

Санкт-Петербургский государственный университет

ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки бакалавра

Основная образовательная программа – 030100 «Философия»

Исполнитель

В. П. Крепостнова

Научный руководитель

доктор философских наук,
профессор кафедры русской
философии и культуры
И. И. Евлампиев

Рецензент

доктор философских наук
профессор кафедры этики
А. И. Бродский

Санкт-Петербург
2017

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Высший суд печного горшка	8
Глава II. Две вещи несовместные: о безличном и живом.....	29
Заключение	49
Список литературы	52

Введение

Согласно «Новой философской энциклопедии», философия определяется как *«особая форма общественного сознания и познания мира, вырабатывающая систему знаний об основаниях и фундаментальных принципах человеческого бытия, о наиболее общих сущностных характеристиках человеческого отношения к природе, обществу и духовной жизни»* [16]. Несмотря на расхожее мнение, согласно которому философское знание с необходимостью должно быть представлено в виде цельной системы или концепции, осуществленной исключительно рациональными средствами, в по-настоящему профессиональной философской среде давно не является секретом тот факт, что истоки многих философских воззрений могут обнаруживаться также в других областях жизни и творчества человека. *«Сложный процесс философского выявления универсалий культуры, формирования философских идей и образов и оперирования ими, - по мнению В. С. Степина, - может осуществляться не только в сфере профессиональной философской деятельности, но и в других сферах духовного освоения мира. Литература, искусство, художественная критика, политическое и правовое сознание, обыденное мышление, сталкивающееся с проблемными ситуациями мировоззренческого масштаба, – все это области, в которые может быть впавлена философская рефлексия и в которых могут возникать в первичной форме философские экспликации универсалий культуры»* [там же]. Философемы, выраженные сперва в форме образа, символа или метафоры, перерабатываются затем философией, в результате чего создается ее особый понятийный аппарат.

Характерной чертой русской философии является ее неразрывная связь с литературой, публицистикой и литературной критикой. *«Выскажем уверенность, - утверждает исследователь русской философии и теоретик культуры Р. А. Гальцева, - что в русской культуре существует что-то вроде литературно-философской эстафеты, и даже шире — эстафеты искусства*

и философии, когда из сферы художественного созерцания набранная мощь передаётся в область философского осмысления и наоборот» [19; 5].

Когда говорят о философской направленности русской литературы, вспоминают прежде всего двух великих прозаиков Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, а также критические статьи В. Г. Белинского, наследие А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева и других. Однако русская поэзия в не меньшей степени несла в себе философский заряд, и в неё также оказалась «вплавлена» философская рефлексия.

Данная работа будет посвящена исследованию философских аспектов в поэзии А. С. Пушкина (1799-1837).

Несмотря на кажущуюся легкость, и даже, как часто ошибочно отмечают, «легкомысленность», А. С. Пушкин как в лирических стихотворных, так и в драматических и прозаических своих произведениях затронул многие вопросы, имеющие непосредственное отношение к области философии, такие как проблема человека, его предназначения и места в мире, темы творчества, жизни и смерти, культуры и цивилизации, а также многие другие социальные, этические и эстетические вопросы. *«Если рассматривать Пушкина всерьёз, то это великий философ, в поэзии которого содержится такой потенциал философских течений, через который можно понять вообще всё»*, - так характеризует пушкинское творчество современный петербургский поэт, литературовед и историк культуры А. Г. Машевский [11].

Обратимся к некоторым важным и подлинно философским свойствам гения Пушкина. В первую очередь следует отметить способность поэта к точной постановке вопроса. Об этом писал известный русский литературовед, культуролог и семиотик Ю. М. Лотман (1922-1993), отметивший умение Пушкина правильно и точно ставить вопросы как *«подлинно пушкинский подход»* [10; 27]. Во-вторых, среди многочисленных пушкинских достоинств необходимо выделить также умение поэта всегда занимать нейтральную позицию по отношению к рассматриваемой проблеме. О последнем качестве

литератора наиболее точно выразился советский и российский литературовед, историк литературы С. А. Кибальник: «...разные «правды» оказываются в творчестве Пушкина не одинаково верны или неверны, а как бы взвешиваются на незримых весах, в процессе чего устанавливается цена той или иной «правды», границы, в которых она остается подлинной» [8; 5]. Из отмеченной способности Пушкина оставаться «над схваткой» вытекает, на мой взгляд, и его «особая характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения — способность всемирной отзывчивости и перевоплощения в гении чужих наций, и перевоплощения почти совершенного» [5; 130], отмеченная Ф. М. Достоевским в его знаменитой «Пушкинской речи» 1880 года. В данном случае возникает интересный парадокс, когда, не впадая ни в одну из крайностей, оставаясь всегда полностью или частично в стороне от описываемых ситуаций или изображаемых образов, художник оставляет тем самым некоторое свободное пространство для их критического осмысления, чем обеспечивает более глубокое погружение в них, что, в свою очередь, и обуславливает возможность того «совершенного перевоплощения», которое точно отметил Достоевский. Здесь приходит на ум аналогия с известной концепцией немецкого драматурга и теоретика искусства Б. Брехта, согласно которой как актёру, так и драматургу необходимо придерживаться принципа дистанцирования от своего персонажа, чтобы оставалась возможность для критики и интерпретации, однако проникать в тонкости указанного сопоставления здесь, к сожалению, не представляется возможным.

Таковы наиболее важные для философского осмысления особенности пушкинского дара, которые я буду постоянно иметь в виду в дальнейшем изложении.

Теперь представляется необходимым указать имена некоторых исследователей, работы которых посвящены анализу топики пушкинского наследия, и, в частности, его философским аспектам.

Литература о Пушкине неисчерпаема. Анализу его жизни и творчества, а так же рассмотрению преддвуэльных событий и собственно трагической смерти поэта посвящено огромное количество исследований не только отечественных, но и зарубежных. Среди работ, в которых затрагиваются философские аспекты пушкинского творчества необходимо выделить прежде всего статьи известных российских философов, литераторов и публицистов В. С. Соловьёва [21], В. В. Розанова [20], Л. И. Шестова [25], М. О. Гершензона [2], Д. С. Мережковского [12], И. А. Ильина [7], С. Л. Франка [24] и других. Невозможно не упомянуть о серьёзном вкладе в отечественную пушкинистику литературоведа и культуролога Ю. М. Лотмана [9, 10], ставшего лауреатом академической премии им. А. С. Пушкина в 1993 году за написанную им биографию писателя и комментарий к роману «Евгений Онегин», советского и российского литературоведа-пушкиниста, лауреата Государственной премии РФ В. С. Непомнящего [13], литературоведа, лауреата Новой пушкинской премии С. Г. Бочарова [1], историка литературы и литературоведа С. А. Кибальника, защитившего докторскую диссертацию на тему «Художественная философия Пушкина» [8]. Также не оставили без внимания пушкинского наследия литературоведы Р. О. Якобсон [27], Е. Д. Тамарченко [22], философы В. С. Никоненко [14, 15], В. Т. Фаритов [23], поэт и культуролог А. Г. Машевский [11], и многие другие учёные и деятели культуры и искусства.

Большинство проблем, затронутых писателем в его творчестве, до сих пор продолжают быть открытыми и важными для многих отраслей знания и культуры, в том числе и для философии. При этом нельзя не отметить, что пушкинские труды настолько насыщены подобными ключевыми для человека вопросами и обладают такой глубиной, что исследователям-пушкиноведам постоянно предоставлена возможность обнаружения новых пластов, смыслов, идей авторской мысли. Сказанное позволяет говорить об актуальности пушкинских произведений и анализа его наследия. Поскольку

обозреть все поставленные Пушкиным вопросы в одной работе не представляется возможным, я ограничусь в данном исследовании лишь следующими важными проблемами: проблема сущности и цели поэзии, а также взаимоотношения поэта и толпы, как она представлена в творчестве Пушкина, будет рассмотрена в первой главе данного исследования, вторая глава будет посвящена анализу пушкинской смысловой парадигмы, на которую указывал Ю. М. Лотман.

Целью данной работы является артикуляция философских аспектов в наследии поэта.

Глава I

Высший суд печного горшка

Вопрос о сущности и цели поэзии, о предназначении поэта и его месте в мире, а также о взаимоотношениях поэта и остальных, «толпы», является для А. С. Пушкина одним из самых главных и острых. Важно отметить, что данная проблема является частью вопроса о назначении искусства вообще, главного в области философии искусства.

Широко известными представляются заявления поэта о том, что *«поэзия<...> по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя»* [VII; 244], что *«цель поэзии поэзия»* [X; 141]. Данные высказывания Пушкина зачастую объясняют его тесным общением с кружком «любомудров», влиянием на писателя эстетики Ф. В. Шеллинга, философия которого изучалась и активно обсуждалась в данном сообществе. Однако, как отмечает С. А. Кибальник, *«поэт усвоил принцип независимости искусства задолго до 1827 года, когда имело место его активное общение с «любомудрами». Кроме того, принцип этот не составляет исключительной принадлежности шеллингианства, а, напротив, являет собой общее место литературной теории романтизма и лежавшей в его основе немецкой философской эстетики»* [8; 70]. Далее, ссылаясь на одну из работ историка литературы Н. А. Котляревского, С. А. Кибальник указывает, что с шеллингианством поэт мог познакомиться еще в лицейские годы через лекции своего преподавателя, философа и одного из первых последователей Шеллинга в России А. И. Галича, перу которого также принадлежит труд по эстетике «Опыт науки изящного» (1825). В указанном трактате присутствовали не только шеллингианские положения, но также кантианские и некоторые другие. В частности, Галич утверждал, что изящное само в себе содержит собственную цель. Данный постулат наряду с вышеупомянутыми цитатами самого А. С. Пушкина, как верно заметил С. А. Кибальник, *«почти дословно воспроизводят знаменитую формулу И. Канта о*

«целесообразности без цели» (Zweckmässigkeit ohne Zweck)» [8; 71]. Таким образом, можно сделать вывод, что позиция Пушкина относительно цели искусства вообще и, в частности, поэзии, имеет достаточно ярко выраженный кантианский характер.

Из этого убеждения писателя логически вытекает и иное его стремление — противостоять утилитарному отношению к литературе и искусству, согласно которому ценность последних определяется пользой, которую они приносят политической пропаганде, моральному воспитанию и т. д. Здесь многие исследователи отмечают влияние на поэта взглядов французской писательницы Ж. Де Сталь, по работам которой Пушкин имел возможность ознакомиться с основными направлениями немецкой эстетики: *«...значительной долей своего эстетического воспитания Пушкин обязан ее книгам «О Германии» и «О литературе», бывшим в сфере пристального внимания русских писателей с середины 1810-х годов и даже частично опубликованным тогда в переводах на страницах русских журналов» [8; 73]. Естественно, что изложение мадам де Сталь имело отпечаток личных литературных убеждений автора, среди которых выделялась и явная антиутилитарная позиция в отношении искусства.*

Среди произведений Пушкина, где наиболее отчетливо проявилась данная тенденция, в первую очередь, выделяют его знаменитое стихотворение «Поэт и толпа» (1828), в более ранней редакции - «Чернь». Перейдём непосредственно к анализу содержания этого стихотворения.

Вероятнее всего, следующее замечание не представляется обязательным для образованного круга читателей, но, всё же, отметим, что, говоря о толпе, о «народе непосвященном», поэт вовсе не имел в виду народ как низшие сословия. На это обратил внимание и В. С. Соловьёв при анализе стихотворения: *«...враждебная поэту толпа вовсе не имеет, да и не может иметь, сословных или вообще социальных признаков. Это есть не общественная, а умственная и нравственная чернь, - люди формально*

образованные и потому могущие вкривь и вкось судить о поэзии, но по внутренним причинам неспособные ценить ее истинного значения, требующие от нее рабской службы практическим целям» [19; 72].

Произведение построено в форме диалога-противостояния поэта и черни, причем эта дифференциация проводится автором уже в первой строфе, где поэт «лире вдохновенной» противопоставляется «хладный и надменный» народ. Основная «претензия», которую толпа предъявляет к питомцу муз, заключена в следующих строках:

*«Как ветер, песнь его свободна,
Зато как ветер и бесплодна:
Какая польза нам от ней?» [III; 87].*

Безусловно, подобное вопрошание приземлённой толпы не может быть принято «сыном небес» и вызывает в нём бурный протест и справедливый упрёк в адрес непосвященных:

*«Тебе бы пользы все — на вес
Кумир ты ценишь Бельведерский.
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!.. так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь» [III; 88].*

Но толпа не унимается и продолжает требовать от поэзии и певца хоть какой-то практической выгоды:

*«Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй» [III; 88].*

Чернь перечисляет все «гнездящиеся клубом» в ней пороки, но приглашает певца к исправлению себя через «смелые уроки», однако подобное заявление вызывает в поэте еще большее негодование, и он изрекает: *«Подите прочь —*

какое дело / Поэту мирному до вас!» [Ш; 88]. Казалось бы, такой агрессивноснобистский выпад говорит не в пользу художника, однако не будем спешливы в осуждении и постараемся понять причину этой злобы.

Снобизм и высокомерие, на мой взгляд, могут быть адекватными только в одном-единственном случае, а именно в качестве реакции на наглость и претенциозность профанов в отношении священного. И в рассматриваемой ситуации высокомерие поэта представляет собой именно реакцию на «ропот дерзкий» непосвященной черни. Апогеем этой дерзости оказывается, по моему мнению, последняя фраза черни: *«а мы послушаем тебя»* [там же]. Конечно, любой текст и, в особенности, поэтический всегда предоставляет читателю свободу интерпретации, которая зачастую может увлечь по очень зыбкому пути, но данная фраза народа, как мне кажется, отчетливо выражает не только иронию толпы по отношению к поэту, но и некую браваду по поводу собственной пассивности, инертности, своему нежеланию меняться и совершенствоваться. В этой простой короткой фразе скрыто примерно следующее: «мы послушаем тебя, хотя и заранее знаем, что это ни к чему не приведет, и все перечисленные выше пороки останутся за нами». Иными словами, *«собака лает-ветер носит, а караван (стадо — прим. автора) идёт»*. Поэт, таким образом, предстает в глазах черни в роли клоуна, предназначенного для их развлечения, в то время как подлинная и высшая его задача — быть пророком, и для осуществления этой миссии он прошёл сквозь «адские муки» перерождения, которые были описаны Пушкиным ранее в не менее знаменитом стихотворении «Пророк» (1826).

Как отметил В. С. Соловьёв, *«пушкинский "Пророк" <...> есть чистый носитель того безусловного идеального существа поэзии, которое было присуще всякому истинному поэту...»* [19; 64], то есть идея поэтического существа в платоновском смысле. Большую часть произведения занимает яркое образное описание сложного перерождения героя, деятелями которого являются в стихотворении серафим и бог, однако неверно утверждать, будто

роль самого будущего пророка пассивна, что изменения, произошедшие с ним в пустыне, носят случайный характер. Для этого обратим внимание на первые строки:

«Духовной жаждою томим,

В пустыне мрачной я влачился...» [II; 338].

Анализируя данное двустрочие, Владимир Соловьёв предпочёл акцентировать внимание на метафоре пустыни: *«в этих двух стихах указано все, что требуется со стороны истинного поэта. От него не требуется никакого действия и никакого определенного и предвзятого утверждения о чем бы то ни было. Он должен быть нищ духом, его душа должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его тянет. И эта пустота души не только не делает его "пустым человеком", но составляет основную противоположность между ним и действительно пустыми людьми, которых первый признак есть незнание о своей пустоте» [19; 58].* Такой поворот весьма любопытен, однако ключевой, как мне представляется, здесь является именно первая строка. Ибо для того, чтобы вступить на путь совершенствования, необходимо быть «томимым духовной жаждой», обладать желанием, более того, интенцией по отношению к этому перерождению, а не довольствоваться земными благами и мирскими радостями, - вот главный признак, по которому у Пушкина происходит разделение на «сынов небес» и «чернь непосвященну».

Идеал поэта, представленный в «Пророке» имеет тогда, следующую, если так можно выразиться, схему: «усилие духа субъекта — трудный путь перевоплощения субъекта — готовность субъекта к осуществлению высшей миссии». Последний пункт также требует активной субъективной позиции.

Каковым же после этого может быть отношение поэта, приложившего столько усилий для совершенствования, продолжающего нести людям свет, к толпе, которая довольствуется земным и сиюминутным, к толпе, в которой вместо сердец, которые ему предустановлено *«жечь глаголом»*, он встречает

одни «огнеупоры», к толпе, которая при всём при этом имеет наглость предъявлять небесному воспитаннику свои глупые дерзкие требования? Выход только один:

*«Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!»* [III; 88].

Интересным представляется употребление здесь Пушкиным по отношению к поэту эпитета «мирный» вопреки общему резкому тону его речей, в особенности, если вспомнить, что этот эпитет уже употреблялся поэтом ранее по отношению к той самой толпе в стихотворении 1823 года «Свободы сеятель пустынный...»:

*«Паситесь, мирные народы!
Вас не разбудит чести клич.
К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.
Наследство их из рода в роды
Ярмо с гремушками да бич»* [II; 160].

Без сомнения, одно и то же слово употреблялось писателем по-разному в указанных примерах. Когда автор, сравнивая народы со стадами, называет их мирными, подразумевается, на мой взгляд, их инертность и пассивность в духовном отношении, те самые качества черни, на которые уже указывалось выше. Народы в этом смысле не просто мирные, это их постоянное (отрицательное) качество, в то время как по отношению к поэту данная характеристика является преходящей и указывает вовсе не на то, что он уподобился толпе, став бездеятельным и равнодушным к высоким идеалам, но на тот факт, что он не видит больше смысла в попытках достучаться до черни, смиряется с этим и выходит из этой бессмысленной игры.

В «Поэте и толпе» конфликт между чистой поэзией и грубым утилитаризмом, между певцом и чернью достигает высшей своей точки, причем позиция первого предстает в этот кульминационный момент

двойственной.

С одной стороны, он резок и даже груб по отношению к толпе. Причина такой категоричности и высокомерия уже была уяснена, но, повторим, она кроется в претенциозности непосвященных, в их попытке посягнуть на чужую святыню, навязать свои «мелкие» ценности там, где они ничего не смыслят. Подобные действия с необходимостью оскорбляют чувство справедливости. Идея о том, что каждому надлежит делать своё дело, проста и известна ещё со времён Античности. В качестве примера можно привести хотя бы фразу Сократа из платоновского «Государства»: «...заниматься своим делом и не вмешиваться в чужие — это и есть справедливость...» [18; 205]. Однако, несмотря на очевидность этой истины, очень немногие следуют ей, поэтому данная проблема, затронутая в том числе и в разбираемом стихотворении, остаётся актуальной и на сегодняшний день. Единственно возможным выходом из этого противоречия поэту представляется окончательное отмежевание от черни с помощью короткой, весьма резкой, но понятной фразы, взятой им в качестве эпитафии к данному произведению из «Энеиды» Вергилия: «Procul este, profani¹».

С другой стороны, поэт как бы смиряется со сложившимся положением дел и принимает собственное одиночество, причем принимает его с достоинством, с осознанием своей самодостаточности и исключительности. Обнаружив тщетность разговоров «cum vulgo²», певец удаляется в родную стихию «вдохновенья, звуков сладких и молитв», для которой он и был рождён.

Тема гордого поэтического одиночества наиболее ярко отразилась в сонете «Поэту» (1830), в котором автор призывает поэта оставаться спокойным и непоколебимым вопреки любым притязаниям толпы, будь то любовь, восторженная похвала, глупый суд или насмешка. Главными качествами

¹ «Прочь, непосвященные» (лат.)

² с толпой, с чернью (лат.)

художника здесь утверждаются свобода, независимость от чужого мнения, самодостаточность:

*«Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд...»* [III; 174].

Однако если данный сонет лишь утверждает одинокую долю поэта и имеет назидательный характер, то «Эхо», написанное Пушкиным в 1831 году отражает сущность одиночества любимца Аганиппид:

*«Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
Родишь ты вдруг»* [III; 227].

Описанное Пушкиным природное явление эхо, безусловно, олицетворяет собой бесконечную отзывчивость, которая так же есть необходимая черта всякого художника как пророка, способного прежде всего «*виждеть*» то и «*внемлеть*» тому, что, как точно выразился В. С. Соловьёв, «*ускользает от грубого чувства*» [19; 60]. Эту чуткость поэт приобрёл, как мы помним, на пути своего «пророческого становления»:

*«И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье»* [II; 338].

Но так же как эхо не услышит отзыва от всего им отражаемого, поэт не получит ответа от других на свою пронизательность:

*«Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!»* [III; 227].

Сущность поэтического одиночества — в отсутствии уверенности в том, что ты будешь понят, что диалог с другим состоится. Отсюда и необходимость наличия у подлинного художника такой благородной черты, как умение дарить, не ожидая ничего взамен. Пророк изречёт, а имеющий уши, да услышит.

Разграничение священного мира поэзии и области профанного явно присутствует и в знаменитом пушкинском «Памятнике» (1836). Стихотворение неоднократно подвергалось анализу со стороны учёных-пушкиноведов. Достаточно обстоятельный обзор критических статей, посвящённых произведению, дан в работе М. П. Алексеева «Стихотворение А. С. Пушкина “Я памятник себе воздвиг нерукотворный” (Проблемы его изучения)» (1967).

Принято считать, что стихи представляют собой последнее поэтическое слово писателя и связаны с осознанием Пушкиным сущности бессмертия, что отмечалось, в частности, Ю. М. Лотманом: *« Гордое сознание того, что не власть и сила, а дух и культура дают бессмертие, продиктовало Пушкину стихотворение “Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” , ставшее его поэтическим завещанием»* [9; 261]. Всё это, бесспорно, так. Однако для нас эти пять строф будут интересны именно в контексте проблемы дифференциации двух отмеченных ранее сфер. Для этого возьмём за основу точку зрения М. О. Гершензона относительно знаменитых строк «Памятника», которым в работе «Мудрость Пушкина» посвящена отдельная статья.

Если изложить вкратце концепцию Гершензона, то она будет выглядеть следующим образом. Ключевым моментом в его интерпретации становится его оригинальное восприятие четвёртой строфы стихотворения:

*« И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал»* [III; 373] , –

в которой, по мнению исследователя, Пушкин говорит не от первого лица, но от лица народа, будущее мнение о себе которого он предвосхищает. *«Эта строфа — не самооценка поэта, но изложение той оценки, которую он с уверенностью предвидит себе»* [2; 54]. Такое понимание приводит Гершензона к мысли о том, что писатель не только предвидит самый факт своей посмертной славы, но и её исковерканное ложным мнением народа содержание: *«Пушкин говорит: “Знаю, что мое имя переживет меня; мои писания надолго обеспечивают мне славу. Но что будет гласить эта слава? Увы! она будет трубным гласом разглашать в мире клевету о моем творчестве и о поэзии вообще. Потомство будет чтить память обо мне не за то подлинно-ценное, что есть в моих писаниях и что я один знаю в них, а за их мнимую и жалкую полезность для обиходных нужд, для грубых потребностей толпы”»* [там же]. Исходя из этого критик делает вывод, что всё стихотворение представляется собой *«как бы один подавленный вздох»* [2; 55], и утверждает, что лишь при указанным им понимании первых четырёх строф имеет смысл последнее четверостишие. *«Её смысл — смирение перед обидой. Поэт как бы подавляет свой невольный вздох»*, — заключает Гершензон и утверждает наличие чёткого деления в произведении автором двух разновидностей славы — подлинной, то есть среди понимающих, посвящённых, изложенной в первых двух строфах (*«И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит...»* [III; 373]), и смутной площадной славы, которая распространится в толпе, и будет являться своего

рода клеветой на поэта.

Такое истолкование пушкинского текста весьма любопытно и отчасти верно, но, по моему мнению, содержит в себе некоторые излишки субъективности литературного критика. То, что стихотворение условно делится на три части (1 и 2 строфы, 3 и 4 строфы, последняя строфа), бесспорно. Первая действительно являет собой постулат Пушкина о собственном поэтическом бессмертии и акцентирует внимание на том, что слава певца будет оставаться бессмертной лишь благодаря таким же посвящённым потомкам. Вторая же часть повествует о более широкой славе, которая в сравнении с той, что Гершензон именовал подлинной, будет являть собой не столько клевету, сколько поверхностные суждения непосвященного народа. Не зря поэт говорит, что о нём именно *«слух пройдёт»*. *«И долго буду тем любезен я народу...»*, — продолжает поэт. Четвёртая строфа, на которой так заострил внимание публицист, действительно выражает мнение писателя о себе со стороны большинства, где он указывает на те свои заслуги, которые единственно и будут цениться толпой. Однако никакого горького сарказма, отмеченного Гершензоном, здесь, на мой взгляд, не обнаруживается. Слово *«любезен»*, означающее, согласно словарю В. И. Даля, *«любимый»*, *«возлюбленный»*, *«заслуживающий расположения»*, обладает здесь скорее оттенком снисходительности³, внешней учтивости, показной вежливости

³ Впрочем, как точно отмечено С. А. Кибальником, эта тенденция снисходительности проявляется и в сонете «Поэту», рассмотренным нами выше, в котором непонимание толпы отождествляется с *«детской резвостью»*, невинной шалостью чад неразумных, вследствие чего к ней *«надлежит отнестись с терпеливым спокойствием и снисхождением»* [8; 91]. Снисходительность эта затем наиболее ярко отразится в послании «Гнедичу» (*«С Гомером долго ты беседовал один...»*, 1832):

*«Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены...»* [III; 238],

(сравним также у Даля: «любезничать» - стараться быть любезным, хотеть казаться таким). Безусловно, Пушкин знает цену толпе, но в «Памятнике» он уже достиг благородного спокойствия высоко парящего над миром орла, тут нет уже той горячности, той предрасположенности к острой полемике с непонимающими, которые явно присутствовали у сочинителя «Поэта и толпы». Дыхание Пушкина на этом этапе творчества уже достаточно ровное, и ни о каких тяжких «вздохах» говорить не приходится. Что же касается заключительных строк, то строки эти вовсе не имеют целью «подавление вздоха» и вовсе не обладают, как писал Гершензон «отрицательным смыслом покорности, смирения» [2; 55], но предстают как своего рода *напоминание* автором строк своей Музе и самому себе о том, что им «по статусу» положено быть выше любой хвалы, любой клеветы. По сути, последняя строфа есть отсылка к сонету «Поэту», к его главной мысли о необходимости сохранять твёрдость и *царственное* спокойствие.

Кроме того, нельзя забывать, что стихотворение является, всё же, подражанием знаменитой оде Горация (Пушкиным даже в качестве эпитафии избраны первые слова горациева оригинала: «*exegi monumentum*⁴») и само по себе имеет одический характер, на что указывает избранный поэтом в качестве основного размера шестистопный ямб и употребление старославянизмов («воздвиг», «главою», «вознесся», «тленья», «доколь», «пиит» и др.). Вряд ли Пушкин с его тонким поэтическим чутьём использовал жанр оды для того, чтобы наполнить её строки горечью обиды и сарказма. В данном стихотворении поэт, без сомнения, «*вознесся выше*».

более того, в данном стихотворении «*Пушкин впервые включает себя в состав “толпы”, относит к публике, а не внутренне соотносит с “поэтом”*» [8; 93], что явилось, на мой взгляд, одним из приёмов утверждения писателем реалистического подхода к творчеству, в рамках которого обнаруживалось расширение сферы поэтического, о чём будет говориться далее.

⁴ Я воздвиг памятник (лат.)

Такова эволюция А. С. Пушкина в его отношениях с толпой. Осознав тщетность попытки «оспоривать глупца», он отмежёвывается от круга непосвященных и приходит к благородному смирению с собственным одиночеством, с тем, что пророческая миссия осуществляется им лишь для избранных, с тем, что он «сам свой высший суд», подобно тому как и поэзия имеет цель лишь в самой себе.

При всём при том, что поэт критиковал тупость и пошлый утилитаризм толпы, неверным будет считать, что он отказывал в праве на существование всем тем, кто не являлся членом круга избранных, жрецов Аполлона и посвященных в искусство и высшие материи бытия. Напротив, Пушкин прекрасно понимал, что жизнь была бы невозможна без тех, кто предназначен для решения насущных земных вопросов. Эту мысль он выражает устами Моцарта в одной из своих гениальных маленьких трагедий «Моцарт и Сальери», созданной в период наивысшего творческого подъёма писателя, так называемую «болдинскую осень» (1830):

*«Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов» [V; 367-368].*

Поэтому «нетолерантность» поэта в отношении черни обусловлена, повторим, не столько непониманием с её стороны подлинного назначения поэзии и искусства, сколько посягательством на их идеалы при отсутствии этого понимания и чутья. Интервенция профанного в святилище муз стала причиной поэтической нетерпимости.

Вернёмся к вопросу о том, каким в представлении Пушкина является поэт.

То, что его особенность проявляется, с точки зрения писателя, в пророческом даре и отзывчивости ко всему миру, уже было достаточно подробно рассмотрено ранее. Глупо, однако, полагать, что Пушкин пытался при этом принять позу или витал в облаках.

Как отмечает Ю. М. Лотман в своей знаменитой «биографии», *«ведущим для Пушкина-человека всегда было размышление над тем, что же такое поэт. Пушкин всегда строил свою личную жизнь именно как личность поэта. И если романтизм отвечал на этот вопрос утверждением, что поэт — это “странный человек” (любимое выражение Лермонтова), человек, ничем не похожий на других людей, то центральным убеждением в этом вопросе для Пушкина Михайловского периода сделалась вера в то, что поэт — это “просто человек”»* [9; 137-138]. Творчество Пушкина условно делится Лотманом на два крупных периода — романтический и реалистический. Романтический стиль поведения требовал исполнения определённой роли (ролей), что и наблюдалось за писателем в период его южной ссылки (1820-1824). Однако, как верно указывает И. И. Евлампиев, *«Пушкин очень быстро “перерос” мировоззрение романтизма, поскольку для него оказалось невозможным оставаться в рамках “игрового”, поверхностного отношения к проблемам бытия»* [6; 47]. Не стоит при этом думать, что с отходом от романтизма поэт покидает сферу поэзии, напротив, эта сфера теперь меняет для него свой облик и, в известной степени, расширяется: *«Понятие поэтического отождествляется теперь с обычным, каждодневным, а исключительное начинает казаться натянутым и театральным, лишенным истины и поэзии. Пушкин учится смотреть на мир глазами другого человека, менять точку зрения на окружающее и самому, меняясь, включаться в разнообразные жизненные ситуации. Это образует бытовое самоощущение, аналогичное художественному миру реализма. Такой взгляд на жизнь позволял находить поэзию и источники красоты, истину и мудрость там, где романтик увидал бы лишь рутину, заурядность, прозу и пошлость»* [9;

138]. Переход к реализму, таким образом, был для Пушкина-поэта необходимым, поскольку через него преодолевалась однобокость романтизма, заключающаяся в уповании на одни лишь высшие идеи и материи. Поэт как бы спустился с небес на землю для того, чтобы соединить её с небесами. Всё многообразие, всё богатство эмпирической жизни теперь есть для него источник вдохновения и творческой рефлексии.

Характеристика «просто человек» не спроста заключена Ю. М. Лотманом в кавычки. Не всё так «просто».

Стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом», написанное Пушкиным в 1824 году и впервые им опубликованное как предисловие к отдельному изданию первой главы «Евгения Онегина», построено в форме диалога между человеком прозы (книгопродавец) и человеком поэзии (Поэт) и представляет собой, по сути, внутреннюю беседу автора между здравостью реализма и возвышенностью романтизма. Вздыхающий по тем временам, когда «...надеждами богатый, поэт беспечный, он писал из вдохновенья, не из платы...» и «музы сладостных даров не унижал постыдным торгом» [Ш; 191, 192], сторонник поэзии утверждает обманчивость славы среди чуждой ему по духу публики и сокровенность поэтического вдохновения:

*«Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!
Обманчивей и снов надежды,
Что слава? шопот ли чтеца?
Гоненье ль низкого невежды?»*

Иль восхищение глупца?» [II; 193].

Любовь также не оправдала возвышенных надежд творца. *«Ветреность души»* и *«нечистое воображенье»* прекрасной половины человечества заставляет теперь художника, вступившего в более зрелый период творчества, *«стыдиться своих прежних идолов»*.

Разочарованному в *«лепете молвы»* и уставшему от сладких звуков любви поэту, который тем самым утвердил, собственно говоря, несостоятельность ранних романтических ожиданий, *«заране отказался от лиры вдохновенной»*, что точно подметил книгопродавец, остается избрать своим идеалом лишь свободу. Вот здесь-то и становится весомым аргумент расчётливого прозаика:

*«Прекрасно. Вот же вам совет;
Внемлите истине полезной:
Наш век — торгаш; в сей век железный
Без денег и свободы нет»* [II; 197].

Изречение книгопродавца *«Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать»* [там же], ставшее впоследствии крылатым выражением, ознаменовало собой примирение романтического и реалистического, утверждение совместимости высоких поэтических стремлений с земным прагматизмом. *«Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся»* [там же] – нарочито прозаически соглашается Поэт.

Как верно отмечено Ю. М. Лотманом, данное произведение представляет собой *«декларацию права поэта на правдиво прозаическое отношение к жизни»* и является *«утверждением простоты как истины, смелостью свободного ото всякой позы взгляда на жизнь»* [9; 141]. Здесь Пушкин как истинно глубокий, прозорливый художник приходит к разумному реализму, к осознанию того, что приверженность лишь высоким неземным идеалам есть в большей степени поза, игра, не имеющая ничего общего с выполнением творцом его пророческой миссии, требующей, в первую очередь, свободы для своего избранника. Романтический идеал свободы может хотя бы частично

быть реализован поэтом лишь в том случае, когда наряду с высокими порывами в нём найдётся хоть малая толика прозаичности и прагматизма, без которых на земле поэту выжить и творить не удастся.

Двойная в указанном отношении жизнь художника наиболее ярко изображена Пушкиным в стихотворении «Поэт» (1827).

*«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он»* [Ш; 22], -

первое восьмистишие изображает певца в свободные от общения с музами минуты, когда он, как и основная масса людей, затянут рутиной повседневных забот. Целью двух последних строк, где говорится о возможности (!) того, что среди других таких же обычных «детей мира», он будет «всех ничтожнее», является, на мой взгляд, обособление понятие поэта как человека от понятия поэта как поэта (отражено во второй части «Поэта»), которые зачастую путаются и смешиваются в сознании большинства. Именно преодоление этой путаницы и необходимо было, как мне представляется, осуществить Пушкину на этапе его окончательного уклонения в сторону реалистической позиции. Стихотворение «Поэт» может быть осмыслено как гиперболичное разведение двух ипостасей (в переносном смысле) поэта в реальной жизни. Одной из грубейших ошибок широкой публики всегда являлась привычка считать, что поэт и в своей обычной жизни как будто «не от мира сего», что ценности большинства ему чужды, в противном же случае подвергалась сомнению его особенная поэтическая природа. Показная странность, экзальтированность, постоянное купание в океане страданий

искони считались истинным признаками подлинного художника⁵. Всё в наибольшей степени показное и искусственное принимается толпой за чистую монету. В этом отношении целью Пушкина в пьесе было показать, что мерки, применяемые к поэту как поэту, не должны применяться к поэту как человеку.

Не упустил из виду писатель, однако, и другой тенденции, весьма распространённой среди народа, а именно его стремления приравнять жреца Аполлона к толпе путём выявления в нём хоть малейшего изъяна, схожего с пороками масс. Подтверждение тому находим в письме Пушкина Вяземскому в Москву из Михайловского, датируемым второй половиной ноября 1825 года: *«Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? черт с ними! слава богу, что потеряны. Он исповедался в своих стихах, невольно, увлеченный восторгом поэзии. В хладнокровной прозе он бы лгал и хитрил, то стараясь блеснуть искренностию, то марая своих врагов. Его бы уличили, как уличили Руссо — а там злоба и клевета снова бы торжествовали. Оставь любопытство толпе и будь заодно с гением. <...> Мы знаем Байрона довольно. Видели его на троне славы, видели в мучениях великой души, видели в гробе посреди воскресающей Греции. — Охота тебе видеть его на судне. Толпа жадно читает исповеди, записки etc., потому что в подлости своей радуется унижению высокого, слабостям могущего. При открытии всякой мерзости она в восхищении. Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе* (выделено мной. - В. К.).— *Писать свои Mémoires заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая. Перо иногда остановится, как с разбега перед пропастью — на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать — braver — суд людей не*

⁵ Доказательство тому находим в пушкинском «Ответе анониму» (1830), где подробно описано это непонимание публики, и тонко подмечено, что «...счастье поэта/ Меж ими (то есть представителями толпы — В. К.) не найдёт сердечного привета, / Когда боязненно безмолвствует оно...» [III; 179].

трудно; презирать суд собственный невозможно» [X; 190-191]. В самом деле, обнаруживая в поэте человеческие, «слишком человеческие», слабости, публика тут же ставит художника на одну ступень с собой, забывая о том, что ему дана всё же ещё иная, высшая форма жизни, существенно отличающая его от них, которым не дано более ничего.

Проблема двойного бытия поэта была столь чётко обозначена Пушкиным, как мне кажется, не только в целях утверждения своего права на реализм и земные блага. Задачей писателя было не только обособить две стороны жизни земного избранника муз, но и в то же время акцентировать внимание на необходимости их целостного восприятия, поскольку обе принадлежат одной реальной личности. Писатель понимает, что, насколько толпа склонна к впадению в крайности, мышлению штампами, однобоким интерпретациям, настолько менее всего в ней обнаруживается способность к умению видеть многое в едином, выявлять скрытые противоречия в целом, иными словами, способность к диалектическому мышлению, если выражаться на языке философии. Двойственность, отмеченная Пушкиным в явлении поэта, есть лишь частный случай двойственности человека вообще, на которую в литературе уже обращалось внимание ранее⁶ и которая наиболее полно будет раскрыта Ф. М. Достоевским.

Долгое время в отечественной культуре и литературной критике, в частности, господствовала, по точному выражению Д. С. Мережковского, *«грубо утилитарная точка зрения Писарева, в которой чувствуется смелость и раздражение дикаря перед созданиями непонятной ему культуры»* [19; 81]. Этот *«представитель русского варварства в литературе»* [там же], убежденный, что Пушкиным, когда тот писал об отношении толпы к статуе Аполлона: *«Но мрамор сей ведь бог!.. так что*

⁶ Например, в творчестве Г. Р. Державина, в частности в его знаменитой оде «Бог» (1784):

*«Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб – я червь – я бог!»* [3; 63].

же?/ Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь!», двигало исключительно надменное тщеславие, саркастически вопрошал: «*Ну а ты, возвышенный кретин, ты, сын небес, ты в чем варишь себе пищу? В горшке или бельведерском кумире? Или ты питаешься той амброзией, которая ни в чем не варится, а посылается тебе в готовом виде из твоей небесной родины?»* [17; 399]. Безусловно, от комментирования подобного разумнее всего воздержаться, однако, подводя итоги данной главы, мы посчитаем нужным ответить Д. И. Писареву.

Во-первых, как поэт, А. С. Пушкин, бесспорно, именно такой, ни в чём не приготовляемой амброзией и питался. Возможно, даже запивал божественным нектаром. Целью поэзии, как уже было неоднократно показано, является она сама, и ничто иное, и высшим судом для поэта является так же никто иной, кроме него самого. Во-вторых, что также было отмечено нами, никакого надменного тщеславия по отношению к толпе поэт не выказывал. Более того, он даже осуществлял попытки ставить себя на место публики (послание «Гнедичу»). Все резкости в адрес непосвященной черни вызваны обострённым чувством справедливости Пушкина-поэта и Пушкина-философа, которое было оскорблено дерзким посягательством черни на его святыню, её претенциозности, наподобие писаревской.

Что же касается продуктов гончарного ремесла, то, безусловно, Пушкин как человек, который осознавал, что выполнять свою поэтично-пророческую миссию ему явно следует в этом мире, в котором прежде нужно ещё выжить, вряд ли отрицал практическую полезность печных горшков, равно как и денежного вознаграждения за свой писательский труд, дававшего ему хоть и относительную, но свободу для творческого развития и воплощения своих возвышенных идей в литературе.

Таким образом, мы можем указать на такие достоинства писателя как широта взглядов в отношении различных предметов и явлений, способность к диалектическому мышлению, точность в обосновании понятий. Всё это

позволяет говорить о важности изучения наследия А. С. Пушкина и его воззрений на жизнь, культуру и искусство для культурологии и большинства философских наук (эстетики, антропологии и др.).

Глава II

Две вещи несовместные : о безличном и живом

Продолжая разговор о реалистическом периоде творчества А. С. Пушкина нельзя не обратить внимания на то, как в произведениях писателя (в наибольшей степени поздних) отразились проблемы культуры и природы, «кумира» и «стихии», между которыми разворачивается действие реальной человеческой жизни, чем и обусловлено многообразие и неоднозначность её явлений. По верному замечанию И. И. Евлампиева, *«Пушкин глубоко прочувствовал, что полнота и богатство человеческой жизни происходят из “пограничного” положения человека между метафизическими полюсами реальности — между разгулом стихийных сил природы, иррациональным хаосом времени и сферой вечных ценностей, сферой Абсолюта, которая предстаёт в его творчестве как нечто окаменелое, надчеловеческое и бесчеловечное, как “кумир”, человекоподобная статуя»* [6; 48]. Более того, бытие человека представляется вместе с указанными противоположными сферами даже не двойственным, но тройственным, поскольку само человеческое, живое также включено в игру как пространство, в котором эта игра разворачивается. В статье «Типологическая характеристика реализма позднего Пушкина» Ю. М. Лотман указывает на троичность пушкинской смысловой парадигмы: *«Первым членом парадигмы могло быть все, что в сознании поэта в тот или иной момент могло ассоциироваться со стихийным катастрофическим взрывом. Вторым член отличался от него дифференциальными признаками «сделанности», принадлежности к миру цивилизации. Как «сознательное» он противостоит «бессознательному». Третий член отличается от первого как личное от безличного. Остальные признаки могут разными способами перераспределяться внутри трехчленной структуры в зависимости от конкретной исторической и сюжетной ее интерпретации»* [10; 127]. Важно при этом отметить, что, выявляя внутри различных ситуаций особенности борьбы всех трёх членов

этой парадигмы, безличных — культуры / кумира / идеала и природы / стихии / иррациональности / хаоса, и личного, собственно человеческого, Пушкин не занимает какой-то определённой позиции в отношении каждой из них, но лишь изучает процесс и исход этой игры в том или ином контексте. *«...Соотнесенность членов парадигмы придавала ей смысловую гибкость, позволяя на разных этапах развития пушкинской мысли актуализировать различные семантические грани»* [10; 128].

Ещё Д. С. Мережковский указывал, что *«Пушкин первый из мировых поэтов с такую силой и страстностью выразил вечную противоположность культурного и первобытного человека»* [19; 95]. Противопоставление искусственного мира культуры и естественной непосредственности, стихийности природы обнаруживается уже в раннем творчестве писателя. Конфликт этот лёг в основу многих творений поэта, в частности, ранних поэм «Кавказский пленник» (1820-1821) и «Цыганы» (1824). Принадлежащие светскому миру культуры и уставшие от него, пресыщенные им, главные герои обоих произведений, пленник и Алеко, стремятся к миру природы, надеясь обрести там священную свободу:

*«Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым **призраком** (выделено мной. -В. К.) свободы»* [IV; 109];

*«Прошло два лета. Так же бродят
Цыганы мирною толпой;
Везде по-прежнему находят
Гостеприимство и покой.
Презрев оковы просвещения,
Алеко волен, как они;
Он без забот и сожаленья*

Ведет кочующие дни» [IV; 216].

В приведённой цитате из «Кавказского пленника» Пушкин со свойственной ему точностью в выборе метафор показывает, что, надеясь обрести вольность на лоне природы, герои, на самом деле, обретают свободу лишь внешне, ее оболочку, призрак, но не становятся свободными внутренне, что и составляет подлинную сущность этой ценности. «Окаменевший для нежных чувств» пленник не может ответить взаимностью простой и искренней черкешенке, полюбившей его:

*«Как тяжело мертвыми устами
Живым лобзаньям отвечать
И очи, полные слезами,
Улыбкой хладною встречать!» [IV; 121].*

«Это бессилие желать и любить, соединённое с неутолимой жаждой свободы и простоты, — истощение самых родников жизни, окаменение сердца, — как верно отметил Д. С. Мережковский, — есть не что иное, как знакомая нам болезнь культуры, проклятие людей, слишком далеко отошедших от природы» [19; 97].

Ещё сложнее обстоит дело в «Цыганах». Оскорблённый и возмущённый изменой Земфиры, Алеко не может понять первобытной мудрости старого цыгана, для которого вольность - естественный закон жизни и любви, особенно женской: *«Ты любишь горестно и трудно, / А сердце женское шутя», «Кто сердцу юной девы скажет: / Люби одно, не изменись?» [IV; 224].* Для «окованного просвещением» героя закон собственности, принцип чести и верности, право остаются намного выше природного закона свободы и любви, смысл которых в потакании прихотям сердца и, что самое главное, в его всеобщности:

*«Взгляни: под отдаленным сводом
Гуляет вольная луна;
На всю природу мимоходом*

Равно сиянье льет она (выделено мной. - В. К.)»

[там же];

«Ты не рожден для дикой доли,

Ты для себя лишь хочешь воли» [IV; 234], -

справедливо замечает убийце собственной дочери и её нового возлюбленного старик-цыган. Алеко чужд естественной мудрости кочующего народа, не будучи способным отказаться без спора от своих прав, отстаивая принцип чести, он ущемляет естественное право другого человека на жизнь и свободу и совершает убийство, за что обрекается детьми природы на одиночество:

«Оставь нас, гордый человек!

Мы дики; нет у нас законов,

Мы не терзаем, не казним —

Не нужно крови нам и стонов —

Но жить с убийцей не хотим...» [IV; 233-234].

Однако, как видно из сюжета «Цыган», и абсолютная свобода, приверженность природному-иррациональному не обеспечивает человеку покоя и счастья. Это не только доказывается трагической гибелью молодых влюблённых цыгана и цыганки, но и прямо высказывается автором поэмы в последней строфе эпилога:

«Но счастья нет и между вами,

Природы бедные сыны!..

И под изданными шатрами

Живут мучительные сны,

И ваши сени кочевые

В пустынях не спаслись от бед,

И всюду страсти роковые,

И от судеб защиты нет» [IV; 235-236].

Так, уже в ранних поэмах Пушкин отмечает несостоятельность впадения в любую из указанных крайностей. Мир природы, также имеющий

собственные законы, может быть также губителен для человека, как и мир застывших идиологов культуры.

Проблема столкновения внутри личности культурных принципов с природными, то есть искусственных конструкций разума с иррациональным, наблюдается, таким образом, уже в пушкинской мысли 1820-х годов. Более того, она, как было показано, тесно связана с проблемой свободы — важнейшей для любого человека вообще и, в особенности, для Пушкина. Наиболее ярко троичная парадигма, выявленная Ю. М. Лотманом, проявилась в более поздних плодах творчества писателя и в наивысшей степени в его гениальных «Маленьких трагедиях». Все четыре пьесы цикла имеют в своей основе столкновение тех или иных членов указанной смысловой парадигмы. Рассмотрим подробнее как это проявляется в каждом произведении.

В «Скупом рыцаре» (1830) главными участниками конфликта становятся «кумир», роль которого играют накопленные сокровища Барона, и личное, человеческое начало, отношения отца с сыном Альбером, отношение Барона к жизни. В пьесе, как верно отмечено Ю. М. Лотманом, *«живое и неживое поменялись местами. Ценностью обладает мертвое, искусственно сделанное и подлежащее обмену, а живое, природное и неотчуждаемое, выглядит обесцененным. <...> Все человеческие связи разорваны — место людей заступили вещи; золото, сундуки, ключи»* [10; 136]. Барон настолько оказывается во власти своего богатства, что даже страх смерти проявляется в нём лишь как страх за дальнейшую судьбу его кумира:

*«О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..»* [V; 346],

и последние его слова перед смертью: *«Где ключи? / Ключи, ключи мои!..»* [V; 353]. Самым страшным в сюжете пьесы становится то, что не только люди,

но всё живое, всё человеческое здесь «гибнет за металл».

Тот же конфликт искусственного и живого наблюдается в трагедии «Моцарт и Сальери» (1830). То, что толкает Сальери на убийство гениального друга, оказывается гораздо сложнее обычной зависти. Убийца предстаёт в трагедии как воплощённая идея искусства. Весь жизненный путь Сальери есть путь его служения музыке, путь великого труда и самоотречения. Познав все доступные тайны музыкального ремесла в «анатомическом театре» Эвтерпы, «поверив алгеброй гармонию», он, наконец «усильным, напряжённым постоянством» достигает высокой степени в искусстве звуков. Своей верностью заслужил он право на высшее вдохновение, но последнее озаряет не его, но «гуляку праздного», относящегося как к своему дару, так и вообще к жизни легко и по-детски непосредственно, способного от души веселиться, когда слепой скрипач из трактира дурно исполняет им же сотворённый шедевр, воспринимающего собственную гениальность и божественность как нечто обыденное, не заслуживающее пристального внимания. Моцарт — не жрец искусства, не самоотречённый служитель музыки, его гений — лишь мимолётная вспышка в этом целом, которая, потухнув, не оставит после себя ничего для дальнейшего развития этого целого. Во имя этого целого, во имя высшей идеи искусства Сальери принимает решение отравить приятеля, как преданный служитель музыки, он чувствует свою обязанность совершить это преступление, свою избранность:

*«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....
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;*

*Оно падет опять, 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» [V; 362].*

Судьба Моцарта в сознании Сальери определяется лишь пользой первого для искусства, великого кумира последнего. Ради этого идола Сальери готов пренебречь моральным законом, узами дружбы, человеческой жизнью. Моцарт как человек, имеющий равное со всеми право на жизнь и искренне любящий жизнь, не интересуется «великого брамина» музыкальной гармонией, и он готов принести друга в жертву перед её алтарём. Всё это отмечалось и Ю. М. Лотманом: *«Пушкин берет самую благородную из абстрактных идей, самую по существу своему гуманистическую — идею искусства — и показывает, что, поставленная выше человека, превращенная в самоцельную отвлеченность, она может сделаться орудием человекоубийства. Поставя человеческое искусство выше человека, Сальери уже легко может сделать следующий шаг, убедив себя в том, что человек и его жизнь могут быть принесены в жертву этому фетишу» [10;138].* Как и Барон в «Скупом рыцаре», Сальери не только приносит в жертву кумиру другого, но и сам становится его жертвой, поскольку свершённое им злодейство заставляет его окончательно усомниться в собственной гениальности, что практически означает его смерть как творца.

Также стоит обратить внимание на то, как Пушкин описывает чувства, наполняющие Барона и Сальери при встрече с их идолами. Сравним:

*«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 золото 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 вместе» [V; 344],
и
«...Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг...» [V; 367].*

Это схожее у обоих героев чувство есть трепет перед чем-то высшим, стоящим над всем живым и человеческим, трепет перед гранью. Здесь есть и удовольствие от приближения к этой запредельности и одновременный страх перед ней или боль от этой сверхъестественной связи. Эта смесь восторга и ужаса перед тем, что возвышается над человеческой жизнью еще неоднократно встретится в творчестве позднего Пушкина.

Если говорить о пьесе «Каменный гость» (1830), то здесь для нашего анализа наиболее важен образ Командора, сочетающий в себе все элементы указанной триады. Символика окаменевшего кумира, в первую очередь олицетворяющего принцип чести, принцип долга для вдовы покойного, Доны Анны, переплетается здесь не только с изображением Дона Альвара-человека, каким он был до своей гибели от шпаги Дона Гуана:

*«Какие плечи! что за Геркулес!..
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть...» [V; 390];*

*« ...а был
Он горд и смел — и дух имел суровый...» [там же] ;
«Когда бы знали вы, как Дон Альвар
Меня любил! о, Дон Альвар уж верно
Не принял бы к себе влюбленной дамы,
Когда б он овдовел. — Он был бы верн
Супружеской любви» [V; 402],*

но и с символикой потустороннего, иррационального, стихийного, представленной описанием движущейся и карающей статуи. «В “Каменном госте”, — отмечает Ю. М. Лотман, — вторжение потусторонних сил — один из основных мотивов пьесы. Нечто чуждое и человеку, и отвлеченным принципам культуры, долга и даже нравственности, нечто непонятное и внемenschеское вторгается в судьбу Дон Гуана, который, кощунственно смеясь над человеческими ценностями, затронул нечто страшное, в существование чего он даже и не верил» [10; 141-142]. Противостояние Дона Альвара и Дона Гуана вплоть до последней сцены может быть расценено как борьба строгого принципа, нормы и разрушителя таковых. Для «повесы, дьявола», «безбожного развратителя», «сущего демона» не существует никаких норм и принципов, он пренебрегает моралью, правилами света, для него ничего не стоит лишить человека жизни. Подобно смерчу, он сметает всё на своём пути, убивает соперников, искушает и разбивает сердца, толкая и других (Дону Анну, в первую очередь) на преступление против принципов чести и верности. Но важным оказывается то, что действие стихии в лице Дона Гуана осуществляется лишь по эту сторону границы между жизнью и смертью, о том, что есть нечто по ту сторону, что это нечто может представлять для него опасность, он не подозревает, и более того, шутит по этому поводу в ответ на прямые намёки слуги Лепорелло:

Лепорелло
А командор? что скажет он об этом?

Дон Гуан

*Ты думаешь, он станет ревновать?
Уж верно нет; он человек разумный
И, верно, присмирел с тех пор, как умер.*

Лепорелло

Нет; посмотрите на его статую.

Дон Гуан

Что ж?

Лепорелло

Кажется, на вас она глядит

И сердится.

Дон Гуан

*Ступай же, Лепорелло,
Проси ее пожаловать ко мне —
Нет, не ко мне — а к Доне Анне, завтра.*

Лепорелло

Статую в гости звать! зачем?

Дон Гуан

Уж верно

*Не для того, чтоб с нею говорить —
Проси статую завтра к Доне Анне
Прийти попозже вечером и стать
У двери на часах.*

Лепорелло

Охота вам

Шутить, и с кем!

Если бы Дон Гуан знал «с кем», а, точнее, «с чем» он затеял игру! Парадокс заключается в том, что, стремясь разрушать пределы, герой не заглядывает за них и нарушая общепринятые для людей на земле нормы, он сам остаётся верен главной «норме» человечества — рассудку. Дон Альвар погиб,

памятник есть лишь каменное изваяние, искусственно созданное человеком, и он не может быть опасным, рассудку это понятно как дважды два. И вот тут на авансцену выходят иррациональные силы Вселенной и оживляют статую. Командор лишь «избран, чтоб его остановить». Трагедия Дона Гуана в том, что его губит то, чему единственно он был верен, — его собственный рассудок и такая же неведомая сила, олицетворением которой он был на протяжении всех своих приключений.

Последняя пьеса цикла «Пир во время чумы» (1830), несмотря на свой переводной характер⁷, также показательна для выявления особенностей отношения членов пушкинской парадигмы. Переведя лишь небольшой отрывок трёхактной пьесы Вильсона, писатель сумел создать отдельное законченное произведение. Благодаря поэтическому мастерству и драматургическому таланту своего автора «Пир во время чумы» обладает смысловым и художественным единством и существует отдельно от оригинала. Сюжет трагедии завязан на конфликте человека и стихии, в роли которой выступает чума, болезнь, сметающая всё на своём пути и создающая обстановку смерти. Каждый участник пира находится во власти этой стихийной силы и в любую минуту может быть ей поглощён. Но *«человеческий мир, жаждущий жизни, веселья и радости, отвечает Чуме тем, что принимает вызов. <...> Веселье пира — бунт»* [10;144]. Пирующие не хотят показывать врагу собственного страха, они подавляют в себе страх смерти путём весёлого застолья с песнями и тостами. Гимн, написанный Вальсингамом в честь чумы, представляет собой не только, как верно отмечено Ю. М. Лотманом, «апологию смелости», но и своего рода оду неутолимой жажде жизни вопреки всем встречающимся на пути опасностям. Воспевание чумы, движущейся на людей с косой и могильной лопатой, есть

⁷ Произведение представляет собой перевод фрагмента из пьесы шотландского поэта Джона Вильсона «Чумной город» (англ. «The city of the plague»), написанной в 1816 году и посвящённой лондонской чуме 1665 года. Выбор сцены для перевода был обусловлен разбушевавшейся в 1830 году в России эпидемией холеры, которую часто называли чумой. Cholera morbus явилась одной из причин задержки поэта в родовом имении Болдино осенью 1830 года.

не что иное, как движение ей навстречу, взгляд ей в лицо. Устремившись в сторону надвигающейся смерти, человек становится наравне с её разрушающей силой и тем самым выходит из-под её власти. Этим объясняются кульминационные куплеты гимна Председателя:

*«Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных 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 среди волненья
Их обретать и ведать мог» [V; 419].*

Однако старый священник не может принять «пира во время чумы». Его слух не в состоянии вынести диссонанса, возникающего вследствие радостного движения души навстречу смерти. Подобное пиршество оскорбляет мрачную тишину — плод и след смерти. Если Вальсингам выступает как личность, способная бросить вызов и готовая сопротивляться, то священник олицетворяет собой общепринятую моральную норму, «осуждает индивидуалистический бунт с позиций нравственного долга» [10; 145]. Однако в пьесе нет того явного противостояния между личностью и принципом, который наблюдался, например, в «Моцарте и Сальери». Особенностью произведения является то, что это «единственная из маленьких трагедий, которая не только не заканчивается гибелью одного (или обоих) антагонистов, а завершается их фактическим примирением —

признанием права каждого идти своим путем в соответствии со своей природой и своей правдой» [10; 145]. Если безличностное (принцип смирения, выразителем которого представлен священник) образует, пусть и минорную, но гармонию с таким же безличностным началом (смерть, чума), то личностное встречается с той же смертельной стихией в остром созвучии диссонанса.

По точному замечанию Ю. М. Лотмана, «в “маленьких трагедиях” основные символы пушкинского художественного мира 1830-х гг. получают специфическую интерпретацию: сталкиваются вещи, идеи и люди. Причем эти столкновения имеют не только экстремальный характер, но и протекают в чудовищно-извращенных формах. Мир «маленьких трагедий» — мир сдвинутый, находящийся на изломе <...>, в котором каждое явление приобретает несвойственные ему черты: неподвижное движется, любовь торжествует на гробах, тонкое эстетическое чувство логически приводит к убийству, а пиры оказываются пирами смерти. Но именно разрушение нормы создает образ необходимой, хотя и нереализованной, нормы» [10;135]. Цикл пьес, ядром которых становятся острые конфликты между героями, их мировосприятиями, убеждениями, обнаруживает в качестве главного смыслового фона тему выхода или попытки выхода человека за пределы привычного или принятого, как правило, вследствие какого-то лишения. Как замечает российский искусствовед А. К. Якимович, «герои Пушкина — это люди, которые терпят поражение. Тут перед художником открывается новая перспектива. Герою нечего терять. Он может позволить себе совершенно непозволительные эксперименты. Все герои Пушкина — экспериментаторы, которые отваживаются на нечто запретное. Иногда они исследуют подходы к Богу, иногда ощупывают пороги преисподней. <...> Поражение героя открывает ему путь в страну свободы от культурных норм» [26; 164]. Данное замечание историка искусства относится практически ко всему творчеству Пушкина, но к циклу «Маленькие

*Забор некрашенный, да ива
И ветхий домик: там оне,
Вдова и дочь, его Параша,
Его мечта... Или во сне
Он это видит? иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?» [IV; 388].*

Пушкинское описание наводнения есть яркая иллюстрация беспощадности природной стихии к человеку, его жизни, мечтам и чаяниям. Это действительно выглядит как игра, как насмешка. Играя, наводнение отберёт у Евгения всё, чем он живёт и дышит, играя, оно занесёт на пустынный островок «домишко ветхий», у порога которого потом найдут «хладный труп нашего безумца». Если начало культуры в лице Петра оказывается способным бросать вызов силам природы, то простой человеческий мир не способен на такие подвиги и становится жертвой катастрофы. Но какое дело культуре до «маленького» человека? Она стремительно движется к своим целям, оставив позади всё ненужное, она слишком высоко, чтобы заботиться о том, что представляется мелким с её высоты:

*«И, обращен к нему спиною,
В неколебимой вышине,
Над возмущенною Неввою
Стоит с простертою рукою
Кумир на бронзовом коне». [IV; 389].*

В «Медном всаднике» первый российский император изображается Пушкиным как олицетворение вечных культурных ценностей, как «кумир»⁸,

⁸ Показательно, что образ своего главного в истории «любимца» Петра I Пушкин раскрывает в различных своих творениях с разных сторон, выявляя в нём все три начала, о которых у нас идёт речь. Если в «Медном всаднике» император предстаёт в образе кумира, как культурный преобразователь, действующий лишь в согласии с исторической необходимостью, то стихийное начало в Петре ярко и образно проиллюстрировано поэтом в поэме «Полтава»(1828):

*«Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:*

который, повернувшись спиной к обыденности (и среднестатистическому человеку), бросает вызов естественным условиям. И если гимн Петру и его творению, представляющий собой вступление к поэме, выражает человеческое восхищение этим кумиром (позиция автора), его великими преобразованиями, то весь дальнейший сюжет выявляет обратную сторону этой медали и заканчивается попыткой бедного Евгения бросить вызов тому, кто разрушил его счастье, бросив когда-то вызов природе. Примечательно, что пострадав напрямую от безличной силы в лице стихии, от наводнения, Евгений гневается не на природу, но на того, кто попытался подчинить себе эту силу во благо другого безличного начала — культуры. Если природное начало иррационально и представляет собой хаос, неукротимый поток, то источником культуры изначально выступает человек, человеческий разум, древо которого в построении своих идей вынуждено зачастую вырастать до таких высот, что его плоды теряют живую связь с корнями, то есть с человеческим. С природы, с иррационального спрашивать нельзя, а с человека даже необходимо. Попытку выразить свой протест, восстать против Петра и осуществляет в момент короткого прояснения мыслей обезумевший

*“За дело, с богом!” Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божья гроза;
«И он промчался пред полками,
Могущ и радостен, как бой.
Он поле пожирал очами» [IV; 295-296],*

а сугубо человеческое, милосердие, великодушие, дружелюбие и способность прощать будут изображены как не чуждые царю качества в стихотворении «Пир Петра Первого» (1835):

*«Нет! Он с подданным мирится;
Виноватому вину
Отпуская, веселится;
Кружку пенит с ним одну;
И в чело его целует,
Светел сердцем и лицом;
И прощенье торжествует,
Как победу над врагом» [III; 351].*

Возможно, именно многогранность личности Императора вызывала в том числе симпатию к нему Пушкина, который не признавал монополии той или иной крайности, того или иного начала как в бытии, так и в человеке.

Евгений:

*«И, зубы стиснув, пальцы сжав,
Как обуянный силой черной,
“Добро, строитель чудотворный! —
Шепнул он, злобно задрожав, —
Ужо тебе!..”» [IV; 395].*

Безусловно, говорить о каком-то состоявшемся бунте здесь не приходится, поведение героя указывает лишь на зарождавшийся в его душе «бунтик», но и этого поползновения было достаточно, чтобы спровоцировать дальнейшие события, представленные известной сценой погони статуи Медного всадника за несчастным сумасшедшим. Можно вполне согласиться с Д. С. Мережковским, когда этот вызов характеризуется им как *«восстание первобытной стихии в сердце человеческом»* [19; 126]. В попытке протеста потерявший рассудок герой словно бы сам уподобляется природной стихии, некогда погубившей его счастье. Но протест оказался недолгим.

Символ преследующей Евгения статуи Петра может быть интерпретирован по-разному⁹. Традиционно считается, что «тяжёло-звонкое скаканье по потрясённой мостовой» символизирует государственную мощь, готовую растоптать маленького человека. На мой взгляд, данная интерпретация может быть дополнена и частично видоизменена в контексте рассматриваемого в данной главе вопроса. Образ надвигающегося памятника символизирует движение мира культуры, олицетворением которой, как уже было неоднократно сказано, в поэме является Пётр, в сторону «замахнувшейся на него» стихии, которую в момент своего вызова олицетворяет помешанный Евгений. Мир культуры не стремится тем самым покарать человека за его

⁹ Из пушкинского текста однозначно ясно то, что всё происходящее есть лишь плод воображения героя (*«показалось ему, что грозного царя...»*), а не вторжение потусторонних сил, например, которое наблюдается в «Каменном госте». Если статуя Командора является самостоятельным участником пьесы, то скачущий Медный всадник преследует Евгения лишь в больном воображении последнего.

восстание, но напоминает, что уход в первобытное состояние для него невозможен. Герой ужасается собственного полного уподобления природе, культура преследует его. Пушкин говорит, таким образом, что человек находится где-то между сферами культуры и стихии и не должен впадать ни в одну из крайностей. В данном случае поэтом описываются последствия погружения человека в мир стихии, уподобления ей. С Евгением это происходит вследствие помутнения разума героя.

Примечательно, что тема безумства и возврата к природным истокам затрагивается Пушкиным в одном из стихотворений, написанном, как и поэма, в том же 1833 году - «Не дай мне бог сойти с ума...». Попытка возврата в первобытное состояние, стремление окунуться с головой в мир природы традиционно ассоциируется с движением к свободе, которое уже рассматривалось здесь на примере главных героев «Кавказского пленника» и «Цыган». Уже тогда Пушкин показал, что начало культуры неискоренимо в человеке. Стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума» в очередной раз и уже наиболее прямо выявляет авторскую точку зрения. Сумасшествие для человека, согласно Пушкину, страшно не уходом в сферу природного, иррационального. Вполне вероятно, что сама эта вольность могла бы стать для человека великим счастьем:

*«Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.
И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,*

Как вихорь, роющий поля,

Ломающий леса» [III; 266].

Но вот в чём беда: как только человек теряет разум и пытается обрести свободу, окончательно сбежав от мира культуры, последний отправляется в погоню. И человек с необходимостью будет настигнут культурой и обретёт ещё большую несвободу:

«Да вот беда: сойди с ума,

И страшен будешь как чума,

Как раз тебя запрут,

Посадят на цепь дурака

И сквозь решетку как зверка

Дразнить тебя придут» [там же].

Если в одних произведениях Пушкин изображает как губительно для человеческого мира может быть слепое поклонение кумирам, абстрактным идеям разума и культуры, то в иных, в частности, в последнем рассмотренном стихотворении, поэт говорит, что обратная крайность оказывается не менее опасной. Культура есть своего рода необходимость для человека в его нынешнем состоянии и она может обратиться в насилие для тех, кто попытается полностью от неё отказаться. Сугубо человеческой, самой главной и сложной его задачей в этом мире, становится постоянный поиск баланса между культурой и природой, этими двумя безличными силами, причём окончательная формула этого баланса никогда не может быть выявлена. В каждой новой ситуации, в каждую историческую эпоху человечество призвано заново осуществлять поиск этой гармонии, и это, вполне вероятно, становится причиной бесконечного многообразия и богатства жизни людей.

Как истинный философ, Пушкин остро ставит вопрос и рассматривает варианты ответов на него в самых различных контекстах. На эту важнейшую черту пушкинской мысли и пушкинского творчества указывал и Ю. М.

Лотман: *«Пушкин изучает возможности, скрытые в трагически противоречивых элементах, составляющих его парадигму истории, а не стремится нам “в образах” истолковать какую-то конечную, им уже постигнутую и без остатка поддающуюся конечной формулировке мысль»* [10; 128-129]. В произведениях писателя соотношение культурного, иррационального и личного всегда различно, автор всегда выявляет определённые нюансы в каждой затрагиваемой им проблеме, что не позволяет сделать какого-то чёткого общего вывода. Однако, повторю, один более или менее конкретный вывод сделать можно: Пушкин выступает против обеих крайностей, как укоренённости человека в мире вечных ценностей (культура), так и его попытки полного возврата к природе, показывая несостоятельность обеих, и оставляет, следовательно, человека как живое личное начало в центре своей бытийной парадигмы, предоставив ему возможность вечного поиска баланса между разумным и иррациональным.

Заключение

Несмотря на то, что объектом анализа в данном исследовании выступали не собственно философские, но художественные тексты, данная работа всё же имеет философскую направленность, не будучи ограниченной чисто литературоведческими рассуждениями, да и сам литературоведческий подход включает в себя мощные пласты исторического анализа и философского осмысления, а также элементы метафизики, эстетики, этики, психологии. Творчество А. С. Пушкина является в этом отношении весьма богатым материалом. Именно философская высота мысли поэта не позволяла ему впасть в крайности односторонних суждений и однобокое морализаторство. При этом важно отметить, что пушкинское философствование ни в коей мере не препятствовало лёгкости и изяществу поэтического выражения его мысли, в то время как, например, в поэзии Е. А. Боратынского, современника Пушкина, тяжеловесность философского размышления зачастую затрудняет поэтическое дыхание.

Среди вопросов, напрямую относящихся к области философии, Пушкиным были затронуты, если не все, то большинство. Вопрос о сущности человека, вопросы веры, проблема свободы, проблема смерти, — все эти и многие другие стороны бытия представляли собой предмет глубокого интереса Пушкина.

В данной работе были рассмотрены вопрос о сущности поэзии и назначении поэта, а также взаимоотношения поэта и толпы, относящийся непосредственно к области философии искусства, а также социальной философии, и проблема соотношения в человеческом бытии двух безличных начал, культуры и природы, и личного начала, имеющая отношение к таким разделам философии как антропология, культурология, онтология.

В ходе исследования мной были сделаны следующие выводы:

1. Позиция А. С. Пушкина в отношении назначения поэзии и вообще искусства заключается в признании их самоценности, независимости их цели от каких-либо посторонних факторов. Данная точка зрения наиболее ярко отразилась в известном пушкинском утверждении о том, что «цель поэзии поэзия», высказанным поэтом в письме к В. А. Жуковскому, датируемому 1825 годом. Также было указано на явное сходство подобной формулировки с известной формулой И. Канта о «целесообразности без цели», что позволяет сказать о близости эстетической позиции русского поэта и немецкого философа.

2. Из указанной позиции А. С. Пушкина вытекает его стремление к преодолению грубо утилитарного отношения публики к искусству и поэзии, лёгшее в основу известного конфликта поэта и толпы, который был также обострён попытками последней интервенировать в чуждую ей сферу искусства и философии. Подобный «антидемократизм» со стороны Пушкина в контексте особенностей указанного конфликта являлся частным проявлением общего неоднозначного отношения Пушкина к народу.

3. В ходе исследования пушкинской постановки и решения проблемы двойного бытия поэта, которое может быть также рассмотрено как частный случай проблемы двойственности человека вообще, одной из центральных в русской литературе, были выявлены черты диалектического мышления автора, заключающиеся в его умении обнаруживать внутренние противоречия в единстве целого.

4. В рамках исследования троичной смысловой парадигмы, отмеченной Ю. М. Лотманом как ключевой в позднем творчестве Пушкина, на примере анализа различных произведений автора было показано, что подход поэта в данном вопросе отличался философской гибкостью и глубиной, а также

сделан вывод об отрицательном отношении поэта к апологии обоих безличных начал в лице культуры и природы и акцентировании им внимания на личностном начале, представленным человеком, главная задача которого — в постоянном поиске гармонии между миром культуры и иррациональными силами природы.

Список литературы

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в десяти томах. - М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. I – X. Все ссылки на Пушкина даются на это издание в тексте с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.

1. *Бочаров С. Г.* Поэтика Пушкина. Очерки. — М.: Наука, 1974. — 208 с.
2. *Гершензон М. О.* Мудрость Пушкина. — М.: Книжный клуб Книговек, 2017. — 384 с.
3. *Державин Г. Р.* Стихотворения / Вступ. статья, составление и прим. В. А. Приходько. — Петрозаводск: Карелия, 1984. — 207 с.
4. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. — Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1969. — 840 с.
5. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. — Л.: Наука, 1984. — Т. 26. — с. 129-149.
6. *Евлампиев И. И.* История русской метафизики в XIX-XX веках. Русская философия в поисках Абсолюта. В 2-х частях. – СПб.: 2000. – Часть I – 416 с.; Часть II – 414 с
7. *Ильин И. А.* Пророческое призвание Пушкина: Торжеств. речь, произнесённая в Риге 27 янв. / 9 февр. 1937 года. По поручению Пушкинского комитета издано Рус. Акад.о-вом в Риге. Рига, 1937.
8. *Кибальник С. А.* Художественная философия Пушкина. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. — 199 с.
9. *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. — 288 с.
10. *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.
11. *Машевский А. Г.* – <http://paperpaper.ru/seriously-about-pushkin/> [последнее посещение 11.05.2017]

12. *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. — М., 1914. Т. 17: Вечные спутники. С. 89-171.
13. *Непомнящий В. С.* Пушкин. Русская картина мира. — М.: Наследие, 1999. — 544 с.
14. *Никоненко В. С.* Вера как ценность в философской поэзии Пушкина // Вече. Журнал русской философии и культуры. Вып. 20. — СПб., 2009. С. 10–26.
15. *Никоненко В. С.* Ценность свободы в философской поэзии Пушкина // Вече. Журнал русской философии и культуры. Вып. 19. — СПб., 2009. С. 16–31.
16. *Новая философская энциклопедия.* — 2-е изд., испр. и допол. — М.: Мысль, 2010. — Т. 1—4. — 2816 с.
17. *Писарев Д. И.* Соч.: в 4 т. — Т. 3. — М., 1956.
18. *Платон* Филеб, Государство, Тимей, Критий / Пер. С древнегреч.; Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Авт. вступ. ст. И ст. в примеч. А. Ф. Лосев; Примеч. А. А. Тахо-Годи. — М.: Изд-во «Мысль», 1999. — 656 с.
19. *Пушкин в русской философской критике. Конец XIX- XX век.* / Сост. Р. А. Гальцева. — М. - СПб.: Университетская книга, 1999. — 591 с.
20. *Розанов В. В.* А. С. Пушкин. — Новое время, 1899. 26 мая № 8348. С. 2-3
21. *Соловьёв В. С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина // *Соловьёв В. С.* Собр. Соч.: в 10 т. — СПб., 1913. — Т. 9. — с. 294-347
22. *Тамарченко Е. Д.* Факт бытия в реализме Пушкина // Контекст-1991. М.: Наука, 1991. Тамарченко Е. Д. Факт бытия в реализме Пушкина // Контекст-1991. М.: Наука, 1991. — С. 135 — 166.
23. *Фаритов В.Т.* Философские аспекты времени и пространства в творчестве А.С. Пушкина // *Litera.* — 2015. - № 1. - С.1-30.
24. *Франк С. Л.* Религиозность Пушкина. // Путь. Париж., 1933. № 40. — С. 16-39.

25. *Шестов Л. И. А. С. Пушкин // Шестов Л. Умозрение и откровение. Париж, 1964. — С. 331-343*
26. *Якимович А. К. «Искусство непослушания. Вольные беседы о свободе творчества» — СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2011. — 288 с.*
27. *Якобсон Р. О. Работы по поэтике. / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. — М.: Прогресс, 1987. — 464 с.*