но лань и ландыш оказались разными способами одухотворения. «Ландыш потаенный» — это ведь разновидность «мыслящего тростника», т. е. сущностная (общая, константная) характеристика человека. Добавить больше нечего.

Образ лесной лани как-то противоречиво, но естественно сочетается с «чистой, пламенной душой», «простотой» высших по сложности натур и «таким» недюжинным умом. Следовательно, в данном случае «лань» — поэтический образ, передающий частное (одностороннее, к тому же внешнее) впечатление от восприятия Татьяны, девицы «из глуши степных селений», но не впечатление от характера и внутреннего мира зрелой аристократической дамы. Татьяна глубока и многомерна. Героиня внимает «соловью во мгле древес», что «напевы звучные заводит», она по глупости пишет умное письмо Онегину, строго оценивает Евгения и его чувства. Развитие событий показало, что отмеченная «растительной» простотой Ольга лишена нравственного чувства и нравственных принципов — того, чем в избытке обладала мечтательная, задумчивая Татьяна. «Был вечер. Небо меркло. Воды Струились тихо. Жук жужжал»: именно в таком «обрамлении» «В свои мечты погружена, Татьяна долго шла одна».

Тем не менее мы должны верить глазам своим: *лань*, *ландыш*, *ласточка*, *Ларины*, *ларец* потаенный — повествователь находит необходимым объединить фонетическим кодом такие разные феномены в одно целое. Кстати, лирик *Ленский* далеко не случайно попадает в эту женскую компанию — во всяком случае, тяготеет к ней.

Приведем простой, но, как представляется, убедительный пример того, что на фауну в романе нельзя смотреть только как на фауну:

Зима!.. Крестьянин торжествуя
 На дровнях обновляет путь;
 Его лошадка, снег почуя,
 Плетется рысью как-нибудь;
 Бразды пушистые взрывая,
 Летит кибитка удалая;
 Ямщик сидит на облучке
 В тулупе, красном кушаке.
 Вот бегают дворовый мальчик,
 В салазки *жучку* посадив,
 Себя в коня преобразив;
 Шалун уж заморозил пальчик:
 Ему и больно, и смешно,
 А мать грозит ему в окно...

Но, может быть, такого рода
 Картины вас не привлекут:
 Все это низкая природа;
 Изящного не много тут.

Повторим, Пушкина интересует не природа, а природа человека — не натура, а натура, становящаяся культурой. В школе же изучается не отрывок из романа «Евгений Онегин», не пушкинский художественный текст, а некий совершенно условный «веселый текст» (как сказано в романе: «веселая зима») про крестьянина и *лошадку*, мальчика и *жучку*, напроць лишённый философской нагрузки, собственно, и делающей этот текст высокохудожественным. Парадокс, однако, заключается в том, что, убрав из «текста» все пушкинское, «лишнее» (информация о «лишних» людях до сих пор воспринимается как лишняя), мы получаем нечто «выразительное о веселой зиме», вполне пригодное для изучения в школе. Формально автором текста, обладающего эстетическим измерением, является великий А. С. Пушкин. Таким образом, социальная и эстетическая нагрузка текста становится важнее художественно-философской.

Еще раз подчеркнем, что природа, «низкая природа», описанная столь поэтически, если не возвышенно (роман в стихах предоставляет такую уникальную возможность), станет, в конце концов, для мыслящего

и потому сторонящегося «низких» проявлений природы Онегина («Кто жил и мыслил, тот не может, В душе не презирать людей»: мыслить — значит, к сожалению, презирать) необходимым компонентом счастья, войдет в состав жизнеспособного типа духовности. Мыслить — значит, к счастью, не презирать то, что, казалось бы, заслуживает презрения. Таков многомерный симфонический концептуальный контрапункт отрывка «про *жучку*». Обратим внимание: сначала лошадка везет крестьянина, а потом мальчик, «себя в коня преобразив», — собачку. Люди и животные запросто меняются местами, без проблем «понимая» друг друга. Простой нерассуждающий человек не выделился из природы, он весьма напоминает «братьев своих меньших» — и в этом есть своя прелесть, эти «низкие» радости (крестьянин «торжествует», шалуну-мальчику «и больно, и смешно») тоже возвышают человека. Он устроен сложнее, чем думалось на тот момент Онегину. Человек не раскладывается на мысль и чувство, на высокую культуру и низкую натуру, он един. Человеку «и больно, и смешно» — и при этом он способен мыслить.

В этом фрагменте повествователь противостоит Онегину («Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной») — человеку редкой духовной породы по имени «личность», человеку, который мыслил настолько глубоко, что, наконец, перестал унижаться до презрения. Мыслящий Онегин оказался в состоянии дойти до той степени зрелого ума (разума), с которой начинается мудрость: он влюбился, разрешил себе «торжествовать», открыто проявлять чувства. В этом контексте противостоять Онегину — значит в конце произведения пожать руку главному герою, «приятелю младому», именем которого назван роман в стихах.

Таково философское содержание пушкинского текста в целом и, в частности, того отрывка, который ошибочно воспринимается как образец «пейзажной лирики».

3

В романе в стихах фауна не просто присутствует в качестве то появляющегося, то исчезающего фона, на котором разворачивается духовная история повесы-философа. Есть все основания говорить о ее включенности в процесс духовной эволюции, о динамике функций фауны как телесного измерения человека (наряду с двумя другими — душой и духом; тело в отрыве от души и духовности и есть фауна).

Можно сказать, мир фауны постепенно проступает, обозначая свое присутствие всюду (как известно, дух веет, где захочет; живая природа

в этом смысле ничем не уступает духу). Постепенно фауна, замыкаясь в себе, достигает кульминации бездуховности, торжества плоти: в человеке пробуждается зверь, и происходит убийство. Все это как процесс отражено в основном в пятой главе, многозначительное начало которой мы уже проанализировали. В восьмой главе, посвященной духовному прозрению Онегина, фауна демонстративно отсутствует (за исключением двух вкраплений, к которым мы обратимся ниже).

В пятой главе продолжается и предстает в новом качестве уже указанный смысловой мотив: мир фауны и мир людей связаны несомненно и неразрывно и при этом, что важно, таинственно (говоря научным языком — онтологически):

Татьяна верила преданьям...
И снам, и карточным гаданьям...
Ее тревожили приметы...
Жеманный *кот*, на печке сидя,
Мурлыча лапкой рыльце мыл:
То несомненный знак ей был,
Что едут гости.

<...>

Когда случалось где-нибудь
Ей встретить черного монаха,
Иль быстрый *заяц* меж полей
Перебегал дорогу ей,
Не зная, что начать со страха,
Предчувствий горестных полна,
Ждала несчастья уж она.

...Евгений
Спал в это время мертвым сном.
Уже редуют ночи тени
И встречен Веспер *петухом*...

Остановимся на последних трех строках, которые представляют собой яркий пример того, как «отвлеченные поэтические красоты» на деле несут серьезную нравственно-философскую нагрузку. Казалось бы, вместо «встречен Веспер петухом» можно сказать «наступило утро дуэли»: то же самое, только без поэтической выпренности. Это глубоко ошибочный подход к поэтическому тексту. В первом случае живая и неживая природа втягиваются в человеческие отношения, становясь участниками дуэли (что, конечно, верно по сути); во втором мы сосредоточиваемся на сюжете

(подобная однолинейность не может быть характеристикой типа художественности многомерного романа).

Над Евгением восходит Веспер, звезда любви, а наш герой спит мертвым сном: перед нами символическая картина, которая соотносится с высоким философским строем произведения. Веспер — это маячащий на горизонте символ того, что Онегин ищет, но в упор не замечает, а все потому, что духовно не прозрел, не пробудился, объят духовным сном (отсюда оксюморон — мертвый сон живого человека). Именно духовный сон позволил фауне взять верх в человеке: сначала он пришел в ярость, а затем, ослепленный страстями, совершил убийство.

Смерть поэта вернула философа Евгения к жизни (не напрасно петух зывал к пробуждению ото сна!): он оказался готов встретить любовь как духовное открытие, как удивительный результат рокового противостояния ответственного мышления и неразумной природы. Можно сказать, что слишком высока цена прозрения; а можно не без оснований утверждать: полноценная духовная жизнь не дается без жертв.

Так или иначе, «сценка с петухом» — одна из «капель» «океана», которые составляют «плоть» романа. С одной стороны, лошадка, жучка, кот, петух, с другой — духовная жизнь человека: незримая связь фауны с жизнью духа и составляет главный поэтический секрет романа в стихах (или секрет поэтической технологии, «стихов российских механизм»). Подобные сценки продолжены в описании гаданий: здесь первая песенка предрекает смерть, вторая, о *кошурке*, — свадьбу.

За причудливым фонетическим узором (те самые поэтические красоты) — затейливая смысловая вязь (сложное содержание), конкретное воплощение общего понятия «художественное совершенство».

Наконец, «чудный сон» Татьяны, в котором мир природы и мир людей переплетены, конечно, с умыслом. Сон оказался пророческим, и потому к нему стоит присмотреться.

В этом фрагменте произведения последовательно вскрывается животное начало в человеке, которому Онегин пытается найти альтернативу (и об этом, собственно, роман в стихах, творение ума и души человеческих: «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», как сказано в Посвящении к роману). Этот мир, заметим, несколько не коробит Ленского, который вскоре станет жертвой Онегина. Последний отдавал себе отчет в том, что «мог бы чувства обнаружить, А не щетиниться, как зверь». Онегин превратился в зверя после сна Татьяны.

Вначале героиню преследует антропоморфный «медведь несносный» («косматый лакей»), который втаскивает ее в «шалаш убогой», где *за столом* собралась «шайка домовых» — *чудовищ*:

За столом
Сидят чудовища кругом:
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,
Там карла с хвостиком, а вот
Полужуравль и полукот.

Сон можно трактовать по-разному, однако несомненно, что агрессивная жестокость Онегина, проявленная им в ссоре с Ленским, своими истоками связана с чудовищами, окружавшими его. «Чудный сон» если не оправдывает, то во многом объясняет поведение Евгения. Гости Лариных — это ведь проекция или воплощение чудовищ из сна. «Толстый Пустяков», «владелец нищих мужиков» Гвоздин, «чета седая» Скотининых, «уездный франтик Петушков», некто Буянов, «обжора, взяточник и шут» Флянов...

«Толпа в гостиную валит: Так пчел из лакомого улья На ниву шумный рой летит». И далее вовсе не случайно: «Довольный праздничным обедом, Сопит сосед перед соседом».

Этот прием будет использован в романе «Мертвые души»: людишки, живущие, чтобы поесть, уподобляются бездушным (лишенным души) существам из мира фауны (а также из мира флоры и предметного мира).

Чудовищное начало в Онегине, таким образом, является продолжением природы в нем. Оно проявилось мгновенно и разрушительно как низменный «оскал» фауны (страсти берут верх над разумом).

Восьмая глава начинается уже с одухотворяющей ноты:

...В те дни в таинственных долинах,
Весной, при *кликах лебединых*...
Являться муза стала мне.

В общем в последней главе почти нет места фауне: мы становимся свидетелями духовной победы Онегина. Хотя и здесь автор-повествователь старается быть во всем объективным, чтобы не сказать иронически придиричивым: природа в человеке неистребима, даже если он рассуждает в категориях «Я думал: вольность и покой Замена счастьем. Боже мой! Как я ошибся, как наказан» (письмо Онегина к Татьяне). Природу-мать нельзя (и не нужно) истреблять, а можно (и нужно) одухотворять:

Весна живет его: впервые
Свои покои запертые,
Где зимовал он, как сурок...

Он ясным утром оставляет,
Несется вдоль Невы в санях.

Свой «быстрый бег» Онегин «стремит», конечно, к Татьяне. Там и разыграется последний акт драмы высоких человеческих отношений, драмы, которая оживит и убьет Евгения одновременно.

4

Проведенный анализ позволяет сделать несколько выводов.

Фауна в романе в стихах энциклопедически разнообразна, но она не разрушает, а, напротив, структурирует художественно-философский дискурс произведения «Евгений Онегин». Кажущееся пестрое многообразие на самом деле вносит порядок, служит ему, ибо подчинено порядку, как и все остальное в гениальном романе.

«Легкое дыхание» «воздушной громады» не в последнюю очередь достигается ощущением копошащейся вокруг человека жизни. Фауна не антураж («прелестный уголок»), а естественная среда обитания человека, мыслящей личности, ведь жизнь была ставкой мыслящего Онегина, решившего, что *вольность и покой* являют собой замену *счастью*. Фауна подспудно заменяет ощущением счастья (окрыляет, возносит, низвергает) искусственную конструкцию «вольность и покой», формулу несчастья. Фауна призвана обогатить и гармонизировать отношения человека с миром, в конечном счете усовершенствовать великую формулу «не плакать, не смеяться, не ненавидеть, а понимать» до более великой (более разумной): «плакать, смеяться, ненавидеть, чтобы понимать».

Наконец, еще один художественный эффект не бросающегося в глаза, *незримого* присутствия фауны связан с феноменом так называемого 25-го кадра, особенно понятным нам сегодня. Воспринимающее сознание получает информацию через подсознание. И это не просто установленный факт, но своего рода завершение философской модели: психика и сознание, натура и культура, женщина и мужчина, жизнь и смерть, хтоническая темень и свет разума — эти перечисленные и родственные им оппозиции соединены между собой подсознанием, которое буквально становится *связующим звеном* между счастьем и мышлением. Сознание получает информацию через подсознание — и мелочи жизни великолепно согласовываются с общей концепцией, сообщая ей какую-то убедительность реальности. Фауна незаметно, но активно участвует в формировании сложной мировоззренческой и ценностной картины.

Мы полагаем, что эффект 25-го кадра вполне можно отнести и к автору романа в стихах «Евгений Онегин»: он в определенном смысле *не ведал, что творил* (ибо творчество неотделимо от подсознания), но творил именно то, что выдерживает проверку сознательным (научным) отношением.

Сделанные выводы подтверждают наш тезис: в великом художественном тексте нет мелочей либо мелочи в нем выполняют великую художественную нагрузку.

8. ФИЛОСОФСКАЯ СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

**(на материале романа в стихах
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)**

1

Что анализируется при исследовании художественного текста? Что конкретно становится предметом рассмотрения? Итак, мы анализируем: 1) «смысл» (план содержания); 2) способы его передачи, «стиль» (план выражения); 3) способ передачи стиля (лингвистическую составляющую художественного текста). Если мы исследуем — вынося культурную оценку! — выделенные уровни текста сознательно, то рано или поздно ощущаем потребность в научно-философски обоснованной методологии. Если же останавливаемся на «вольной» и «ничем не ограниченной» интерпретации, то вполне достаточно ни к чему не обязывающего «филологического» подхода, где «смысл» становится факультативным (не определяющим) признаком качества текста.

Анализ смыслового, семантического, философского ядра художественного текста (включающего мировоззренческие ориентиры, как-то: систему высших культурных ценностей «Истина — Добро — Красота», в частности гуманистическое измерение — Истину, — онтологически содержащее в себе направленность на Добро) невозможно считать филологическим, поскольку философия не познается средствами филологии, хотя и существует, реализует свой бесконечно диалектический дискурс благодаря ей.

Вот почему филологический анализ (словосочетание, в последнее время прижившееся в литературоведении) — это в первую очередь лингвистический анализ и в последнюю — литературоведческий. Анализ стиля (включающий, разумеется, элементы лингвистического анализа), анализ плана

выражения — это уже переход к анализу «смысла», анализу в принципе не-филологическому, философскому.

Таким образом, корректнее называть литературоведческий анализ целостным, а не филологическим. Филологический в современном контексте значит «не претендующий на целостный» (каким по определению является литературоведческий анализ). Филологический, следовательно, не литературоведческий, локальный, усеченный до лингвистического, ибо если все же литературоведческий, значит, отчасти философский.

За терминологическим «буреломом» скрывается природа художественного текста — амбивалентная, совмещающая в себе свойства Истины, которая обладает эстетическим (стилевым) измерением — Красотой, закрепляемым в лингвистической реальности текста.

Подобная — целостная, не системная! — структура художественного текста обрекает на неудачу попытки его нецелостного (в частности, филологического) рассмотрения по той причине, что нецелостный подход меняет предмет (объект) исследования. При целостном подходе любой лингвистический феномен рассматривается как способ выражения высшего (и в масштабах данного произведения, и по шкале универсальных — высших культурных — ценностей) смысла. Филологический анализ по существу исследует не «художественный текст», а «текст с филологическим уклоном», или текст, имеющий отношение к художественности. Внутренние связи «художественного текста» и «текста с филологическим уклоном» принципиально разные: в первом случае они целостно организованные, методологически выстроенные с помощью тотальной диалектики, во втором — системные, сопряженные по законам формальной логики.

Вот и получается: текст один («Евгений Онегин»), язык один (русский), а предметы исследования разные.

Теперь вернемся к структуре термина «смысл», который метафорически описывается с помощью еще более невнятных «понятий», таких как «Истина», «семантическое ядро» и т. п. Строго говоря, смысл — это всегда тяготение к высшим философским обобщениям, философское содержание (нефилософского содержания в культуре не существует). Отсюда неизбежно появление обозначенного аспекта: философская структура художественного текста. Философия, «любомудрие» — это прежде всего любовь и почтение к иерархической структуре, где универсальное определяет содержание «неуниверсальных», частных по отношению к универсальному, уровней.

Если говорить о великой литературе, то предметом ее пристального внимания, ее содержанием (философски и эстетически структурированным) становится процесс превращения человека в личность.

Сформулируем еще более точно и конкретно: один информационный комплекс, телесно-психологический, известный нам под названием *человек* (индивид), на наших глазах превращается в другой, духовно-психологический, имя которому — *личность*. Меняются тип управления информацией, способ мышления — в результате трансформируются *система ценностей*, система мотивов поведения, следовательно, изменяются типы конфликтов, типы и системы персонажей.

Именно конфликт типов управления информацией и является предметом изображения (подлинным содержанием) в литературе, ибо все духовные коллизии человека коренятся в информационной природе конфликта.

От природы к культуре (от приспособления к познанию): это и есть подлинно культурный путь человека, который (путь) посредством образов (если говорить о языке литературы как виде искусства, виде художественного творчества), закрепляемых в стиле, в частности в сюжете и лингвистических составляющих стиля (если подразумевать способы выражения образа), отражается в литературе.

Это и есть единственный предмет литературы: «духовное производство» человека. Другим просто неоткуда возникнуть. В духовном пространстве всего два полюса: психика и сознание. *Их связывает один сюжет*. Идти можно только в одном направлении — снизу вверх (осуществляя процесс *познания*), от природы к культуре, проходя при этом неизбежные и в общем известные ступени (тело — душа — дух). Если путь к личности состоялся, прямая «снизу вверх» (обозначающая процесс познания) смыкает конец с началом, образуя круг. Личность — это целостность, единство «низа» и «верха». Графический эквивалент целостности — круг. Не следует забывать, что сюжет, равно как и все лингвистические приемы и средства, — всегда способ передачи содержания, но не само содержание. «От природы к культуре» и есть содержательная, внутренняя сторона сюжета, внешнее выражение которой — ряд событий, окончательно воплощенный в слове.

Если писателя интересует, скажем, процесс деградации, обратный процесс — от культуры к натуре, «сверху вниз», то это является формой выражения все той же закономерности: точка отсчета в духовном мире человека, культура, никуда не исчезает, именно она структурирует духовность. Разница в том, что теперь перед нами уже процесс *приспособления*, отрицающий познание, противостоящий ему.

Однако художников слова интересуют не просто духовные проявления человека, процесс его окультуривания, но поэтизация (эстетизация) этого процесса. Сам факт того, что «путь к личности» (или «бегство» от нее) становится фактом (предметом) искусства, свидетельствует о том, что подобные духовно-идеологические коллизии *канонизируются*,

отбираются и закрепляются в качестве образцовых, многократно усиливая свое воздействие на умы и души читателей.

Таким образом, литература отражает бессознательную духовность человека, не столько анализирует, сколько моделирует путь («снизу вверх»), который принято называть «поиски истины».

Целостный же анализ направлен на то, чтобы придать человеку изменение личности, литературе — измерение культуры, выявить в тексте философское содержание, масштабность которого далеко не всегда ясна и самому творцу. Филологический анализ в данном контексте становится методическим средством, реализующим возможности целостной методологии.

2

Снова обратимся к примеру превращения художественного текста из предмета филологического анализа в предмет литературоведческого исследования:

Зима!.. Крестьянин торжествуя
На дровнях обновляет путь;
Его лошадка, снег почуя,
Плетется рысью как-нибудь;
Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая;
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, красном кушаке.
Вот бежит дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно, и смешно,
А мать грозит ему в окно...

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут.

Мы уже упоминали о том, что Пушкина интересует не природа, а природа человека — не натура, а натура, становящаяся культурой. Кстати, в распространенном «термине» «пейзажная лирика» кроется двойная ошибка: во-первых, в «стихотворениях о природе» предметом изображения яв-

ляется не природа, а чувства и мысли (мироощущение), навеянные природой; во-вторых, чувства, как правило, «умные» чувства, — это уже параметр «человеческого измерения», и в качестве такового они являются предметом философского, а не филологического, рассмотрения.

Необходимо еще раз подчеркнуть факт двойной ошибки, которая привела к тому, что в школе изучается не отрывок из романа «Евгений Онегин», не пушкинский художественный текст, а некий совершенно условный «текст» про крестьянина и лошадку, мальчика и *жучку*, напрочь лишенный философской нагрузки, собственно, и делающей этот текст высокохудожественным. Парадокс, однако, заключается в том, что, убрав из «текста» все пушкинское, «лишнее», мы получаем нечто «выразительное о зиме», вполне пригодное для изучения в школе.

Таким образом, социальная и эстетическая нагрузка текста становится важнее художественно-философской. Соответственно, филологический анализ актуальнее литературоведческого.

Филологически любой фрагмент романа в стихах Пушкина анализировать невозможно, точнее некорректно, ибо фрагмент целостно организованным полотном выявляет свою значимость только в контексте целого.

9. ВОСПРИЯТИЕ ТЕКСТА КАК ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЦЕННОСТНЫХ ПАРАДИГМ (о том, как пророк Достоевский интерпретировал пророка Пушкина)

Знаменитая речь Ф. М. Достоевского об А. С. Пушкине, в которой Федор Михайлович хвалит и ругает Александра Сергеевича вовсе не за то, за что он заслуживает хулы и похвалы, интересна не тем, что сделало ее знаменитой. Она заслуживает внимания как событие знаковое, но в культурном контексте, который мы постараемся переосмыслить. Все перепуталось в культуре, и речь мэтра стала великолепным образцом «вселенской» путаницы.

Хотелось бы начать с того, как были восприняты пророчества Достоевского. Вот цитата из его письма жене, которое было написано вечером того дня, когда была произнесена эпохальная речь. «Зала была набита битком... Когда я вышел, зала загремела рукоплесканиями и мне долго, очень долго не давали читать... Наконец я начал читать: прерывали решительно на каждой странице, а иногда и на каждой фразе громом рукоплесканий. Я читал громко, с огнем... Когда же я провозгласил в конце о *всемирном единении* людей, то зала была как в истерике, когда я закончил — я не скажу тебе про рев, про вопль восторга: люди незнакомые между публикой плакали, рыдали, обнимали друг друга и *клялись друг другу быть лучшими, не ненавидеть впредь друг друга, а любить*. Порядок заседания нарушился: все ринулись ко мне на эстраду: гранд-дамы, студентки, государственные секретари, студенты — все это обнимало, целовало меня... Все, буквально все плакали от восторга» [9, т. 30, кн. 1, с. 184].

Чему же так восторженно рукоплескала просвещенная Москва? Речь Достоевского (в письменном варианте это очерк «Пушкин»), если отвлечься от пафоса эмоционального, от «грома и огня», достаточно проста

по мысли (как и все, созданное великим романистом). Ее можно свести к нескольким опорным тезисам.

1. «Пушкин есть пророчество и указание» в том смысле, что он предвидел (угадал?) ценностные ориентиры как для России, так и для всего человечества. Здесь стоит особо отметить социоцентрический характер идеалов оратора: сначала Россия, человечество, и только потом — личность.

2. Ориентиры эти точнее, глубже и убедительнее всего с художественной точки зрения «прописаны» в «поэме» «Евгений Онегин», анализ которой и занимает центральное место в пламенной речи.

3. Главным противостоянием в «поэме», источником конфликта было признано пророческое противостояние «нравственного эмбриона» Онегина и Татьяны, которая является «апофеозой русской женщины», «типом положительной красоты» и «главной героиней поэмы», носителем и хранительницей социоцентрического начала (в отличие от Онегина, героя отрицательного и второстепенного, так как он исповедовал персонцентризм).

4. В произведении «Евгений Онегин» (согласно мнению Достоевского, роман только по недоразумению носит имя «русского скитальца», а не имя той, кто «высказывает правду поэмы» и называет «скитальца» «пародией»), в этой бессмертной и недостижимой «поэме», Пушкин явился великим народным писателем, «как до него никто и никогда». Народность заключается в том, что вновь главенствует социоцентризм.

5. А статья русским — значит «стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите». «Всемирность» и «всецелочеловечность» гения Пушкина, по Достоевскому, пророчески указывала на эту социоцентрическую по своей сути тенденцию.

Чтобы понять, какого пророка из Пушкина творил Достоевский, надо четко представлять себе, из какой системы ценностей исходил благородный Федор Михайлович. Дело не в «западниках» и «славянофилах», как могло бы показаться. Эти условные значки — всего лишь социальная оболочка совершенно иного, автономного и самоценного, конфликта. Какого же?

Если правильно ответить на этот вопрос, мы поймем, почему Достоевский не сумел прочесть роман в стихах «Евгений Онегин». Он прочитал иной текст — некую «поэму», в которой даже не заметил главного героя. Речь Достоевского интересна прежде всего тем, как воспринимает человечество (в лице своих гениальных представителей!) шедевры, когда смотрит на них «снизу вверх», «чувственно» интерпретируя феномены сознания, а думает, что «сверху вниз», что точкой отсчета является именно сознание, а не чувство. Модель восприятия одним культурным сознанием ситуации, сотворенной сознанием принципиально иным, — вот что такое речь Достоевского о Пушкине. И закономерности подобного восприятия стоят того, чтобы о них задуматься.

Вот несколько тезисов, которые понадобятся нам в разговоре о взаимодействии разных ценностно-культурных ориентаций.

1. Главный герой романа Евгений Онегин является концентрированным (по причине его художественности) выражением той тенденции (или модели) культуры, которую можно назвать персонцентричной. Он не «скиталец», а личность, отважившаяся жить своим умом в мире, где все тянется ко всечеловечности, народу, почве, пытаясь раствориться там с помощью чувства. Жить умом в мире, где принято жить чувством, — значит быть «скитальцем», «пародией», «лишним», заслуживающим в качестве наказания не только «горе от ума», но и отлучение от всех типов социума. Не такой как все — оставайся один. (Достоевский в данном случае поддержал мнение «толпы», ничего не понимающей в литературе и культуре «народа».)

2. Роман в стихах не случайно назван именем Евгения Онегина, ибо, бесспорно, главный герой романа — Евгений, но никак не Татьяна, которая является поэтическим выражением другой, социоцентричной, тенденции. (Достоевский вновь допустил принципиальную ошибку.)

3. Проблема Онегина состояла не столько в том, что он жил умом, сколько в том, что он не сумел с помощью ума вовремя найти точки соприкосновения с миром, олицетворением которого являлась Татьяна. Она «верный идеал» и повествователя, и Онегина (с некоторой долей иронии и, к сожалению, вовсе без иронии). «Ум» (Онегин) и «душевность» (Татьяна, но не только) — вот конфликтообразующая среда романа. (Достоевский не заметил в романе конфликта двух языков культуры — психики и сознания.)

4. Утверждать, что в романе в стихах «Евгений Онегин» Пушкин явился великим народным писателем, значило бы не замечать масштаба личности главного героя, который (масштаб) становится всеобщим культурным «аршином». (Достоевский, ставя народ выше личности, прочитал не тот роман, который был написан Пушкиным.)

Нетрудно сделать вывод, что роман, написанный с позиций гибкого ума, был прочитан корифеем Достоевским с твердой «платформы» чувства и всеобщей несгибаемой морали. Иными словами, Федор Михайлович прочитал роман с тех позиций, которые активно развенчиваются в произведении «Евгений Онегин» и стали фактором и «почвой» трагедии главного героя. Ничего не поделаешь: мы читаем роман, а роман «читает» нас. Достоевский читал роман, в котором точкой отсчета, по его, «всечеловека», разумению (которое совпадает с мнением всех нормальных, т. е. религиозных, людей), является Бог. Пушкин написал роман, точка отсчета в котором — человек разумный, т. е. принципиально нерелигиозный. В перевернутой с ног на голову гуманистической «системе отсчета» Достоевского Онегин самым естественным образом представляет собой «пародию»

на «библейского» человека в принципе, и в частности на Раскольникову, ставшего всего лишь жалкой копией Евгения.

Однако дело даже не в том, что Достоевский не прав, а в том, что он свято убежден в своей правоте — и по-своему действительно прав (как была, к сожалению, права Татьяна во взаимоотношениях с Онегиным). Он не видит и не может увидеть правоты Онегина (которому недвусмысленно протянул руку повествователь — Пушкин, пользуясь терминологией Достоевского). Дело в том, что роман Пушкина читали и читают с социоцентрических позиций, прибегая к аргументам исключительно психологического, неразумного, свойства. И Федор Михайлович здесь не первый и не последний. Он не просто по-своему прочитал и интерпретировал роман Пушкина, но с большим чувством, весьма душевно отмет персонцентричную тенденцию в культуре как абсолютно бесперспективную. Вот чему громко аплодировала просвещенная Москва, вот по поводу чего «зала была как в истерике». Бедный Онегин! Вон из Москвы 1880 года. Здесь ему нет места, как не нашлось его и в Петербурге XIX века.

К сожалению, и в Москве XXI века «вечный скиталец» никому не нужен. Речь Достоевского в определенном смысле канонизирована. И это уже не игрушки. Человечество перестало понимать себя: вот что напроорочил Федор Михайлович. Мы живем в реальной ситуации двух культур: одна из них создана при решающем участии сознания, другая — психики, души. Сплошь и рядом мы имеем дело с критериями социоцентрическими (душевно-иррациональными), распространенными на иную, персонцентричную, разумом «спроектированную» культурную парадигму, и наоборот. Результат печален: каждая из позиций претендует на универсальность, обвиняя оппонентов то в душевной глухоте и черствости разума, то в глупости. Проблема же в том, что универсальной позицией является диалектически интерпретированный персонцентризм (поскольку именно он выстроен «от сознания»), но это невозможно доказать противникам, на стороне которых «народ» (т. е. все), «всемирное единение» и «братство» людей, нечеловеческая (в смысле всечеловеческая) отзывчивость, евангельский закон... А Онегиных определили в «лишние». Народ с недоумением смотрит на полоумных «скитальцев».

Разное качество мышления различных по информационной природе субъектов пришло в убийственное противоречие. В двух культурах появились разные породы людей. Глашатаи, громко призывающие ко «всемирному единению» на почве заскорузлой моральной оседлости, не слышат и не могут услышать «скитальцев», великолепно понимающих, почему их не слышат глашатаи. Ситуация трагической обреченности — вот магистральный излом современной культуры (разумеется, невидимый тем, кто специализируется на всякого рода «единении», ведущем к истреблению

личности). Мы и смерть примем от тех, кто, рыдая, принесет ее нам из благих побуждений. В этом нет никакого сомнения.

Роман в стихах «Евгений Онегин» пока не прочитан с позиций, разделяемых повествователем и самим Онегиным, хотя минул двухсотлетний юбилей со дня рождения поэта. И это, к несчастью, нормально: вот о чем роман Пушкина. В этом смысле его можно считать пророческим. Пушкин как пророк нового типа заглянул в бездну природы человека, а не в «кофейную гущу» евангельского закона. «Так нас природа сотворила, к противуречию склонна»... Так Александр Сергеевич вслед за Онегиным вышел к барьеру. По другую сторону барьера стояла толпа.

Достоевский сказал о том, что Пушкин умер в полном развитии своих сил и, бесспорно, унес с собою некоторую великую тайну. И сегодня мы без него эту тайну разгадываем. Для человека, написавшего роман «Евгений Онегин», нет тайн в том смысле, о котором пророчествовал Достоевский. Татьяна не тайна, и даже Онегин не тайна. Тайна, понимаемая как легко объяснимая, но абсолютно неприемлемая, самоубийственная линия поведения, может заключаться в том, что «все» в упор не замечают очевидной для умных людей трагедии, с неистребимым пафосом продолжают менять местами Онегина и Татьяну. Бедный Пушкин!

В полном смысловом и, следовательно, художественном объеме роман может быть не прочитан никогда. В лучшем случае его прочитают как поэму-«апофеозу» Татьяне, да и то — элита. Если уж Достоевский говорит о «всемирности и всечеловечности его (Пушкина. — А. А.) гения», если отечеством Пушкина является Россия как часть мира, то к месту было бы вспомнить, что нет пророка в своем отечестве. Стоило ли писать роман?

Если бы проблема ограничивалась интерпретацией произведения «Евгений Онегин», то на этом можно было бы поставить точку (т. е. большой и «грустный» вопросительный знак). Однако вопрос о совмещении ценностных парадигм относится ко всем без исключения шедеврам мировой художественной (а также научно-гуманитарной) культуры. Татьяна и Онегин, символы разных отношений — *приспособления и познания*, в разных своих ипостасях так или иначе присутствуют везде (это свидетельство глубокой архетипичности воспроизведенной Пушкиным ситуации: в данном смысле гений Пушкина, конечно, всемирен). Не с него ведь началась трагикомедия перехода от природы (приспособления) к культуре (познанию), трагикомедия взаимодействия психики и сознания. В силу гениальности, обладающей философско-информационной природой, Пушкину удалось воплотить этот экзистенциальный конфликт настолько выпукло, впечатляюще и доходчиво (хотя и поэтически конспективно), что он угодил сразу всем — и тем, кто любит любящую Татьяну, и тем, кому близки позиции страдающего от понимания Онегина, и тем, кто осоз-

нает, что неправы ни первые, ни вторые. Правда, факты отдельного существования двух лагерей, отсутствия в культуре интерпретации третьей силы, силы разума, свидетельствует о том, что «роман плодотворного, но рокового взаимодействия» прочитан только как «роман фатального противостояния». Угодил сразу всем и никому.

И все же, если роман личности о личности написан, может быть, стоит попытаться дать ему универсальную (всемирную) интерпретацию с точки зрения все той же личности? А то выходит, что памятник Пушкину поставили, а роман, за который был воздвигнут этот памятник, так и не прочитали.

Углубим понимание сути проблемы и, таким образом, закончим на песимистической ноте.

Дело, разумеется, не ограничивается неправо́той или относительной право́той Достоевского. Разговор в принципе несводим к отдельным точкам зрения, поскольку речь идет о *законе*, которого, можно сказать, нет, но который был обнаружен Пушкиным. Автор романа в стихах «Евгений Онегин», разграничив женское и мужское начала в культурном плане, с одной стороны, подвел черту под наивной мифологической трактовкой героев и героинь, а с другой — положил начало пушкинскому этапу в развитии литературы (точнее, в развитии русской литературы, со времен Пушкина выдвинувшейся в авангард мировой). После Александра Сергеевича именно противостояние психики и сознания в качестве решающего фактора художественности неизменно находится в центре внимания литературы как таковой и обуславливает содержательную структуру великих творений русской (и мировой) литературы.

Позволим себе концептуальный набросок пунктиром. Роман «Мертвые души» Н. В. Гоголя выстроен на отсутствии (подразумеваемом принципиальном присутствии) душ «живых», т. е. «оживленных» умом. При этом «мертвые» — весьма и весьма психологизированы, «одушевлены» (в данном контексте — именно «умерщвлены»), что позволяет им стать яркими типами, но не дает возможности обрести параметры характера (как это произошло с Онегиным, например). У Гоголя, обратим внимание, нет мужчин в пушкинском смысле, все его особи мужского пола, «души», похожи «на баб», как Плюшкин.

Печорин — прямой потомок и продолжатель печальных традиций Онегина, однако менее зрелый, более романтизированный и демонизированный «лишний», нежели его предшественник. Генетически они связаны одной духовной проблематикой.

Тургеневский Базаров, горячий поклонник культа интеллекта, не выдержавший испытаний чувствами, любовью, также представляет собой модификацию «золотого» онегинского типа. «Западники» и «славянофилы»

в этом контексте выступают, соответственно, и за приоритет интеллекта, этого «фирменного» западного вектора, и за непознаваемую душу, почву, иррационализм, который умом не понять. Здесь ничего нового нет.

Ф. М. Достоевский, возможно, сам того не подозревая, писал всю жизнь хулу на Онегина, критически разоблачал «разносчиков интеллектуальной чумы», безбожников, делающих ставку на резервы (разум!) чело- века, а не на «нечто светлое», предусмотрительно вложенное и запрятанное кем-то в потаенные уголки темной души. Творчество Достоевского в целом, как комплекс идей, определяющих качество духовности, можно считать допушкинским этапом в развитии литературы, хотя психологизм писателя делает его романы современными в ином аспекте: он одновременно с Толстым открыл и творчески «расшевелил» психоаналитический пласт, имеющий отношение к духовности. Это открытие касается не столько содержательности и структуры личности, сколько функционирования «личностных технологий». Однако у Достоевского психоаналитика во многом стала даже не материей духовности, а самой духовностью, что, конечно, является культурной утопией. Без аналитики, ума душа мертвая. Заметим, что Онегин и психоанализ — вовсе не антагонистические феномены. Более того, психоаналитика может раскрыть свои потенциальные культурные возможности именно «на материале» такого характера, как Онегин, а не Раскольников. Достоевский вовсе не так далеко дистанцировался от Онегина, как ему казалось.

Лев Николаевич Толстой также рассматривал коллизию «ум — душа» как основную, магистральную. За диалектическим единством «войны и мира» стоят ведь не оппозиции «Безухов — Болконский», «Кутузов — Наполеон» или «Россия — Франция». За всеми этими частными конфликтами скрывается проявление конфликта глобального и универсального: психика противостоит сознанию, иррациональное — рациональному, душа — уму. Вот они, компоненты «войны и мира», которые складываются в «образ мира».

Литература XX в., казалось бы, оставила непосредственное противостояние психики и сознания, формирующее материю духовности, но не ушла, да и не могла этого сделать, от бесконечного противостояния «ум — душа». В. В. Набоков, А. П. Платонов, М. А. Булгаков по одной версии, М. А. Шолохов — по другой объявляются суперклассиками. Но ведь Набоков — это блестящая попытка «чистого искусства» избавиться от гнета ума, подменить его некой «безумной» «самодостаточной» глубиной, обладающей загадочным эстетическим измерением. Увы, глубина появляется там, где присутствует ум. Глубина в гуманитарной культуре — всегда и только характеристика концепций, глубина есть величина философская. Кстати, роман М. А. Шолохова «Тихий Дон» основывается не на истории

войны «красных» с «белыми» и истории любви — не на правде чувств, иначе говоря. Он держится на герое, который пытается с помощью незрелого ума отыскать универсальную, «дурную», как он выражается, правду, стоящую над чувствами.

Таким образом, затронутая нами проблема не ограничивается интерпретацией произведения «Евгений Онегин»; она лишь великолепно иллюстрируется каверзами данной интерпретации. Дело вообще не в Пушкине и не в Онегине, а в том, что первый блестяще реализовал универсальный закон, определяющий саму суть художественного творчества: он воплотил духовно-информационный закон *превращения человека в личность*, закон, опирающийся на взаимодействие психики и сознания. Сегодня наука упорно не замечает этого закона, не делает его всеобщим критерием художественности (и научности). Вот почему, в принципе, возможны абсурдные ситуации, когда главным является не закон, а «Татьяна, русская душою». Татьяна как символ начала «душевного» всего лишь условие «разумного» отношения к жизни, но не альтернатива ему.

Подлинная культурологическая проблема заключается в том, что гуманитарная наука последовательно избавляется от статуса научности, уходит от необходимости выстраивания сколько-нибудь универсальной ценностной парадигмы. «Взаимодействие ценностных парадигм» традиционно понимается как отношение разных и равноправных точек зрения, но не как отношение закона и его разнообразных проявлений. При этом отсутствие закона, по существу, объявляется «неписаным законом». Фактически мы выбираем между законом науки и вольной интерпретацией, «законом чувства» — нравится нам это или нет. Те, кто читают произведение «Евгений Онегин» как «апофеозу» Татьяне, просто-напросто традиционно добиваются устранения научного отношения.

Проблема «беззакония» в гуманитарных науках носит методологический характер и, разумеется, не является собственно литературоведческой. Но не решив ее, мы не поймем ни Пушкина, ни Достоевского, ни литературу, ни культуру вообще.

10. НЕДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНОСТЬ ПИКОВОЙ ДАМЫ (на материале повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»)

1

«Пиковая дама», как известно, означает тайную недоброжелательность. Отчего же сия «дама» так неблаговолила «сыну обрусевшего немца»¹ с исключительно нерусской фамилией Германн (обладающей, помимо мрачного неблагозвучия для русского уха, еще и заносчивую, с претензией на исключительность германской семантикой «Herr Mann» — «Господин Человек»), инженеру, имевшему «сильные страсти и огненное воображение», которые, однако, не мешали ему следовать безупречно положительному, выверенному девизу *«я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»*?

Сказать, что Германн наказан был за *страсть к деньгам*, было бы не совсем верным или даже совсем не верным, ибо страсть, подконтрольная «твердости», — уже не вполне страсть или страсть особого рода. (Обрисованная в повести твердость русских, естественно уживающаяся с легкомыслием, совершенно иного сорта. Проигравший «по обыкновению» у «конногвардейца», гусара по нраву, Нарумова, некто Сурин признается, что никогда не горячится, что его ничем с толку не собьешь и играет он только «мирандолом». «И ты ни разу не соблазнился? Ни разу не поставил на *руте*?.. Твердость твоя для меня удивительна», — восклицает пораженный силой русского характера «конногвардеец». То обстоятельство, что Сурин при всей своей твердости играет и проигрывает, как-то

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*. Т. 5. 1978.

ускользнуло от внимания любезного хозяина. Кстати, реплика эта характеризует и «твердость» самого Нарумова.) Во всяком случае, «анекдот о трех картах» хоть и «сильно подействовал на его воображение», но отнюдь не ослепил Германна, не заставил действовать нерасчетливо и неосмотрительно. Напротив: все его действия были до неестественности продуманными, бесстрастными и начались с той минуты, когда он увидел в окнах азартной, по преданию бабушки Томского, графини «черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой». «Эта минута решила его участь.»

До этой минуты «*расчет, умеренность и трудолюбие*», — рутинное *руте*, которым не соблазнишь принципиальных русских аристократов, превыше всего чтущих народный «авось», — эти «три верные карты» должны были «*утроить*», «*усемерить*» маленький «*капитал*» (в картах «капитал» означает туз) скрытного и честолюбивого Германна. И утроили, и усемерили бы. Что же произошло и изменило участь сына обрусевшего немца?

Наличие «свежего личика и черных глаз» подле 87-летней старухи открывало реальную возможность выведать у старой графини *** — в кратчайшие сроки! — заветные карты. Причем (расчет, умеренность — *руте*!) герой почти не рисковал деньгами (капиталом) и репутацией. «Интрига» была проста, дальновидна и технически совершенна, оттого особенно гнусна. Регулярно и методично «в известный час» молодой человек появлялся перед окнами, где сидела Лизавета Ивановна, «бедная воспитанница знатной старухи». «Холодный эгоизм» старой графини превратил жизнь «домашней мученицы» в сущий ад, и она, естественно, с нетерпением ожидала «избавителя», т. е. жениха. Однако расчетливые женихи ее круга не спешили замечать совершенств Лизаветы и увивались вокруг «холодных невест».

И вдруг явился «избавитель», дерзкий, решительный и волевой: «черные глаза его сверкали из-под шляпы», «быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались», в письмах (присылаемых ежедневно) «выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения».

Страсть невозможно симитировать или подделать. Бедная Лиза, уже смутно напоминающая Лизавету Ивановну из произведения «Преступление и наказание» (собственно, вся ситуация (страстный молодой человек — богатая «старая ведьма» — расчетливое преступление с благими намерениями — (полу)сумасшествие) едва ли не демонстративно заимствована автором из знаменитого «петербургского романа»), не знала еще, что на нее пал отблеск холодной страсти к деньгам. «Пренесчастное создание» легко было понять и невозможно осуждать за то, что она «упивалась» письмами. Путь в покои графини был открыт.

Интрига сложилась в удивительном соответствии с замыслом.

Германн явился перед старухой как своеобразное ночное видение или призрак из безгрешного, судя по всему, прошлого (незапланированный же ответный визит старухи, как мы помним, окончательно сотрет грань между явью и воображаемой действительностью). Хладнокровный инженер имел три различных сценария по выколачиванию тайны из старой ведьмы и был вооружен незаряженным пистолетом. (Вначале, еще до знакомства с Лизаветой, сценарии были иными, но не менее циничными: «Подбиться в ее (графини. — А. А.) милость, — пожалуй, сделаться ее любовником». Цель оправдывала средства. Однако те задумки были нереалистичны: на их осуществление требовалось время, которого по расчетам могло и не хватить.)

Первый сценарий основывался на убеждении Германны, что с делами, связанными с деньгами, «нечего шутить». Главный аргумент был изысканно прост: «Вы можете *составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить...*»

Старуха не вняла неотразимому воздействию логики. «Это была шутка, — сказала она наконец, — клянусь вам! Это была шутка!» Однако при упоминании имени Чаплицкого, «того самого, который умер в нищете» и которому, по легенде, она помогла отыгаться, черты графини «изобразили сильное движение души». Вот это мгновение и решило участь старухи. Непроизвольное движение души стоило ей жизни. Может, и не было никакой истории с Чаплицким, переданной в анекдоте ветреным Томским разгоряченному обществу игроков со слов «отчаянного игрока» дяди, графа Ивана Ильича. В повести, темой которой стала текучесть природы человека, размывание границ «верха» и «низа», психики и сознания, в плане моральном — добра и зла, ни за что поручиться нельзя. Здесь все состоит из намеков, недоговорок, полутонув. Читатель (так задумано повествователем) никогда не обладает необходимой полнотой информации. Тот же граф Иван Ильич уверял Томского честью...

Может, и была история. Важно не это, а то, что Германн верил в быстрый и безопасный способ верного обогащения и не считал свои действия преступными. Он всего лишь хотел «счастья», как и те тщеславные женихи, только несравненно сильнее.

Второй сценарий был отработан в письмах к Лизе, где страсть к деньгам и наивно-эгоистическое убеждение, что только таких, как он, и следует допускать к богатству («Я не мот; я знаю цену деньгам»), причудливым образом принимают форму любви и заботы о том, кто был назначен лишь средством к достижению цели.

Возможно, сам того не подозревая, Германн затеял большую и нештучную игру. Он ведь бросил вызов судьбе и решил переиграть ее именно тем, что отказался от игры («случая», «сказки») как способа достижения благополучия. Строго говоря, он исключил не только капризы фортуны, но и саму злодейку-фортуну оставил не у дел, отобрав у нее излюбленное средство — ослепление страстями — и сделав ставку на голый интеллект, расчет, выведенный за рамки человеческого измерения. По возможностям влиять на жизнь человека Германн стал равен Судьбе (чтобы не упоминать все иные высшие категории), стал сверхчеловеком, «Господином Человеком».

Однако миропорядок не пожелал «выкраиваться» по лекалам Германна. Фортуна, как бы исчезнув, вскоре капризно объявилась. Она решила примерно наказать не только «нетвердых» игроков-шалопаев, но и «не мота» с суровой душой. Именно провидение в конечном счете заставило самоуверенного Германна «обдернуться» и всучило ему черную метку недоброжелательности — пиковую даму вместо вожака туза. Или это было дело случая?

Вернемся к сцене со старухой. Непосредственное обращение к душе страстный Германн считал вторым, после доводов рассудка, по силе средством убеждения простых (слабых) смертных. Вспомнил «избавитель» и «восторги любви», и «плач новорожденного сына» (у графини было четверо сыновей, все — ирония судьбы! — отчаянные игроки), и «чувства супружия, любовницы, матери», и «пагубу вечного блаженства» и вообще «что ни есть святого в жизни»...

Вряд ли он специально заучивал речь: «демонские усилия» (слова самого Германна), предпринятые им, чтобы завладеть тайной старухи, делали его расчетливую страстность очень похожей на «сильные движения души», однако души-то как раз и не доставало его технического плану. «Старуха не отвечала ни слова.»

Бестрепетный переход к третьему сценарию — агрессивная апелляция теперь уже не к уму и душе, а к инстинкту жизни, животному в человеке, — позволяет понять, почему Германн «трепетал, как тигр», хищно ожидая рокового randevu с той, кто, не исключено, в свое время продала душу дьяволу. Графиня, увидя пистолет, вновь «оказала сильное чувство» — на сей раз последнее в жизни.

Германн так и не услышал от живой старухи рецепта своего счастья. Заметим, что в этой сцене «механически» заведенный «авантюрист» кажется гораздо более неживым, нежели «гальванизированная» старуха. Разумеется, Месмеров магнетизм и таинственный Сен-Жермен (удивительное созвучие с Германном: так «рифмуется» Германн и «тайна», Германн и возможность доступа в те таинственные сферы, куда простым смертным

вход недоступен) здесь не при чем: это тонкий (искусно завуалированный) расчет повествователя. Именно за ним, незримым, остается последнее слово в этой отчасти фантазмагорической петербургской повести.

«Человек, у которого нет никаких нравственных правил и ничего святого» (переведенный с французского эпиграф к четвертой главе) или человек «с профилем Наполеона, а душой Мефистофеля» (что это — беззаботная мазурочная болтовня Томского или бессознательные озарения душевно развитого, к тому же влюбленного мужчины, «der Mann»?) после всего содеянного вошел к Лизе. Кстати, на эпиграфе и образе Томского стоит немного задержаться.

Как-то графиня потребовала у Paul Томского роман, «где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел» (прав был Германн: графиня боялась не смерти, она «ужасно боялась» насильственной и неестественной смерти). «Таких романов *нынче* нет», — отвечал Paul. «Нынче», в 18** (именно так, с точностью до века, датирована «переписка», из которой, якобы, взят эпиграф к четвертой главе: 7 мая 18**), отцов и матерей (прозрачен мотив наследства, денег) расчетливо «давят». Таким образом, Германн вполне современен, «благодаря новейшим романам» он даже лицо типичное, «уже пошлое». Романские характеристики «нынче» запросто встречаются в частной переписке, правда, пока еще в Европе, не в России...

Итак, Германн оказался в комнате у Лизы. В его расчеты не входило продолжать бесполезный роман. «Суровая душа» его не была тронута слезами грубо обманутой девушки. «Невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения»: вот что «ужасало» Германна. «Вы чудовище! — сказала наконец Лизавета Ивановна», которой почему-то припомнились в эту минуту слова Томского. Конечно, чудовище. Казалось бы, слово найдено. Однако едва ли не самое интересное и замечательное еще впереди.

3

«Чудовище» — это слишком простая формула героя для позднего Пушкина. Иначе сказать, «чудовище» Германн заслужил не потому, что в нем совсем нет ничего человеческого, душевного, а потому, что его «расчеты» дьявольски размывали незримые, но определенные грани между добром и злом. Наш герой и справедлив, и честен, и принципиален на свой прагматический лад. Меньше всего он напоминает опереточного злодея с черной душой. В том-то и дело, что все дальнейшее оказалось возможным вследствие того, что мастерский расчет в сочетании с пылким (нездоровым?) воображением резко усложнил картину простой и грубой

реальности, придав ей черты таинственной бесплотности, что позволило довершить нравственный портрет героя. Собственно, усложнение реальности означало все то же магическое стирание отчетливых пределов между тем и этим миром, сном и явью, иррациональным бредом и расчетом. Незаметно для себя серьезный Германн втянулся в игру, где он давно уже был *de facto* вне морали, продолжая мерить свои действия мерками графини, Томского, Лизаветы...

Германн был чрезвычайно расстроен. Он принял меры, чтобы мертвая старуха не смогла навредить ему: явился на похороны с целью попросить прощения (даже Наполеон с Мефистофилем бессильны против предрассудков; с другой стороны, возможно, именно те, кто достигает цели по-наполеоновски, любыми средствами, и терзаемы почему-то глупыми предрассудками, кто знает...). Однако «мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом». Всю эту чертовщину можно при желании объяснить вполне земными вещами, но от этого она не перестает быть чертовщиной, не меняет своей иррациональной природы. Добавьте к расстроенным нервам неумеренную дозу вина, разгорячившего склонное к пылкости воображение героя (которое, очевидно, в сочетании с некоторой сентиментальностью, заменяло ему душу), нездоровый дневной сон — и ночное явление графини вы сочтете не самым невероятным происшествием.

И все же рассудим здраво: если визит старухи в ответ на вполне реальное вторжение Германна объявить плодом воспаленного воображения, значит, ожидаемое обогащение тоже следует признать миражом. Но где вы видели прагматика, который отказывается от гарантированных дивидендов! Если деньги доступны только «в пакете» с чертовщиной — да здравствует чертовщина, да здравствует мертвая старуха! Придумайте все, что угодно, не трогайте только реальность обогащения. Единственной реальностью становится логика. Так выдается желаемое за действительное тем, кто посмеивался над «неверными» страстями, искажающими реальность. Попробуйте после этого утверждать, что фортуна не смеется последней...

Мертвая старуха была обречена. Ничего сверхъестественного в том, что произнесенное ей всего более хотел слышать честный и простодушный Германн. Он заставил-таки вельможную старуху проговорить «тайну», которая может помочь «утроить», «усемерить» его «капитал». Тот, кто холодно презирал «сказки», оказался в плену самой мрачной и невероятной фантазии (зловещий зигзаг — почерк отмищенной фортуны). Куда подевалось чеканное *credo* Германна, отдающее калькой с немецкого или французского? А ведь никуда оно не исчезло. Вдумаемся в смысл по-немецки

лаконичных условий графини (аккуратный Германн, разумеется, тотчас записал свое видение, рецептуру скорого обогащения).

1. Ей «велено исполнить» (кем?!) его просьбу.

2. «Тройка, семерка, туз выиграют тебе сряду», однако всю жизнь после этого уже не играть.

3. «Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтобы ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...»

Видимо, при выполнении предыдущих условий Германн не прочь был жениться на трудолюбивой и хорошенькой воспитаннице. Не исключено, что внукам и правнукам велено было бы благословлять и чтить память старухи.

В сущности, перед нами все то же древнее как мир, банальное (но неумеренно сильное) желание разбогатеть, слегка отягощенное муками совести (которую Германн, казалось бы, предусмотрительно устранил из интриги). После посещения старухи и «волки» страсти оказались сыты, и «овцы» совести уцелели. Видение записано, условия приняты. Вопрос: «А была ли старуха?» — мог стать актуальным разве что для читателя (так задумано повествователем). Германн, пребывающий в здравом уме, не сомневался в этом: ее явление означало отпущение грехов с гарантией обогащения. Графине «велели» против ее воли исполнить пусть несколько авантюрно заявленную (в конце концов, шаловливая молодость должна перебеситься), но все же не преступную, а естественную для человека просьбу. Властное повеление приятельнице Сен-Жермена следует расценивать не иначе, как намек на то, что «святой» Германн заслужил твердостью и приличным, неветреным поведением награду у сурового провидения, разжалобил, переиграл его. Если старухи и не было, ее следовало бы выдумать.

Впереди же, несомненно, ждало счастье, «дети, внуки и правнуки», а также множество славных дел. Где добро, где зло? Если посредством зла и преступления можно достигать добра, то существенная разница между адом и раем, Богом и Мефистофилем, добром и злом просто исчезает.

И инструмент, с помощью которого можно провернуть эту нехитрую, но очень полезную комбинацию, называется разумом, могучим инженерно-интриганским умом.

Германн вызвал тайную недоброжелательность сначала у повествователя, а затем и у провидения вовсе не потому, что он был сыном обрусевшего немца или инженером, — все это следствия, симптомы, а не первопричина. Подлинная причина заключается в уверенности, что можно проигнорировать «страсть», сильные душевные движения, подчинить их воле рассудка, холодному расчету. Это и есть каверзный и коварный способ смешать добро со злом и отождествить добро с пользой, выгодой, расчетом.

Однако не разум как таковой развенчивает умудренный повествователь. У него ведь тоже есть свой верный расчет, а именно: пока Германн заманивает в сети «очарованную фортуна», повествователь озабочен тем, чтобы разрушить зыбкую грань между воспаленным воображением и сумасшествием. План Германна оказывается формой сумасшествия — это ли не месть не терпящей амбициозных расчетов судьбы посредством неверной пиковой дамы за надругательство над склонной к «противуречиям» природой человека (это первое и главное преступление Германна; остальные два — *«у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!»* — графиня и Лизавета)! Разум, который только по форме рассудочен, а на деле безумен, — это одномерный, убогий, бюргерский ум, именно инженерный, в отношении человека самоуверенный и неглубокий, собственно, интеллект, а не разум.

Однако в повести (надо полагать, и в мире) таинственно, но несомненно сказывается присутствие некоего высшего разума, «устроившего» так, что Лизавета «вышла замуж за очень любезного молодого человека» и, надо полагать, сменила «ширмы, оклеенные обоями», «крашеную кровать» и «сальные свечи в медном шандале» на что-нибудь более приличное, ибо избавитель ее «где-то служит и имеет порядочное состояние». Кстати, любезный молодой человек — «сын бывшего управителя у старой графини». Это тот же почерк той же фортуны. «У Лизаветы воспитывается бедная родственница» — что это: расчет или нормальное движение живой и благодарной души?

Провидение не проведешь, оно плетет свои интриги. Если «Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине», значит, гораздо больше ума было в том, чтобы не охотиться за сомнительными бабушкиными тайнами, а «смолоду быть молодым»: играть в карты, любить, ревновать, жениться.

Германн же сошел с ума, причем как-то так слишком буквально, «по-немецки». Будучи сумасшедшим, он производит впечатление слегка просчитавшегося, «обдернувшегося». Сошел с ума — значит ошибся, что-то не учел, не додумал. Ошибка, сбой в механизме подменили туз дамой. Еще чуть-чуть — и «дама» «сощурилась» бы самой фортуне. Вера в то, что все могло быть иначе, нежели случилось, и есть сумасшествие.

Сумасшествие Германна — это и метафора, и приговор одновременно. Несмотря на вполне оптимистическое, «доброжелательное» «заключение», все вернулось на круги своя и пошло своим чередом — странная повесть, «пиковое» достижение пушкинской прозы, оставляет двойственное впечатление: с одной стороны, Германн закономерно сошел с ума, а с другой — причина, по которой он оказался во вполне реальной «Обуховской

больнице в 17-м номере», — деньги, страсти и расчет — никуда не исчезла из того мира, где нашли свое счастье Томский и Лизавета Ивановна. Женихи, «молодые люди, расчетливые в ветреном своем тщеславии», все так же мало внимания обращают на хороших и мечтательных бесприданниц, предпочитая им «наглых и холодных невест», надеясь, конечно, на солидное приданое, капитал (наглость, заметим, есть проявление расчета: невесты также небезразличны к перспективам обогатиться, они нагло держатся именно с незавидными женихами). Кто знает, не кружится ли среди них в мазурке новый пылкий инженер? Снова вспоминаются леденящие душу свидетельства из частной переписки.

Все вернулось на круги своя? Тень Германна (которого надобно увидеть как воплощенную гением Пушкина зловещую тень жизни и Человека) продолжала и продолжает витать над русской жизнью и литературой, вообще над жизнью и литературой.

11. «МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ»

А. С. ПУШКИНА: МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ

*Трагедия мужчины в том, что он не в силах вытравить из себя женщину.
Трагедия женщины в том, что она неспособна испытывать трагедию.*

А. Н. Андреев

1

Предложим трактовку знаменитого пушкинского цикла, которая основывается на неких очевидных, можно сказать, бесспорных, постулатах, ведущих к глубокому, далеко не очевидным и в высшей степени дискуссионным выводам. Итак, «Маленькие трагедии».

Во-первых, перед нами пусть маленькие, но *трагедии* — жанр в литературе традиционный, фундаментальный, ко времени написания Пушкиным своих «Маленьких трагедий» имеющий в своем активе мало того что совершенные — величайшие, эталонные образцы, созданные разными авторами в разные эпохи. Эсхил, Софокл, Еврипид, Шекспир, Корнель, Расин — этого вполне достаточно, чтобы отнести к трагедии, к трагическому герою серьезно. Это вневременной жанр, специализирующийся на вечных коллизиях, терзающих людей, — коллизиях, генетически восходящих к страстям человека: любви, ревности, жадности, зависти, жажде познания, страху. Избрать трагедию как духовно-литературный формат (в основе которого трагический пафос) значило так или иначе вступить в диалог с традицией трактовки человека, традицией интерпретации гуманизма.

Во-вторых, автор счел необходимым указать: несмотря на то, что это самые настоящие трагедии, они *маленькие*. Легко соблазниться тем очевидным обстоятельством, что речь идет о размере произведений — действительно небольших, маленьких, — и отвлечься от другого, не менее очевидного, обстоятельства: «маленькие» можно понять и как незначительные,

мелкие, никак не возвеличивающие человека трагические переживания, как своего рода трагическую «возню». Название в некоторой степени получилось двусмысленным, однако ничто не указывает на то, что Пушкин оконфузился. Напротив, двусмысленность становится способом актуализации скрытого полемического смысла: великий жанр предназначен для возвеличивания «маленьких», ничтожных людей, которых впоследствии другой классик удачно окрестит «мертвыми душами». Великие страсти — удел «маленьких» людей: таков скрытый культурный посыл маленьких трагедий (в чем, думается, и состоит их истинное величие).

Чтобы обосновать этот далеко не очевидный тезис, нам понадобятся некоторые культурологические выкладки. Прежде всего необходимо прояснить, что представляет собой трагизм, воплощенный в трагедиях. Это один из видов пафоса, который невозможно описать сам по себе, поскольку он является моментом спектра или, более научно, элементом духовно-эстетической системы. (Под *пафосом* мы будем понимать сгусток, ядро определенного мирозерцания. В таком случае классификация пафосов становится ничем иным как классификацией исторически сложившихся мировоззренческих программ, умонастроений, систем ценностей.) Разобраться в сути *трагизма* — значит прояснить, с одной стороны, его отношения с *героикой* и *сатирой*, а с другой — отношения названной *социоцентрической* триады с иной, *персоноцентрической*, — *идиллией*, *драматизмом*, *юмором*.

Как соотносятся трагизм и героика (в определенном смысле соотношение этих пафосов станет решающей характеристикой трагизма)? Они связаны прямо и непосредственно. Герой — это индивид, некритически (бессознательно) придерживающийся социоцентрической ориентации. Для героя нет ничего выше служения Долгу — как бы его ни понимали. Изменить этому предназначению — изменить себе.

Иногда героя считают образцовой, богатой, содержательной личностью. Это неверно по существу. Он представляет собой почетную, приветствуемую обществом обезличенность; это культ отношений, в которых нет ничего личного. Герой обретает исключительность только в служении социально значимым идеалам; без одобрения социума он превращается в ноль. Для героя хорошо прожить — значит раствориться в социуме без остатка, обезличиться. Его отсутствие или даже гибель равным счетом ничего не меняют в мире, где главным является не герой, а то, что его создает. Уважающий себя социум не замечает потери бойца. На его место придут легионы других. Если личность принципиально незаменима, то герой вполне, принципиально заменим. Он незаменим только в том смысле, что может быть очень *большим* — в количественном, но не качественном отношении.

Героика — это оптимальная, эстетически и духовно безупречная форма цельного, непротиворечивого (а значит, и неполноценного) типа личности. Бескомпромиссные герои и святые, по-своему привлекательные не ведающим сомнения фанатизмом, идеально соответствуют всем сверхзадачам простой идеологии, поэтому лучший идеолог — это герой. *Героика — гармония социоцентрического типа.*

По принципу «крайности сходятся» (более научно — «противоположности переходят друг в друга») социоцентрическая героика легко трансформируется в нечто антигероическое, т. е. отчасти асоциальное — в комизм *сатиры*. Последняя в свою очередь легко превращается в *индивидоцентризм*, эгоцентрическую стратегию разрушения и социума, и личности. С точки зрения пафоса идеология индивидоцентризма представляет собой тотальную *иронию*, дисгармонию, воплощенную в различных модусах — от трагической иронии, окрашенной в заметные социальные тона, до иронии комической, абсолютно индивидоцентрической. Эта гносеологическая возможность стала, в частности, философско-эстетической нишей постмодернизма.

Что касается *трагизма*, то это уже «продукт распада» героики, оборотная ее сторона. Трагический тип сознания возникает у того же героя, но в состоянии «прозрения», в ситуации выбора. Герой вдруг увидел другую «правду», личностную. И он готов так же самозабвенно служить новой идеологии, однако ведь и старая не перестала быть для него истинной. Противоречия налицо, но справиться с ними герой не в состоянии: нет ни духовных предпосылок, ни навыков духовно-аналитической работы. Есть только один «духовный навык»: служить, не рассуждая. Сама идея измены тому, что в глазах героя является истинным (значит, святым), непереносима для него. Сознание героя раскалывается. Его губит такая чрезмерная сложность. По существу, трагический герой становится злейшим врагом самому себе.

Из подобного трагического тупика нет выхода. В принципе, благополучно трагизм может разрешиться либо в гармонию героики (для этого надо сделать шаг назад, т. е. стать глупее, чем ты есть), либо в дисгармонию иронии, а может — в духовное состояние совершенно нового типа, ориентированное не на социум и индивид, а на личность, мировоззренческую основу которой составляют гуманистические, *персоноцентрические* идеалы (для этого необходим шаг вперед, т. е. надо радикально поумнеть). Личность такого типа — продукт длительной исторической эволюции, и для героев классических трагедий возможность стать «новым» человеком следует расценивать как сугубо теоретическую.

Выходит, чтобы стать героем, нужно в чем-то поступиться принципами, отказаться от части себя. Трагический персонаж, в отличие от

героического, вкусил от древа познания добра и зла. Он уже не может стать «просто» героем без ощутимого нравственного ущерба, без «опрощения» (классический пример такого «опрощения» — духовная эволюция Родиона Раскольникова). Для превращения в личность нет духовно-философских резервов и социальных предпосылок. Трагический герой (собственно герой, на беду обнаруживший в себе потенциал индивида) обычно гибнет: как правило, для него это единственный способ сохранить человеческое достоинство и духовно «выжить».

Таким образом, если говорить о главной закономерности, литература развивается в трех духовно-эстетических парадигмах (связанных двумя полюсами): социо-, индивидо- и персоноцентрической — в зависимости от того, что становится предметом изображения — индивид, *homo economicus* (субъект природы), или личность, *homo sapiens* (субъект культуры). Указанная парадигма проецируется на пафосную палитру — социоцентрическую или персоноцентрическую соответственно.

Триумф бессознательного отношения, которое проявляется либо как доминирующий *социоцентризм* (с либеральными вкраплениями индивидоцентризма), либо как *индивидоцентризм*, отягощенный идеалами социоцентризма, на протяжении тысячелетий являлся питательной средой для развития литературы. Это «два полюса одного полюса» (полюса природы, но не культуры), между которыми обречена «зависнуть» литература. Культурное начало, связанное с *персоноцентризмом*, здесь присутствует как «величина» факультативная, совершенно не обязательная, не осознаваемая как оппозиция природе. В рамках до- или внекультурного поля, в рамках бессознательного приспособления к художественно-бессознательному освоению мира, все относительно предсказуемо, поэтому эстетически чуткие, но методологически не искушенные литературоведы поспешили объявить смерть автора, кризис романа и конец литературной истории.

Гносеологическую формулу героико-трагической литературы (с ее жесткой ориентацией на социоцентрический тип гармонии, в результате чего сложилась формула «классическая литература — это литература минус личность») можно определить как кредо индивида — *миропонимание в рамках мироощущения* (сознание выполняет психическую функцию, а кажется, что оно подчиняет себе психику, контролирует ее). Вектор культуры, напомним, задан в прямо противоположном направлении: от мироощущения к миропониманию (от чувства к мысли, от психики к сознанию). Гносеологическую формулу культуры (а также «культурной», разумной, ориентированной на идеалы гуманистической гармонии литературы) можно определить как кредо личности: *мироощущение в рамках миропонимания*. Классической здесь является иная формула: «литература плюс личность».

Таким образом, трагедия и стагнация в литературе не просто пересекаются. Сегодня трагизм в его классических формах, по существу, переходит в форму культурной деградации — когда, становясь высшей ценностной (духовно-эстетической) точкой отсчета в произведении, он противопоставит персонцентризму как более высокое начало более низкому.

Трагический герой по определению герой социоцентрический (иначе сказать, противоположный персонцентрическому), который и стал точкой отсчета в созданном Пушкиным космосе. И каким бы великим ни был трагический герой, он не в состоянии изменить маленький человеческий формат: изживший себя двуединый вектор социо- и индивидоцентризма.

2

А теперь самое время обратиться к афоризму: *Трагедия мужчины в том, что он не в силах вытравить из себя женщину. Трагедия женщины в том, что она неспособна испытывать трагедию.* По существу, он представляет собой гносеологический ключ к трагизму, самому феномену трагедии, и «Маленьким трагедиям» в том числе.

Начнем со второй части афоризма: *Трагедия женщины в том, что она неспособна испытывать трагедию.*

Женщина может испытывать боль, отчаяние, черный гнев, ненависть — весь комплекс чувств, сопровождающих трагедию, феномен в первую очередь мировоззрения и только во вторую — мироощущения (если допустить, что трагизм определяет духовный облик персонажа). И в качестве культурного, мировоззренческого феномена трагедия, увы, является привилегией мужчины.

Разумеется, должны последовать возражения: а как же Катерина Кабанова, Лариса Огудалова, Джульетта Капулетти, леди Макбет, Федра, Медея, наконец? Все это величайшие трагические героини.

Вернемся к триаде, которая уже упоминалась: сатира — героика — трагизм. Перед нами эстетическая парадигма, связанная с бессознательным освоением мира, и в этом смысле женщина, увы, также становится полноценной участницей трагедии. Однако трагическая коллизия как мировоззренческая составляющая, как результат ментального освоения мира, который в перспективе неизбежно приведет мыслящего героя к идеалу персонцентрической (гуманистической) гармонии (если процесс познания недвусмысленно придерживается культурного вектора), — такой аспект трагедии, повторим, дело сугубо мужское. Здесь актуальна первая часть афоризма: *Трагедия мужчины в том, что он не в силах вытравить из себя*

женщину (как не в силах личность, субъект культуры, отказаться от своего человеческого, природного измерения).

Таким образом, в данном случае «мужчина» и «женщина» являются указанием не столько на половую принадлежность, сколько на предрасположенность к самопознанию, идейному освоению мира, — на принадлежность к миру культуры или натуры. Якобы умудренный жизнью, далеко не мальчик, мавр Отелло в этом контексте является такой же женщиной, как и неискушенная тринадцатилетняя Джульетта, как и опытная леди Макбет, и трагедия его, конечно же, — маленькая трагедия (как и всякая история страсти). А вот трагедия Евгения Базарова — это уже форма выражения кризиса идей, и именно культурная первопричина бросает личность в пучину страстей.

Итак, несмотря на то, что трагедия (и как пафос, и как жанр, воплощающий одноименный пафос) в целом относится к формам бессознательного освоения жизни, она тем не менее тяготеет к подразделению на виды: мужская (идейная) и женская (бессознательная), более сознательная и менее сознательная. В этом контексте смысл второй части афоризма буквальный: трагедия женщины в том, что она неспособна испытывать трагедию. Женщина испытывает симптомы трагедии, не будучи при этом персонажем трагическим (что выглядит уже комично). Мужчина (личность), испытывая трагедию, уходит недалеко от женщины, дистанцируясь тем не менее от ее типа освоения жизни.

Женщина всегда выбирает жизнь — даже (и прежде всего!) тогда, когда в трагических ситуациях дело доходит до смерти. Женщина погибает только за жизнь. Она бессознательно стоит на страже жизни, и ей становится плохо, когда ее лишают возможности возвращать и оберегать жизнь. Тогда она начинает «испытывать трагедию». В духовном смысле это не трагедия, хотя женщине от этого не легче; легче как раз трагическому герою, мужчине, ибо у него так или иначе есть перспектива. У женщины, чья программа деторождения поставлена под угрозу, перспективы просто нет, отсюда все ее самые иррациональные, жуткие, так пугающие «разумного» мужчину поступки. Медea может даже пожертвовать детьми в знак протеста против того, что она, женщина, перестала чувствовать себя центром мироздания. Ей не нужен мир, в котором царит не женщина, который устроен не по-женски. Во имя жизни она губит жизнь (хочется сказать «ничтоже сумняшеся», но в том-то и дело, что сомнения как элемент духовной трагедии здесь отсутствуют в принципе).

Строго говоря, это даже не протест, а тот случай, когда неудержимая воля к жизни (страсть!) становится самой разрушительной силой на земле (как и положено страсти, не ограниченной разумной волей). И это, несмотря на всю свою беспросветную жуть, не трагедия: это торжество

натуры в чистом виде. Так и хочется воскликнуть: страсти-то какие! Думаю, точнее было бы квалифицировать подобные действия в жанровом отношении не как трагедии, а как страсти: страсти Еврипида «Медее». Где здесь любовь? Здесь даже и месть не при чем: слепая страсть — характеристика индивида, тяготеющего к прачеловеку. Трагедия начинается со зрячей страсти.

В чем же трагедия женщины, которая не способна испытывать трагедию? *С точки зрения личности*, в том, что такая женщина не умеет оценить проявления личности в человеке. Трагедия «страстной» женщины — это трагедия немоты, трагедия бестрагического, «растительного» существования. Как видим, в определенном смысле трагедия — это не так уж и плохо, не так уж и мало. Во всяком случае, она является хоть и небольшим, но все же культурным достижением.

Трагедия как некая духовная болезнь возможна лишь на начальном этапе духовного становления, ее можно трактовать как «болезнь роста» на переходном этапе от человека к личности (как выражение своеобразного кризиса переходного возраста). Вот почему любая трагедия неизбежно будет маленькой (в отношении подлинно больших и глубоких проблем личности). «Духовные проблемы личности» и «трагедия как форма их воплощения» — вещи, возможно, и совместимые, однако качество «духовной трагедии» в этом случае становится принципиально иным. Те же Онегин и Печорин — лучшее тому подтверждение. Ни Сальери, ни Гуана, ни Ивана, ни Председателя (сейчас мы упоминаем главных персонажей сборника «Маленькие трагедии») невозможно представить героями романа (героями историй о становлении личности). Таковыми они могли бы стать, только если взялись бы отрицать, «презирать», по словам Онегина, сами себя (что стало бы началом подлинной трагедии, ведущей к отрицанию трагедии как способа духовного существования). Иными словами, вместо «маленьких» людей, испытывающих большие страсти, ведущие опять же к маленьким трагедиям, им предстояло бы стать личностями, мыслящими людьми. К такого рода персонифицированной трансформации предрасположен разве что Гуан (да и то теоретически, потенциально).

Итак, культурному герою, личности, мужчине, не пристало испытывать трагедию: не философское это дело. Трагедия превращает масштабного героя в маленького, ничтожного — в женщину.

«Маленький» человек — это человек, не способный стать личностью.

Герой великих трагедий — «маленький» человек с большими страстями. Закономерность такова: чем «меньше» человек — тем больше страсти. Трагедия строится именно на страстях, а не на умных чувствах просвещенной личности. Великий человек, личность, не тот, кто с высшим накалом

страстей переживает безысходность трагедии, а тот, кто способен отыскать духовный выход из трагического тупика.

Субъект трагедии (равно как и героики с сатирой) — это человек, индивид — *homo economicus* (субъект натуры); личность — *homo sapiens* (субъект культуры) является уже субъектом иных духовных стратегий: идиллии, драматизма, юмора.

Вывод такой: у Пушкина были причины назвать свой цикл «Маленькие трагедии». Литературоведческое обоснование этого тезиса будет приведено ниже.

3

«Скупой рыцарь». Для начала уместно расставить точки над «i», подытожить. Кто носитель трагического начала: Барон или его сын Альбер?

Движущим началом пьесы является патологическая страсть Барона к деньгам, богатству, своим сокровищам, рабом которых он становится и благодаря которым чувствует себя царем:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о, нет! кого бояться мне?
При мне мой меч: за злато отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе¹.

«Скупой рыцарь» точное название: оно указывает на отчасти комическое сочетание несочетаемого. Нам представлена даже философия скупости (см. приведенный монолог Барона), но от этого страсть не перестает быть страстью. Альбер же только оттеняет эту скупость, придает ей некое inferнальное измерение.

Что ни говори, а человек, сводимый к одной «страстной» краске, к «какому-то неведомому чувству», — это мелко.

¹ Здесь и далее текст пьес, объединенных в цикл под названием «Маленькие трагедии», цитируется по изданию: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений. Т. 4. 1977.

Отсюда следующая закономерность сборника, и в частности пьесы «Скупой рыцарь»: тип конфликта, а не *характер* определяет структуру персонажей. В свою очередь, тип и характер существенно различаются в плане содержательном: индекс *персоноцентрической валентности* в характере значительно выше.

Перед нами маленькая трагедия, не случайно имеющая подзаголовок «*Сцены из Ченстовой трагикомедии: The covetous knight*». Трагикомедия в данном случае означает «неполноценная маленькая трагедия». Финальную реплику Герцога: «Ужасный век, ужасные сердца» — можно понять следующим образом: если страсть к деньгам становится самой сильной душевной потребностью, вытесняя все остальные человеческие чувства, если ради денег сын готов убить отца, а отец — сына, следовательно, налицо перекося фундаментальной системы ценностей, люди измельчали.

Но тут присутствует нюанс: природа человека привязана ко времени, к веку, каково время — таков и человек. Не ужасные сердца приводят к тому, что наступил ужасный век, а ужасный век сделал добрые сердца людей ужасными.

В принципе, конечно, зависимость между «веком» и «сердцами» иная: никакой век не может изменить «вековечную» природу человека («Евгений Онегин» — лучшее тому свидетельство). Смещение ответственности с персоны на эпоху, т. е. абсолютизация социальной составляющей духовности, приводит к тому, что содержание трагедии становится неглубоким, «маленьким», если этому слову придать расширительное значение.

«Моцарт и Сальери». Трагический персонаж в данном случае — благородный, гуманистически озабоченный завистник Сальери: уже одно это резко сужает масштабы трагедии (внося в нее, кстати, краски трагикомедии). Никакая философия зависти, ставшей страстью, не превращает индивида в личность. Перед нами иллюстрация тезиса: самолюбие, превосходящее по размерам талант, рождает зависть, а уступающее по размерам таланту — великодушие.

Что послужило причиной разыгравшейся трагедии? Это святая убежденность трудолюбивой посредственности в том, что «незаслуженно», «просто так» доставшийся талант — это от лукавого:

О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Логика Сальери, как это часто бывает с логикой сумасшедшего, поражает своей дикой изысканностью, или, если угодно, диким совершенством:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно опять падет, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Что определяет талант — трудолюбие или природная одаренность — не важно. Главное то, что Моцарт обречен жить в среде, враждебно отторгающей талант как дар судьбы. Это отчасти трагические предлагаемые обстоятельства, однако трагизм как черта мировосприятия чужд натуре «гуляки праздного», который по счастливому стечению обстоятельств является «сыном гармонии». Если бы Моцарт посвятил себя страсти сожалеть о вопиющей несправедливости (злые люди, дескать, не дают развернуться таланту в полной мере, толпа душист гения!), то и самого Моцарта бы не было. В лучшем случае появился бы еще один унылый Сальери, любящий жаловаться на досуге небесам, что «нет правды на земле».

Ключевая трагическая фигура здесь — Сальери. И трагедия его — это трагедия «маленького» человека, павшего жертвой тщеславия и зависти. Оформить злобное эгоистическое желание как предназначение, выдать зависть за избранничество — классика сатиры:

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...

Чего здесь больше: серьезной глупости Сальери или злой сатиры на эту глупость? Умному читателю как-то неловко рефлексировать на тему рассуждений глупца. Это можно считать своего рода доказательством ничтожности трагического персонажа.

«**Каменный гость**». Герой трагедии — дон Гуан. Отчего же, например, не донна Анна? Почему ее невозможно рассматривать как трагический персонаж?

Формально донна Анна вполне соответствует роли трагической героини: донна Гуана, погубителя мужа, любить нельзя, но очень хочется... Трагическая мотивировка поведения донны Анны ничем не уступает патетической страсти Джульетты Капулетти.

В действительности это не трагедия, а потенциально трагическая ситуация. Одно дело потерять любимого человека, и совсем другое — отдавать долг памяти мужа, т. е. всего-то навсего вести себя пристойно. Вдова формально скорбит, и оттого «ужасное» внимание Гуана, по сути, не оскорбляет Анну, а льстит ей. Несчастную даму и упрекать как-то неловко: она проявила слабость, которую невозможно квалифицировать как преступление. Дон Гуан только восхищается Анной, возвращая тем самым ее к жизни, пробуждая в ней женщину.

Иное дело, что «оживил» он донну Анну ценой, как водится, собственной трагедии, смысл которой сводится к тому, что Гуан впервые перестал чувствовать и вести себя как женщина. Оказывается, кроме «воли» и «науки страсти нежной», этих неизменных догматов веры высокоразвитого индивида, на свете есть любовь и счастье, однако дон Гуан до встречи с донной Анной вел себя так, будто «на свете счастья нет». А теперь он, обнаружив в себе зачатки личности, готов воскликнуть: «Как я ошибся, как наказан!» Высокая болезнь приводит к высокой трагедии: у нас есть основания ставить вопрос таким образом.

Но эта «маленькая “большая” трагедия» не разработана в своих основных мотивах. Перед нами разве что конспект трагедии, ее набросок, эскиз — нечто, обладающее литературной ценностью, предназначенное для сцены, но парадоксально не сценичное.

«Пир во время чумы». Здесь трагизм не только как мироощущение, но и отчасти как бунтарская идеология связан с образом Председателя, Вальсингама. Человек, способный на любовь, способный, в отличие от донна Гуана, точно формулировать сложные мысли, возглавляет некое бессмысленное, на первый взгляд, стихийное движение сопротивления, ибо сопротивление порядку вещей, освященному моралью, позволяет хоть как-то сохранить личное достоинство.

Это уже ситуация отнюдь не шекспировская. От подобной маленькой трагедии рукой подать до большой драмы: перед нами сцена, полная трагической иронии, весьма современного по психологии ощущения. Точкой отсчета здесь выступает почти личность.

«Отрывок из Вильсоновой трагедии» представляет собой некое сложное, глубокое, противоречивое переживание, архетипичное по своей сути, что характерно для пушкинской лирики. Находясь у последней черты, Вальсингам мстительно, до конца откровенен в своем inferнальном «гимне в честь чумы»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане, средь волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и видеть мог.

Это явно вызов — вот только чему или кому? Гимн Чуме — это хвала смерти, обостряющей восприятие жизни, т. е. становящейся ее частью. «Упоение» и «неизъяснимы наслажденья» результат прямой угрозы гибели. Для трагического героя Вальсингам слишком далеко зашел. К тому же он мудро, совсем не героически, относится к трагедии. Герой обращается к священнику, «отцу» («Отец мой, ради бога, оставь меня!»), таким отеческим тоном, словно стоит гораздо выше его в духовной иерархии:

Старик! иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!

Сплошь противоречивые примирительные формулы приводят к тому, что на пиру во время чумы «Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость». Даже до банальной смерти дело не дошло.

Тип сознания Вальсингама явно не трагического, а персонцентрического склада, и потому он смотрится «лишним», потусторонним в контексте маленьких трагедий.

Пушкинский опыт трагедий можно воспринимать и таким образом: время трагедий прошло. Рядом с Евгением Онегиным трагический персонаж начинает смотреться если не комично, то в духовном отношении неполноценно. Вот почему разработка условных шекспировских страстей в рамках классической трагедии превратилась бы в духовно-эстетическую ложь. Вызов Шекспира Пушкину состоял не в том, что русский гений обречен был усовершенствовать классическую трагедию, не меняя ее качественных характеристик, а в том, что Пушкину, как и Шекспиру в свое время, предстояло изменить духовно-эстетическую точку отсчета.

Повторим, вопрос не в том, что из жизни исчезла трагедия (она все не исчезла: Пушкин ведь осовременил трагедию, сделав ее, по сути, личным делом героя), а в том, что появилась «новая трагедия», иная точка отсчета: драма, трагедия личности. Именно так: драма — это трагедия

нового времени. При наличии драмы любая трагедия становится «маленькой». Ромео, и даже Гамлет уже не могли быть Героями Нового Времени, ибо героем этого века становилась личность.

Цивилизацию и культуру разделяет не всем известный «один шаг», а принципиально разное соотношение информационных по своей сути и структуре «предмета» и «объекта», ибо субъект цивилизации — индивид, субъект культуры — личность.

Если рассматривать творчество Пушкина как одно из первых впечатляющих выражений заката (деградации) цивилизации, высшей стадии развития натуры (одновременно как одно из первых свидетельств того, что без культуры цивилизация просто погибнет), то следует подчеркнуть, что именно это эпохальное *мироощущение в рамках миропонимания* позволило Александру Сергеевичу создать богатый содержательный пласт пьес сборника «Маленькие трагедии».

Предметом изображения в них стал индивид, а подспудной точкой отсчета (объектом) — личность, выведенная в романе «Евгений Онегин»: именно это неочевидное обстоятельство придает «трагедиям» явную, неоспоримую глубину. Пушкин, сознательно или бессознательно, вступил в полемику со всей предшествующей ему героической, социоцентрической литературой (что, между прочим, не помешало ему впоследствии создать шедевр именно такой, с появлением «Онегина» в одночасье ставшей архаической, литературы: мы имеем в виду, конечно, произведение «Капитанская дочка». Это лишний раз доказывает подвижность духовно-эстетического спектра, где достигнутое «недостигаемое» в ту же секунду становится пройденным этапом).

Сегодня, как и во времена Пушкина, «духовное» содержание цивилизации определяют потребности индивида (*homo economicus*), т. е. содержанием с позиций личности и культуры (с позиций *homo sapiens*) является бессодержательность. Вот почему доминирующей духовной и эстетической идеологией сегодня последовательно становятся постреалистические «направления», где культ формы превращается в содержание. Содержанием бессодержательной идеологии становится индивидуализм — культ ощущений («хотений», желаний), иррационального, следовательно, культ формы.

Опыт Пушкина показывает: объектом в произведении должна быть личность, тогда предметом (темой) может быть все что угодно. В этом и заключена суть закона духовно-эстетической гармонии.

Вообще сам феномен того, что «маленькие трагедии» стали великими произведениями, заслуживает отдельного разговора. Это шедевры, конечно, но шедевры «второго ряда», ибо в «первом ряду» — идейно

и психологически преодолевший трагизм Евгений Онегин и, конечно, одноименный роман А. С. Пушкина. И не в последнюю очередь шедеврами пьесы из сборника «Маленькие трагедии» делает стиливая особенность, присущая золотому веку русской поэзии, а именно: называть вещи своими именами, находить едва ли не единственно возможные в данном контексте слова, которые в равной степени являются и образом, и словесной формулой. В таком смысле эти шедевры «второго ряда» навсегда занесены в короткий список «ряда первого».

И, наконец, последнее. Трагедия — категория, можно сказать, изжившая свой гуманистический потенциал, отошедшая в прошлое; это архаика в миросозерцательном, жанровом, и духовно-психологическом отношении. Однако сегодня даже трагедия кажется глубоко содержательной на фоне вопиющей бессодержательности бессмысленно-игривых или «беспросветно-темных» опусов. Ужасный век, ужасные сердца? Ответ видится таким: ай да Пушкин...

12. «УМНЫЕ» ЧУВСТВА. ПОЭЗИЯ А. ПУШКИНА И А. РЕМБО: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ

1

Я Вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам Бог любимой быть другим.

(А. С. Пушкин. «Я вас любил...»)

Что сегодня поражает в этом небольшом стихотворении разносторонне гениального Александра Сергеевича Пушкина? То, что еще вчера казалось естественным и нисколько не удивляло: во-первых, перед нами яркие, здоровые чувства, присущие масштабной личности, которые (и это во-вторых) представлены в аналитическом ключе.

«Быть может», «не совсем» — это оттенки, градации, которые улавливаются фибрами разума. Разум вовсе не «слон неуклюжий»: он бережно входит на территорию души не для того, чтобы там «навести порядок», но чтобы «прояснить ситуацию», помочь разобраться с собой. И далее («Дай вам Бог») декларируется приоритет интересов «другого» (известный человечеству как «золотой императив нравственности»), взращенный опять же разумом: поступай с другими так же, как ты хотел бы, чтобы поступали с тобой. Это не принцип чувств, а принцип разума.

Предметом анализа становятся не чувства вообще и не «мелкие» чувства, а чувства особого рода: «умные», отчасти порожденные деятельностью

разума, которые невозможно представить в отрыве от «разумного взгляда на вещи», и потому приобретающие культурный статус высоких. Ум делает чувства высокими (высшими!), достойными, благородными, просветленными по отношению к какой-то неявно выраженной, однако же реально присутствующей шкале.

Все это — симптом особого отношения к миру и человеку, точнее к типу освоения действительности, который всегда осуществляется с ценностно определенных позиций. Обратим внимание: поэзия возникает там, где пересекаются противоположные инстанции — ум и сердце, которые, как известно, «не в ладу» (так уж у людей повелось). Именно это делает стихотворение совершенным. Иного, собственно, в нем и нет. Совершенство эстетического плана возникает благодаря изумительному чувству меры: в нем нет ничего лишнего. Сложное умонастроение развернуто в продуманной, выверенной и словно бы импровизационной форме. И мастерство, и вдохновение — шедевр.

Сегодня, пройдя «школу воспитания» чувств, предложенную презирующим просвещение серебряным веком, и освоив «темные университеты» постмодерна, мы отдаем себе отчет, что естественность такого рода достаточно рискованна, чтобы не сказать сомнительна (читай наивна или старомодна (на выбор)). Сегодня источник поэзии — глупая и затемненная душа, которая выражается невнятно и по определению презирует «высокое». Путь разума привел к культу потемок души (в лучшем случае). Вот почему Пушкин, да и вся поэзия золотого века, в современной культурной ситуации полемичны — одновременно архаичны и актуальны, ибо они вольно или невольно отрицают то, что есть, тем самым, разумеется, провоцируя к себе скептическое отношение. «Умная» поэзия сегодня — это детство человечества, ведь мы поумнели настолько, что ум для нас не проблема, потому что не может быть проблемой то, чего нет, что перестало быть ценностью.

Вот оно, самое главное: культурная ценность определялась наличием концептов, этого «вещества ума», во всем, в том числе и там, куда вход ум, казалось бы, воспрещен, — в святилище души.

«Я вас любил» — уже смешно; «безмолвно, безнадежно... так искренно, так нежно» — так не бывает, это что-то невероятное. Ситуация серьезного отношения — сегодня «прикол», а несерьезное поэтизации не поддается. Следовательно, увы, поэзия умерла, разделив печальную судьбу искусства в целом. И скучно, и грустно, конечно, но такова логика вещей (и такова, кстати, скрытая апелляция постмодерна к некой смысловой организации). И здесь тоже сказывается самое главное. О каких «вещах», хотелось бы спросить, мы говорим? Если логика присутствует, а «вещи» не названы своими именами, следовательно, перед нами логика бессознательного, логика тех самых «потемок души», которые даже свет поэзии считают для

себя слишком ярким, т. е. компрометирующим. Сон разума рождает чудовищ, а бодрствующий разум их уничтожает. Логика вещей в современной культуре — логика бессознательного, где фактически главным в иерархии культурных ценностей становится не ум, а что-то «другое». Это «другое», если не либеральничать, обладает душевно-телесным составом, склонным к шуткам, «приколам». Изначально, по природе, оно стремится к удовольствиям, к примитивным и одномерным, неглубоким и невысоким чувствам. Уберите ум — появится что-то «другое».

Гибнет личность, исчезает человек духовный (т. е. думающий), и, как следствие, кончается поэзия. Таков диагноз. А отчего гибнет человек культурный? Оттого, что не склонен потреблять, а выживает сегодня исключительно умеющий потреблять. Потребление становится условием выживания, а не вопросом свободного выбора. Тут уж никто не останется в стороне, никому не позволено стать личностью (и это особенно радует душу: ей хорошо, когда все вместе, когда «возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке»). Это единственный серьезный пункт в культуре, над которым отчего-то грешно и не хочется смеяться. Отчего? Спросите у бессознательного.

Исчезновение поэзии вовсе не так безобидно, как представляется самосознанию постмодерна. Поэзия является интегральным показателем наличия высоких чувств, этого озонового слоя культуры. Чувства, в принципе, «осознают» и презентуют себя как оппозицию разуму, но взаимодействие оппонентов становится принципиальной предпосылкой для создания спасительного для обоих озонового слоя. «Глупая» поэзия — симптом процветания «умной» культуры, ибо где умное, там и серьезное.

Грустно думать, что отсутствие поэзии — наш выбор. Это, скорее всего, выбор желудка, который и винить-то невозможно, поскольку он не является непосредственным субъектом культуры. Выбор за человеком, душа которого пока предпочитает думать желудком. Выбор — это вполне разумная акция, и результат ее несложно предсказать. Относительно культурных перспектив разум, конечно, с желудком не согласится. Сложно угадать, когда человек окажется (если окажется) в ситуации разумного выбора. Что тут зависит от разума? Вот в чем вопрос.

2

На пути превращения поэзии в «прикол», в непоэзию, иначе сказать, на пути превращения поэтического рода деятельности из культурного в квазикультурный, есть свои кумиры или, как теперь принято говорить, знаковые фигуры. Знаковые, следовательно, типичные, аккумулирующие

признаки, характерные для данного явления. Они типичны в высшей степени (чем и уникальны).

Такой фигурой, типичной сразу в нескольких отношениях, является французский поэт Артюр Рембо, ставший своеобразной точкой отсчета в иной иерархии ценностей (о которой он, как истинный поэт, понятия не имел).

А. Рембо описывается как феноменальный юноша, создавший творения, которые по своему художественному уровню под силу разве что зрелой, фантастически одаренной личности — исключительной, редкой, необычной (словарное толкование определения «феноменальный»). (В книге, из которой будут взяты цитируемые ниже стихотворения, замечательное для своего времени предисловие Л. Г. Андреева так и называется: «Феномен Рембо».) Очевидно, за точку отсчета таких утверждений принимается то, что поэзия сама по себе «феноменальна» — это не детское дело, а результат духовных усилий гениального взрослого. Если подросток стал поэтом, он загадочно и непостижимо умудрился превратиться во взрослого. А это, разумеется, чудо.

В чем же суть феномена Рембо? Напомним, что поэт не заканчивал никаких университетов. Он прекратил писать стихи в девятнадцать лет, а не стало его, как и Пушкина, в тридцать семь. Это, конечно, случай исключительный. Мы говорим о творчестве подростка и юноши, тинейджера, который потеснил на поэтическом Олимпе знаменитых «бородачей» и затмил их славу.

Полагаем, что в случае с Рембо мы имеем дело с закономерностью и нормой в гораздо большей степени, нежели со случайностью, загадочно переворачивающей все с ног на голову. Выдающиеся отклонения — это способ проявления закономерности. Вот чем поражает культурное воображение феномен Рембо — закономерностью, а также тем, что писателя воспринимали именно как разрушителя всех норм и законов. Феномен Рембо — это феномен запутавшегося мира.

Созданное Рембо могло быть создано именно и только «разгневанным ребенком» (по определению П. Верлена: поэт поэта узнает издали), юношей, но никак не личностью. В творчестве юного гения нет ничего от личности, ни единой ее черточки. Только неверное понимание феномена личности позволяет приписывать заурядному в личностном плане Рембо культурные заслуги, которых у него нет.

Артюр Рембо — поэт-бунтарь. Установка на поэтический бунт для молодого талантливого поэта настолько естественна и банальна, что феномен Рембо — это прежде всего феномен типичности. Подросток, весь духовный багаж которого умещается в одну-две фразы на выбор — «я пришел в этот мир, чтобы не соглашаться» или «идите вы все...» (последняя явно

«прикольнее», т. е. современнее), — это очень банально. Именно здесь кроются психологические и мироощущенческие истоки оригинальных модернизма и постмодернизма. И яйца стали учить курицу..

Любой уважающий себя подросток — бунтарь. Ничего нового или необычного в этом отношении Рембо не продемонстрировал. Здесь не В. В. Маяковский с его «я люблю смотреть, как умирают дети» идет вслед за Рембо, а оба они устремляются вслед за детством: бунт становится способом изживания («умирания») детства, способом взросления.

Поэтическая одаренность Рембо несомненна. Но тут следует иметь в виду диалектику взаимоотношений природы и культуры, в частности таких их модусов, как «поэзия» и «мировоззренческая, философско-концептуальная зрелость человека»: чем больше поэзии, тем меньше культурная величина. Поэтизация бунта, тотального разрушения, если эта акция постепенно не переходит в культурное действо, в нечто созидательное (иначе сказать, если не попадает под действие закона отрицания отрицания), превращается в ничто, пустоту. Вечный бунт переходит в нудный застой, из которого он, бунт, и зародился.

А. Рембо, который, кроме бунта, ничего не смог предложить ни себе, ни миру, пал жертвой культуры, если называть вещи своими именами. Ясное понимание бессмысленности бунта (наступающее у всякого вменяемого подростка в девятнадцать лет) привело к отречению от поэзии. Собственно, в этом контексте отречение произошло даже не от поэзии, а от глупой поэтизации элементарной установки на разрушение как способ детского самоутверждения. Мальчик поумнел. Отречение от поэзии стало не продолжением поэтического бунта (это красивая, т. е. поэтическая версия), а всего лишь концом «туманной» юности. Такое завершение могло стать началом духовной биографии, к которой, констатируем без эмоций, Рембо оказался неспособен. Это также вполне типичная история. Итак, культурный итог творчества Рембо плачевен и невпечатляющ.

Что касается поэтического, бессознательного освоения социума, то здесь есть достижения, которые, однако, явно преувеличиваются теми, кто не различает противоположных понятий «поэтический гений» и «личность». Вот Пушкин был личность и потому больше чем поэт; Рембо же — типичный поэт, что в нем нас и интересует. Заслуги поэзии перед культурой надо осмысливать, ибо поэтическая лесть — тот же яд: в оптимальной дозировке укрепляет жизнь, в избытке начинает угрожать. Поэзия по отношению к культуре амбивалентна, как и всякое бессознательное творчество: вот где следует искать истину, продукт культуры.

Строго говоря, поэтическое самоубийство Рембо делает ему честь как личности: поэтический этап в становлении личности рано или поздно должен заканчиваться. Бунт завершился, а на самопознание писатель оказался

неспособен: он не для этого родился. Что поделаешь: культура безжалостна к поэтам.

Поэтический способ освоения мира изжил себя, а новый, непозитивистский (но какой же?), так и не появился. Здесь сама поэтизация как способ существования духовности должна настораживать и наводить на размышления. Покусившись на «умные» чувства, разрушив себя как еще не состоявшуюся личность, Рембо ощутил бесперспективность такого творческого пути. Поэзия бунта как тупик: вот подлинный культурный феномен Рембо. Именно поэтому «умным» — упорядоченным — чувствам поэт интуитивно (гений же!) противопоставляет расстройство (хаотическую беспорядочность) чувств. В одном из своих писем Артур Рембо пишет: «Я хочу быть поэтом, и я пытаюсь превратиться в *ясновидца*... Речь идет о том, чтобы достичь *неизвестного расстройством всех чувств*...» Что ни слово — то золото. «Ясновидения» «разгневанного ребенка» — вот содержательность поэзии Рембо. Какое такое «неизвестное» можно достичь расстройством всех чувств? Все вполне известно (но об этом чуть позже). Поражает и то, что поэт сказал — выболтал! — о себе всю правду, и еще больше то, что ее упорно не хотят (или не могут?) услышать. Напиши «темные» гениальные вирши типа «Гласные» или «Пьяный корабль» и одновременно скажи правду: первое затмит и поглотит второе. Правду с удовольствием простят и забудут, а вот гениальные вирши — никогда. Странную культуру создало человечество... («А» черный, белый «Е» («Гласные» (перевод В. Микушевича) — почему не наоборот? Если вы так ставите вопрос, то равным счетом ничего не понимаете в ясновидении, которое безошибочно ориентируется в хаосе и не отдает отчета здравой логике).

Поэтическая традиция является проекцией определенного типа духовности. И значение великолепного во всех отношениях поэтического эксперимента Рембо в том, что о традиции деградации нельзя говорить как о культурном достижении. До «умных» чувств надо дорасти, а до расстройства чувств — опуститься. И в том, и в другом случае необходимо известное мужество. Однако расстройство чувств можно принять как этап, зигзаг судьбы в контексте движения к «умным» чувствам, как законченная, самодостаточная поэтическая судьба — это потрясающая модель гибели духовной (и, следовательно, физической).

Дар Рембо оказался ярким и потому односторонним: он специализировался только на одной грани мироощущения — на бунте ради бунта, разрушении. Потребность в созидательном мироощущении, до которой писатель вырос только сознанием, уже не высекала поэтических искр. Это был не его дар. Поэт исчерпал себя до капли.

Что Рембо делал после девятнадцати лет? Африка, торговля, жажда наживы — и ни строчки больше... С точки зрения высших культурных

ценностей поэт впал в примитивный рационализм буржуа, т. е. принял как родное то, что подготавливало и питало его бунт. Все это означало только одно: иного выхода, иной альтернативы он не нашел. Это, если уж сохранить стиль первобытной честности подростка, столь любезный сердцу юного Рембо, деградация в чистом виде, безоговорочная измена культуре. Скучный, провинциальный, мертвящий Шарлевиль, из которого бежал разгневанный ребенок, стал, по сути, его идеалом. Поэт превратился в свою противоположность — обывателя. Это закономерно. Обывательщина рождает тоску по поэзии, а поэтический бунт кончается мещанской торговлей. Дар поэта насквозь социален, а дар философа личностен. Больше чем поэт значит отчасти философ (как Пушкин). А. Рембо был поэтом в чистом виде. И вот она, смерть поэта как таковая. У честной жизни — честные итоги, у великой (как у Пушкина) — великие.

Подлинность Рембо именно в том, что он перестал писать: это доказывает, что в своем творчестве поэт не опускался, не унижался до приема. Он не имитировал бунт, а как жил, так и писал. Умерев, А. Рембо перестал писать. Что же тут удивительного? Мертвые не пишут. Первоотличком творчества, первородным поэтическим импульсом было мироощущение, активное переживание. Он не играл в слова, а «расстраивал» чувства, бунтовал, виртуально разрушал мир. Поэт жил бунтом — его (Рембо) легкомысленным призванием. Сначала чувства — потом слова: это и есть главная мировая поэтическая традиция, которая рано или поздно приводит к прозрению ума, этой трагедии всех поэтов. Можно сказать, что Рембо и отрекся от своего маловразумительного творчества в пользу «умных» чувств. Просто он не знал этого. Таков поэт.

Стоит ли говорить, что коммуна была неким мистическим соответствием (социальным) его внутреннему миру, а не причиной бунтарской поэзии. Подтверждением «правоты» внутреннего бунта стало восстание. Поэтическое и социальное совпали; не будь у Рембо рокового дара, ни о какой «обусловленности» никто бы и не вспомнил. Поэт хоть и социален, но в первую очередь он поэт. Далеко не каждому дано стать рупором социума, тем более во всем его многообразном проявлении. Вспомним, кстати, поэтическое восприятие революции В. В. Маяковским или А. А. Блоком: это типично для поэтов. Революции интересуют их не как коммунистов или коммунаров, а как бунтарей.

Итак, Рембо как реальная культурная величина — это одно, а как знаковая, символическая фигура в культуре — несколько другое. Он стал символом упаднической, декадентской культуры, символом стремления к свободе ради свободы, бунта ради бунта. Иначе говоря, вся та культура, которая рассматривает культурные ценности как вериги, репрессию и несвободу, сделала из Рембо культ кумира. Тоже, кстати, один из уроков: наши деяния,

ставшие нам памятником нерукотворным, излучают энергию, вложенную в них, и после жизни творца. Очень легко предсказать, как отзовется наше слово, — как социуму будет угодно. От себя не уйти, даже после смерти.

Наконец, последнее и самое главное в смысле типичности. Артю Рембо — символическая фигура и в том отношении, что представляет собой если не идеальный, то органический образ поэта. Его судьба является по-своему совершенным воплощением модели поэтического отношения к жизни, которое (отношение) по природе своей амбивалентно — разрушительно в стремлении созидать. Подлинный поэт — это чудовищное наслоение комплексов, ибо только из неполноценности рождается полноценная поэзия. Великий бунтарь должен был родиться именно в тихом Шарлевиле.

Вот еще одно откровение еще одного поэта, которое как обычно социум прочитывает ровно настолько, насколько ему выгодно. Вспомним строки из стихотворения «Тайны ремесла» А. Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора, Растут стихи, не ведая стыда». И «сор», и «стыд» здесь на месте, но никто не читает эти строки в смысле стыда за сор. Культура вырастает из натуры условно. Стихи, видите ли, «не ведают» стыда: это уже высокое отношение — «ведать». А раз высокое, то не нам, простым читателям, судить. Поэт изящно увернулся от своего же откровения: это очень и очень поэтически. Поэты не говорят, а проговариваются (или выбалтывают). Далее, чтоб не подумали ничего лишнего, под «сором» поэтически обозначаются прозаические мелочи жизни: «Сердитый окрик, дегтя запах свежий, Таинственная плесень на стене». На самом деле сор есть сор: почва, грязь, натура. «Приседания» А. Рембо — это вам не «дегтя запах свежий». Подлинный поэт всегда «запахкан», всегда «с запашком». От поэтической культуры всегда немножко тянет тленом и распадом; поэзия — это культурный «привой» к натуре. Поэт не ведает, что творит, но делает это с безукоризненным, дьявольским совершенством. А когда опомнится, то становится первым врагом себе. Поэт — это трагедия по определению, трагедия бессознательного существования, которое тянется к еще большей трагедии понимания. Артю Рембо был подлинным поэтом.

Почему же быть или хотя бы называться поэтом так престижно у обывателей? Во всяком случае мертвых поэтов они уважают. Да потому что изначально поэтический бунт несет в себе толику здорового начала: социум ведь сработан под «серого» человека, не поэта, под буржуа, который краешком сознания улавливает и эту правду жизни. Каждый обыватель-буржуа в душе на каплю поэт. Нонконформист-поэт и потребитель-буржуа — вот полюса социума, два крайних варианта бессознательного приспособления к действительности. Бунт — вполне адекватная и эффективная форма того же приспособления, но никак не познания (альтернативы приспособлению): это форма выражения крайнего недовольства, за которым

непрерывно последует более совершенное по духу и букве приспособление. Поэзия кончится торговлей. Поэт и буржуа — это один по природе своей тип отношения к действительности. Они рождены, чтобы продаваться и покупаться: тонко приспособляться. В такой ситуации, естественно, потребитель выбирает поэта в себе. Поэт (и, шире, искусство, художественный способ освоения действительности в целом) в таком социуме становится высшей культурной величиной. Люди, разумеется, тянутся к культуре, поэзии. Таков нынешний социум.

А где же второй тип отношения к действительности (ибо информационная природа человека предполагает два типа по числу диалектически функционирующих противоположностей)?

Трагедия культуры в том, что полюсами с позиции здравого смысла, разума должны выступать поэтическое и философское отношения, бессознательное и сознательное: вот два океана, хаос и космос, составляющие целое единой личности. И поэзия в этом контексте выступает на стороне хаоса, души, натуры; космос, разум и культура — там, где философия и личность. Но и у поэзии есть свои полюса: одно дело поэтизировать «умные» чувства, и совсем другое — расстроенные. «Умная» поэзия явно тяготеет к культуре, становится больше, чем поэзия. В этом контексте место и фигура Рембо сомнительны в культурном отношении. Поэт и культура совмещаются очень сложно.

Здесь самое время было бы броситься на защиту поэзии: а как же великая пушкинская сентенция «поэзия, прости Господи, должна быть глуповата»? Ответ после всего сказанного очевиден: «глуповатая» поэзия должна заниматься «умными» чувствами (но не умом!). Вот она, амбивалентность во всей своей диалектической красе. Заниматься чувствами как инструментом познания по меркам культуры — это в принципе глупо. Поэзия по определению попадает в «глупое», сомнительное положение. Пушкин был прав: поэзия должна, обязана быть «глуповатой». У нее нет выбора, иначе она перестанет быть поэзией как таковой, утратит свое родовое предназначение. А «прости, Господи» — это реверанс в сторону насквозь буржуазного общественного мнения.

И все же «умные», «окультуренные» чувства — это уже больше, чем чувства, а их поэтизация — больше, чем бессознательный лепет души. «Умные» чувства — это предел культурных возможностей поэзии. И подлинная поэзия стремится к невозможному — к тому, чтобы перестать быть поэзией, к самоотречению.

А теперь самое время обратиться к текстам поэта А. Рембо. Возьмем для примера знаменитый сонет «Гласные» и не менее известное стихотворение «Пьяный корабль»: при том, что они ярко демонстрируют ограниченные возможности «ясновидения» и значительно приближают нас

к достижению «неизвестного», своей устремленностью к символическим обобщениям (многовекторным, само собой) они выгодно выделяются на фоне темных «озарений», столь характерных для Рембо. «Озарения» и «Пора в аду»: вот органичная стихия Рембо. Выхватим из темноты наугад, в духе Рембо, отрывок из произведения «Ночь в аду» (книга «Пора в аду»).

«Изрядный же глоток отравы я хлебнул! — О, трижды благословенное наущение! — Нутро горит. В три погибели скрутила меня ярость яда, обезобразила, повалила наземь. Я подыхаю от жажды, нечем дышать, даже кричать нет сил. Это — ад, вечные муки! Смотрите, как пышет пламя! Припекает что надо. Валяй, демон!

А ведь мне мерещилась возможность добра и счастья, возможность спасения. Но как описать этот морок, если ад не терпит славословий? То были мириады прелестных созданий, сладостное духовное пение, сила и умиротворенность, благородные устремления, да мало ли что еще?

Благородные устремления!

А ведь я пока жив! — Но что если адские муки действительно вечны? Человек, поднявший руку на самого себя, проклят навеки, не так ли? Я верю, что я в аду, стало быть, так оно и есть. Вот что значит жить согласно догмам катехизиса. Я — раб своего крещения. Родители мои, вы сделали меня несчастным, да и самих себя тоже. Бедная невинная овечка! Но преисподней не совладать с язычниками. — Я все еще жив! Со временем прелести проклятия станут куда ощутимей. Поторопись, преступление, свергни меня в небытие, исполняя человеческий закон». (Перевод Ю. Стефанова)

Впрочем, вот еще отрывок из произведения «Словеса в бреду» — «Алхимия слова» (книга «Пора в аду»).

«О себе самом. История одного из моих наваждений.

Я издавна похвалялся, что в самом себе ношу любые пейзажи, и смехотворными мне казались знаменитые творения современной живописи и поэзии.

Мне нравились рисунки слабоумных, панно над дверями, афиши и декорации бродячих комедиантов, вывески, народные лубки, старомодная словесность, церковная латынь, безграмотное скабрзное чтиво, романы, которыми упивались наши прадеды, волшебные сказки, детские книжонки, старинные оперы, глупенькие припевы, наивные ритмы. <...>

Я свыкся с простейшими из наваждений: явственно видел мечеть на месте завода, школу барабаничников, руководимую ангелами, шарабаны на небесных дорогах, салоны в озерной глубине, видел чудищ и чудеса; название какого-нибудь додевилчика приводило меня в ужас.

А потом разъяснял волшебные свои софизмы при помощи словесных наваждений.

В конце концов я осознал святость разлада, овладевшего моим сознанием. Я был ленив, меня томила тяжкая лихорадка, я завидовал блаженному

существованию тварей — гусениц, олицетворяющих невинность в преддверии рая, кротов, что воплощают в себе дремоту детства». (Перевод Ю. Стефанова)

Можно взять еще несколько отрывков. Ничего принципиально нового вы не узнаете. По существу текст представляет собой единый поток, насыщенный энергией бунта. Всякая попытка приписать этому потоку «философию» будет сплошной натяжкой.

Таков «загадочный» Рембо, по мнению исследователей его творчества. Любой анализ бесконечного текста выглядит глупо и бессмысленно. Бессмысленно «рифмовать» «озарения» и «бред» с судьбой поэта и искать смысл в том, что творилось по технологии бессмысленности. И бессмысленно, кстати, объявлять это загадочным: «словеса в бреду», «наваждения», «святость разлада, овладевшего моим сознанием», «озарения», «ясновидение»... А еще есть стихи «Невозможное», «Вспышка» и т. п. Все это — настойчиво вручаемый поэтом ключ к своим загадкам. Перед нами язык души как таковой, рыхлой и невнятной, хтонической, хаотической, союзником которой выступает «паралич» мысли. Поэзия — это модель хаоса, модель расстройства чувств. Хтонический бред, согласимся, в чем-то соответствует стихии бунта. Попробуйте придать форму цунами, селю или самому. Здесь «косматость» и «непричесанность» и есть отчасти форма.

С другой стороны, подобного рода запись — это типичное самовыражение молодых, гениальных и не очень гениальных. Чувства хлещут, мастерства пока нет, определенного мировоззрения тоже. Что делать, когда работать не получается, а «оно» приходит, «драйв» есть, а содержания нет? Просто пиши, а потом разберемся. Это не что иное, как форма бессилия, выдаваемая за невиданные новации, простейшие из наваждений. «Словеса в бреду» следует понимать почти буквально: не логос, внятность и членораздельность (и тогда появляются основания говорить о художественной форме), а плетение словес по логике бреда, ввержение в хаос, собственно, модель хаоса, как уже было сказано, что в известном смысле можно расценивать как художественную мотивацию, некое художественное оформление по принципу «форма в том, что формы нет».

В таком случае все, что ни легло на бумагу, принимает форму; бумага, как известно, все стерпит. Но читатель не бумага, чтобы им пользоваться так бесцеремонно. Оформление, придание порядка наваждениям (что делает их, по законам творчества, уже *как бы* наваждениями) — это определенная культурная работа, и обнаружить ее в текстах не представляется возможным. Где «умное» чувство меры? Его нет.

Неслучайно Рембо в конце творческого пути пришел к стихам в прозе. Стихи в прозе — это лирика как таковая, ее наиболее простой и безыскусный вариант, где даже эстетическая форма не мешает восприятию; ничем

не стесняемый поток. Здесь мастерство напрочь отсутствует (и это отнюдь не признак высшего мастерства, как, скажем, у того же И. С. Тургенева), не надо обременять себя приемами и пропорциями: просто записывай гениальные строчки. Это ни к чему не обязывает, словно эссе в гуманитарных науках. Леность мысли находит свое адекватное выражение в подобной лирической стихии.

Именно неумение совладать с формой и потому ее отсутствие (или случайное присутствие (кому что нравится) — первый и решающий признак дилетантизма, в данном случае — гениального. Дефицит культуры проявляется во всем. Юноше это вполне простительно, но исследователи должны бы назвать вещи своими именами. В определенном смысле Рембо был прав, когда отвернулся от собственного творчества: в «наваждениях» и «озарениях» он продемонстрировал гениальность дара, но не обремененного в совершенную поэтическую форму. Алмаз не получил огранку.

Его творчество — сплошная медитация, едва скорректированный поток сознания, утонувшего в бессознательном. Так или иначе, мы имеем дело с бессмысленной стихией, точнее со стихией, не поддающейся смысловой регуляции, яростно протестующей: вот где проявляется органика. Из «сора» нечто выросло. Мироощущение нашло органические формы самовыражения: во-первых, оно неотделимо от юности, во-вторых — от поэзии, точнее от поэтизации бунта, в-третьих — от дилетантизма.

Делать же Рембо демиургом, вещателем истин, загадочно доступных молодому человеку, объявившему, что в него вселилось ясновидение, просто нелепо. Согласимся: иногда уста младенца пролепечут нечто, «мерцающее» сокрытыми глубинами. Но глубина обнаруживается, только когда лепет будет вразумительно прокомментирован и помещен зрелой личностью в культурный контекст. В противном случае сам по себе лепет — просто лепет, не более. Тексты Рембо и есть «нечто устами младенца».

Стихи (так и хочется сказать — стихия) Рембо пронизаны гениальностью бессознательного, мощью человеческой интуиции, воспринимаемой как альтернатива и замена разуму. Гениальность как инструмент культуры: вот так просто решена проблема культурной состоятельности. Ясно, почему всевозможные «озарения», «ясновидения», «откровения» являются продуктом помутнения рассудка. Попробуйте совместить поэтический бред, культурное сырье, с пушкинской аналитикой. Результат легко предсказать: исчезнет поэзия. Именно так: дремучесть и первозданность текстов, собственно, «сор», источают поэзию. Рембо — поэт «сора».

В этом смысле писатель и явился предтечей магистральной линии искусства XX в. Он был обречен стать иконой. В XX в. «сор» перестали маскировать. Сегодня рисунками слабоумных уже никого не удивишь. И черный квадрат давно уже не предел: рисуют все. Искусство мирно и без всяких

бунтов поглощается натурой. Деградация и дегуманизация искусства достигаются чрезвычайно быстро: освободитесь от ума, не взрослейте — и вы добьетесь своего.

Но если после Рембо искусство отошло в сторону, противоположную разуму, — это не значит, что будущее за таким искусством. Тут дело не в Рембо, а в логике развития культуры. А если будущее все же за таким искусством, значит, будущего у нас нет.

Артюрь Рембо, конечно, заслуживает памятника как знаковая фигура: подлинный поэт, погубивший себя как личность. Людям давно пора перестать поэтизировать поэзию. Великая и искренняя поэзия умерла вместе с героическими идеалами, ровно в то время, когда на авансцену культуры выдвинулась личность. Поэзия требует великих иллюзий или великой мечты. Трезвый разумный персонцентризм фатально несовместим с поэзией. Бунт был великой иллюзией Рембо, последней великой иллюзией героической эпохи. Напомним: он отделил поэзию от разума, но не от чувств. Сегодня, идя вслед за бунтом, мы достигли предела: слова, отделенные от чувства, из поэзии превращаются в «слова, слова, слова» — в прием и мастерство, которых так не хватало подлинному поэту. Голое ремесло, виртуозное циркачество и трюкачество, имитация чувств — не что иное, как форма умерщвления поэзии.

После Пушкина и Рембо нужна другая поэзия — поэзия мечты. Культура может предложить двудеинный объект поэтизации: гуманизм и личность (в их всевозможных проявлениях, а это уже тысячи объектов). И языком поэзии призван стать язык «умных» чувств.

13. ЗАКОН КРАСОТЫ, ИЛИ ДИАЛЕКТИКА ГЕНИЯ И ЗЛОДЕЙСТВА

Красота литературно-художественного произведения — это, конечно, метафора.

Под красотой в литературоведении следует понимать духовно-эстетическую категорию, дающую представление об интенсивности информационного воздействия на объект художественного общения — воспринимающее сознание. При этом субъект художественного общения, собственно творец парадигмы «красота», также подвержен информационному воздействию закона красоты — закона, который творец не создал, а создал творение в соответствии с постигнутым (угаданным) законом.

Исходя из вышесказанного, субъект и объект общаются посредством обнаруженного закона красоты и по поводу этого закона.

Закон красоты можно сформулировать и так: если выразительная сторона произведения приближается к степени «очень красиво», если возникает воспринимаемый одновременно чувствами и абстрактно-логическим мышлением феномен *стиля*, значит, содержательная сторона в чем-то существенном верно отражает природу человека (личности).

Совершенно вне контекста *истины* (другой метафоры, отражающей законы духовного функционирования личности) красота существовать не может. Наличие ее служит прямым показателем присутствия в произведении научных гуманитарных законов. Закон красоты становится законом художественного отражения гуманитарных законов. Таким образом, стиль — единство принципов изобразительности и выразительности, формируемых смыслом, *концепцией личности* данного произведения. Мы расширили широко известное определение Г. Н. Пospelова, дополнив его пунктом о взаимосвязи концепции личности (смысла) с единством принципов изобразительности и выразительности. Концепция личности

определяет принципы изобразительности, и вся оригинальность красоты «программируется» оригинальностью смысла.

Если красота настойчиво дистанцируется от смысла, то она превращается в циничную «содержанку» смысла. Выражение *«красота спасет мир»* имеет смысл в том случае, если подразумевается *«мир спасет духовно совершенная личность»*. В противном случае знаменитое изречение также приобретает циничный оттенок.

Таким образом, красота — один из факторов экзистенциальной духовности наряду с истиной.

Легко понять, почему на произведение «Евгений Онегин» реагируют как на красиво сделанную вещь. Если красота является способом организации смысла, следовательно, перед нами «умная» вещь. Говоря о феноменальном художественном совершенстве романа в стихах, подразумевают его духовную значимость.

Вместе с тем упорное подчеркивание именно бескорыстной «воздушности», художественности как таковой романа «Евгений Онегин» свидетельствует о непонимании его культурного значения. Если распространить закон красоты на роман, то основой этой эфемерно-эфирной «воздушной громады» становится его духовный каркас — духовность, непосредственно связанная с плотью и кровью человека.

Закон красоты, явленный нам в модусе произведения «Евгений Онегин», поражает воображение настолько, что заставляет совершенно серьезно оперировать сумасшедшими аргументами Сальери:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно опять падет, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Закон красоты, рассмотренный в контексте «что пользы в нем», превращает закон, имеющий безграничную информационную, духовно-эстетическую природу, в закон социально значимый и социально ограниченный. Точкой отсчета здесь выступает уже не личность, а общество. Согласно версии Сальери, искусство — это «слуга» общества, но никак не способ раскрытия духовных возможностей личности.

Думаю, Пушкин угадал и сформулировал эпохальное противоречие между возможностями искусства как свободного творчества и искусства, привязанного к потребностям общества, — между законом красоты и *законом неприятия красоты* человеком, который не желает становиться личностью.

Хорошая литература — всегда обо всем, т. е. об истине (хотя и воспринятой сквозь определенную призму). Проще говоря, она о становлении личности, а еще проще: хорошая литература персонцентрична.

Здесь уместно затронуть самую чудесную и таинственную проблему в философии искусства: гений и талант.

Художественная гениальность — это *информационные способности творить красоту*, с помощью которых удастся *обнаружить* в человеке личность. Гениальность — способность фиксировать в образах мысль, т. е. передавать мысль средствами, не только ее порождающими, но и уничтожающими; способность, с помощью которой удастся запечатлеть редчайшее природно-социально-духовное явление, а именно: обнаружить гармоническое равновесие между психикой и сознанием — состояние гармонии, ведущее к возникновению подлинной духовности. Гений на пике развития собственных духовных и творческих потенций способен уловить такой уникальный информационный баланс, при котором сознание, многократно усиливая свою мощь за счет резервов психики, позволяет последней реализовать максимум возможностей за счет своих, «сознательных», резервов.

Чувства, которые испытывает личность, становятся «умными» (тонкими, в иной терминологии), а философский взгляд на мир предполагает наличие чувства как условия возникновения самой философии.

Феномен гения — это феномен содержания (вневременной фермент), которое способно породить исключительно выразительный феномен стиля (эфемерный эстетический ряд, передающий дух эпохи). Человеческое «здесь и сейчас» закрепляется сверхчеловеческим (личностным) «на века». Гениальность — дар постижения и изображения человека с позиций личности.

Остается добавить, что художественный талант — это *информационные способности творить красоту*, с помощью которых удастся *предчувствовать* в человеке личность. Что касается художественных способностей, то определение их сути в контекстах «гений» и «талант» видится таким: это природный информационный дар *фиксировать в образах мысль (творить красоту)*.

Разница между *способностями*, с одной стороны, и *талантом* и *гением* — с другой, является не количественной, а качественной. Это феномены разной информационной природы. Способности как дар *формотворчества*,

как некая технологическая «вещь в себе» переходят в *умение*, которое может развиваться до степени, присущей таланту или гению.

Поскольку способность *выражать* информацию в известном смысле независима от *качества* этой информации (т. е. от духовной составляющей — первоосновы! — таланта или гения), то допустимо расхождение между информационными возможностями (способностями) субъекта и реальным содержанием его творчества, между формотворчеством и идейно-духовным содержанием — Красотой и Истиной. Потенциально талантливый или гениальный человек может так и не раскрыть свой дар в полной мере.

Гносеологическая возможность отделения способностей от таланта или гениальности является основой философского трюка, позволяющего, в частности, утверждать, что гений (читай гениальные способности) и злодейство (духовная бездарность) — две вещи совместимые. Формотворчество и бессодержательность также совместимы?

Получается, что гениальность художественная может трактоваться как информационные способности, с помощью которых можно *уничтожить* в человеке личность. Если допустить, что феномен гения — это феномен формы, то так оно и есть. Проблема только в том, что говорить о феномене формы, отвлекаясь от феномена содержания, не просто нелепо, но попросту невозможно, противоестественно, противозаконно (с точки зрения законов универсума, в частности с точки зрения *закона сохранения информации*). Обосновать приоритет формотворчества гносеологически невозможно. Именно поэтому феномен гения мы вынуждены трактовать прежде всего как феномен *гуманистического* содержания, не существующий, разумеется, вне категорий «способности», «форма», «красота» и т. п.

Способность и умение (дар!) творить, т. е. выражаться языком образов, в гении сочетаются с даром прозревать (в значительной степени бессознательно осваивать философский уровень постижения реальности). Понятие «гений» неотделимо от понятия «личность» и уж никак не сводимо к понятию «божественное мастерство».

Совместимы ли в таком случае понятия «гений» и «злодейство»?

Вопрос, который так мучил Сальери, превращается в риторический (каким он, собственно, и является у Пушкина: «А гений и злодейство — две вещи несовместные. Не правда ль?» — роняет Моцарт): да, не совместимы, ибо чуткость к личностному началу исключает преступные умыслы, направленные против личности.

Если есть красота, то существует и истина. Если есть гений, то существуют и способности. Гений и злодейство — две вещи «несовместные».

14. ГОМЕР И ПУШКИН КАК КЛЮЧЕВЫЕ ФИГУРЫ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

1

Давайте попытаемся ответить на вопрос о том, чего достигла литература не просто как вид искусства, но и как род человеческой деятельности.

В общественном сознании за литературой, под которой традиционно понимаются «стихи и проза» (лирика и эпос), закреплена территория, где «окучивается» сфера чувств. Читать литературу — значит плакать, смеяться, ненавидеть, сопереживать, разделять чувства персонажей, направляемых волей и чувствами автора.

Литература заканчивается там, где понимание диктует эмоциям свои правила игры. С этого момента начинается философия, т. е. заканчиваются слезы, смех и ненависть. Сопереживание уступает место пониманию. Один дискурс, литературный, фатально не переходит в другой, философский, потому что не может этого по своей природе.

Или *переживание* (сопереживание), или *понимание* (как результат мыслительной деятельности): таково традиционное разделение гуманитарных специализаций.

При этом никто не отрицает, что в образах литературы содержится мысль (непосвященным непонятно, как это происходит). В результате сопереживания наступает некоторое прояснение мысли. Здесь есть связь. Однако *мера понимания* всегда была величиной произвольной, факультативной. От литературы не требовалось научной строгости и ответственности. Художник не обязан был подчиняться каким-то законам; он сам себе закон, а потому, если угодно, закон художника — произвол. Более того, художник не просто имел право на ошибку, он не имел права на истину (состоящую, скорее всего, из блоков законов). От него это не требовалось. Единственное, что от него было нужно, — это выражать чувства

современников, чтобы потом они сопереживали героям времени, т. е. быть «рупором». Хороший художник — немыслящий художник. Нетворческое это занятие — «растекаться мыслью по древу», вот обливаться слезами — другое дело.

Наука — это законы. Они объективно отражают объективную реальность. В идеале литература имеет дело с «законами звезды» и «формулами цветка», да и то «открытыми во сне». Литература — это беззаконие (с точки зрения отношения познания), возведенное в ранг закона.

Больше беззакония (субъективности) — больше литературы; больше объективности — меньше литературы. Понимание с точки зрения литературы все искажает. В результате как род человеческой деятельности литература не претендовала на отношение познания (вижу то, что есть); пределом ее мечтаний был культ отношения приспособления (вижу не то, что есть, а то, что хочу видеть).

Иными словами, сфера сознания традиционно была выведена из сферы царствования искусства. Легион литературоведов, обслуживающий потребности литераторов, мог пытаться перевести художественные творения, итог смутных откровений и туманных прозрений, на презренный язык науки. Художники же отважно делали ставку на интуицию, бессознательное. При этом нередко последнему приписывали некие сакральные функции: непонятно почему, оно оказывалось «умнее» сознания. Художник всегда «оставлял в дураках» исследователя.

Однако проблема *соотношения* сознательного и бессознательного парадоксальным образом не становилась предметом искусства. Им мог быть триумф бессознательного (и, соответственно, посрамление сознания), но исследование соотношения как определенного закона табуировалось, ибо рассматривалось как сфера влияния иной епархии, т. е. науки.

Таким образом, литература не переходила в науку, наоборот. Это воспринималось как естественное. Неестественным считалось скрещение науки и литературы.

Вполне понятно, что главными функциями литературы со временем стали идеологические. Ее степень эффективности рассматривалась сквозь призму потенциала суггестивности. Литература заставляла читателя не просто «обрыдаться», но прослезиться «в нужном направлении». Она ненавязчиво указывала, что есть истина, а уж читатель оплакивал ее «по полной программе». Литература тянулась к массам и наоборот. Ее общественная роль, пусть и на краткий отрезок времени, резко возросла.

Так было до той поры, пока на авансцене истории не появилась личность: это произошло, когда вслед за романом в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» возникла плеяда «лишних» героев. С романа в стихах все и началось.

Что такое роман в стихах?

Забегая вперед, скажем главное: это сознательно принятый культурный вызов. Совместить «стихи и прозу, лед и пламень» — значит совместить несовместимое: дискурс лирический, который специализируется на мироощущении, и дискурс эпический, специализация которого — мировоззрение. Более того: речь идет о совмещении психики и сознания, двух *типов управления информацией*. Но это против законов литературы. Зачем совмещать указанные стихии — «лед и пламень», а затем говорить о том, что внутренний мир человека буквально соткан из противоречий, возникающих при взаимодействии психики и сознания? Больше у человека «за душой», собственно, ничего и нет. Совмещение дает новое — иное! — качество человека, имя которому (качеству) *личность*. Правда, все это возможно при одном неперменном условии: человек должен стать мыслящим. Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей немслящих. При этом все мыслящие рождаются из немслящих.

Беда только в том, что мыслящий человек никогда не перестанет быть немслящим. Он совмещает в себе два противоположных начала, две несовместимые стихии: чувство и мысль (которые в зависимости от контекста именуются по-разному — психика и сознание, натура и культура, индивид и личность, стихи и роман). Можно назвать это проклятьем человека, а можно — его культурным крестом. Суть от этого не меняется: человек несет в себе непримиримые начала. «Так нас природа сотворила, к противуречию склонна».

Но дело здесь не в противоречии как таковом, а в том, что именно оно является источником развития, гарантией прогрессивного движения. Двигаться вперед, прогрессировать, совершенствоваться «по-человечески» — значит совершенствовать отношение познания, к которому затем «подтягивается» и отношение приспособления. Проще говоря, совершенствоваться — значит уметь, становиться все более разумным. Кстати, этапными произведениями в истории мировой литературы являлись такие опусы, где степень когнитивности эмоций была на порядок выше предыдущих образцов. Удивить мир в литературном отношении означало перейти на качественно новый уровень мышления.

Справедливости ради укажем на еще один фактор, делающий произведение этапным: речь идет о виртуозном владении словом, словесной техникой, стилем, чувственно воспринимаемой формой, которая, ощутив свою литературную власть, стремилась сбросить с себя «вериги

содержательности». Стиль, стремящийся к отрыву от содержания, также следует признать движущей силой литературы (не в решающей степени, но тем не менее). Прекрасный миф о чистой красоте всегда тянулся «шлейфом» за литературой.

Иногда эти факторы, содержание и форма, сливались в один, иногда демонстративно размежевывались. Но приоритет в поступательном движении литературы мы должны отдать мысли перед чувством.

«Роман в стихах» как информационный синтез — это информационная модель личностного мира человека, не каприз гения («а дай-ка я что-нибудь этакое совмещу невиданное, удивлю мир»), как могло бы показаться; это, повторим, сознательно принятый культурный вызов. Только с его помощью, по существу, и можно «вылепить», «оконтурить» неуловимый процесс, название которому *движение от человека к личности* (т. е. от немыслящего к мыслящему). Берясь за роман в стихах, творец прикасается к веществу личности. Это универсальное средство (не жанровое, подчеркнем, а информационное), с помощью которого личность может сотворить личность и донести свое творение до личности.

Личность стала главным фактором развития литературы. Какова была личность Гомера? Это неважно, неактуально, ибо феномена личности тогда в принципе не существовало.

А вот личность Пушкина — вопрос не праздный, но первостепенный (к сожалению, пока еще в науке не достаточно актуальный). Александр Сергеевич писал не чернилами, словами и эмоциями; его пером водила личность. В литературу пришла и утвердилась личность. В культуре наступила эпоха *персоноцентризма* (хотя это не осознано до сих пор).

После Пушкина стало понятно, что все великие (или просто настоящие) романы — это непременно романы в стихах, даже если стихи принимали форму прозы. После Александра Сергеевича литература в полной мере стала способом «духовного производства» человека.

Гомер ведь тоже сотворил свой эпос в стихах, только категории «личность» в его времена еще не было. А когда существование личности (которая упорно и парадоксально принимала модус социально лишнего) встало на повестку дня, оказалось, что ее под силу изобразить только роману в стихах.

То, что начал Гомер, завершил Пушкин: у человечества в руках оказалась литература — уникальный информационный инструмент, с помощью которого каждый мог заглянуть в себя, назад — в будущее, вперед — в прошлое, куда угодно в пределах человеческого космоса. Возникла личность как перспектива эволюции человека, точка отсчета, наступил *пушкинский этап в развитии литературы*.

Появилось два типа управления информацией как предметом искусства: до Пушкина такое невозможно было себе представить. Наука и искусство не просто совместились в романе в стихах, но совместились идеально. В этом жанре увидели то, что способны были разглядеть в литературе в принципе: «энциклопедию русской жизни», русскую душу, отношение к западничеству, его влияние и т. д. «Философские рассуждения» также никого не смутили и не насторожили, хотя отношение «писатель — философ» в романе изменилось радикально. Писатель как философ и философ как писатель: проблема была снята самым смелым и невероятным способом: философская одаренность стала предпосылкой писательской одаренности. Философ «на посылках» у писателя, при этом первый не унижен, а второй возвышен: такого в мировой культуре еще не было.

Возникает следующая постановка вопроса: когнитивность как *ценностное качество* эмоций. Уважать человека способен только тот, «кто жил и мыслил».

«Писатель и философ объединяются в одном лице» — это уже было, и в лучшем случае это Ф. М. Достоевский или Л. Н. Толстой (а ведь мы говорим о вершинах художественного развития человечества!). Слишком много заблуждений, и все они на уровне философии, которая традиционно была и остается самым слабым местом писателей (художников).

Речь идет о другом: о слиянии противоположных свойств сознания в качественно новое информационное «поле» или образование. Писатель не просто становится носителем когнитивных эмоций, он бессознательно (субъективно, если угодно) следует вполне осознанно освоенным и усвоенным законам, объективно отражающим сущность. Здесь уместно говорить о том, что у философа открывается художественный дар или у писателя — философский. В гносеологическом романе в стихах «Евгений Онегин» (обратим внимание: последовательно соединяются противоречащие друг другу стихии — лирическая с эпической, женская с мужской, роман с философией человека) начало познавательное существует в виде философских отступлений-импровизаций или философской афористики в стихах. В количественном отношении философии немного, однако в качественном — она пронизывает весь роман, сообщая ему буквально научно выверенные подходы к проблеме духовности *homo sapiens*. Человек, будучи существом информационным, обречен эволюционировать до «параметрики» личности. Борьба души и ума, психики и сознания, природы и культуры — вот универсальная тема, обнаруженная и разработанная Пушкиным, — тема, ставшая стержнем современного романа, к которой великий жанр шел долгие столетия своего развития.

Если угодно, эта тема и делает синтетический роман познания современным, гносеологическим. Все остальное с позиций культуры несовременно, архаично, как говорили еще тогда, когда и романа не существовало.

3

Вот почему Пушкин — фигура гомерического масштаба, буквально Гомер («божественный Омир»!) нашего времени. Гомер открыл возможности литературы, Пушкин реализовал их в максимальной степени, показав границы возможного в границах художественного дискурса.

Понимал ли сам Александр Сергеевич смысл им сотворенного? Осознавал ли он масштаб собственной личности? Трудно сказать. Цену он себе знал, а вот масштаб... Впрочем, к масштабу мы еще вернемся.

Полагаем, важнее и показательнее то, что Пушкин сполна расплатился за «содеянное». Он был убит в расцвете своего гениального дарования — теми силами, которые мыслили исключительно в рамках *индивидоцентрической* парадигмы. Поэта убили за подвиг воплощения персонцентризма (в жизни и творчестве) — враги личности расправились с личностью, натура — с культурой. Цивилизация избавилась от того, кто предрек ее исчезновение (трансформацию, переход в иное качество). Такова цена вопроса: «Быть или не быть личностью?» Смерть поэта стала продолжением дела жизни.

Конечно, не стоит обольщаться: пока Пушкин является только скрытой, имплицитной точкой отсчета в литературе, да и то только в русской, с ее откровенно персонцентрической ориентацией, давшей удивительно зрелые плоды в золотой век ее развития; всемирно-исторические масштабы русского гения еще неочевидны. Но литература может развиваться, прогрессировать только с учетом опыта Пушкина, его романа в стихах. Неправильно делать вид, что «солнца поэзии» не существует. Развитие литературы вне пушкинского русла — лукавое уклонение от вызова времени; это не измена культуре, но и не вклад в нее. «Толочь воду в ступе» — примерно таков смысл стилевых экспериментов ради экспериментов. Индивидоцентрический дискурс уже изменен на персонцентрический: это исторически свершившийся факт. Роман в стихах «Евгений Онегин» уже написан.

Не очень удачная русская (прорусская?) формула А. А. Григорьева «Пушкин — это наше все» тем не менее содержит в себе зерно универсальной истины. Если рассматривать ее как нечто близкое сердцу и душе русского человека, как формулу региональную или этнокультурную, то

она принижает поэта (хотя кажется, что воздаст ему должное: благие намерения как всегда «напускают туману»). В качестве формулы всемирной (универсальной) она возвышает русского гения, вознося его имя до подobaющих его заслугам культурных высот. Если перевести пророчество А. А. Григорьева, например, на английский и произнести от имени всего человечества, как это сегодня делается сплошь и рядом, формула приобретет куда более весомую культурную значимость. Как и Гомером, Пушкиным должны гордиться все. Пушкин — это *всех всё* — это всё для тех, кто уважает себя, культуру в себе. Созданное им настолько впечатляет, что хочется назвать это *русским культурным проектом* — возможно, самым существенным вкладом русских в словесно-художественную культуру, а также культуру гуманитарную.

Наконец, последнее и, пожалуй, самое главное. В связи с глобальной темой «*личность и литература*» необходимо подчеркнуть, что переход от одного типа управления информацией к другому, от индивида к личности, зафиксированный Пушкиным, не просто информационный каприз или информационный зигзаг, один из многих этапов, которые проходит в своем развитии человек. Сегодня дело обстоит таким образом: переход от *бессознательного* типа управления информацией к *сознательному*, от индивида к личности, знаменует собой переход от цивилизации как типа управления информацией (бессознательного) к культуре как типу управления информацией (сознательному).

Путь от Гомера к Пушкину — это путь от цивилизации к культуре. Индивид при этом выступает субъектом цивилизации, а субъектом культуры — личность.

В проблеме смены типов управления информацией и выведения на авансцену развития человечества личности (человека разумного, опирающегося на возможности разума) меньше всего отвлеченного академизма. Дело в том, что все кризисы сегодня так или иначе упираются в информационную природу человека. Их упорно пытаются разрешить с позиций индивида, но это невозможно. Такие кризисы (политико-экономические, гуманитарные, военно-технические, технологические, экологические) имеют *ценностно-информационную природу*. На повестке дня смена систем ценностей, что влечет за собой смену типов управления информацией.

Если посмотреть на кризисы с позиций личности, мы попадем в новую реальность. Переформатирование человеческих нужд, выдвижение духовных потребностей на первый план должны изменить качество жизни. Чего стоит одна только возможность устранить *угрозу войны* как универсального способа разрешения конфликтов, что является для цивилизации делом совершенно естественным.

Однако не станем фантазировать, укоряя реальность с высоты идеалов. Ограничимся тем, что укажем на информационную возможность, рожденную быть литературой, на личность (персоноцентрическую модель) — главный ресурс человека — и на Пушкина, с легкой руки которого незримая личность, пусть медленно, зато неотвратимо, становится очевидной реальностью. Только возможность эта не чисто литературного свойства, а свойства экзистенциального, судьбоносного для человека.

В открытии феномена личности меньше всего литературы, но именно она оказалась на это способна. Почему? Это серьезная научная проблема, которую автор неоднократно затрагивал в своих работах. Феномен персоноцентризма в интересующем нас аспекте уже рассмотрен [10; 11; 12]. Иносказательно и коротко можно ответить так: какова рыба — такова и сеть. Информационные возможности литературы оказались именно той «сетью», с помощью которой удалось «поймать» личность, зафиксировать ее как нематериальный, но вполне реальный объект.

Литература выполнила свою миссию. Дальше слово за наукой, «моментом» которой литература становится все в большей степени.

4

Затрагивая тему «Гомер и Пушкин», невозможно обойти вниманием отношение Александра Сергеевича к древнегреческому поэту. Интересно было бы поинтересоваться у самого Пушкина, что он думает по этому поводу.

Причем его отношение, что нам особенно интересно, не формальное, а личностное, ценностное. Дело не в том, что у поэта есть строки, в которых так или иначе упомянут «старик» Гомер, а в том, что Пушкин явно соотносит себя и свое творчество с гомеровской традицией. Проанализируем, как это происходит, и будем иметь в виду, что нам интересно отношение Пушкина к Гомеру в контексте нашего восприятия проблемы «Гомер и Пушкин».

Понятно, что отношение к Гомеру (даже шире, к гомеровскому вопросу) формировалось у Александра Сергеевича на протяжении всей жизни, чему есть многочисленные свидетельства. Мы сосредоточимся только на наиболее существенных высказываниях, связанных с романом в стихах «Евгений Онегин» — ключевым творением Пушкина. Точнее было бы сказать, нас будет интересовать отношение поэта как автора романа в стихах «Евгений Онегин» к Гомеру как символической литературной фигуре.

Во-первых, А. С. Пушкин вполне отчетливо соотносил себя не только с прошлым, но и с будущим, делая это с большим тактом, чувством меры и достоинством. Ведь далеко не каждый поэт может позволить себе заглянуть в будущее и увидеть там себя, а если и позволит, то рискует нанести непоправимый ущерб собственной репутации. Масштаб личности поэта — величина трудноуловимая, однако совершенно реальная:

...Для призраков закрыл я вежды;
Но отдаленные надежды
Тревожат сердце иногда:
Без неприметного следа
Мне было б грустно мир оставить,
Живу, пишу не для похвал;
Но я бы, кажется, желал
Печальный жребий свой прославить,
Чтоб обо мне, как верный друг,
Напомнил хоть единый звук.

И чье-нибудь он сердце тронет;
И, сохраненная судьбой,
Быть может, в Лете не потонет
Строфа, слагаемая мной;
Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный портрет
И молвит: то-то был поэт!

Во-вторых, в тексте романа мы найдем и непосредственное обращение к Гомеру. Оно, конечно же, обставлено соответствующим образом, обрамлено контекстом, вписывающим «тень старца» в концепцию романа:

Люблю я час
Определять обедом, чаем
И ужином. Мы время знаем
В деревне без больших сует:
Желудок — верный наш брегет;
И, кстати, я замечу в скобках,
Что речь веду в моих строфах
Я столь же часто о пирах,
О разных кушаньях и пробках,
Как ты, божественный Омир,
Ты, тридцати веков кумир!

Кстати, в приведенной строфе вполне можно было обойтись без небольшого отступления, затеянного в том числе и ради того, чтобы «вплести» в текст Гомера (согласно византийской традиции названного здесь Омиром). Автор великого древнегреческого эпоса упомянут не потому, что без него никак невозможно было обойтись, а потому, что он необходим автору романа как некая точка отсчета.

Прежде всего определим, в какой момент повествования потревожена тень кумира? Это происходит в разгар дня рождения Татьяны:

...Толпа в гостиную валит:
Так пчел из лакомого улья
На ниву шумный рой летит.
Довольный праздничным обедом
Сосед сопит перед соседом...

Заканчивается праздник (вместе с ним и глава) яростью Ленского, граничащей с истерикой: именно в этот момент он принимает решение (не головой, а сердцем, очевидно) вызвать Онегина на дуэль.

А начинается глава также весьма символически — с языческой картины преображения живых существ друг в друга:

...Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке.
Вот бегает дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив...

Далее Татьяна, прелестное дитя природы, видит «чудный сон», в котором природа сливается с *природой человека*. Между прочим, в своем чудном и ужасном сне Татьяна, преследуемая медведем, попадает на грандиозное застолье («За дверью крик и звон стакана, Как на больших похоронах»). Пируют чудовища, и «хозяин» всей этой «шайки домовых» не кто иной, как Онегин, тот, «кто мил и страшен ей»:

Он знак подаст: и все хлопочут;
Он пьет: все пьют и все кричат;
Он засмеется: все хохочут;
Нахмурит брови: все молчат;
Так, он хозяин, это ясно.

Появляется Ольга, вслед за ней — Ленский. Между ним и Онегиным происходит роковая ссора — и «вдруг Евгений Хватает длинный нож, и вмиг Повержен Ленский».

На дне рождения Татьяны, подозрительно напоминающем «большие похороны», все происходит как во сне и в соответствии с его сюжетом:

...Но кушать подали.

<...>

Толпа жужжит, за стол садясь.

На миг умолкли разговоры;

Уста жуют. Со всех сторон

Гремят тарелки и приборы

Да рюмок раздается звон.

<...>

Вдруг двери настежь. Ленский входит,

И с ним Онегин.

Всем известно, что ссора Онегина с Ленским закончилась дуэлью неразлучных друзей и гибелью Ленского.

Таким образом, пятая глава в основном посвящена низменному, природному началу в человеке, можно сказать, человеку, который еще не выделился из природы, не стал культурным. Стихия чувств, часто примитивных, «зоологических» (страх, кревоугодничество, вожделение, ярость, желание убить), управляет человеком, который остро ощущает свою зависимость от природы, порождающую бессилие перед ней. (Роман, напомним, посвящен тому, что человек способен найти аргументы против природы и в пользу того, чтобы сделать ее своей союзницей. Человек мыслящий, согласно Пушкину, в состоянии превратить разрушительное начало природы в созидательное.)

Автор взывает к духу «божественного Омира» в тот момент, когда Пушкин «ведет речь» о человеке телесном, воздает должное человеку как продукту натуры (не культуры!), т. е. тому самому, о котором «вел речь» еще Гомер тридцать веков тому назад. Неслучайно в романе Петушков, пригласивший Ольгу на танец, «аттестован» как «Парис окружных городков». Предмет Пушкина в романе в стихах — человек духовный, личность, т. е. такой человек, стихи о котором Гомер как раз не писал. Не просто так Онегин «бранил Гомера»: не стихи сами по себе раздражали Евгения (впоследствии, как мы помним, он «чуть... не сделался поэтом»), а стихи как односторонний способ постижения человека.

В романе нет ничего случайного. Гомер не просто упомянут как объект сравнения («я... как ты»), но обозначен как точка отсчета в истории становления личности — от Гомера (европейская традиция произношения имени) до наших дней. Через *Омира* мы приобщены к истории рода человеческого.

По завершении романа Пушкин пишет свои знаменитые гекзаметры, интересные тем, что некоторые из них имеют прямое отношение к предмету нашего исследования. Например, стихотворение «Труд»:

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

...Свой подвиг свершив, я стою...

Подвиг как оценка и самооценка труда — вот что нам интересно в первую очередь. Пушкин с его высочайшей чуткостью к шкале оценок знал, что говорил. Итог труда — послание в вечность. Но в таком вопросе, как диалог с вечностью и культурой, ни в чем нельзя быть уверенным до конца. Ставки слишком высоки. Отсюда — «непонятная грусть», «тайно тревожащая» поэта, опять же «смущение». Каково это — каменеть на глазах у самого себя?

Приведем строки из стихотворения «На перевод Илиады»:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

В этих гекзаметрах чудится намек на некое подобие вины за «историческую задиристость». И подвиг вроде совершен, а душа тем не менее смущена и растревожена. Великий старец при этом не может ни возразить, ни ответить.

«Я не Омер», — обронил как-то Пушкин еще в поэме «Руслан и Людмила». Он остро ощущал свою «непохожесть» в поэтическом пространстве, учась при этом у великих. Кроме того, не станем сбрасывать со счетов и такой важный нюанс: был Гомер или не был, приложил он руку к легендарным опусам или нет — это большой вопрос. А вот персональные достижения Пушкина, позволившие ему сотворить величайший персонцентрический роман в стихах, очевидны, весомы, конкретны. Гомер — символ человечества, и как фигура конкретно-историческая он малоактуален, ибо вряд ли способен что-либо добавить к значимости символа. Пушкин — живой человек, пытавшийся «печальный жребий свой прославить», и в качестве такового на наших глазах он превращается в символ всемирно-исторический.

Гомер — символ в истории (говорим «Гомер» — подразумеваем «божественная речь», «литературно обработанная речь»). Пушкин — личность в истории, запечатлевшая историю личности с помощью «божественной речи»: это дает нам право рассматривать его фигуру и в символическом статусе. Здесь в пору говорить о зарождении в культуре «пушкинского вопроса».

5

А теперь обобщим ответ на вопрос: состязался ли Пушкин с Гомером, и если да, то какого рода было это состязание? Думается, ответ должен быть положительным. Да, состязался, т. е. в значительной степени осознавал масштабы своего культурного «подвига» и сравнивал его с величайшими образцами мировой поэзии. Состязался в том смысле, что также творил

эпос (не замечать при этом «первотворца» было бы проявлением либо неуместного высокомерия, либо ложного самоуничтожения: дескать, кто Гомер, а кто я, недостойный). Но все это с одной существенной оговоркой: Александр Сергеевич творил эпос нового времени, он поведал частную историю, с помощью которой сказал самое главное о жизни и человеке.

У Гомера эпос был героическим (воплощением *социоцентрических* идеалов, находящихся в гармоническом равновесии), легко поддающимся «расщеплению» либо на сатиру, свою противоположность, либо на трагизм, представляющий собой «обогащенную» личностным началом героинку (Гомер обозначил контуры великой социоцентрической триады «героика — сатира — трагизм»). У Пушкина эпос принципиально иного качества. Его пафосная доминанта — персонцентрическая гармония, оттененная глубоким драматизмом, юмором, сатирой, иронией и трагизмом — всей пафосной палитрой.

Гомер запечатлел (абсолютизировал!) героическое сознание, собственно, свел все достоинства человека к героике. Пушкин увековечил сознание многомерное, вмещающее в себя все типы сознания. Гомер дал образец человека идеального, созданного по матрицам мифологической модели (на «идеальность» как литературную традицию впоследствии ориентировалась вся литература, озабоченная комплексом «положительного героя»). Пушкин привел образец человека «лучшего из реально возможных» (по-своему идеального, все свои совершенства черпающего из «порочной природы»).

В состязательности Александра Сергеевича, добавим, присутствует еще и психологический момент. Если ты пишешь «обо всем», выстраиваешь универсальную модель отношений человека с миром, ты поневоле станешь оглядываться на предшественников. Соперников у Пушкина на уровне замысла не было, поэтому он напрямую обратился к тени «великого старца». До А. С. Пушкина попыток синтезировать универсальность в указанном нами ключе (совмещение типов управления информацией) не предпринималось.

После Пушкина не замечать универсальность означает быть «гомероподобным», т. е. безнадежно архаичным (хотя в случаях исключительных это не мешает стать «божественным», как удалось, например, В. В. Набокову). Литература изменилась, ибо сознание стало личностным.

Таким образом, состязательность надо воспринимать не в буквальном смысле, сводящем противостояние культурных феноменов к уровню спортивного интереса (Пушкин старательно доказывает свое превосходство), а как сопоставление позиций в целях обнаружения культурного потенциала.

Сопоставляются при этом не мировоззренческие позиции: за тридцать веков, понятно, многое поменялось во взглядах на человека и мир. И речь

не идет о поэтике, поэтической технике, структуре поэтического дискурса и стиле — все это производные от мировоззренческих позиций.

Различия связаны с тем, *на какой предмет* направлена поэзия. Предмет Гомера и всей последующей поэзии — *душа* человека; предмет Пушкина — *сознание* (связанное, конечно, с душой). Гомер мог описывать вещи, пейзажи, события, переживания, поведение — и за всем этим так или иначе стояла сфера чувств. Пушкин описывал то же самое, только за этим угадывалась иная информационная реальность: за чувствами «сквозило» сознание как высшая информационная инстанция.

Гомер научился словом высекать «поэтические искры», т. е. указал на само «вещество» поэзии, сформировал феномен поэтического отношения. Зазвучала «божественная эллинская речь» — и человек внял поэтическому слову.

Пушкин включил в сферу поэтического отношения то, что, по мнению поэтов, поэзию уничтожает. Тем самым последняя вырвалась из оков отношения приспособительного и стала выполнять функции познавательного, т. е. научного, отношения. *Предметом поэзии*, по сути, *стало все*; она превратилась в инструмент тотального совершенствования человека.

Гомер с помощью поэзии дал язык душе (чувствам), создал культуру переживаний. Пушкин сделал ее инструментом обогащения сознания, способом «духовного производства» человека. С помощью поэзии стало возможным участвовать в создании культуры как типа управления информацией.

Гомер сотворил невероятно великое, но это только полдела. Пушкин же довершил начатое Гомером-Омиром, также совершив невозможное.

И речь не о том, кто лучше, кто более велик и ценен для матери-истории. Эти два величайших поэта всех времен и народов каждый в свой период сумели уловить и зафиксировать колоссальные эпохальные сдвиги в информационном развитии человечества. В первую очередь благодаря им мы стали такими, какие есть сегодня, благодаря Гомеру и Пушкину у нас есть возможность совершенствоваться дальше.

15. ЛОЖЬ, НАМЕК И УРОК «СКАЗКИ О РЫБАКЕ И РЫБКЕ»

Кто не знает «Сказки о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина? Тому, кто еще не знаком с ней, советуем это сделать и ликвидировать пробел в образовании. Этой сказке все возрасты покорны, она в высшей степени поучительна. Предметом данного произведения, «веществом» сказочной «материи» Пушкин сделал роскошь человеческого общения, которая непосредственно связана с низостью людей.

В сказке всего три действующих лица: Старик, Старуха и Золотая рыбка. Отношения Старика и Старухи представляют собой реализацию архетипа матриархальных отношений (которые ориентированы на патриархальную социальную иерархию). Здесь кто силен — тот и прав, а кто слаб — тот «под пятой».

Однако «нравственный кодекс» самой Золотой рыбки не укладывается в рамки ни патриархата, ни матриархата. Рыбка с ее ориентацией на золотое правило нравственности (поступай с другими так, как они того заслуживают) вообще являет нам несоциоцентрическое по природе своей отношение. Это то, «чего в природе нет»: персоноцентрическое, личностное отношение. Золотая рыбка не из жизни, а из области сказки, мечты, утопии.

Справедливость в сказке — категория, скорее, культуры, нежели природы. А. С. Пушкин столкнул архетипы природы и культуры и показал их непримиримое сосуществование. Культура незащитна, ее можно добыть и дырявым неводом, однако удержать «рыбу культуры» силой, средствами природы невозможно. Стихия культуры неподвластна человеку, детищу природы.

Название сказки, пожалуй, следует охарактеризовать как неточное (если иметь в виду суть сказочной ситуации): конфликт произошел не между рыбаком и рыбкой, а между представлениями о величии и могуществе

«простого человека», который всегда стремится стать «золотым», мечтает выбиться в люди, и представлениями о величии и могуществе личности (воплощенной в мифической Рыбке). Одна сторона конфликта почитает культ первобытной силы, другая выбирает обратное: противопоставляет этому языческому культу столь чуждые простому человеку императивы культуры — свободу, справедливость, достоинство.

И конфликт этот персонифицирован в противостоянии Старухи (сделавшей слабого Старика своим вассалом) и Рыбки (жалевшей Старика до поры до времени). Золотая рыбка живет в Окияне-море, обитает в свободной и таинственной стихии, где нет ни землянок, ни теремов с палатами, ни корыт. Зачем ей корыто? В море все не так, как на земле. И земная логика несовместима с неземной. Кроме того, в море зародилась жизнь как таковая. Почему бы не зародиться и жизни духовного уровня?

Вместе с тем название «Сказка о рыбаке и рыбке» не является неудачным, ибо оно актуализирует иную сторону указанной проблемы: судящим да рядящим с позиций «простого человека» вполне может показаться, что главное действующее лицо — незадачливый рыбак и его моральные мытарства, слегка отдающие ветхой библейскостью.

Но все не так. Простая позиция простого человека не является в сказке главной (хотя многие в простоте душевной следят только за сменой декораций: разбитое корыто — терем — царские палаты — разбитое корыто). Вот почему название глубоко иронично: намек в сказке сокрыт так глубоко (сказка ложь — читай «не жизнь» — да в ней намек, т. е. жизненная философия), что его не достать «неводом», оснасткой наивно-патриархального мышления. Глубоко — это не земная, а морская мера.

В финале произведения у разбитого корыта окажется не Старуха, а те, кто ей невольно, но сочувствуют: эх, старая, не переборщила бы ты с чувством меры — была бы царицей. Глупая Старуха! Вовремя остановиться — вот предел мечтаний! Вот критерий ума!

Мерило сказки, повторим, не амбиции Старухи, а уровень личностной свободы Рыбки. Рыба-то ведь не простая, а Золотая, «ихтус» (INTUS (в пер. с греч. «рыба») является сочетанием начальных букв греческих слов «*Iesous Christos Theou Uios Soter*», что в переводе на русский язык означает «Иисус Христос Божий сын Спаситель»).

Намек непосредственно связан с кульминацией сказки:

«Чего тебе надобно, старче?»
Ей старик с поклоном отвечает:
«Смилуйся, государыня рыбка!»
Что мне делать с проклятою бабой?

Уж не хочет быть она царицей,
Хочет быть владычицей морскою;
Чтобы жить ей в Окияне-море,
Чтобы ты сама ей служила
И была бы у ней на посылках».
Ничего не сказала рыбка,
Лишь хвостом по воде плеснула
И ушла в глубокое море¹.

Простая «баба» хочет стать «владычицей» «государыни». Старуха попыталась настоять на варианте «по морю, аки по суху», но не вышло. Тут дело даже не в том, что «сварливая баба», она же новоиспеченная «грозная царица», не знакома с чувством меры (хотя это, конечно, роковая примета духовных плебеев). Речь идет о том, что она спутала стихии: сушу и Окиян, натуру и культуру. Старуха судит о Рыбке по себе и потому достойна лишь разбитого корыта. Ни намеков, ни уроков она не понимает. В этом-то и заключается главный намек сказки. Старухе, будь она хоть «черною крестьянкой», хоть «столбовою дворянкой», хоть «вольною царицей», хоть «владычицей морскою», всегда будет мало. Она ни перед чем не остановится, собственными руками (т. е. своей глупостью) уничтожит все то, что создало ей царство-государство.

Глупость уничтожит все, и глупости ничто не поможет. Альтернатива же «проклятой бабе» — Личность, т. е. Золотая рыбка, которая, кстати, вариант «по суху, аки по морю» даже не рассматривала.

И еще один сказочный урок (мимоходом), связанный все с тем же намеком. Сказка тем литературнее, чем более в ней культуры, персонацентрического начала. Намек, смысловой сдвиг резко утяжеляют ее в культурном отношении, делая «недетским» жанром. Намек — философия сказки. Детские сказки без намеков, в них нет ничего личностного, одни только моральные уроки, которые лежат на поверхности. Урок этих сказок в том, что это мелкая, неглубокая литература.

Феномен пушкинского творчества породил удивительный феномен восприятия глубины: его произведения завораживают тех, кто в них ничего не понимает. Истории «с намеком» простые читатели, способные разве что отличить «расколотое корыто» от нового, не видят. Они воспринимают побочную, второстепенную, фоновую историю как главную, никогда «не ошибутся». Они читают о себе, тогда как текст — не о них.

¹ Здесь и далее текст цитируется по изданию: *Пушкин А. С. Полное собрание сочинений*. Т. 3. 1977.

Этот феномен — заманчивые уровни глубины, последовательно открывающиеся пытливому уму, — можно считать атрибутикой высокого искусства. Только подлиннные гении могут заставить глупых людей читать умные истории.

Элитарная литература становится вдруг интересна совершенно неискушенному сознанию. Такой эффект хочется назвать «эффект Пушкина», который представил его как «эффект Моцарта». На самом деле этому древнему эффекту столько же десятков тысяч лет, сколько и настоящей литературе. Кто-то понимает, испытывая при этом катарсис, а кто-то испытывает катарсис, ничего не понимая.

А есть ли польза в «эффекте Пушкина»? — спросит искушенный читатель.

Глупость тянется к уму — вот что питает надежду умного человека. Это единственная информационная нить, связывающая сушу с морем. Идеал, разумеется, — *«по морю, аки по суше»*. Из моря умные не выберутся (пока не научатся жить в космосе). Суша — пройденный этап. Оставьте дворцы. Добро пожаловать на глубину.

Во всяком случае, умные могут появиться только из глупых. Откуда же еще им взяться? Не зря Золотая рыбка столько возилась с более-менее адекватным Стариком. Пыталась помочь своему спасителю? Неужели название у сказки точное и удачное? Старик и море: это, как известно, непростая история.

16. «РАЗУМ VS ИНТЕЛЛЕКТ»: ВЕРСИЯ ФИЛОСОФИИ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Если проанализировать самое ядро художественной литературы, определяющее ее природу, то литература предстанет перед нами как некая информационная субстанция — тип управления информацией. В основе функционирования литературы лежат информация и, следовательно, принципы ее структурирования. В связи с этим опорный тезис нашего исследования таков: литература (в своих высочайших образцах) является своеобразным модусом противостояния разума (Р) и интеллекта (И). Почему именно литература и почему непременно противостояния?

Для начала необходимо прояснить, какое отношение (Р) и (И) имеют к информации. Мы будем понимать под (Р) и (И) информационные категории, представляющие человека как информационное существо. Говорить о человеке — значит говорить об информации и типах управления ею.

Не вдаваясь в подробности, укажем на очевидное и относительно бесспорное в таком сложном вопросе, как взаимодействие чувственной (бессознательного) и рациональной (сознательного) сфер. При этом мы не станем затрагивать узкоспециальные темы, например карты нейронных связей в человеческом мозге, биологические механизмы формирования эмоций, удержания информации, обработки памяти, и иные вопросы, так или иначе связанные с функционированием информации. Нас будет интересовать не мозг человека, а вопросы гносеологического порядка, проблемы, касающиеся содержательного аспекта информации, — мы сосредоточимся на философии информации, а не на механизмах, обеспечивающих пребывание человека в «информационном пространстве».

Итак, касаясь темы *«человек и информация»*, констатируем, что человек обладает телом, психикой (душой), сознанием (прежде всего такими его разновидностями, как (Р) и (И)). Психосоматическое начало в человеке — это натура; сознательное же начало, которое также смыкается с психикой в ее вершинных проявлениях, — уже измерение культуры.

Однако мало сказать, что человек обладает названными информационными измерениями. Он представляет собой насквозь противоречивое средоточие информационных пластов: психика способна воспринимать как сигналы (сообщения) тела, так и сигналы сознания (природное и культурное в информационной цепочке могут меняться местами). В результате человек становится одновременно и закрытой, и открытой информационной системой. Это замечено давно и выражено в простой и емкой формуле *«mens sana in corpore sano»* — в переводе с латинского «в здоровом теле здоровый дух»: телесная, эмоциональная и рациональная сферы работают не в автономном режиме, а в режиме плотной взаимосвязи, режиме системы. Это положение и является главным. Мы можем размышлять о функциях сознания или психики, выделять высший и низший типы нервной деятельности, спорить о том, где заканчиваются функции психики и начинается деятельность сознания, по-разному трактовать феномен когнитивной психологии или соматической психологии и т. д. Вместе с тем наши далеко не полные знания о принципах функционирования человека как информационной системы не ставят под сомнение следующий факт: имея дело с человеком, мы имеем дело именно с информационной системой, которая стремится к своему информационному пределу — целостности.

В данном контексте (Р) и (И) интересуют нас не как разновидности (типы) сознания, а как типы сознания, которые становятся типами управления информацией. (Р) и (И) — центры разных информационных комплексов.

Здесь необходим более подробный анализ. Типы отношения человека к миру зависят от соотношения познавательного (сознательного, рационального) и приспособительного (чувственного, иррационального) начал. Преобладание познавательного начала (вижу то, что хочу, а не то, что есть) ведет к появлению познающего человека, собственно, человека разумного, во главу угла своей жизнедеятельности ставящего отношение познания (и только после этого и в связи с познанием учитывающего потребности психологического характера). Преобладание приспособительного начала (вижу то, что хочу, а не то, что есть) меняет информационную картину мира: приспособление как идеологическое действие становится актуальнее отношения познания, вера — важнее знания (познания), душа — в приоритете перед сознанием.

Познавательное начало реализует себя с помощью *абстрактно-логических понятий*, которые психика (чувственное начало) воспринимать не способна. Приспособительное начало функционирует на базе таких носителей информации, как *образы*, которые воспринимаются психикой, но не распознаются сознанием.

Важно подчеркнуть: мы говорим не просто о разных типах отношения к миру, а о разных версиях человека как существа информационного. В основе всех человеческих проблем лежит принципиальный вопрос: душа (*psyche*) или сознание (инстанция, противоположная душе) становится информационным эпицентром мира?

Понятно, что в представленных нами тезисах присутствует элемент упрощения информационной картины. Однако существует и момент внесения порядка в чрезвычайно запутанную сферу «человек — информация — отношения», где человек представлен как субъект и объект информационного взаимодействия.

Дадим определение информации. В гуманитарном смысле это любое «сообщение», поступившее в психику из внешнего мира. Психика воспринимает информацию и далее адресует ее сознанию. С такой информацией, прошедшей через соответствующие «человеческие» системы восприятия, обработки и хранения, и работает культура.

Отсюда следует: нет психики — нет информации, нет сознания — нет информации. Вне психики и сознания любые сигналы или «сообщения» информацией не являются. Кроме того, работа с ней предполагает «по умолчанию» учет такого фактора, как тип управления информацией. Информация и ее интерпретация не просто «идут рука об руку», но представляют собой разные аспекты единого целого — информационного поля. В связи с этим определения (И) и (Р) должны учитывать следующие позиции:

1. (И) уже не психика, но еще не разум.
2. (И), конечно, нельзя отрывать от психики, но еще грубее отождествлять его с психикой. (И) может продлять и усиливать функции психики (функции приспособления человека к миру в ущерб отношению познания), но именно потому, что (И) уже отделен от психики.
3. (И) работает с понятиями, а психика — нет. (И) в сотворении информационной картины мира отведена особая, отличная от психики, функция.
4. (И) нельзя отрывать от разума (Р), но еще грубее отождествлять его с (Р). Несмотря на то, что (Р) и (И) работают с понятиями и системами понятий, их функции в работе человека с информацией существенно различаются. (Р) отвечает за целостное восприятие мира, за связь «всего со всем», (И) — за линейное, фрагментарное, одномерное «постижение мира» (логику).

5. (И) отведена маргинальная роль: быть слугой двух господ — (Р) и психики. Это определяет амбивалентную сущность интеллекта: с одной стороны, он может «сливаться» с психикой, образуя с ней целостный альянс; с другой — интеллект, несомненно, по своей природе ближе к разуму, он, собственно, и есть разум, только в своем зародышевом состоянии.

Интеллект — это способность управлять информацией, которая ограничена системным характером своей структуры. Предел его информационных возможностей — распознавать системы систем. Структурный признак системы — соотношение *части и целого*, при этом целое состоит из частей, замена которых не ведет к утрате идентичности целого (здесь интеллект выступает как инструмент *диалектической* логики).

Однако системы систем способны складываться в качественно новое информационное образование — в целостность, которую легче *ощутить*, нежели аналитически воспроизвести. Структурный принцип целостности: каждый *момент целого* промаркирован свойствами целого, состоящего из моментов целого (например, океан состоит из капель, каждая из которых репрезентирует свойства океана), и утрата момента сказывается на свойствах целостности. *Целостность* или *системность* тоже даются нам в ощущениях. Так, приспособительный ресурс психики начинает работать как познавательный потенциал. Когнитивные чувства (разумные эмоции как производные от деятельности разума) — это продукт и эмоциональное сопровождение разумной деятельности человека.

Интеллектуальные эмоции, также способные мобилизовать человека на решение задач любой сложности, весьма схожи по эффекту с эмоциями разумными. Однако если вторые действительно направляют потенциал человека в русло познания (что делает человека адекватным реальности), то первые часто возникают в случае, когда желаемое принимается за действительное. Иллюзия часто становится для человека реальным стимулом.

Путь познания противоречив и иногда осуществляется в форме приспособления. От интеллекта до разума то один шаг, то пропасть. Эта предрасположенность человека к информационной гибкости, лабильности, амбивалентности помогает ему и мешает. Чтобы извлечь больше пользы из такого положения вещей, лучше сочетать гибкость с принципиальностью — разделять интеллект и разум по функциям, в том числе культурным. Если разграничивать цивилизацию и культуру как типы управления информацией, то следует признать, что в основе первой лежит интеллект, в основе второй — разум.

Таким образом, *разум — это способность управлять информацией, которая выходит на уровень целостности, где проявляется связь всего со всем.* Если мир целостен, един, то это единство должно проявляться прежде всего в информационном плане. Например, информационная структура таких нравственных отношений, как любовь, свобода, стремление к истине («нравственный закон внутри нас», по Канту) должна быть однородна со структурой вещества, из которого состоит Вселенная («звездное небо над головой», по Канту). Это в большей мере предположение, нежели констатация научно зафиксированного факта. Тем не менее целостность должна включать человеческое измерение в «нечеловеческое». Физика и математика в своих высших измерениях должны как-то пересекаться с высшими культурными ценностями. Не станем лукавить, это «всего лишь» ощущение, когнитивная эмоция, которые — а вот здесь внимание! — в один прекрасный момент могут трансформироваться в научную интуицию. Философия находит свое подтверждение в физике, а физика — в философии: это утверждение сложнее опровергнуть, нежели подтвердить.

Разум же можно определить как особого рода интеллект, считающий-ся с логикой бессознательного, обогащающийся такой логикой, которая меняет исследуемый объект с системного на целостный. Все это превращает разум в *инструмент тотальной диалектики*, инструмент моделирования идеального смысла, который принято называть истиной. Именно *связь всего со всем* порождает тотальную диалектику как научный способ постижения целостности; с другой стороны, «все» становится объектом исследования благодаря тотальной диалектике. «Теория всего» — это феномен, рожденный тотальной диалектикой.

Итак, информационная система человека — это не только «гуманный», но космический продукт. Именно поэтому определение «человек есть существо информационное» представляется гораздо более содержательным, многоплановым по сравнению с теми дефинициями, которые детерминируют природу человека путем выделения либо природной, либо социальной, либо духовной доминанты (например, человек — существо биосоциальное).

2

После всего сказанного уместно перейти к литературе и проанализировать, как присутствие в ней таких нелитературных категорий, как (И) и (Р), определяет саму суть художественности, ее «вещество» и структуру.

Все тайны творчества также заключены в «магическом пространстве», которое можно рассматривать как зону взаимодействия психики и сознания (при уникальной роли (И)).

Начнем с небольшого отступления. Литература, как известно, говорит с нами на языке чувственно воспринимаемых образов, в отличие от языка науки, абстрактно-логических понятий. Литература настолько психологична, что иногда ее называют «душеведением», писателей, соответственно, — «инженерами человеческих душ». В общем, литература и психика — сестры-близнецы.

Не стоит забывать при этом, что содержанием образов являются все те же идеи, т. е. понятия, организованные в системы. Иного — неидейного — содержания в природе не существует (в человеческом, гуманитарном смысле). (Р) и (И) существуют как инструменты работы исключительно с понятиями.

Таким образом, (Р) и (И) присутствуют в литературе опосредованно, в скрытом виде, но без них не возникло бы самого феномена художественной литературы.

Выстраивая цепочку зависимостей «(Р) — (И) — (Л) (литература)», мы не абстрагируемся от образной природы литературы как вида искусства. В информационной картине под названием «литературно-художественное произведение» мы трактуем образы как способы организации информации, но не как особого рода информацию, которая не способна «конвертироваться» в понятия. С нашей точки зрения, в художественном произведении, как и во всех областях, имеющих человеческое измерение, присутствует один универсальный тип информации, который сводим в конечном счете к понятиям. Образы служат парадоксальной оболочкой (формой) понятий (содержат то, что передавать по определению не могут), не меняя информационной природы как таковой.

В качестве примера, репрезентирующего нам функционирование (Р) и (И) в художественном материале, обратимся к повести «Пиковая дама» А. С. Пушкина. Это произведение интересно как раз тем, что представляет конфликт (Р) и (И) «в чистом виде». Боле того, данный конфликт стал предметом художественного исследования в повести. Невероятная интуиция Пушкина сделала произведение «Пиковая дама» шедевром, занимающим особое место в русской и мировой литературе.

Характеризуя главного героя повести Германа, обрусевшего немца, военного инженера, мы должны прежде всего ответить на вопрос: что определяет его мировоззрение, его картину мира как идейную систему, систему ценностей? Конкретизируем вопрос с учетом задач нашего исследования: с помощью чего выстраивается эта система ценностей именно как

система? С помощью чувств? Система стала результатом эмоциональной реакции? Ответ, очевидно, будет отрицательным: с помощью чувств систему не сформировать. Ее можно создать только посредством инстанции, противоположной чувствам, а именно с помощью либо (И), либо (Р).

Германн не делает из своего внутреннего мира никакой тайны; более того, наличие тайны в таком деликатном вопросе, как личностный, душевный мир, его, скорее, раздражает. Герой получает удовольствие не от присутствия тайны, а от возможности представить внутренний мир человека как линейно-логический, непротиворечивый дискурс, поэтому он не проговаривается в отличие от тех, кто пытается скрыть свои мотивы поведения, а выговаривается, рассекречивая главные мотивы, движущие человеком. Германн не стесняется их, потому что считает универсальными. Бросите камень в него — попадете в людей, во всех сразу.

Германн, фамилия которого обладает недвусмысленной семантикой («Негг Манн» — «Господин Человек»), инженер, имевший «сильные страсти и огненное воображение», всегда и во всем следовал безупречно положительному, выверенному девизу **«я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»**. Приоритет рационального над эмоциональным был главным моральным (sic!) принципом героя.

При этом Германн сделал ставку на тот тип сознательного отношения, который характеризуется «железной», или «холодной», логикой, ориентированной на несомненные (следовательно, объективные) ряды зависимостей, складывающихся в жесткую систему. Укажем на главные ее «части»:

- деньги — мера всех вещей;
- цель и смысл жизни — деньги (следствие из п. 1);
- чтобы тебя уважали в обществе, надо добиться богатства (ибо деньги — мера всех вещей);
- каким способом ты «заработаешь» вожаемые деньги, совершенно не важно (ибо деньги — мера всех вещей); «любой ценой» — это именно про деньги;
- иметь деньги — нравственно; безнравственно их не иметь (ибо деньги — мера всех вещей);
- важно только то, что помогает добиться богатства; все остальное не имеет значения;
- деньги становятся силой в мире людей;
- кто сильнее — тот и прав;
- победителей не судят (ибо деньги — мера всех вещей).

Такой «железобетонный» нравственный кодекс должен был обеспечить Господину Человеку (образ всемогущего Наполеона в качестве колоритного штриха витал над ним, словно нимб) победу. Более того, кодекс был

залогом и даже гарантом победы. В его основе — интеллект, высшая мыслимая инстанция в информационной картине мира.

Но герой просчитался, «обдернулся», поставил не на тот кодекс. Почему? Что может быть выше правильного и, следовательно, освященного светом истины отношения Германна к жизни? Ответ на этот вопиющий вопрос в произведении присутствует не как «контрсистема», а как многозначительный намек, своего рода семантическое «облако» (в развернутом виде ответа нет), что, естественно, только усиливает раздражение Германна.

Если бы провальный проект героя стал результатом персональной ошибки инженера, если бы Германн не совершил того, что должно, уклонившись хоть на йоту от императива «деньги — мера всех вещей», то наказание было бы правильным, настигло бы того, кто пожертвовал необходимым в надежде приобрести излишнее. Но Германн не поддался соблазну и сделал, как и должен был, все идеально. Почему же он не стал победителем?

В конце повести герой не ропщет, не высказывает претензий. Он просто сходит с ума, словно отказываясь принимать чуждый высокому интеллекту порядок вещей: Германну обидно не за себя, а за истину.

Истина — вот уровень претензий героя к мирозданию. И он ведет диалог не с Лизой — что ему «бедная воспитанница» по меркам вселенского расклада! — и не с графиней Анной Федотовной. Германн — участник совсем другой игры, где ставка — вера в незыблемость миропорядка, основанного на культе силы.

Какие силы стоят за бедной графиней? В том, что это именно они, нет сомнений: «Я пришла к тебе против своей воли, — сказала она твердым голосом, — но мне велено исполнить твою просьбу». Чья воля направила графиню к Господину Человеку? Кем было велено исполнить настойчивую просьбу Германна? Все это уровень небес, «горних инстанций», которые не принято беспокоить всуе. И ведь что главное: небеса были на стороне Германна, направили к нему графиню и велели исполнить его просьбу.

Но случилось невозможное: карта Германна, которую «всучили» ему небеса, оказалась бита. Он сошел с ума просто потому, что перестала работать безупречная логика. И теперь мир остался без прикрытия, без всевидящего ока справедливости. Как здесь не сойти с ума? Все логично. Что правит миром, если не логика?

В повести, повторим, рассыпаны зерна иных истин. Если собрать их в нечто целое, получим картину весьма противоречивую, но по-своему логичную:

- мера всех вещей — человек;
- цель и смысл жизни — счастье;
- уважают в обществе не только за богатство, но и за качества, которые мешают стать богатым, например за щедрость;
- способ получения денег столь же важен, как и сами деньги;
- можно иметь деньги и быть при этом безнравственным, а можно не иметь их, будучи нравственно опрятным.

Альтернативная система ценностей (зерна иных истин) просматривается в жизненных стратегиях доверчивой Лизы, ветреного Томского, склонной к безрассудному риску графини, в образе мудрого повествователя, наконец. Эти персонажи вырабатывают новую консолидированную идеологию: не отрицая ценности денег, они отрицают абсолютизацию денежного отношения к жизни.

Кто прав: Германн или противостоящие ему персонажи? Кто из них более ценный для объективной истины?

Строго говоря, известную правоту Германна, которую разделяют с ним светские толпы — «молодые люди, расчетливые в ветреном своем тщеславии» и «наглые и холодные невесты, около которых они увивались», — отрицать нельзя. Он по-своему прав — ровно в том отношении, в каком прав интеллект. Герой является воплощением интеллектуального типа отношения к жизни. Германн логичен, непротиворечив и потому убежден, что небеса сполна вознаградят его в первую очередь за правоту, принципы, которые угодны мирозданию. Ключевые слова здесь — «логичен» (в определенном отношении) и «непротиворечив». Все остальные же противоречивы, пытаются совместить сразу несколько парадоксальных принципов.

Германн не просто рассуждает, но поддерживает эту логику (единственно верную), воплощает ее — и тем самым служит Богу Интеллекта. Этот момент самоотверженного, самозабвенного служения Германна нельзя упускать из виду, иначе логика его поведения не складывается в идеологию.

Финал повести принципиален: небеса (за которыми иронично сквозит воля всемогущего в рамках произведения *образа автора*) заставили Германна «обдернуться», глупо ошибиться, поставив все на интеллект. Само «провидение» издевательски предпочло противоречивые, но более разумные (и потому более человеческие) принципы.

Обратим внимание: персонаж, противостоящий Германну, — «образ автора», за которым сурово проступает «личность писателя», — невидим, никак не воплощен, его, можно сказать, нет. Главный оппонент героя — нечто незримое, нематериальное, но вполне реальное: тип управления информацией.

Если распространить указанный принцип как точку сборки мировоззренческой картины на всю литературу (ограничимся пока что русской), то легко увидеть, что «сложные», умные герои (самый известный и совершенный из которых Онегин) ориентированы на принципы противоречивости (пора сказать — *универсальности*), что делает их «лишними». Герои «попроще», типа простодушного злодея Германна, ориентированы на принципы логической одномерности (системности). В результате мы имеем парадокс: неисключительный, типичный по своей информационной родословной Господин Человек выступает как среда по отношению к исключительному (с точки зрения одномерной логики — явно лишнему) Онегину.

Интеллектуальный, следовательно, типичный; разумный — «лишний». Эта «информационная история «Интеллект vs Разум» в литературно-художественном произведении принимает характер конфликта «Индивид vs Личность». В русской литературе эта история хорошо известна под названием «горе от ума».

Господин Человек в таком контексте воспринимается, с одной стороны, как Великий и Ужасный (из-за своей силы), с другой — как модель ограниченной своими информационными возможностями системы, пусть даже идеальной. Германн — это карикатура на индивида, который доведен до мыслимой степени своего совершенства. Именно так: совершенный индивид — карикатура на человека, который кроме интеллекта обладает еще и разумом (пусть даже до поры до времени и незаметно для себя).

Универсальный, вселенский конфликт «Индивид vs Личность» традиционно трактуется как информационный конфликт плюралистического (несущего в зародыше зерна либерализма) и авторитарного, тоталитарного, нормативного (условно) начал; конфликт системы систем и системы, индивидоцентризма и социоцентризма. Универсальный информационный конфликт (нравственно-философский) вуалируется моральными коллизиями, извечным противостоянием добра и зла, ада и рая и прочими не-лепостями.

Персоноцентризм в литературе присутствует на правах «лишнего» начала несмотря на то, что является определяющим в информационной картине произведения. Таким образом, чтобы увидеть в произведении персоноцентризм, наука о литературе сама должна стать персоноцентричной (пока она либо индивидо-, либо социоцентрична).

В повести «Пиковая дама» конфликт «Индивид vs Личность» (за которым прослеживаются контуры «Интеллект vs Разум») личность писателя как полноправный субъект сознания, информационно структурирующий

произведение, недвусмысленно решает в пользу Личности, Разума. В этом и заключается культурное величие произведения.

Существует, конечно, собственно эстетическая сторона дела (стиль, «чистая красота»). Но в том-то и суть, что стиль произведения «Пиковая дама» и тип художественности определяются природой информационного конфликта и природой его истолкования, т. е. уровнем и качеством «личности писателя», высшей информационной точки отсчета, вершины информационной пирамиды, каковой (пирамидой) является любое произведение.

Подчеркнем, что восприятие информационной пирамиды зависит уже от личности читателя (т. е. от Личности). Можно веками читать не то, что написано, — собственно, до тех пор, пока великий шедевр, воспринимаемый как интеллектуальный информационный пазл, не сложится в целостную информационную картину. Строго говоря, сегодня так и происходит. Даже повесть «Пиковая дама» многие читают как мистическую и криминальную историю, за «деревьями» (сюжет и герои) не различая «леса» (конфликт типов управления информацией). Из этого произведения выводят «Преступление и наказание», обнаруживая общие гносеологические корни «петербургских» текстов. Но информационный (следовательно, культурный) герой, можно сказать, кумир Ф. М. Достоевского, — Германн. Все «положительно прекрасные» персонажи Достоевского, информационные клоны Германна, становятся морально (не нравственно, заметим, ибо нравственность — «ужасно» противоречивая философия морали) совершенными, не меняя своей информационной сути. Увы, так не бывает. К сожалению (и к счастью), стать хорошим и добрым, отвергая разум с позиций интеллекта, невозможно. Добро — это результат разумного отношения, зло — качество отношения интеллектуального. Эти «душевные» категории, как и прочие им подобные, на самом деле являются информационным продуктом (хотя *кажется*, что они не имеют отношения к проблеме «Интеллект vs Разум»).

Что касается личности писателя, реального культурного героя повести «Пиковая дама», то это антипод, проще говоря, враг всех «прекрасно-положительных», сходящих с ума от противоречий жизни главных персонажей Федора Михайловича Достоевского, с помощью интеллекта абсолютизирующих мораль. В целом же как писатель Достоевский сколь угодно глубок, но принципиально одномерен, системен, нецелостен. Если душу анализировать (постигать) с помощью интеллекта (не разума), никогда не сделаешь решающий шаг и не разведешь два разных типа управления информацией. В результате получается, что глубина Ф. М. Достоевского

состоит из душевных опасений по поводу того, что миром правит не душа, а разум. Душа догадывается, что она представляет собой великое ничто, пустоту, завуалированную глубиной чувств. Душа через посредничество интеллекта тянется к разуму (больше в «человеческом измерении» тянуться не к чему), но не доверяет ему.

Л. Н. Толстой при всех нюансах глубок, скорее, в своей одномерности, нежели в решающем информационном раскладе: он также пожертвовал Личностью во имя «глубины» человека (противоречиво отвергая при этом одномерность индивида). Как бы ни было, разуму Л. Н. Толстой отводит, скорее, деструктивную роль в душевно-духовном континууме человека.

И Ф. М. Достоевского, и Л. Н. Толстого в отношении Личности и Разума логично было бы отнести к допушкинскому, доличностному этапу в развитии литературы. При этом необходимо оговорить, что всемирных русских гениев отличает то, что они крайне противоречивы в своем стремлении быть непротиворечивыми. Их картина мира зачастую разумна, отвергает разум как высшую информационную точку отсчета¹.

Эпоха массовой литературы стала эпохой исчезновения (Разума) и (Личности) из культурного пространства. Литература потому и стала массовой, что научную формулу «Интеллект vs Разум» она подменила мифологемами «Глубокий интеллект vs Бедный интеллект», «Добро vs Зло» и т. д. Главный миф массовой литературы, который она тщательно взращивает, — «Массовая литература vs Классическая литература», где массовая литература фактически занимает нишу литературы современной. Массовая литература резко упростила информационную картину мира. Возникновение вопроса «Интеллект vs Разум» в качестве культурной проблемы лишает эту литературу шансов на культурное существование, поэтому у (Р) нет более непримиримого врага, чем массовая литература.

В заключение отметим, что конфликтная ситуация «Интеллект vs Разум», проанализированная нами в произведении «Пиковая дама», лежит в основе скрытого конфликта всей мировой литературы. Это универсальный конфликт, питающий «вечные темы», растворяющийся в них, и разные национальные литературы мира лишь с разной степенью «универсальности» осмысливают его. Литературе и литературоведению трудно смириться с тем, что природу такого «непостижимого объекта», как литература, следует искать в теории информации. «Вечные темы» и «борьба

¹ Подробнее о характере персоноцентризма в творчестве Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского см.: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/14162>.

добра со злом» — главные мифы литературоведения, результат интеллектуального отношения к литературе. Кажется, что сам результат — «вечный» итог, «сухой остаток», к которому ни убавить, ни прибавить.

По версии философии литературы главным результатом научного (разумного) отношения к литературе являются категории «информация» и «личность».

Что стоит за дебатами «Философия литературы vs Современное (иное) литературоведение»?

«Разум vs Интеллект». Ничего личного.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Л., 1950–1951.
2. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. М., 1983.
3. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения. Минск, 1995.
4. Егоров А. В. Психика, сознание, религия // Чалавек. Грамадства. Свет / гл. ред. Ю. А. Харин. 1997. Вып. 7. С. 68–72.
5. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сб. ст. М., 1983.
6. Андреев А. Н. Личность и культура. Культурология. Минск, 1997.
7. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 4 т. М., 1968.
8. Андреев А. Н. Автор (писатель) как литературоведческая категория // Теория литературы: личность, произведение, художественное творчество : учеб. пособие : в 2 ч. / А. Н. Андреев. Минск, 2004. Ч. 2. С. 14–19.
9. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений : в 30 т. (33 кн.). Л., 1972–1990.
10. Андреев А. Н. Лишний Пушкин [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/14161> (дата обращения: 29.03.2017).
11. Андреев А. Н. Персоноцентризм в классической русской литературе XIX в. Диалектика художественного сознания [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/14162> (дата обращения: 29.03.2017).
12. Андреев А. Н. Персоноцентризм в русской литературе XX в. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/14164> (дата обращения: 15.05.2017).

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
1. Культурный архетип «лишнего» человека (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)	7
2. «Женское» как структура персонажа в литературе (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)	54
3. «Читатель» как литературоведческая категория (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)	61
4. «Личность писателя» как литературоведческая категория (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)	69
5. «Шутливый дискурс» как художественно-эстетический феномен (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)	80
6. Концепция судьбы в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин»	96
7. Функции фауны в художественно-философском дискурсе романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин»	116
8. Философская структура художественного текста (на материале романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин»)	130
9. Восприятие текста как взаимодействие ценностных парадигм (о том, как пророк Достоевский интерпретировал пророка Пушкина)	135
10. Недоброжелательность пиковой дамы (на материале повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»)	143
11. «Маленькие трагедии» А. С. Пушкина: маленькие трагедии	152
12. «Умные» чувства. Поэзия А. Пушкина и А. Рембо: опыт сопоставления	166
13. Закон красоты, или Диалектика гения и злодейства	179
14. Гомер и Пушкин как ключевые фигуры мирового литературного процесса ...	183
15. Ложь, намек и урок «Сказки о рыбаке и рыбке»	197
16. «Разум» и «Интеллект»: версия философии литературы	201
Библиографические ссылки	214

Учебное издание

Андреев Анатолий Николаевич

ФИЛОСОФИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. А. С. ПУШКИН

Пособие

Редактор *Т. С. Петроченко*

Художник обложки *Т. Ю. Таран*

Технический редактор *Л. В. Жаборовская*

Компьютерная верстка *К. В. Бекиш, В. В. Мироновой*

Корректор *О. С. Гладкова*

Подписано в печать 23.07.2018. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.

Ризография. Усл. печ. л. 12,55. Уч.-изд. л. 14,17.

Тираж 120 экз. Заказ 406.

Белорусский государственный университет.

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.

Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.

Республиканское унитарное предприятие

«Издательский центр Белорусского государственного университета».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 2/63 от 19.03.2014.

Ул. Красноармейская, 6, 220030, Минск.