

# ПУШКІН і ЗАХІД

До 150-річчя загибелі поета

У світовій літературі, при всьому її неймовірному багатстві, напевно, є лише жменька митців, які подумки, у своїй свідомості, тримають усе розмаїття світової історії, світової культури — всього світового процесу. І серед цих митців, безперечно, одне з найперших місць належить Олександрі Пушкіну, поряд з Вергілієм, Данте, Шекспіром, Гете...

Пушкін — це над'явище, що з отроцтва з дивовижною швидкістю та послідовністю вбирає в себе весь доти нагромаджений світовий досвід, світоглядно, філософськи та естетично опрацьовуючи його. Практично вся хронологічна та географічна шкала людської культури, всі рівні людської свідомості та поведінки стають предметом пильної уваги митця, зазнають щонайретельнішої художньої обробки в його майстерні.

Цей універсализм поета, його планетарний кругозір багато кому сьогодні видаються загадковими. А втім, «пушкініанська висота» (В. Хлебников) — це феномен не тільки російської літератури. Кожна національна традиція рано чи пізно виходить за свої етнічні межі, «підключаючись» до всього обширу загальнолюдської культури (зокрема художньої). Досить пригадати імена Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки — тих, хто виконав справді атлантову роботу, піднімаючи своє слово до узвиш вселюдського духу.

Сучасна наука, по суті, лише приступила до об'єктивного відтворення тих інтелектуальних ландшафтів, серед яких минало дитинство та отроцтво російського поета. Вже тогочасна Москва за своєю духовною структурою ніби передує чіткому поділові поетової спадщини на «західноєвропейський», власне російський та «східноазіатський» домени... Ось «Кузнецкий мост и вечные французы», мініатюра світового міста на ймення Париж на берегах Москви-ріки, аристократичні палаци, у яких щонайсучасніша Європа поєднувалася з іще доволі свіжою пам'яттю про старомосковську, допетровську минувшину, ось сама ця минувшина в купецькому Зарядді, яке навряд чи

помітило велетенські зусилля царя-реформатора, і ось нарешті куточки Індостану та Арабістану, що, як і століття тому, посиляють свої каравани до слов'янської столиці...

Цей пейзаж Москви початку минулого століття Пушкін потому відіб'є — з дивовижною системністю жанрів, стилів, образів, мотивів тощо — у своїй творчості, що охоплює всю суму відомого йому часу і простору — від благородного слов'яноязычиницького примітиву до витонченої новоевропейської психологічної прози, від північноамериканських штатів, де ще блукали останні індіанці-номади, до мурів тоді ще «недвижного Китаю...»

Годі бодай перерахувати казкові інтелектуальні багатства, нагромажені Пушкіним у його уявних мандрах різними часами й просторами! Його, сказати б, «кавказознавство», «синологія», «тюркологія», «полоністика», «балканістика», «арабістика» і т. п. — це мініатюри відповідних наукових дисциплін, виконані з неймовірною майстерністю, з щонайточнішим збереженням безлічі деталей-фактів цих дисциплін, зі збереженням усіх реальних пропорцій всередині предметів, що на них зупинявся поетів зір (докладніше про це — у нашій статті «Пушкін-культуролог»; «Всесвіт», 1974, № 6).

Приміром, пушкінська «класична філологія» — це справжній континент, досліджуючи який відкриваємо такі грандіозні формації-концепції, такі пасма думок та фактів, що навіть скромний опис мандрівки таким континентом складе чималий том.

Так, ми майже навмання вказуємо на пушкінський вірш «Стамбул гяури нынче славят...». Свого часу М. Г. Чернишевський, попри звичайну свою проникливість, назвав його «беззмістовним». Що ж, тодішня епоха, видно, ще просто не знайшла більш-менш точного коментаря до цього твору. Лише тепер, з півторасталітньої віддалі, ми можемо вглядіти його глибоку історіософську семантику. Пушкін тут подає різку, по-східному яскраву замальовку прологу до

Доби так званого «танзімату» (турецького «просвітництва»), чи, сказати б, «просвітництва по-турецькому»...), до тієї фази в історії нашого східного сусіди, яку англійський історик А. Дж. Тойнбі вдало назвав «петрінізацією» (фази, до речі, й досі не закінченої). Отож усього кілька-надцять рядків, але за кожним із них, як завжди у Пушкіна, — «безодня простору» (М. В. Гоголь про пушкінське слово). За кожним рядком поета, починаючи з його перших, ще іграшкових «орієнталій», відчувається пильний погляд дослідника, занурений у стихії східної історії. Про самих лише пушкінських «інформантів», цехових сходознавців, котрі знайомили поета з Туреччиною, з її гучним імперським минулим, кризовим сьогоденням та гіпотетичним майбутнім, можна написати з десяток захоплюючих сходознавчих новел (серед цих інформантів — граф С. С. Уваров, котрий почав свою діяльність із блискучих проєктів орієнтальних студій в імперії, а закінчив ганебними інтригами проти найбільшого поета Росії; тут і письменник, мандрівник і дипломат Віктор Теляков — людина стільки ж феєричної, скільки трагічної біографії; тут і брєтер і знавець Сходу полковник Іван Ліпранді — прототип таємничого Сільвіо з «Пострілу», та інші).

Словом, наука про Пушкіна, яка лише недавно приступила до більш-менш послідовної та переконливої систематизації свого грандіозного предмета, цілком свідомо виходить з уявлення про «безодню простору» кожного пушкінського рядка, виходить з того, що пушкінське слово з неймовірною художньою енергією резонує на найважливіші сюжети всієї світової історії.

Не заміряючись тут окреслити бодай ескізно всі надбання Пушкіна-культуролога, ми спробуємо простежити лиш одну наскрізну пушкінську ідею, що нею, мов червоною ниткою, заткано безліч пушкінських витворів — і художніх (поетичних, прозових, драматичних), і теоретичних (історіографічних, публіцистичних, літературно-критичних). Ідеться про пушкінське ставлення до Заходу пореволюційної доби, коли вже найпроникливіші спостерігачі, знавці й цінувальники тогочасної історичної субстанції почали здогадуватися про відверто буржуазний, індивідуалістичний характер суспільно-історичного розвитку західної цивілізації.

Результати цього розвитку кількома десятиріччями пізніше геніально зібрав і систематизував у єдиній цілісній концепції Карл Маркс. А вже на початку нашого століття Макс Вебер («буржуазний Маркс», як його називають іноді на Заході, маючи на увазі використання вченим соціологічних моделей і методів К. Маркса, — однак без марксівських революційно-радикальних висновків), досліджуючи, за його словами, «дух капіталізму», за основу цього «духу» взяв так звану «формальну раціональність», цебто систему цілей, відчужених від людської сутності, байдужих до неї. Німецький суспільствознавець тим самим розкрив

ідеологічно-психологічний акомпанемент капіталістичної історії, де наголом падає не на людину, а на річ (явище, назване в «Капіталі» «товарним фетишизмом»), де людина «оречевлюється», а річ навпаки — набирає цілком самостійного, часто-густо зловісного буття. «Формальна раціональність» постає як апофеоз саме «форми», ампутованої від живого людського «змісту», передбачаючи холодне кипіння соціальної активності, але в інтересах не людини, а якихось безмежно далеких від неї цілей...

В нашу добу виникли і функціонують велетенські пізньокапіталістичні структури-імперії, які цілком вибудовані на «формальній раціональності», на граничній відчуженні своїх надмеханізмів від стихій живого життя. Не випадково естетична опозиція цим структурам неодмінно оперує метафорикою людиноавтоматів, роботів, двійників, маріонеток тощо.

Пушкін жив на самісній зорі цього антисвіту, але могутність культурфілософської та естетичної інтуїції поета дозволила йому бодай спорадично зафіксувати вже тоді вияви «формальної раціональності» в західній і близькій до неї петербурзько-імператорській сучасності. Він створив невелику, але напрочуд блискучу феноменологію «формально-раціонального» духу, який поступово і водночас неухильно оволодівав світом після Великої французької революції.

Відомо, що невдовзі після повернення з півдня Пушкін майже водночас створює вірш «Демон» і славновісні «Наслідкування Корану» — свого роду антинігілістичну ліричну діалогію. «Демон» — ідеально точний портрет відлюдника-песиміста тієї доби, відлюдника, який остаточно втратив інтерес до будь-яких позитивних цінностей («я нічого во всій природі благословить он не хотел»). «Наслідкування» ж Корану по самісній вінця, до останньої фонемі, сповнює пафос об'єктивної істини, закладеної у світобудову. Одроззу зазначимо, що для тогочасної західноромантичної традиції Схід, на якому розгорталось величне світоглядне дійство «Наслідвань», — це здебільшого полігон для найбільш різких і егоїстичних «вправ» героя-індивідуаліста («корсара», «гяура» та ін.), запеклого волюнтариста, який знає з усіх чинників світу лише «своє власне хотіння», — як скаже пізніше Ф. Достоєвський. Отож «Наслідвання» вироблюють у романтичного індивідуалізму його вже традиційний простір і розпочинають у ньому боротьбу за ідеал або, як потім висловиться один із коментаторів пушкінських світоглядних процесів М. М. Страхов, «боротьбу з Заходом», власне з західним нігілізмом.

У той же час Пушкін створює свою, глибоко своєрідну і глибоко національну версію фаустівської теми. «Сцена із «Фауста» — це сцена з історії новоєвропейського «духу», яка фіксує з неповторною художньою силою його втому від власної активності, позначеної виключно «власним хотінням», невмінням і небажанням вести цю активність у вселюдські, колективістичні береги. Як наслідок такої втоми постає невмотивована жорстокість, що нею закінчується «Сцена»... В ній у зародковому

<sup>1</sup> Цей термін, що походить від імені російського царя-реформатора Петра I, усталився в сучасній історичній науці.

вигляді вже містяться чи не всі ідеологеми, чи не всі недуги згаданого «духу» на шляху його подальшої історії, аж до нашої сучасності. В романі Андре Мальро «Надія» іспанський інтелектуал, що пов'язав свою долю з республікою, в розпал громадянської війни зауважує співрозмовникові, що «активний песиміст» неодмінно закінчить фашизмом. Роман «Надія» виник на трагічному схилку цієї війни, а вже в розпал іншої війни, яку Мальро назвав «Поверненням сатани», 1942 року, Томас Манн створив грандіозну напівхудожню-напівфілософську алегорію — про новітнього Фауста, котрий, змагаючи водночас і від надмірної активності, і від надмірного песимізму, зважується на найбільш ризиковане поєднання того й іншого — у вигляді пакту з Сатаною... «Доктор Фаустус» Томаса Манна, за задумом автора, мав символічно відбити трагедію німецького народу, котрий уклав такий пакт «з дияволом націонал-соціалізму». Славнозвісний твір німецького письменника ставить на фаустівській темі і художню, і світоглядну крапку. І, здається, в усій багатющій світовій фаустіані (включаючи і її «евеверест», гетівську поему) нема нічого ближчого до маннівського роману, аніж пушкінська «Сцена» фаустівської трагедії, трагедії свідомості, яка егоїстично зосереджується на собі, нагороджуючи мстиве і хворобливе ставлення до світу («всіє потопить» — і сьогодні звучить мов пароль «фаустівської») здичавілої фізики, готової спопелити планету).

«Сцена» проникливо передбачила пізніші інтелектуальні сюжети Заходу, де, починаючи з так званого «кінця віку» (поняття не стільки хронологічне, скільки ідеологічне), онтологічна (буттєва) нудьга, що від неї задихався пушкінський герой, неодмінно поєднувалася з терористичним запалом. Ось вправні убивці з романів і віршів Бориса Савінкова-Ропшина, які кидають бомби у царських сановників лише тому, що їх переповнює така «нудьга». Тепер історикові літератури очевидно, що саме ці «герої» щонайбільше вплинули на ранню прозу згаданого Мальро з її західними ландскнехтами і кондотьєрами китайської революції. (Маємо на увазі передусім романи «Завойовники» і «Доля людська», оскільки названий роман «Надія» висуває вже цілком іншу, значно ближчу до революційної реалістичності концепцію.) Дослідники також давно вже звернули увагу, що терорист-практик Савінков — один із прототипів кабінетного терориста, езуїта Нафти з «Чарівної гори» Томаса Манна. Поки що кабінетного... А ось у містифікованій автобіографії Томаса Едварда Лоуренса «Сім стовпів мудрості» песимістичні філософські новели безперестанку чергуються вже з добре намальованими картинами полювання на людей...

Словом, пушкінська «Сцена із «Фауста» — це сцена-пролог до безлічі людських драм, «доль людських», втягнутих у моторошні світоглядні вихори войовничого індивідуалізму.

З іншого боку, в геніальних пушкінських чернетках про «потойбічні» пригоди доктора Фауста і його супутника-асистента промайнув такий рядок — у зв'язку з архи-

тектурою пекла: «какої порядок і молчанье». Ці слова — чи не найкраща поетична характеристика такого непоетичного явища, як «формальний раціоналізм». Поєднання «порядку» і «мовчання» — антижиття, смерті — походить із кризи ліберально-буржуазного світогляду, яка вибухнула саме наприкінці XIX століття і стає до кінця віку нашого теж одним із найфундаментальніших сюжетів західної літератури (зокрема її понурих «антиутопій», де таке поєднання, доходячи до геркулесових стовпів здорового глузду, сягає чистісінького абсурду).

Пушкін незадовго до загибелі збирався написати повість «Марія Шонінг», побудовану на цілком реальному факті. Німецька дівчина-городянка, рятуючи від голодної смерті дітей своєї подружки, оголошує себе і свою подружку дітовбивцями. Обидві жінки йдуть на ешафот, зате дітей мають забрати до притулку. Кат відрубує Марії та її подрузі голови і сам непритомніє. Затє «порядок» — мертвотна суспільна структура-в'язниця — зберігає цілковиту свідомість, цілковите «мовчання»... Пушкінський задум остаточно завершив західна література, — починаючи з кафківського «Процесу», що вперше анатомував гонитву пізньобуржуазного гіпербюрократичного «порядку» за однаково живою, як і приреченою людиною.

Зв'язки Пушкіна з неросійським світом іноді мають зовсім несподіваний характер. Пригадаймо виникнення на початку минулого століття зого державно-історичного «атома», що у згорнутому вигляді містив чи не весь майбутній космос нинішнього «третього світу» — республіки (а час від часу «королівства» і навіть «імперії») Гаїті, створеної повсталими чорними рабами під проводом «чорного яacobінця», громадянина Туссена-Лувер'єра.

Драматичним обставинам становлення Гаїті, його чорним консулам і генералам на диво багато уваги присвятив М. М. Карамзін у своєму журналі «Вестник Европы», що його він видавав (по суті, створюючи власноруч кожна його книжку, від першого до останнього рядка!) у найперші роки минулого століття. За нашими спостереженнями, Пушкін ледве чи не дитиною щонайрешетельніше ознайомлювався з часописом свого вельмишановного наставника. Отож гаїтянська тема з її можливими автобіографічно-африканськими обертонами напевне не пройшла повз молчух, надзвичайно пильну увагу. З іншого боку, зрозуміло, чому вона так гіпнотизувала Карамзіна — як псевдонім-сигнал можливої селянсько-кріпацької революції, привид якої усе життя мучив славнозвісного дворянського історика та ідеолога. Замислимося над таким поєднанням у пушкінській свідомості «гаїтянського» і вітчизняного, і ми почуємо голоси з «чорної Франції» (як називала Гаїті європейська преса тих років) в «Арапі Петра Великого», побачимо обриси гаїтянсько-російських паралелей Карамзіна навіть в оренбурзьких віхолах козацько-селянської революції («Капітанська дочка»). Пушкін, слідом за Карамзіном, добре знав, що саме на Гаїті раби дали перший в історії нового часу нещадний урок своїм хазяям; при цьому слід додати, що спочатку

союзник, а потім опонент і просто антагоніст Пушкіна, письменник, історик і видавець М. О. Полевой прямо стилізував себе під представника молоді і войовничі «гаїтянської нації», під «громадянина Порт-о-Пренса»...

Та поряд з такими прихованими зв'язками пушкінського поетичного світу з іншими світами існують зв'язки набагато відкритіші й очевидніші. Зокрема — проникливе дослідження феномена «західного духу» здійснюється передусім у «маленьких трагедіях», започаткованих «Сценою із «Фауста». Індивідуалістична героїка цього «духу» тут постає чи не від коліски — від пізнього середньовіччя, що в «Скупому рицарі» на наших очах катастрофічно переломлюється в новий час, до пізнього Ренесансу в «Кам'яному гостеві» (Мадрид — найвіддаленіше місто на карті ренесансної Європи, що з незрівнянною майстерністю підкреслюється реплікою Лаури: «А там, на Севере, в Париже»), пізнього барокко в «Бенкеті під час чуми», пізнього просвітництва в «Моцарті і Сальєрі».

«Безодня простору» в «маленьких трагедіях» просто неосяжна. Переповісти їх проблематику — переповісти духовну історію Європи. У зв'язку з цим звернімо увагу на окремі наскрізні сюжети пушкінського трагосу — на мотив знелюдненої людської активності, де людське замість мети обертається в засіб.

Скупий Рицар — це, зрозуміло, щонайрізкіший оксюморон: хіба рицар може бути скупим?! Сталева рицарська енергія, тренувана століттями хрестових походів (від яких залишився лише кульгавий кінь на ймення Емір), дисциплінована щонайсуперішою суспільною і віковою ієрархією (вона руйнується буквально на очах читача), стає тут зняряддям «первісного нагородження», цього першого зойку «духу капіталізму». Пригадаймо відомий вислів, що скнара не може співати про втрачені скарби. Барон же, передчуваючи втрату своїх скарбів, оспівує-оплакує їх, та ще й з якою силою! Проте ці скарби вже належать майбутньому, в якому вони остаточно витіснять будь-яку поезію, будь-яку емотивність. Десь через чверть століття після появи пушкінської трагедії Маркс, працюючи над «Критикою політичної економії», подасть незрівнянний за своєю інтелектуальною глибиною коментар до феномена-парадокса таких скарбів, нагороджених старим світом в якомусь ірраціональному екстазі і розсудливо обернених новим часом на прозаїчний «капітал»... Проте вже і на своїй початковій, емібріональній стадії капітал знелюднює людину (не випадкова «бестіальна» метафорика навколо Альбера: себе він порівнює з «мишею», Барон порівнює його з диким «молодим оленем», Герцог — з «тигреном»; перекладавши сучасного українського поета, можемо сказати: «людини вже нема»).

Дон Гуан («Кам'яний гість»), здавалося б, зітканий з пристрастей, з учинків-експромтів («импровізатор любовної песни»), вкрай далекий від стихій знелюднення. Але у Пушкіна це лиш чуттєвий, фізіологічно підкреслений, «південний» різновид свого північного понурого побратима — Фауста.

Його егоїзм розкривається у супроводі вже не німецького, а іспанського темпераменту. І саме цей тілесний, бурхливо-фізіологічний егоїзм приводить у рух доти нерухоме, камінне, мертве (Леся Українка у своїй великій драмі геніально послала цей постулат пушкінської трагедії — до двійництва героя і Камінного Господаря). Минуло півтора століття, і сучасну буржуазну цивілізацію буквально судомить від важкого «пожаря каменної десниці» напівживих-напівмертвих механтропів, різного роду електронних (а невдовзі і «штучно-соматичних») големів та франкенштейнів.

«Бенкет під час чуми» — твір, у якому один із найбурхливіших проявів життя, бенкет, мовби загіпнотизований смертю, можливістю щохвилини опинитися в її понурих обіймах. Що ж, «усамітнена свідомість» (Достоевський), цей неодмінний протагоніст новоєвропейської буржуазної історії, у полоні своєї самотності неодмінно улягає гіпнозові смерті як найбільшій і найважливішій каузальності свого загерметизованого мікросвіту, щільно ізольованого від навколишнього життєвого середовища. Так було від Паскаля до згаданого Мальора, цих найбільш аристократичних в'язнів індивідуалістської Бастилі, з якої вони весь час тікали і до якої весь час поверталися.

Проте Пушкін у «Бенкеті» геніально відчув специфічне «смертолюбство» англійської культури XVII—XVIII століть — доби народження «формальної раціональності» з духу капіталізму, з трагедії великих буржуазних революцій, грандіозні гуманістичні проекти яких розбивалися біля гранітного підніжжя цієї «раціональності».

Ось найгучніші літературні сигнали-назви згаданого «смертолюбства»:

1646 — поява «Башти смерті» Обера;

1676 — «Опівнічні роздуми» Н. Тама про смерть;

1712—1713 — П. Парнелл, овдовівши, пише «Нічний витвір про смерть»;

1728 — «Листи мертвих до живих» Елізабет Роу;

1734 — сімнадцятирічна Елізабет Картер видає свої перші «некрополісні» вірші;

1742 — славнозвісні «Опівнічні думи» Е. Юнга;

1743 — «Могили» Р. Блейра;

1751 — «Елегія, написана на сільському кладовищі» Т. Грея. І так далі...

Пушкін на диво глибоко відчув і своєрідно продовжив цю «інтуїцію» англійської літератури і культури — продовжив на основі англійської ж романтичної п'єси «Чумне місто», що ввібрала в себе цю майже двохсотлітню традицію острівної меланхолії.

Якщо застілля в «Бенкеті під час чуми» заворожене смертю, то в «Моцарті і Сальєрі» воно вже нею, по суті, закінчується. «Моцарт і Сальєрі», напевне, найглибший пушкінський філософсько-художній етюд на теми «формальної раціональності» як особливо нещадного і безжального знаряддя відчуження.

Нагадаймо, що автор цього терміна Макс Вебер в останні роки життя напружено працював над книгою «Раціональні і соціологічні першооснови музики», виданою посмертно аж 1921 р. Драматичний, ба

навіть трагічний (хоча й старанно прихований за професорсько-цеховим жаргоном) пафос цієї книги полягає передусім у надзвичайно широкому показі того, як з новоєвропейської музики — століття за століттям, десятиріччя за десятиріччям — потроху, але неухильно зникає будь-яка безпосередність, наївність, поступаючись місцем «техніці», штучності, робленості, хай і дуже високого класу. Автор у своїй передсмертній праці пильно протестує уже не тільки суспільні, а й власне естетичні маршрути «формальної раціональності» в пізньобуржуазних лабіринтах. Основні положення цієї праці підхопив лівобуржуазний теоретик Т. Візенгрунд-Адорно, який взяв на себе обов'язки «таємного музичного радника» Томаса Манна під час роботи останнього над «Доктором Фаустусом».

Але ось що цікаво: в «Докторі Фаустусі», цьому естетичному апокаліпсисі трагічного знелюдненої музики, по суті, немає жодного мотиву (і «музичного», і загальносвітоглядного), якого б не було у «Сцені із «Фауста» і «Моцарти і Сальєрі» Пушкіна — від специфічної недуги «героя» «Сцени» до спотвореного і спустошеного задрістю й нігілізмом «музикознавства» Сальєрі, котрий, зневірившись у світовій справедливості, піднімає руку на її гінець — Моцарта (так Адриан Леверкюп у «Докторі Фаустусі», в ситуації такої ж зневіри, замахується на Дев'яту симфонію Бетховена, пісню пісень войовничого гуманізму). У монологах Сальєрі, по суті, немає жодного рядка, який століттям пізніше не перетворився б, не гіперболізувався до тисяч сторінок і фактів у західній «музикології» — від праць Макса Вебера і Теодора Адорно до «практичних», «партизанських» акцій проти класичної спадщини (у вигляді вибухів пластичних бомб на західнонімецьких концертах «традиційної» музики).

У зв'язку з очевидними паралелями між «Доктором Фаустусом» і «маленькими трагедіями» історикам літератури не зайве було б уважніше розглянути той факт, що в Берліні 1940 року вийшов їх томик, перекладений Йоганнесом фон Гюнтером, відомим німецьким ентузіастом російської літератури (невдовзі фашисти заборонили йому перекладати твори російських письменників; по війні він видав загалом цікавий переклад «Лісової пісні»). Отож тут можливий не лише типологічний, а й безпосередній, генетичний перегук великих різномовних явищ світової літератури.

І, нарешті, Пушкін у «Піковій дамі» певнено бере ще один аспект «формальної раціональності» — її зовні парадоксальний, але зсередини абсолютно законотвірний зв'язок зі стихіями ірраціонального, того, що перебуває, за словами Чорта із «Доктора Фаустуса», поза людськими словами і людськими поняттями. Петербурзько-остзейський житель, виплеканий, здавалося б, наскрізь раціоналістичною цивілізацією, інженер і т. п., раптом стрімголов, наосліп кидається в стихію «поза словами й поняттями». Пушкін тут продовжив інтуїтивні прозріння «Кам'яного гостя» і «Бенкету під час чуми», створивши геніальний художній «протокол» відчуженої від дійсної людської міри свідомості.

Отож не диво, що Пушкін останні роки настільки ж уважно, наскільки й дражливо та недовірливо вдивлявся в молоду ще тоді північноамериканську дійсність — тогочасний еталон буржуазної цивілізації.

Головним «інформатором» Пушкіна тут був не так його приятель і наш земляк Полетика, котрий на дипломатичній службі провів не один рік у США, як французький учений і політичний діяч граф Алексіс Токвіль, котрий за один лише рік перебування в цій країні зумів розгледіти найголовніше й створити класичну працю «Демократія в Америці». Симпатизуючи молодому суспільству, Токвіль водночас з дивовижною проникливістю звернув увагу на такі його тенденції, як неухильна стандартизація й уніфікація духовного життя (досить сказати, що він передбачив «розквіт» у країні «масової літератури» та інших зразків маскульту!). Омасовлення і, відповідно, знелюднення суспільного життя у США, перетворення «народу» в традиційному значенні цього слова на те, що американський соціолог уже в нашому столітті назвав «юрбою самотніх», — ось наскрізний і найголосніший мотив цієї книги.

Пушкін писав П. Я. Чаадаєву, що книга Токвіля просто-таки «налякала» його (як пізніше вона «налякає» молодого О. І. Герцена, І. С. Тургенєва та інших російських письменників і мислителів; «голоси» її виразно вчуватимуться і в американських нарисах О. М. Горького). У «Записках Джона Теннера», укладених Пушкіним за матеріалами Токвіля, накидана тоді ще гіпотетична, але тепер, з погляду нашого сучасника, загалом автентична картина американського суспільства, сформованого вже виключно «формальною раціональністю» і задля такої «раціональності». Пушкіна понад усе відштовхував від американської дійсності крижаний психологічний клімат, нестерпний для поета...

Пушкін працював над книгою Токвіля, уже видаючи «Современник». Уважний перегляд матеріалів цього часопису засвідчує, що там панував украй своєрідний редакторсько-видавничий принцип. Абсолютно всі вони — і самого Пушкіна, й інших авторів, від поезій до статті князя П. Б. Козловського про теорію «удобосбытностей» (тобто ймовірностей) — закінчують, завершують, увінчують ті чи ті пушкінські світоглядні сюжети. Так, конспект одного із розділів «Демократії в Америці» підбиває пушкінські багаторічні роздуми над генезою, сучасністю і майбутнім західнобуржуазного раціоналізму, надмірної, надлюдської, і тому нелюдської, «доцільності».

У «катастрофічній за своєю силою» (Ю. М. Тинянов) еволюції великого російського поета вимальовуються — на останньому її етапі — контури різного роду грандіозних художніх та загальносвітоглядних підсумків. Серед них — і песимістичні висновки щодо цивілізації, заснованої на такій «доцільності». І немовби сама та цивілізація, злякавшись поетового всевідання, найняла фахового шукача «доцільності» в її найгрубішій, найвувльгарнішій формі, щоб убити поета...