



ПУШКІН-КУЛЬТУРОЛОГ

Пушкін мав абсолютний слух на культуру — він не тільки чув музику цієї чи іншої культурної традиції, а й бездоганно відтворював її, подавав точну та вичерпну партитуру цієї музики.

Російська історія від давньоруської епіки до сучасних йому подій, грецька архаїка і римський декаданс, європейське середньовіччя, пролог, zenit і епілог Великої французької революції, північноамериканська «ліберальна демократія», азійська стихія у різноманітних її виявах — ось далеко не повний перелік усіх тих світів, де він побував.

Із сучасників Пушкіна такою всеосяжністю позначена хіба що творчість Гете — переважно, в царині новоєвропейської культури, бо поза її межами Гете іноді втрачав свою інтуїцію: його напрочуд гострий зір зазнавав тих самих прикрих аберацій, що й уся тогочасна європейська думка. Так, його не схвилювали фрески Помпей,

на яких античність сяяла в усій своїй красі, без ліберально-буржуазної патини в душі Вінкельмана та його школи.

На схилі XVIII століття Європа в особі Гердера і німецьких романтиків почала збуватися «європоцентристською» недугою, все далі відходила від наївної моделі світу, де славетні кити, на яких трималася земля, плавали виключно у Середземному та ще, хіба, у Балтійському морі. Так, Гельдерлін і його ієнські колеги знайшли під класицистськими нашаруваннями Грецію орфіків і досократиків, геть забули вінкельманівською традицією Векристалізовувалася орієнталістика як наукова дисципліна — доти вона була дилетантським колекціонуванням східної екзотики. Брати Шлегелі вже прислухалися до таємничих голосів, які доносилися із «слонячого середньовіччя» — так Гейне жартома називав індійську давнину в тлумаченні ієнських романтиків.

Попередня європейська думка нагадувала людину, яка дивилася в дзеркало, гадаючи, що дивиться у вікно: у діяльності Перікла чи Петра і вона вбачала прообраз або епігонство європейської традиції.

Не дивно, що європоцентристська інерція ще довго давалася взнаки. Де-що загальмована зусиллями німецького романтизму, вона знову посилюється у філософії Гегеля, який із специфічно прусською категоричністю оголосив десятки культур пасербицями абсолютної ідеї, одвічно і безнадійно неповноцінними. Пізніше англійський історик Маколей скаже, що вся східна класика може вміститися на одній полиці — і дасть, таким чином, найстиглишу формулу примітивного і самозакоханого європоцентризму.

Пушкін — чи не єдине явище цієї доби, цілком позбавлене того, що згодом називалось «національною безтактністю». Його око охопило весь космос людської культури. Воно блискавично помічало те, що лише в наш час було осмислене як конкретна історико-культурна реальність. Наприклад, у листі до Марлінського він побіжно звернув увагу на своєрідну поезію і глибокий зміст «біблійного соромітництва». Ліберальна теологія ХІХ століття від Д. Штрауса та В. Бауера до так званої нової Тюбінгенської школи навіть не торкнулася цієї делікатної теми — вона була осмислена набагато пізніше (В. В. Розанов, Мартін Бубер, почасти Томас Манн). Це один із багатьох прикладів і доказів того, що Пушкін без видимих зусиль заходив у час і простір, де ще не ступала нога європейської людини. У 1829 р. він писав про Дельвіга:

Кто на снегах возрастил

Феокритовы нежные розы?

В веке железном, скажи,

кто **золотой** угадал?

Кто **славянин** молодой, **грек** духом,
а родом **германец?**

Вот загадка моя: хитрый Эдип,
разрешил!

(Виділено нами. — В. С.)

Пушкінської щедрості вистачило й

на досить бліду (хоча подекуди своєрідну) поезію Дельвіга. Але переадресуємо ці рядки самому авторові — бо тут Пушкін говорить скорше про себе, аніж про Дельвіга. Перед нами, власне, схема культурології Пушкіна — «вселюдини» (Достоевський).

Вслушаємося і вдумаємося в ці рядки — вони висвічують кольорами різних історичних часів, у них географія духовних материків. Так, метафорика й антитеза залізного і золотого віків цілком покриває основні поняття певної культурфілософської традиції (антитези «наївної» і «сентиментальної» поезії у Шіллера, органічної і механічної епох у Сен-Сімона, культури і цивілізації у Шпенглера і т. п.). Так Пушкін у кільканадцяти словах владствує маленьке свято великих культур, слухає їх братерський перегук...

Щоб так відчувати культуру, треба було знати її основні механізми, зокрема, її основні тенденції-суперниці: ектропійну, пов'язану з нагромадженням Логосу (інформації, структурності і т. п.) та ентропійну (руїницьку). І тут Пушкіну відкривалися таємниці, які навіть для найвидатніших його сучасників лишилися за сімома замками. Він ухопив найтонші діалектичні вияви безнастанної взаємодії ектропії і ентропії, Логосу і Анти-Логосу, життя і смерті — діалектику творення культури. За його словами, він ненавидів «німецьку метафізику», «це-хову» філософію, що відгородилася від життя густим понятійним та термінологічним частоколом. Як противагу одномірній, збідненій думці, він висунув своє багатомірне уявлення про світ, свою власну філософію, яку, вважаючи на її безприкладну буттєву напругу, треба називати скоріше «біософією». Цю філософію неможливо перевести в дискурсивну площину. Пушкінська «біософія» — живий сколок з живого життя, його особливий відповідник, рухлива модель рухливого світу. Колись М. О. Гершензон проводив світоглядні паралелі поміж Пушкіним і Гераклітом. Зрозуміло, що це не більш, аніж метафора, але

Тут на наших очах відбувається вторгнення соціології в поезику — «цивілізація» витісняє «епос» за межі фабули, герой, якому, здавалося б, відмірене і відведене певне місце в соціальному устрої, насправді виявляється блукачем, «беззаконною кометою...»

Відцентрові сили російської історії вкинули Пушкіна з післяпетровського «парадизу» спочатку в олександрівське «чистилище», а потім в олександрівсько-аракчєєвське пекло ще тоді, коли він був майже дитиною. І саме тоді Пушкін написав «Спогади(!) у Царському Селі», які є, власне, спогадами про щойно померлу епоху, прощання з нею, з попередньою мистецькою традицією...

Після цього Пушкін остаточно належить «цивілізації», «історії» з її навальною динамікою. Він не лише не лякається останньої, а й вимірює її силу за допомогою такої точної одиниці як людське життя. Пушкінський список жертв історії справді неосяжний. Барклай і Марія Шонінг, Моцарт і коломенський чиновник, капітан Миронов і Павло I... У цій площині слід осмислити й оцінити мартиролог — додаток до «Історії Пугачова», який звучить моторошніше, ніж похоронний марш.

І все ж таки з самого початку Пушкін надає перевагу історії, як динаміці, як стихії «рухомого».

«Руслана й Людмила» тлумачать то як витончену казку-іграшку, то як формальну вправу, що виникла із вузько літературних завдань. Досі ніхто не помітив, що поема подає іронічну типологію російського і взагалі європейського середньовіччя. Її герой — це уособлена зворушлива довіра до долі, до надособистих і надлюдських сил (основна характеристика середньовічного світогляду!). Навісна свідомість героя не знає ні болісних роздумів, ні власної ініціативи — остання належить кому завгодно, тільки не йому. У той же час автор перебуває у зовсім іншому етич-

ному вимірі, він належить зовсім іншій історичній добі і відповідним чином переводить «героїчний» план в іронічний, а середньовічну патетику подружньої вірності (пор. західно-середньовічний сюжет про Грізельду) — в трохи фривольну площину. Соціальна двомірність поеми, комічний монтаж середньовіччя і Нового Часу очевидні. Ті обставини, що вона зачіпає давньоруські часи і пародіює вітчизняний рицарський роман, особливо підкреслюють її, сказати б, принципово «антиепічний» характер. Перед нами особливий відгомін «Дон-Кіхота» — людина середньовіччя очима скептичного та іронічного сучасника, очевидна нерівновага двох світів.

Отже, саме з цієї поеми, яка врешті-решт потрапила на полицю дитячої літератури, починається пушкінська філософія та пушкінська історія культури, нескінченні спостереження над нескінченною грою рівного природі «нерухомого» й позбавленого онтологічної рівноваги «рухомого».

Доля «галантних сюжетів» у Пушкіна взагалі несподівана: від поетового дотикну вони «розверзаються» і з їх глибини починає звучати якась архаїка, прозирають першооснови людського буття. Сюжет про Актеона, здавалося б, потрапив до Пушкіна прямісінько із специфічного реквізиту «галантного століття», із естетичної мови рококо. Але ж навіть незброєне око помічає тут архаїчні тріщини, які руйнують «галантну» поезику, крізь які просвічують забуті нами світи:

В лесах Гаргарии счастливой
За ланью быстрой и пугливой
Стремится дикий Актеон.
Уже на темный небосклон
Восходит бледная Диана,
И в сумраке пускает он
Последнюю стрелу колчана.

Яке вже тут рококо! Перед нами грецька архаїка, над якою залягли не тільки піски Гіссарлика, що поховали гомерівську Трою. Вільше то-

го: Еллада з наведеного уривку Пушкіна схожа на епоху Перікла і Софокла так само, як, скажімо, дохристиянська Скандинавія на світ Ібсенівських буржуа. Тут Пушкін, якщо пригадати його культурологічну програму, вгадав «золотий вік», той дикий рай, згаданий Головою Бенкету Під Час Чуми («сквозь дикий рай страны твоей родной»), який невідразно мигтіниме у пегербурзьких гінь-йолях Достоевського¹, а потім постає розгорнутою метафорою у «Чарівній горі» Томаса Манна. Знаменно, що в останнього за межами «раю» негайно западає «несамовита тиша». Мовчання омиває і незакінчений пушкінський текст (дозволимо собі висловити думку, що він не закінчений навмисне), пушкінську теологію «раю», який не знає «первородного гріха» болісних роздумів, але рано чи пізно підпаде йому. Це мовчання стає особливим семантичним відповідником багатозначного непорозуміння поміж Діаною і Актеоном — тут ідеться про перший дотик епічної, доцивілізованої людини («дикий Актеон») до якихось першотаємниць буття, до часів, що лежать ще поза первісною мовою і свідомістю. Тут можна лише мовчати².

Пригадаємо, що навіть нецеремонний гетевський Мефістофель зацікавиться, коли Фауст розпитує його про так званих Праматерів — таємничу космічну першотістину. Отже, Актеон — це до певної міри Прафауст, це непевний, але перший крок за межі епічного світу («дикого раю»), своєрідний вияв того, що пізній Пушкін назвав «самостояньем человека». Це не парадокс — фаустівська тема, один із найдужчих голосів пушкінської поліфонії, започаткована саме наведеним уривком.

Пушкінські рядки написані задовогу до того, як «антивінкельманівське» уявлення про Грецію усталилося в європейській культурі. Так Пушкін на якихось елементарних, але саме тому особливо переконливих прикладах показав, як тріщать і розповзаються основи епічного світу.

Відтоді велике протистояння між «епосом» та «цивілізацією» повертає його особливу увагу. «Кавказький бранець», почати «Бахчисарайський фонтан» і особливо «Цигани» — це картини зустрічі світів-антиподів, зустрічі, яка завжди закінчується катастрофою. Свого часу дослідники багато говорили про байронівську, ледве чи не епігонську основу «південних поем», чомусь забуваючи, що вони настільки ж «південні», наскільки й «північні» — тут східна («південна») статика зустрічається з західною («північною», петербурзькою) рефлексією. Звичайно, говорячи про статичну, як про основну ознаку епічного світу, ми надаємо цьому слову особливого значення. Йдеться не про фізичну застиглість у просторі — «епос» у Пушкіна має «вій бурхливий темпоритм. Пригадаймо майже протокольну точність описів черкеських набігів, яскраві етнографічні сцени в «Бранці», свого роду звукозапис «живо-неспокійної» циганської стихії... Йдеться про категорію культури, а не механіки. Епічна людина у Пушкіна по груди занурена в родову мораль або, принаймні, у свої, як тоді було прийнято говорити, пристрасті. Вона постає як слухняний об'єкт якихось надособистих — соціальних або природних — сил. Власне, вона є якщо не художнім, то етичним продовженням цілісного Руслана.

З іншого боку, людина «цивілізації» у Пушкіна вийнята з будь-якого органічного контексту, вона пошматована історією, роз'їдена ваганнями, скепсисом, нігілізмом. Ще молодий І. В. Киреевський помітив, що «у Кавказького Бранця нема того довірливого ставлення до долі, яке

¹ Про «золотий вік» у Достоевського див. нашу статтю: «Достоевський проти буржуазного індивідуалізму», «Філософська думка на Україні», 1964, № 5.

² Про семантику мовчання у Пушкіна див. Ю. Тьнянов, Проблема стихотворного языка. М., «Советский писатель», 1954, стор. 43—51.

надихало Руслана». І справді, згадані «північні» настрої лежать просто на поверхні «південних» поем, визначаючи поведінку героїв, які опинилися на околицях свого світу і на підступах до чужого. Парадокс співіснування цих світів, які належать до різних історичних епох, дозволяє авторові особливо густо і різко окреслити персонажів тогочасної історичної драми — людину архаїчну і людину новоевропейську.

Отже, основне в «південних» поемах — не байронівські кліше, а гострота міжкультурних конфліктів. Перед нами своєрідна культурологічна лабораторія, у якій досліджується типологія двох несхожих соціальних стихій — старої, як світ, і зовсім молодій, але вже обтяженої драматичним історичним досвідом. Якщо байронівські епігони просто бавилися екзотикою, то Пушкін осмислює її долю. З цього погляду цікаві пушкінські спостереження над проникненням «цивілізації» в товщу «епосу»: в усіх «південних» поемах чути чавунну ходу петербурзького командора...

Пушкін на, здавалося б, зовсім відпрацьованому і для нас малоцікавому просторі байронічної традиції розробив напрочуд точний як на той час образ буржуазно-індивідуалістської цивілізації. Принагідно зауважимо, що творчість Толстого, яка еволюціонувала під знаком несумісності «патріархального» та «буржуазного» («епосу» і «цивілізації»), рясніє спробами осмислити основну суспільну проблематику епохи саме в кавказькому ключі. «Кавказький бранець» Толстого — це позбавлений патетики, реалістично поданий варіант пушкінських мотивів.

Зрозуміло, Пушкін не міг не імпонувати блиск імператорської цивілізації — особливо там, де вона ставала культурою (діалектика цього переходу схоплена в «Мідному Вершнику»). Разом з тим його не могли не лякати як і її руїни, так і її імперський склероз, її спроби створити свій власний «епос»

(псевдоепос), моторошна метаморфоза, внаслідок якої безприкладна державна енергія застигає спочатку у Восковій Персоні, а потім у Мідному Вершнику.

Царська державність стає в його очах, сказати б, матрицею індивідуалістської цивілізації. Разом з тим петербурзька дійсність для нього — лише одна з характеристик буржуазного світу. Пушкін опрацьовує загальну феноменологію індивідуалізму, досліджує всі його вияви. «Демон» і «Сцена з Фауста» — свого роду філософський диптих, насичений розрядами фаустівської енергії, які вперше заяскрили ще в «уривку» про Актеона — цього «епічного» Фауста. Увагу Пушкіна привертають особливі вияви цієї енергії — розгнуданий нігілізм та інші свідчення розпаду тогочасної свідомості.

Фауст Пушкіна різко відрізняється від героя Гете. Фауст останнього, охоплений пафосом буржуазного урбанізму, буде місто, прообразом якого був петровський Петербург. Більше того, петербурзька повінь 1824 р. стала для Гете поштовхом до роботи над другою частиною «Фауста»³. Але якщо грізні наслідки ранньотехнократичного експерименту вгадуються тут лише в загальній тональності передостанніх епізодів, то Пушкін піднімає гетевське перо там, де воно безсило падає...

Гетевський Фауст закінчив свій земний шлях іригаційними роботами, що ж до Пушкіна, то він показав катастрофічний епілог індивідуалістської сваволі, життєдіяльності, позбавленої повноцінного суспільного контексту. «Сцена з Фауста» закінчується словами героя: «Все потопити». З «Мідного Вершника», що уявляється свого роду «Анти-Фаустром», ми довідуємося, як виконується цей наказ, як повний великих дум Будівничий стає байдужою косною матерією, уособленням ентропії, часткою,

³ Б. Я. Гейман. Петербург в «Фаусті» Гете. Доклади і повідомлення філологічного інститута, в. 2, Л., 1950.

а тому спільником знелюдненої стихії. Та ж «Сцена» починається словами Фауста «Мне скучно, бес» — варто пригадати рядки Маяковського про «тоску Петра», написані у 1916 р. Так Пушкін накреслює схему фаустівської активності — від намагання розщепити і перекомбінувати атоми патріархального космосу, від її героїчних починань до того «абсолютного нуля», коли замерзає не лише «путник запоздалый», а й цілі імперії.

Пушкін, якому, за словами Батюшкова, «Аполлон дал чуткое ухо», негайно вловив есхатологічні паузи-перевиви цієї активності. Ще в «Циганах» про людей цивілізації сказано, що вони «главы пред идолами клонят». «Мідний Вершник» став докладною реалізацією цієї метафори, енциклопедією цивілізованого поганства, оречевленого псевдоіснування. Фетишистська стихія тут буває незгірше, ніж стихія природна.

Зрозуміло, що нерви поета часто не витримували, і він тікав від безструктурності цивілізації і від її спроб прикинутися епосом, тікав саме в епос, у його елементарну, але надійну впорядкованість. Він не вагається прийняти велику схиму епічного світу — в «Пісні про віщого Олега», в «Наслідуннях корану», в казках і в «Піснях західних слов'ян».

І тут пушкінське вміння читати чужі і давно померлі культури знову не має собі рівних. Просто приголомшує автентичність ісламу в «Наслідуннях корану» — це не версифіковані стилізації, яких так багато у тогочасній Європі, «заваленій» східним антикваріатом. Це літературне паломництво в Мекку, здійснене європейською людиною, яка на часину забула про своє європейське походження (воно нагадує про себе лише в примітках — де «фізика» відкололася від «поезії»⁴). Безперечно, у

дев'яти пушкінських «сурах» більше правди про іслам, аніж у всій тогочасній арабістиці. «Наслідуння корану» немов виключають читача з новоевропейського історичного часу і вводять його у світ, позначений дивовижною системністю, де «погана фізика, зате яка поезія!» А пам'ятаючи особливу долю «фізики» в пізньобуржуазній історії, неважко зрозуміти переваги «поезії»⁵. Це особливо очевидно з четвертої «сури», де якийсь Заратустра за півстоліття до Ніцше марно кидає виклик наївній, але зворушливій космології ісламу. «Поезія» в «Наслідуннях корану» існує як протилежність буржуазного егоцентризму («безумної гордості»), як заперечення типу надлюдини в магометанському світі.

Якщо «надлюдина» й «епос» тут контрастують, то в «Піснях західних слов'ян» вони в окремих випадках уже заходять у відкритий конфлікт («Бонапарт і чорногорці»). Тут увагу Пушкіна привертає своєрідна етнічна стихія, що опинилася на околицях як західного, так і слов'янського світів.

Разом з тим «епічні» екскурси Пушкіна не були продуктом розпаду тогочасного історичного чуття. Навпаки: передчуваючи швидку загибель «епосу», він і влаштовує генеральний огляд епічної панорами — від ісламського Сходу до північноамериканських індіанців, свого роду передсмертний парад доіндивідуалістських культур. Швидка ерозія «епосу» стає нескінченною мелодією його художньої та теоретичної творчості.

«Борис Годунов» — точна топографія перших глибоких тріщин у російському «епосі». Характерно: Пушкін розпочинає свої спостереження над вітчизняною історією там, де зупинився Карамзін, який так і не зважився увійти в «нову» Росію, залишивши «стару» («Записка о древней

⁴ Остання (п'ята) примітка: «Погана фізика, зате яка смілива поезія!»

⁵ Руїниницька спрямованість новоевропейської буржуазно-індустріальної активності сконденсована у словах Енріко Фермі: «Атомна бомба — погана етика, зате яка фізика». Фермі не читав ні корану, ні «Наслідуння корану»...

и новой России»). «Борис Годунов» — перші російські «сцени із Фауста». Персонажі «Бориса Годунова» починають двоїтися на «я» і на «маску» — ланцюгова реакція, яка й призводить до розщеплення родового ядра.

«Арап Петра Великого» — епілог «епосу», остаточна перемога «цивілізації» над «епосом». Незвичайна доля «царського арапа», його нова соціальна якість — ознака велетенських зсувів у товщі російської історії. Двірцевий анекдот стає особливим історіософським жанром, майстерною проекцією тієї доби.

І, нарешті, «Мідний Вершник» відтворює, на перший погляд, крок «цивілізації» назад. Перші сигнали тривоги лунають уже в «Арапі» — герой залишає агонізуючу абсолютистську «цивілізацію» задля «іншої, зовсім юної, але типологічно спорідненої і тому теж приреченої».

Ті ж суспільні моделі Пушкін впробує і на західній історії, зокрема на західному середньовіччі («Скупий рицар», «Сцени із рицарських часів»). Скупий рицар — це, власне, оксюморон. Рицар не може бути ску-

пим. Отже, герої трагедії вже належить іншій історичній добі. Ще яскравіше епілог середньовіччя постає в «Сценах із рицарських часів», які водночас уявляються першими «Сценами із Фауста». В чернетках Пушкін зазначив: «П'єса закінчується роздумами і появою Фауста на хвості диявола (винахід книгодруку — свого роду артилерії)». Сюди ж належить і задум «Папесси Іоанни» — «якщо це буде драма, вона занадто нагадуватиме Фауста». У пушкінській фаустіаді, як уже зазначалося, зосереджений специфічний пафос новоевропейської, буржуазно-індивідуалістської доби. Драма цієї доби виразно простежується не лише в «Сцені із Фауста». «Камінний гість», «Моцарт і Сальєрі» й «Марія Шонінг» — трилогія про те, як мертвий хапає живого, як індивідуалістський світ нагромаджує свій негативний потенціал. Тут відтворені основні напрями, якими проскакав західний Мідний Вершник. Зрозуміло, простежити їх можна лише в окремому дослідженні.

Ми ж спробували дослідити лише окремі сузір'я пушкінського космосу, що так яскраво сяють у нашу епоху.