



Т.В. ЗЫРЯНОВА • “СКВОЗЬ МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ...”

Т.В. Зырянова



“СКВОЗЬ  
МАГИЧЕСКИЙ  
КРИСТАЛЛ”

Москва, 2012

**ББК 7.03**

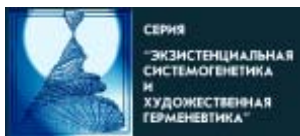
**УДК 85:103 (2)**

**А 4**

**Зырянова Т.В.** Сквозь магический кристалл. — Москва: Изд-во Академии Тринитаризма, 2012. — 160 с.

В работе, с позиции системогенетики и художественной герменевтики, раскрыт эстетический контекст творчества А.С. Пушкина. Это новое направление, которое автор развивает в истории литературы.

Для студентов, аспирантов, преподавателей и всех, кто интересуется гуманитарными исследованиями.



**Редакционная коллегия:**

А.И. Субетто, доктор философских наук, доктор экономических наук, кандидат технических наук, академик-секретарь отделения образования ПАНИ (науч. редактор); Н.А. Селезнева, доктор технических наук; Н.Н. Александров, доктор философских наук (отв. редактор).

**Т.В. Зырянова**



**“СКВОЗЬ  
МАГИЧЕСКИЙ  
КРИСТАЛЛ”**



А.А. Титов. Поэт (1974).

### *А.С. Пушкин. Поэт*

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.

Но лишь божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа поэта встрепенется,  
Как пробудившийся орел.  
Тоскует он в забавах мира,  
Людской чуждается молвы,  
К ногам народного кумира  
Не клонит гордой головы;  
Бежит он, дикий и суровый,  
И звуков, и смятенья полн,  
На берега пустынных волн,  
В широкошумные дубровы...

1827 год.



## Космический странник

Мы знаем о Пушкине все. И тем не менее в действительности мы мало знаем о нем... Такова участь всех медиумов, призванных выражать свое время. И сама эта ослепительная яркость выражения не позволяет разглядеть того человека, на которого указал перст Божий.

Если мы окунемся в эпоху Пушкина, то поразимся тому, что не услышим его имени. На просторах громадной страны - горстка образованных людей, и лишь немногие из них проявляют интерес к литературному творчеству. Этих людей пушкиноведение сегодня знает поименно. Журналы пушкинской поры полны жалоб на безвременье: нет поэтов, господ! Что поделаешь: большое видится на расстоянии... Однако в день смерти Пушкина его истинная роль и величие потрясли даже выдавших виды современников.

В чем же загадка этого человека, написавшего в принципе не так много? В библиотеках мы видим многотомные издания Толстого, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, но расширенное массовое издание Пушкина - 5 томов! И все же они, как грани сверкающего кристалла, преломляют огромное количество лучей - сюжетов и образов, реальных человеческих судеб и литературных течений.

Он жил в одно время с Гете и Байроном, Наполеоном и Гегелем.

Ему довелось увидеть, как Россия, напрягая силы в страшной войне, разрубила оковы средневековья и превратилась в удивительную страну, жадно поглощающую и перерабатывающую мировую культуру, и вместе с тем... осталась мертвой, деспотичной, все такой же, какой описывал ее Радищев.

Но чем безысходнее был мрак этой жизни, тем ярче оттенялась феерическими красками жизнь небольшого кружка русских интеллигентов, которые сегодня легко ассоциируются с пушкинской эпохой...

## Поэт - избранник

Всякое историческое чудо есть стечение обстоятельств.

Историческое чудо Пушкина состоит в том, что он выразил детство культуры России. Французский классицизм - холодный и отталкивающий - донес до нас дыхание Греции, но в России оно стало совершенно другим: юная русская культура, столь нуждавшаяся в идее всеобщего равенства и братства, приняла эти мифы вполне органично, поставив их в ряд с собственными, загадочными русскими, мистическими немецкими и ажурными французскими сказками.

Лицейское восприятие Греции пушкинским кружком для многих из нас остается единственно возможным, ведь на самом деле мы не знаем, как понимали свою мифологию греки, как они ее чувствовали. И только в этих ранних пушкинских стихах, где можно пойти в лес и повстречаться с нимфой, спуститься к реке - и увидеть наяду, а в теплом южном ветре - зефир, символический дух этой культуры отражен как русский. Но не православный, а языческий! Он явно смешался с роскошными по размаху фантазии сказками Арины Родионовны. Пушкин не раз будет совершать трансформацию, выворачивая античность сквозь призму русских сказок, а русские сказки - сквозь призму античности. Эта изумительная игра отражений уже в юности очаровывала его, и, достигнув творческой зрелости, он не раз к этой игре возвращался.

Удивительное стечение исторических обстоятельств позволило ему, стоящему на перекрестке всех культур мира, отразить все во всем. Он обладал той легкостью пера, которая в пушкиноведении породила вульгарную



концепцию простоты. Это заблуждение по поводу простого Пушкина не изжито и до наших дней. И все же миф о его простоте поколеблен более вдумчивыми и внимательными к внутреннему миру поэта читателями, открывшими, что космос с его фундаментальными законами всегда был в центре внимания великого поэта. Так, Константин Кедров подчеркивает, что философское стихотворение “Движение” (1825) роднит поэзию Пушкина с теорией относительности Альберта Эйнштейна, а картину вселенной, описанную в романе “Евгений Онегин”, можно увидеть с такой степенью научной достоверности лишь благодаря научным достижениям нашего времени.

## Многогранность Пушкина

Многогранность Пушкина - одна из величайших загадок. Его научные взгляды, представления поражают ученых. Бесспорно, в известном смысле Пушкин есть Ломоносов своего времени. Что стоит за этим - волшебство дара или эрудиция, отточенный интеллект? Скорее, все, вместе взятое. Но несомненно одно: гениальность, свойственная Пушкину, наделила его живым интересом ко всему, что истинно для поэта в этом мире.

Нам трудно себе представить, что Пушкин создал новый литературный русский язык. Еще во времена Екатерины Великой не было норм грамматики - люди писали и говорили как попало, но перед Пушкиным был Державин, который создал стиль и создал слог, и современники восхищались его легкостью. Тем не менее он моментально стал архаичным тяжеловесом, стоило зазвучать юному голосу потомка петровского арапа. И если мы повернем тяжелую дверь художественного монолита Пушкина, то за легкой формой откроем колоссальное по наполненности содержание.

Да, он сумел отразить все грани мировой культуры и сделал это необычайно легко. Так переплелись судьбы самой культуры. Историческая точка явилась точкой

многих пересечений. Отсюда - миллион загадок Пушкина. И ответы на вопросы, которые порождают еще больше вопросов. Вот, к примеру, один из волнующих автора этих строк факт: А.С. Пушкин и Серафим Саровский, ментально сомасштабные по отношению друг к другу личности, были современниками, причём оба жили на Нижегородской земле: один - в Болдино, другой - в Дивеево, но лично знакомы они не были, никогда не встречались, хотя премного были наслышаны друг о друге. Но почему?! Что это - парадокс, ирония... или тайна судьбы поэта?)

Белинский - человек эмоциональный, с возвышенной душой, но довольно односторонний критик, сводивший в основном творчество Пушкина к социологической оценке, - назвал роман “Евгений Онегин” энциклопедией русской жизни. На самом деле энциклопедией был сам Пушкин. Не потому, что он был исключительного ума, как Гете, научные труды которого почти равны его художественным достижениям. Нет, все, что сделал Пушкин, он сделал в области литературы. И самое главное: он совершил путешествие далеко в прошлое и далеко в будущее. О первом все знают. Это - исторический цикл Пушкина, включающий его “Песни о Стеньке Разине”, повесть о Пугачеве, “Арапа Петра Великого”, поэму “Медный всадник”, трагедию “Борис Годунов”. Он удивительно точно расставил вехи русской истории, оживил ее **страсти и страхи**. Немало диссертаций написано на тему “Пушкин как историк”. Но мало кто знает, что Пушкин был пророком.

Несколько лет назад были опубликованы его рукописи, которые он сам запретил открывать потомкам раньше, чем через сто пятьдесят лет после его смерти. В них описана закономерность цикличности русской и мировой истории. Подобное удалось за все это время только Велимиру Хлебникову. Сами источники этих рукописей остаются загадкой.

Сказки, как оказалось, были к тому же и зашифрованным ключом пушкинской трактовки логики исторических событий. Так что не всегда бывает простым делом понять, какой же намек “добрым молодцам” содержит, скажем, сказка о золотом петушке. Когда Анна Ахматова убедительно доказала, что “Золотой петушок” одним из важнейших источников имеет сказку Вашингтона Ирвинга об арабском звездочете и весь экзотический антураж Пушкину потребовался для того, чтобы блеском нездешних чудес затмить, замаскировать политический актуальный смысл, Мандельштам оценил это искусство сказочника как шахматную партию. Да, Пушкин не только мастер интриги, потрясающий неисчерпаемым богатством своего воображения, но и непревзойденный логик, интеллектуал, закладывающий смыслы в произведение... слоями! Причем многослойность смыслов присуща любому пушкинскому произведению, сами же смыслы даны в спектре - от бытовых, житейских, до трансцендентальных!

### Мироощущение поэта

Поэты утверждают, что они живут в обратном времени. С высокой мерой достоверности можно отнести эти слова к Пушкину. Более того: поэт жил в параллельном пространстве и периодически делился с нами своими особыми переживаниями. В этом мифопоэтическом пространстве ничего не значат чины, должности, дворцовая суета и светская мишура. А раз так, то он может позволить себе посмеяться над теми, кто смеется над ним. И поразительный юмор Пушкина - это юмор существования **уязвимого бессмертного**. Он уже знает, что он бессмертен. И уже знает, что будет убит, ведь он живет в обратном времени! Те, кто пытается его унижить, говорят о его картежных долгах, сердечном непостоянстве, жизненной неустроенности, но все это не имеет ни малейшего значения для человека, который не живет этой жизнью! Хотя и вынужден в ней жить...

Как все гении, он любил исключительность, и это ярко проявляется в нем самом, в его сюжетах и в его героях, ведь логика здравого смысла не допускает, чтобы какой-то там чиновник по особым поручениям, даже не дослужившись до камер-юнкера, без особых средств к существованию, без светских перспектив, вдруг женился на первой красавице! Или вспомним его героя из повести “Выстрел”: с его-то исключительным мастерством и жаждой мести, захватившей все его существо, - вдруг простить противника! Корни этой исключительности многие видят в байроновском влиянии на все российское общество, но герои Байрона бегут от жизни в запредельные дали, а герои Пушкина - кровь и плоть самой этой жизни.

Используя тезис Энгельса о типичных характерах в типичных обстоятельствах, советское литературоведение приписывало Пушкину умение находить такие характеры и такие обстоятельства, но это не так! Герои Пушкина, как правило, исключительны - и наперекор Байрону они помещены в самую гущу жизни. Вспомним, что после выхода “Пиковой дамы” читатели долго находились под впечатлением и увлеченно искали эти таинственно сочетаемые карты, поскольку художественный эффект живого человека среди современников в обыденной жизни был чрезвычайен в своей убедительности. Именно это свойство - помещать исключительного героя в предельно знакомые каждому обстоятельства, в повседневную атмосферу - отличает эстетику и поэтику Пушкина от эстетики и поэтики романтизма.

Для нас это время уже стало экзотическим, но представьте себе, что сейчас появился некто, кто сделает мистически обаятельным сегодняшнее. Возможно ли такое, кто знает...

Основной эстетический модус, который использует в своем творчестве Пушкин, встречается в искусстве крайне редко, это - *ослепительность*. Эффект ослепительности возникает, когда безмерно грандиозное содержание вопло-

щается в максимально простой, но при этом адекватной ему форме, и это содержание все же как бы взрывает форму, ослепляя зрителя, читателя.

Воплощением такого явления в XX веке в изобразительном искусстве стал, например, “Черный квадрат” Малевича.

Сконцентрированное мощное содержание мировой культуры втиснуто в форму изложения лаконичным легким языком Пушкина - это аналог ослепительности в искусстве слова, это - метафора взрывоопасности предельного напряжения, которое наиболее ярко можно представить в русле зрительного восприятия - в русле светотональности.

Такое освещение может быть только в космосе. Увидеть, а тем более передать не каждому творцу дано.

Противоположностью данного эффекта является свет в конце столетнего цикла культуры. Это - свет серебряного века. Мерцанье полутьмы, дымчатость полуоттенков.

Эффект ослепительности и запредельная избыточность наделяют большинство пушкинских героев особым свойством: многие из них так или иначе связаны со страстями, имеющими сверхмощное напряжение.

Эти страсти, вернее - для каждого героя - одна, владеющая им страсть, - настолько сильны, что парализуют их личную волю, превращают в своих рабов, и Пушкин как бы с некоторым удивлением проводит своеобразную инвентаризацию человеческих страстей. Поэтому многие главные герои вроде Германна или Скупого рыцаря кажутся порой манекенами, невозможными для жизни, но Пушкин совершает сгущение и концентрацию целенаправленно, как ученые проводят эксперимент, наблюдая свой объект в точно определенных обстоятельствах.

Избыточная сила страсти, владеющая человеком, может показаться неподвижной, на самом деле она просто ослепляет своей непомерностью. В этом смысле герои Пушкина - прямые потомки греческих героев типа Геракла.

Эти люди созданы по образцам греческих героев: они нагружены не по мере человека! Тяготение к таким страстям испытывала эстетика романтизма, но там в битве с природными стихиями и фантастическими силами герой самоутверждался или погибал - здесь же непомерная страсть не дает ему эволюционировать вообще. Она расплющивает его!

Безмерность и ослепительность - вот два свойства, характеризующие напряжение, в котором пребывают эти герои Пушкина.

### **Пушкин - пассионарий своей эпохи**

В начале XIX века русская культура приняла эстафету мировой пассионарности, но она не знала об этом! Как не знал Пушкин, что открывает своим творчеством золотой век русской литературы. И тем не менее он интуитивно это чувствовал. Это видно в каждой его строчке. Он творит с ощущением, будто у него за спиной - Бог. Подобно Шекспиру, он зачастую не нов и пишет поверх чужих сюжетов, но в нем абсолютно новы смыслы, а главное - мироощущение. Это мироощущение человека, как бы посланного из будущего в это тяжелое и вязкое прошлое, чтобы рассказать всю правду о возможном. По-разному ее поймут. Одни захотят быстрого переворота и, опьяненные дыханием свободы, выйдут на Сенатскую площадь, чтобы затем погибнуть или сгинуть в Сибири. Другие увидят, что по дороге к свободе - непочатый край духовных проблем, и за их решение пора приниматься. Из этого родится русская интеллигенция.

Как фантастические герои у Маяковского или Стругацких, Пушкин, этот всемогущий и одновременно очень хрупкий человек, перемещается в мрачное николаевское время, чтобы легко и играючи заговорить о сложном и непостижимом для современников. Все, что он мог сказать, он сказал. Все, что могли понять его

современники и потомки, они поняли. Но Пушкин говорил не только для них и не столько для них. Соизмеряя его способность с нашей способностью понимать и объяснять мир, людей, их поступки, чувства и мысли, с удивлением обнаруживаешь, что он и здесь остается пассионарием, а мы - все такими же дикими и дремучими, фрагментарно образованными и примитивно чувствующими... Он все еще из будущего. Он все так же свободен и гармоничен, и за сто пятьдесят лет никто не стал писать легче, никто не смог насытить художественный текст плотнее, и никто не смог превзойти тот волшебный порядок слов, из которого складывается симфония Пушкина.

Как-то знаменитый советский журналист Кольцов, обучая молодежь, разбирал текст одного дореволюционного фельетониста и периодически восклицал: “Монолит! Негде лезвие вставить - ничего невозможно убрать!”. Если говорить о Пушкине, то это относится ко всему его творчеству без исключения, ведь поразительны даже пушкинские черновики. Его тексты неразъемны. Всякие попытки анализа всегда частичны. И самое удивительное в том, что мы уже имеем внушительную по объему библиотеку, трактовую, взвешивающую штрихи пушкинского творчества, и эта библиотека в сотни раз превосходит написанное Пушкиным. Но раскрыта ли от этого суть его творчества?

### **В чем гениальность Пушкина**

Можно взять небольшую повесть “Барышня-крестьянка” и обнаружить по поводу ее возможные трактовки, от бытовой до эзотерической. Казалось бы, “Барышня-крестьянка” - житейский анекдот, как, скажем, “Пиковая дама”. Но на самом деле в кольцевой структуре этих произведений заложена числовая символика не менее значимая, чем дантовская! И попробуй разберись: то ли знакомство с розенкрейцерами повлияло на Пушкина, то ли его раскованный гений творил по тем же законам, которые

скрыты в секретном эзотерическом знании этого ордена? В “Пиковой даме” мы видим мистическое пересечение трех миров, которое затем разовьется в “Мастере и Маргарите” Булгакова, но нити их мы можем найти и у Гофмана, и, если хотите, у Андрея Тарковского. Сквозь время и пространство они ведут таинственную переключку в мировой культуре, и мы - их читатели и зрители - слышим только отзвуки и отголоски этой таинственной переключки, не в силах постигнуть ее сакрального смысла.

Наше время - время расшифровок.

Как достижения конца XX века можно назвать раскрытие духовно-символической ипостаси гоголевских произведений, обнаружение многослойной информации, заложенной в Апокалипсисе, разгадку тайнописи великих книг Достоевского, Белого, Булгакова.

Но, чтобы попытаться постичь художественный мир Пушкина, надо почувствовать себя хотя бы в чем-то равным ему. Однако мало кого посещает такая свобода! И слишком мы с детства перепуганы лакированными портретами, висящими в школьных кабинетах, и лакированными речами, не допускающими расхождений с зацементированным текстом учебника... Не этого ждал от нас, читателей, Пушкин. Не официального признания его гением - это он знал сам - и сознания этого ему было достаточно. Но... понимания - разбуженного воображения и нашей готовности вступить в мысленный диалог с ним... чтобы в конгениальном сотворчестве продлить чудесный миг очарованности земной жизнью, покоровшей своим волшебством поэта раз и навсегда, несмотря на перипетии судьбы и ее трагическую развязку!

То, что видел и переживал Пушкин, существенно не как факт действительности, а как достояние его необычайного внутреннего мира. Осмысляя наследие поэта, можно с уверенностью сказать: все художественное творчество его покоится на реализации личностного потенциала. Поэт лишь однажды выезжал за пределы



отечества, да и то в обстоятельствах экстремальных. Видимо, главное все-таки в душе самого творца. Нам, читателям, выпало великое счастье стать очевидцами необозримости пушкинской души. Счастье стать очевидцами созданных им чудес! Ибо нет на свете изумительнее для читательского воображения строк:

*У лукоморья дуб зеленый;  
Златая цепь на дубе том:  
И днем и ночью кот ученый  
Все ходит по цепи кругом...*



## “Божественный глагол”

*(Философская лирика Пушкина: “Пророк”)*

На рубеже 20-х-30-х годов поэт в переписке признался, что остро ощущает трагизм жизни, вернее, трагизм соседства жизни и смерти... В этот период, а именно - во второй половине 20-х и в 1830-х годах - Пушкин создал наиболее впечатляющие произведения, посвященные раздумьям о поэтическом призвании.

В контексте этой темы самый мощный заряд выразительности, конденсат смыслов и остроту поэтического откровения, придавшую его поэзии исповедальный тон, воплотило в себе стихотворение “Пророк”, написанное 1826 году (10, 345).

По жанру оно близко к духовной оде. По содержанию... ему нет аналогов даже среди произведений философского плана, написанных Пушкиным летом 1836 года, когда он жил под Петербургом на даче на Каменном острове. (Примечательно, что стихи 36-го года войдут в историю как “каменноостровский цикл” - сделать такой акцент исследователей обязывает абсолютно новый, неведомый прежде русской поэзии масштаб и тональность размышлений... Тем не менее стихотворение “Пророк” резко выделяется на фоне всего созданного поэтом - своей неповторимой интонацией, яркостью озарения предначертанностью особого пути, отмеченного высокой жертвенной самоотреченностью, которую можно признать готовностью к подвигу).

*Глагол - это единоголосие языка...  
Это сама поэзия.*

*Жиль Делез*

### **Что значит понять “Пророка”**

Понимание как освоение художественной содержательности предполагает не только анализ содержания и раскрытие смыслов, заложенных творцом, но и наделение смыслом собственным, открытым в процессе проживания произведения. И в этом отношении позитивным по силе влияния иррационального механизма на процесс постижения художественного текста кажется нам такой подход: “Понимание... есть субстанция, творящая миры” (7, 77). Субстанция - “сущность, нечто, лежащее в основе”, “предельное основание, позволяющее сводить чувственное многообразие и изменчивость свойств к чему-то постоянному, относительно устойчивому и самостоятельно существующему” (14, 632) - предполагает инобытие единого художественного мира, создающего некую целостность - воплощенную по замыслу творца художественную реальность. Чтение с конгениальным охватом художественной целостности позволяет рефлексии развернуться таким образом, чтобы читатель оказался “там”, внутри данной автором художественной реальности. Только в таком случае осуществится творчество читателя. Это необходимо учитывать каждому, кто задается вопросом: “Истинно ли переживание, описанное Пушкиным в стихотворении “Пророк”?”.

Такой переход и есть сотворение мира, в данном случае мира смыслов этого художественного текста, всех его метасмыслов (идеи!), вплоть до метаметасмысла (сверхзадачи творца). Читатель, проникнув в художественную целостность, существует уже не в процессе

рефлексии - он совершает рефлексивный скачок - и оказывается в субстанции понимаемого, где мир переживается непосредственно как данность. Понять грандиозность онтологической картины “Пророка”, его содержание и смыслы значит принять “осмысленное существование” в заданных поэтом рамках. И тогда, вдумавшись в суть мучительного преображения героя, сотворенного по воле Божией, можно ответить утвердительно: “Все описанное - правда”. Все это и впрямь произошло с ним, если учесть, что ритуал имеет энергетическое, а не физическое воздействие: пережитые муки реальны, а зримых действий нет, как и нет зримых последствий для героя в результате таинственной, сакральной трансформации.

И если в процессе осмысления описанного действительно включается наша иррациональная природа, наша иррациональная память, то возникает эффект сопереживания.

\*\*\*

Размышляя о таинствах посвящения в неземное, космическое, философ К. Кедров обнаружил своеобразный корень всех испытаний - то общее, что дает основания объединить сказки, мифы, легенды всех времен и народов, повествующие в принципе об одном - о сути испытаний для героя, стремящегося к духовному обновлению. Эти испытания предельно тяжелы, и выдержать их с честью дано лишь избранным. Как правило, это - прохождение сквозь “огонь, воду и медные трубы” (6, 80).

“Пограничное состояние перехода равносильно смерти: герой умирает, чтобы вновь родиться. При этом все его тело как бы воссоздается заново... В рассеченную грудь вставляют “магический кристалл”, заменяют глаза, уши, рассекают язык или выставляют вместо него змеиное жало” (там же, 80). И здесь автор цитирует пушкинского “Пророка”:

*И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И уголь, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.  
И он к устам моим приник  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный, и лукавый,  
И жало мудрыя змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.*

Вывод исследователя таков: "...ясно, что и в сказке, и в мифе, и в литературе мы имеем дело с неким кодом всей мировой литературы" (6, 80, курсив мой - Т.З.).

Код - "1) система условных обозначений, названий, сигналов, применяемых для передачи, обработки, хранения различной информации"... 2) совокупность знаков, символов и система определенных правил, при помощи которых информация может быть представлена в виде набора из таких символов для передачи, обработки и хранения..." (8, 285).

Мы привели оба толкования термина "код": в одном доминирует система обозначений, в другом - их совокупность + система правил. Система предполагает важнейшее условие - целостность, в то время как совокупность допускает любой ранжированный набор. Оба толкования существенно важны, потому что далее Кедров оперирует понятием "метакод", где приставка "мета" означает "сверх", что вполне оправдывает наше суммарное определение кода, включающее в себя разные уровни компонентов.

Но метакод, иерархически возглавляющий различные представления о кодах, получает у Кедрова авторскую трактовку: это - "устоявшаяся система звездной символики, общая для ареалов разных культур"; это - "способ художественного мышления, при котором человек и космос

мыслятся как двуединое взаимозамещающее существо" (6, 334). И еще: "Метакод - это система символов, отражающая единство человека и Космоса, общая для всех времен во всех существующих ареалах культуры. Основные закономерности метакода, его язык формируются в фольклорный период и остаются неуничтожимыми на протяжении всего развития литературы. *Метакод можно назвать генетическим кодом литературы*" (там же, 334, курсив мой - Т.З.). Оставим в стороне сарказм оппонентов поэтической версии Кедрова, взяв во внимание его подробный анализ наиболее повторяющихся символов, мотивов и событий в мировой литературе, - он достаточно убедителен для столь глобального вывода и плодотворен для изучения закономерностей развития литературы: "Само существование этого метакода, само по себе таинственно и загадочно. Его исследование таит немало открытий" (6, 80).

И уже синонимом метакоду выступают у философа такие слова, как *послание, язык*: "...сказки - это послание от высоких цивилизаций, потаенный язык вселенной" (там же, 80).

Итак, поддавшись очарованию версии метакода всей мировой литературы, выдвинутой К. Кедровым, способной, по его мнению, составить суть стихотворения "Пророк", представим, что все, происшедшее с поэтом, не плод фантазии, не приснившийся сон и даже не поэтическая метафора и уж тем более не аллегория мучительного и одновременно почетного обращения в избранника Божьего!

Тогда что это?

Можно попытаться понять смысл, заложенный в предельную отчетливость изображенного таинства, если учесть, что через тщательно выписанную последовательность действий проглядывает некая ритуальная логика приобщения поэта к космосу, передачи ему, человеку, иной энергетики, непостижимой земному разуму информации, а с ними и новой меры, которая теперь позволит ему иначе

соотносить все происходящее вокруг него и в нем самом, а именно - соразмерно Божественному эталону.

Представим, повинуюсь логике метакода, что “Пророк” Пушкина - это не только пережитый им лично опыт посвящения, но и закодированное послание в будущее, имеющее целью определить вечный ценностный вектор направленности духовных устремлений человека. И тогда станет ясно, что все происходящее в художественной реальности “Пророка” воспринимается сквозь земное сознание человека, готового пережить все страдания, связанные с ритуалом, и выдержать испытание во что бы то ни стало. Во имя чего?

Во имя пророчества, высочайшего с точки зрения поэта, назначения на земле!

Кто такой пророк?

Это человек, чьими устами говорит Бог.

Но для того, чтобы заслужить право быть пророком, нужно измениться - отречься от земного. Мы только что отметили: это должно происходить ценой телесных мучительных испытаний. Почему? Воспарение - это отказ от земных, в нашем случае - от заземленных, препятствующих полету, ценностей во имя иных, Божественных - духовных, дающих обостренное видение, понимание, предчувствие, обостренное - не праздное! - чувство Слова, иными словами говоря, - дар.

#### **Новый виток поэтической эволюции Пушкина**

В стихотворении “Пророк” Пушкин перефразировал 2, 6-7 стихи главы 6 книги пророка Исаии из Библии (Библия. - М.: Библейские общества, 1993. - 1376 с.).

Вот как звучат библейские строки:

“2”:

“Вокруг Его стояли серафимы; у каждого из них по шести крыл; двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал”.

“6”:

“Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника”.

“7”:

“И коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен” (Библия, с. 685).

И Господь посылает пророка проповедовать людям правду Божию.

Обращение Пушкина к библейским образам в 1826 году, как и к теме пророчества, совершено впервые. Это может свидетельствовать о его поэтической зрелости, о бесспорном для поэта выборе пути служения высокой Истине в христианском ее облики. О свершившемся обращении в служителя Божественной гармонии добра и красоты.

Извилистый путь поэта от “Гавриилиады” к “Поэту”, “Пророку”, “Страннику” сделал необратимым итог: его собственный облик воплотился в образах высокой поэзии, а тональность стихов максимально приблизилась к тональности библейского повествования. Посвящение состоялось, и по эстетическим мотивам, не допускающим смешения Божественного и ничтожного, за рамками художественного повествования “Пророка” осталось то важное, что произошло с Пушкиным, - осознание своей греховности и необходимости мучительного, но священного для него исцеления от земной скверны. Оставшись вне этого художественного текста, осознание тем не менее заявляет о себе не только в подтексте данного произведения, но и в позже написанных стихах, иными словами говоря, в контексте последующего творчества: это - “Воспоминание” (1828), “Отцы-пустынники и жены непорочны” (1836).

Сравним пережитые поэтом страдания по поводу собственного несовершенства с библейским стихом пророка Исаии:



*И с отвращением читая жизнь мою,  
Я трепещу и проклиная...  
(10, 390).*

“5”:

“И сказал я: горе мне! погиб я! ибо я человек с нечистыми устами, и живу среди народа также с нечистыми устами, - и глаза мои видели Царя, Господа Саваофа” (Библия, с. 685).

Пророк - проповедник слова Божия - стал духовно близок Пушкину по мере его поэтического становления, слился в его представлении с образом боговдохновенного поэта, осмысляющего высочайшие ипостаси человеческого духа, приближающие человека-творца к Богу, и в силу этого готового к любому испытанию во имя освобождения от земных пороков и обыденности мирских представлений. В этом убеждает нас и библейская интерпретация очищения, кристаллизуя его сакраментальный смысл и очевидность параллели “пророк - поэт”, открывшейся Пушкину как озарение: “Пророк... видел то, что око смертного недостойно видеть вида, что грешный человек вынести не в состоянии. Исаия чувствует с особенной горечью нечистоту своих уст, которые не могли принять участие в славословии серафимов. Поэтому-то его уста прежде всего и очищаются священным огнем с алтаря. Но, кроме того, очищаются именно уста ввиду того, что ими собственно будет служить Богу Исаия... По толкованию наших церковных песнопений, огненный уголь был прообразом Господа Иисуса Христа, а клещи - рук Пресвятой Богородицы” (Толковая Библия. В 9-ти тт. - Стокгольм, 1987. Т. 5. С. 275-276).

И поэт, и пророк - обе миссии, освященные самоотреченным служением Истине, по выражению В.С. Баевского, “мерцают” “с одинаковой художественной достоверностью” (2, 112). Нет оснований угадывать доминанту в пушкинском толковании. Ясно одно: пророчество - та

почетная роль, к которой Пушкин духовно стремится, видя в поэзии способ преображения человека и мира, а следовательно, единственно верный для себя способ бытия. Как человеку, владеющему ключами к секретам гармонии человеческой жизни, ему важно оказаться посредником между Божественным и земным. Ради этой цели ему было жизненно необходимо стать равным по достоинству, по возможностям и по предначертанности судьбы (какой бы горькой и тяжелой она ни оказалась) Пророку - именно такой масштаб служения, по сложившемуся к этому времени убеждению Пушкина, соразмерен званию Поэта.

#### **Пушкин - медиум архаики трагического**

Космизм в осознании поэтического долга Пушкиным есть важнейшая художественная примета времени, в котором он творил. Выход за пределы земного - в решении земных проблем (бытие человека здесь и сейчас - с позиции смысла его жизни на земле: во имя чего?), космический масштаб пространства - беспредельность, неограниченность, условность границ; временная категория Вечности - устремленность сознания человека в будущее, психологическая настройка его внутреннего мира на “всегда, везде, всюду” и мощное напряжение общественной воли, распространяющее свое влияние на “все и вся” внутри онтологической конструкции художественного мира - вот характерные приметы менталитета категории трагического, “царствующей” с 20-х годов до начала 50-х.

Произведение написано в торжественном ключе, насыщено особой, книжной лексикой, создающей высокий стиль: святая миссия, ее осознание, готовность исполнить ее требуют таких слов. Такую лексику безоговорочно можно назвать одической.

Если оглянемся на столетие назад, то убедимся: оды - примета данного исторического периода (например, оды В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоосова). Тредиаковский в “Рассуждении об оде” вообще дал определение этого жанра

как “песни”, но песни особой, в которой “описывается всегда и непременно материя благородная, важная, и великолепная, в речах превесма пиитических, и очюнь высоких” (13, 75). Утверждение оды как высокого жанра принадлежит Ломоносову. Ода позволяла ему “соединить в большом произведении лирику и публицистику, высказаться по вопросам, имеющим государственное значение, и сделать это сильно, красиво, образно... Ода стала программным общественно-политическим произведением, говорившим о положении страны в настоящем и о задачах на будущее” (3, 32). Очень важно здесь подчеркнуть, что перед нами - русский путь оды, поскольку тот же жанр в Западной Европе был отмечен лишь “общими похвалами, риторическими описаниями и комплиментами” (Там же, 32). Причина столь резкого различия России и Западной Европы кроется в способе освоения мировой культуры русскими творцами: “...рефлексия, наблюдаемая в русской культуре, происходит на уровне менталитета всего человечества. Доказательством... является логика развития русской литературы, т.к. в западном менталитете рефлексивная культура не играет такой роли, как у нас” (4, 45).

Высокий стиль как примета трагического имеет одно важное свойство, которое исчезает в других малых циклах внутри столетнего - в прекрасном и низменном: он равно велик Библейскому. Примечательно, что в библейской тональности выписаны все эпизоды, связанные с историей Христа у Булгакова, начавшего своей роман в архаический период, в 26 году, гениальное вступление в романе “Белая гвардия”, созданное в начале 20-х, - в том числе. Можно вспомнить и заключительный эпизод в поэме Блока “Двенадцать”, само название которой также перекликается с библейскими мотивами. Все это - архаика, в течение 11 лет (срок воздействия на менталитет малого, стилистического, цикла, открывающего собой категорию трагического, прекрасного или низменного) активно формирующая свой

исторический отрезок времени, в нашем случае это - 20-31-е годы. Таким образом, все это - **архаика**, но **архаика** именно *трагического*, исторический срок действия этой эстетической категории - 33 года, а именно - 20-53-е годы любого столетия (5, 50).

Само событие, заключающееся в принятии миссии - служить людям, несет на себе печать трагического мироощущения, т.е. приоритет общественного над личным абсолютен: ты должен служить людям, ты не принадлежишь себе! Таков ведущий индикатор соотношения “свобода общества - свобода личности” в трагическом. Архаика, открывающая фазу становления нового мироощущения, демонстрирует “устойчивую идею жертвенности - необходимость пожертвовать личной свободой ради свободы общества” (Там же, 51). Аскетичен даже синтаксис - весь повествовательный конструкт уподоблен библейскому типу изложения событий!

И если мы окунемся в художественный мир, представленный нам в “Пророке”, то поразимся масштабу пространства (это - пустыня! это - “моря и земли!”), подразумевающему беспредельность. Пространство “Пророка” к тому же иерархично, трехуровнево, пустыня в нем олицетворяет лишь землю (есть здесь поэтические намеки на другие миры). И в этом олицетворении - характерные акценты: не цветущие сады, синее море или хотя бы желтая пустыня с солнцем и песком, нет! Пустыня, говорит автор, - “мрачная”. Другая земная примета - “дольней лозы прозябанье”! Что это за “прозябанье”? Для русского литературного языка характерно такое контрастное противопоставление - “не жизнь, а прозябанье”, подчеркивающее “бессодержательность, бесцельность” существования (9, 602). Чем, как не прозябаньем, можно выразить тоску земной жизни, если представить ее в образе дольней лозы?

Пространство рая раскрывают образы ангелов, “неба содроганье”, “горный полет”, данные поэтом в вертикальном измерении: прочь от земли, ввысь!

Поэтически верно угадан мир ада, выраженный строчкой “И гад морских подводный ход”.

Категория времени разворачивает нас к будущему, плавно переходящему в Вечное: “Глаголом жги сердца людей!”. Это - воля высшая, это - напутствие, это шаг в бессмертие. И действие - ”жги”, - к которому призывается высшим волеизъявлением поэт, действие в вечном, не ограниченном рамками времени, есть также примета трагического: оно позволяет усмотреть не только предельный аскетизм, но и предельные физические муки, которым будут подвергаться люди - во имя прозрения высшей Истины, победы ее над низшими истинами, земными, равно заземленными. Так надо поступать пророку вообще, т.е. всегда, во все времена. В этом - его предназначение: будить людей - спасти их от сна совести, сна разума, возвращать человеку истинно человеческое предназначение, чтобы духовное начало возобладало над началом животным. Чтобы во все времена совесть была зрячей, а милосердие и любовь побеждали чудовищ в каждой душе...

Во всех деталях изображенного события, во всех проявлениях бытия этого художественного мира - предельное напряжение! Какие бы параметры человеческого восприятия мы ни взяли во внимание... Если говорить о природе звуков, они мощные, передаются такими словами, как “шум и звон”, “неба содроганье” (образ грома). И доминирующее - звучание Божественное: “Бога глас”!

Пустыня этого художественного мира мрачна, в ней нет места запахам, краскам, вкусовым ощущениям, гармонично представляющим жизнь человека. В этой пустыне нет места даже солнцу! Все предельно аскетично, выдержано в контрастной тональности. Пустыня - мрачная (тьма) - ангелы шестикрылые (свет). Можно смело предположить, что контекст архаики допускает более сильную противопоставленность: мрачность - черная, ангелы - белые. Такой контекст здесь и задан, но

ассоциативно, без прямого обращения к черно-белой тональности, как, скажем, это сделано в поэме Блока “Двенадцать” или в названных нами романах Булгакова. Опосредованность здесь мотивирована природой образов и свершившимся преобразованием - прорывом от томления бытием (мрак) - к миру инобытия (свет как открывшаяся Истина); она продиктована архетипом (как способом связи, воспроизводимой в психике людей, как предельно обобщенной формой образного сознания) отношения земного к миру Божественного, где заложена эта контрастность, эта резкая противопоставленность: черное - белое, тьма - свет, - лишенная цвета, основанная на тоне, - как свидетельство глобальности, масштабности и все того же трагизма. Архетип подобного восприятия космоса и земного мира заложен и в “Черном квадрате” К. Малевича, опередившего это время в своем творчестве, предчувствовавшего грядущее, что свойственно гениям.

В “Пророке” предельная контрастность дополнена только одним цветом, единственно допустимым для художественного пространства трагического, - красным, тоже ни разу не названным в стихотворении, данным опосредованно (“кровавою десницею”, “уголь, пылающий огнем”). Примечательно, что красный цвет ассоциативно окрашивает все действие, связанное с кровью: “грудь рассек мечом”, “сердце трепетное вынул”, “грудь отверстая”. Наконец, призыв “жги” способен вызвать в нашем представлении еще раз образ огня (так же, как и описанный “уголь”).

Но особенно отличается контрастной природой смысловой рисунок произведения: образно его можно представить стартующим космическим кораблем: внешний покой предельного внутреннего напряжения - взлет, резкий и мощный, как взрыв!

Кольцевая природа структуры этого стихотворения совершенно необычна в отношении организованности внутренних связей текста. Стихотворение начинается

чеканным ритмом, порождающим торжественно-строгое, таящее внутреннюю экспрессию: “Духовной жаждою томим”. Только такая жажда, духовная, рожденная от неудовлетворенности жизни, излишне заземленной, есть условие для того, чтобы стать избранным у Бога!

Последний стих эту пружину разжимает - внутренняя экспрессия становится внешней, максимальной, какой только можно представить ее в контексте трагического: “Глаголом жги сердца людей!” Предельным по выразительности здесь выступает каждое из четырех поэтических слов. Поэтический акцент на старинном слове “глагол”, означающем одновременно и речь, и слово, сразу же исключает земное, праздное к нему отношение, вновь обращая нас к библейскому тексту: Вначале было Слово. И Слово было у Бога. И Слово было Бог. “Глагол” - слово действующее. Из него высекаются искры разных значений, создавая всевозможные комбинации - от бессмыслицы до смыслов и метасмыслов. Это слово относится к категории редчайших, у Мартина Хайдеггера они являются *словами-гнездами* смыслов (15, XV). Они редкой, наиболее ценной породы.

“Поэзия есть именование, учреждающее бытие и бытийную сущность всех вещей, - не какое-нибудь говорение, но *глаголание*, когда впервые вступает в просторы разверстости все то, о чем в повседневной речи мы начинаем потом торговаться и празднословить” (15, XII, курсив мой - Т.З.) - так говорится о значимости глагола у Хайдеггера, мастера-интерпретатора, чье призвание исследовать слова, наделяя ими безымянный мир и таким образом творя жизнь духовную (понимание как способ быть в земном мире!). И это осмыслено, озвучено мыслителем столетие спустя, в той же архаике трагического!

Пушкин включает именно такое - животворящее - слово в заключительный аккорд, он этим словом раскрывает самый сокровенный смысл, поднимая его высоко над другими значениями, присущими ему,

наслоившимися в ходе времени, в ходе развития цивилизации и культуры.

И это - действующее слово, таящее в себе смысловую мощь способности влиять речью, слово изменяющее, воздействующее, слово, живущее во времени особой жизнью. Оно магнитит родственное, из той же породы, слово-призыв, призыв к действию: “глаголом” - “жги”, передающим, как бикфордов шнур, мгновенную пульсацию следующим словам: “жги” - “сердца” - “сердца” - “людей”.

Страшнейшее “жги” дает расходящиеся концентрические круги ассоциаций: огонь, ожог, боль, страдание, мука. Но вот круги разбегаются все шире и шире - вспышка, озарение, ясность, свет. Таков исход этого магического действия на сердца людей!

Стихотворение, начавшись с библейской экспозиции, завершается воззванием Бога. Восклицательный знак, венчающий стих, как заключительный аккорд, свидетельствует: стихотворение завершено на кульминации, что в принципе типично для композиционных построений, созданных в трагическом: лапидарно, ярко, энергично. Жестокое “жги” вымученно-необходимо: нужно вернуть, повернуть людей лицом к Истине, чтобы они ее не забывали, утонув в повседневной суете, в мелочах мирского быта...

Так рождается из немислимого сочетания отдельных слов, предельных в своей значимости (чего стоит слово “сердца”!), где доминирует наивысший в своей выразительности глагол “жги”, новый, неведомый прежде для поэзии смысл: мощная энергия вручена поэту, чтобы влиять на людей, вызывая у них резонирующий отклик своими чувствами, мыслями, настроениями.

Пророк в древности - вспомним Моисея - давал закон, по которому должен жить народ, в первую очередь - нравственный закон. Пророк выступал как судья. Приравнивая поэта к пророку, Пушкин тем самым утверждает: “Только поэт имеет право нести высшие нравственные ценности и право на суд”.



Пророк выше, чем царь.

Все эти смыслы в произведении открываются нам через принятие поэтом духовной миссии. Но они, эти смыслы, всегда были - и в таком утверждении нет никакого парадокса! Они всегда были в Библии - донес же их через новый сплав слов Поэт, Пророк.

И совершенно не случайно, что сто лет спустя, в той же архаике трагического, великий немецкий мыслитель XX века обратится к Слову с той же энергией веры и жажды преобразования: “Мир исполнен Словом, Логосом, и в то время как человек осмысляет и именуется мир, мир обращается к нему со своим словом, что и значит “подавать мир”. С речами и с требованиями обращаются к человеку небеса...” (15, XXV).

Не в первый раз мы убеждаемся, что секрет бессмертия произведения искусства не в передаче сиюминутных порывов и размышлений, но лишь в служении божественным истинам, облечении их, именно их, в художественную форму. Только то и гениально, что создано во имя плодотворных поисков сакральных смыслов, глубинного постижения истин, архетипов и символов, данных Библией человечеству ради его духовного развития, ради его восхождения к открытиям духа, преобразующим все живое на земле. Становится ясной из такого контекста и сверхзадача поэта - он доносит до нас важнейшую мысль: чтобы перейти в категорию пророков, стать достойным божественного предназначения, нужно измениться не частично, а полностью, существенно, - и тогда человек лишается своей воли, наделяясь волею небес, изменяется у него и зрение - он начинает видеть невидимое, обретая свойства ясновидящего; то же происходит с его слухом; у него появляется как бы новый - энергетический - орган восприятия, представляемый как невероятное чудо людьми непосвященными, т.е. обычными (“Много званых - мало избранных!”)...

### Влияние менталитета на эволюцию творца

Демонстрируя работу метода художественной герменевтики, обозначим акцентированно способность его освещать вопросы, являющиеся спорными или необъяснимыми для исследователей. В их числе наиболее часто встречаются следующие: “Взаимодействие эволюции художника с эволюцией менталитета (резонанс, опережение, консервация)”, “Логика проявления стилей в истории” и др. (5, 299).

Так, например, автор научного издания “Архитектоника исповедального слова”, отмеченного глубиной исследования исповедального жанра, чуткостью к выразительным возможностям искусства и масштабом охвата философских и культурологических проблем, продемонстрировал наглядно свое эстетическое чутьё, сравнив два пушкинских стихотворения и удивившись тому обстоятельству, что спустя 10 лет, в 36-м году, поэт написал Памятник, ничуть не похожий выразительностью на стихотворение “Пророк”: “В тексте “Памятника” ощущается какая-то внутренняя успокоенность, маститость и обязательность. Конечно, это другой Пушкин...” (11, 140).

С позиции цикличности, наблюдения абсолютно верны, но, помимо этого, они получают и научное обоснование. Что такое 36-й год в 33-хлетнем культурном цикле, очерченном влиянием трагического мироощущения? Это - пик классического стиля категории трагического, это - расцвет, а значит, в известном смысле определенность, это - действительный покой, какой только возможен в пределах трагического. Нарушит это гомеостатическое состояние гармонии, ясности и уравновешенности 37-й год, когда весы времени качнутся в сторону деградации всего установленного (в архаике - *становящегося*) малым циклом (1). Отсюда - и неопределенность, и неустойчивость архаического мироощущения, основная характеристика которого состоит в том, что любое явление в архаике

предстает как *становящееся*, но ни в коем случае не *установленное*, как, скажем, в зените классики трагического, о чем свидетельствует адекватная оценка “Памятника”, данная исследователем.

Оценивая стихотворение “Пророк” как удивительное по мощности (11, 140), М.С. Уваров, повторим, абсолютно **адекватно** менталитету данного времени указывает на доминантное свойство пушкинского шедевра. По его мнению, соответствующее, резонирующее выразительности “Пророка”, точное переложение на музыкальный язык принадлежит композитору Н.А. Римскому-Корсакову. “Расследование” причин успеха вновь убедило в эталонном совпадении менталитета и логики проявления стилей в истории: ариозо для баса с оркестром им было написано в 1897 году! (12, 217). А это - временные рамки низменного, отмеченные все тем же архаическим стилем (86-97-е годы), имеющим свойство повторяться в каждом малом культурном цикле (подобно всем стилям, возобновляющимся с определенными модификациями в каждом новом временном витке) (1).

Чем отмечен этот период? Резонируют “субъективной реальности” - душе - творца абсолютно аскетические проявления, контрастность, суровость и все та же мощь! Единственное, но характерное отличие низменного от трагического - в переносе акцента с приоритета общественного на приоритет индивидуального (1; 5). И это различие есть: Римский-Корсаков выражал здесь свое *субъективное* состояние, он давал свою *субъективную* трактовку, по сути, вторую жизнь созданному не им шедевр, переводя на язык музыки - в личностном толковании темы “Пророка”.

В таком случае может возникнуть предположение, что наиболее **адекватным** исполнением “Пророка” могло бы состояться именно в трагическом. И оно действительно состоялось! Это произошло в 1927 году, т.е. столетие спустя, в том же цикле. Вот как характеризует подобное

исполнение М. Уваров: “...для воплощения этого синтетического шедевра Римского-Корсакова и Пушкина требуются мощь симфонического оркестра и голос великого певца. Такое совпадение происходит чрезвычайно редко. Лично я знаю только один случай безусловного “попадания в точку” - шаляпинская запись 1927 года, в которой голос певца, несущийся из горних сфер, перекрывает мощь оркестра, подчиняя его своей воле” (11, 141).

Отмечая влияние менталитета на эволюцию творца, обратимся для убедительности и к формальной стороне творчества. Заметим, насколько адекватно скупыми средствами описано все происшедшее с поэтом в аскетично преображенном для подобного перерождения мире: художественности в произведении меньше всего - предельно скальпированы образы. Само место действия - пустыня - прочерчивает траекторию к сорока дням пребывания в ней Христа. Шестикрылый серафим обращает нас непосредственно к конкретным страницам Библии, конкретизируя тем самым суть происходящего, задавая ему масштаб глобального, божественного свойства.

Резко противопоставлен рай и ад: “горний полет” - “подводный ход”. Через синтаксически выстроенную параллель мы имеем возможность увидеть все три мира в рядоположенном единстве:

*И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.*

С XVIII-го века волнует гениальные умы **теория трех миров**, наиболее впечатляюще изложенная Григорием Сковородой, прозванным за талант к философским обобщениям украинским Сократом. Жизненность его теории будет поддерживать русская и мировая литература XIX-го века, но наиболее ярко она проявится в XX-м,

синтезирующем философское наследие многих веков и являющемся как бы фильтром для всего, что выдержало испытание временем.

В живописи мы найдем эти миры в интеллектуальном творчестве Мориса Эшера, в литературе - в романах Михаила Булгакова. Именно в XX-м веке с особой отчетливостью проявится роль Пушкина в освоении философского наследия как художественного преобразователя этой теории, в частности в романтическом цикле его произведений, но уже в “Пророке” - архаического периода - проступают осмысляемые им эти миры.

Заданный масштаб события - масштаб трех миров, бесспорно, продиктован поэту ощущением трагического, ведь призвание поэта - воплотить в творчестве *свое* время.

\*\*\*

**Философский слой, облаченный в художественное, и есть универсальный критерий мастерства, дающий жизнь литературному произведению во времени и пространстве.** Это и есть постижение художником “седьмого неба” - в награду за духовное напряжение, в котором пребывают истинные творцы...

## Литература:

1. Александров, Н.Н., Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011.
2. Баевский, В.С. История русской поэзии. 1730-1980. Компендиум. Учебное пособие. Изд. 3-е, испр. и доп. - М.: Новая школа, 1996. - 320 с.
3. Западов, А.В. Поэты XVIII века. Литературные очерки. - М.: Изд-во МГУ, 1979. - 312 с.
4. Зырянова, Т.В. Методы герменевтического анализа литературных произведений. - Тольятти: Изд-во Фонда “Развитие через образование”, 1998. С. 9-46.

5. Зырянова, Т.В. Художественная герменевтика. Монография. - Тольятти: Изд-во Фонда “Развитие через образование”, 1998. - 330 с.
6. Кедров, К.А. Поэтический космос. - М.: Сов. писатель, 1989. - 480 с.
7. Корниенко, Н.Г. К метафизике понимания. // Вопросы методологии, 1991. N 1. С. 77-89.
8. Современный словарь иностранных слов. - М.: Русский язык, 1992. - 740 с.
9. Ожегов, С.И. Словарь русского языка. - М.: Сов. энциклопедия, 1964. - 900 с.
10. Пушкин, А.С. Стихотворения. 1813-1836. Собр. соч. в 5-ти тт. Том 1. - СПб.: БИБЛИОПОЛИС, 1993. - 600 с.
11. Уваров, М.С. Архитектоника исповедального слова. Научное издание. - СПб: Алетейя, 1998. - 254 с.
12. Энциклопедический музыкальный словарь. - М.: Большая сов. энциклопедия, 1959. - 328 с.
13. Федоров, В.И. Русская литература XVIII века. Учебник для студентов. Изд. 2-е, перераб. и доп. - М.: Просвещение, 1990. - 351 с.
14. Философский энциклопедический словарь. Издание 2-е. - М.: Сов. энциклопедия, 1989. - 815 с.
15. Хайдеггер, М. Бытие и время. Статьи и выступления. Перев. с нем. - М.: Республика, 1993. - 447 с.



## Светоносность как свойство гениальности

*Какая-то особенная бодрость  
духа не покидала Пушкина в  
минуты  
самых тяжелых ударов.*

*П.В. Анненков*

### О романтизме трагического

Природа, или душа, искусства - в контрастах, заложенных в его произведении. Чем совершенней оно, тем больше контрастов в себе таит. Причем наиболее характерны контрасты как неотъемлемое художественное средство именно для *романтического стиля*, одного из пяти в пределах любой эстетической категории, в данном случае - в пределах трагического.



Рис. 1.



Рис. 2.

Под стилем мы, вслед за Д.С. Лихачевым, принимаем “ту общность, которая покрывает все значительные явления художественной жизни определенного времени” (8).

Два важнейших элемента присущи романтизму вообще, то есть романтизму любой эстетической категории (трагического, прекрасного, низменного). Это - поиск красоты, гармонии, совершенства, смятение чувств на пути к ним, апелляция к высшим ценностям - духовного масштаба, высокая, чрезвычайно отдаленная от бытового плана эмоциональная и смысловая оценка жизни, судьбы. Важнейшую роль здесь играет ритм, насыщенный динамизмом, создающий напряжение внутренних порывов души. Он выражает движение, настроение в развитии, в противоречии и их взаимодействии. Динамизм позволяет автору продемонстрировать в заданных темой рамках сложнейшую внутреннюю борьбу, в результате которой и происходит прорыв к Свету, Истине, Красоте.

Обратимся к содержанию *романтизма категории трагического* - к тому историческому периоду, в котором жил и творил Пушкин: в нем - острота неразрешимых противоречий, создающая интонацию пронзительного переживания человеком своего одиночества (27-31-е годы).

Перед нами - “Элегия” (10, 442-443), написанная в 1830 году, в той временной фазе столетнего цикла, которая как нельзя лучше наделяет творцов романтическим мироощущением.

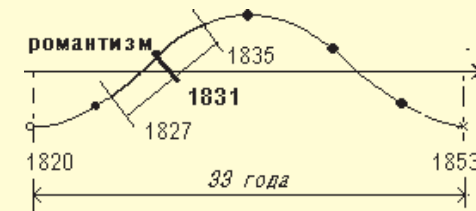


Рис. 3.



**Пространственно-временной континуум** романтизма трагического отмечен характерным размахом: это - море, жизнь в разных временных измерениях, от прошлого - через настоящее - к будущему, оглядываемая с вершин вечности. Если в архаике все *предельно*, то романтизм несколько ослабляет тетиву напряжения, оставляя величины *большими* (вместо безгранично великих, равных космическому). Примечателен и колорит: в романтическом мироощущении все передается наиболее волнующей интонацией в свечении, блеске, закатных тонах (мы это чувствуем опосредованно, через словоупотребление: “вино”, “путь”, “море”, “закат”, “слезы”, глагол “блеснуть”, олицетворяющий любовь). Особенно интересен заметный переход от архаического контраста “черное - белое” к романтическому контрасту “тьма - свет”: борьба этих начал и составляет *содержательность* произведения - его содержание и смыслы. Социальный аспект окрашен трагическим одиночеством героя, и это, повторим, тоже принадлежность романтизма. Все художественные компоненты: “жизнь - путь” (дорога), “жизнь - море” (стихия), “любовь - улыбка” (дар жизни), “наслаждение - гармония (свет), “слезы - печаль - прощание” (грусть) - несут на себе печать волшебства жизни.

#### *Композиционные особенности стихотворения*

Элегия построена как градация состояния, которое составляет ее идею (**метасмысл**).

Что же это за состояние? Любовь к жизни. Строится градация через выраженную уверенность: “*ведаю, мне будут наслажденья*”. Однако то, что подразумевает поэт под наслаждениями, увы, совсем не отвечает ожиданиям заурядного читателя.

Сравним поданные в градации переживания прошлого, настоящего и будущего.

Прошлое: жизнь - пир, ощущение радости бытия - “безумных лет... веселье”. Примечательны в этой связи и

сравнения: “вино”, “похмелье”. Суггестивно выстраиваются здесь параллели: “веселье // вино” и “печаль // похмелье”, - где первый ряд создает образ прошлого, второй - настоящего. Настоящее: “не-жизнь” - “*угасшее веселье*”, “*смутное похмелье*”. Заложенные контрасты усиливают мрачность настоящего признанием: “*Мне тяжело...*”. Что же это за груз: одряхление или апатия, безразличие к жизни, омертвелость души как следствие “*веселья*” “*безумных лет*”?

Однако уже третий стих разрушает контрастность предыдущих строк возражением (“но”) - и возникает новый контраст: в прошлом было не только веселье - была печаль (“печаль минувших дней”), и именно печаль более значима для Пушкина, чем веселье. Сравним: “угасшее веселье” оставило след “смутного похмелья” - “*печаль минувших дней чем старе, тем сильнее*” (“как вино”). Подобно тому, как обыватель в наслаждениях способен усмотреть набор общепринятых удовольствий, так и в случае с печалью мы обнаруживаем в стихах противоречие здравому смыслу, означаящему приверженность обыкновенному, оседлому, банальному. Простому смертному, человеку вообще, утверждают психологи, свойственно все негативное в прошлом опыте забывать, а помнить лишь то, что несет положительное воздействие на эмоции. Но поэт утверждает обратное: “печаль” - “сильней”! Не связана она с утратой “безумных лет” (эпитет указывает, скорее, на буйство, избыток жизненных сил и чувств).

Смысл прямого противопоставления (“но”!), подкрепленного сравнением с вином, - в обостренном ощущении жизни, в неисчерпаемости богатства ее проявлений (более щедрой, однако, на печаль), ведь не случайно Пушкин, размышляя о будущем, представляет его в образе “волнуемого моря”. Печаль настоящего - это и осознание своей судьбы в скорбной тональности (“*Мой путь уныл*”), и некое сожаление, сходное с раскаянием в том, что не так прошли яркие годы, не на то растрочена

энергия молодости... Это и горькое переживание не свершившегося, но столь вождленно ожидаемого чуда! Нет, поэт не жалуется: потрясающе ровная интонация (*элегическая*) заставляет нас в этих строках увидеть сильного, спокойного человека, знающего цену жизни, лишенного суетливо-панического эгоцентризма. Более того: трезвая оценка прожитой жизни и настоящего дает ему мужество заглянуть в глаза будущему:

*Сулит мне труд и горе  
Грядущего волнуемое море.*

“Опыт, сын ошибок трудных”, подсказывает Пушкину: глубине поэтических озарений, красоте и совершенству искусства предшествуют муки творчества, где Мастер обречен быть одиноким пленником, отрешившимся от земных радостей - во имя всё той же гармонии, которой он ревностно служит. Уже давно ведется счет ударам и незаслуженным унижениям, поэтому можно сжиться с мыслью о непреклонности судьбы, принять ее и полюбить за то, что через “*труд и горе*” все же воздастся ему открытиями новых сторон жизни, достойными терпения и смирения, - такова цена, и он принимает эти условия.

И будущее открывается поэту как “*волнуемое море*”: в этом любимом всеми романтиками образе заключена жгучая тайна притягательности земного, во всей роскоши непознанного, и души, и внешнего мира. Да, если бытие человека содержательно полно, если он без усталости мыслит, чувствует и за этим разворачивается интригующая панорама борьбы, ведущая то к одному, то к другому берегу и непрестанно манит новизной, обещая открытия и находки, тогда это - “море”, “волнуемое море”, пульсирующее и чуткое! Если человек способен в череде дней разглядеть очертания неповторимого, если он понимает, что монотонная заданность лишь видимость жизни, куда богаче для него ее незримый мир под флёром

суеты! Таким образом, мы видим: прежде для поэта притягательным в жизни было веселье, теперь, в настоящем, - иные маяки, и это - совершенно другой ракурс осмысления жизни. В русле таких оценок второе “но” в пушкинских последующих строках не столь неожиданно, однако поражает, насколько ярко при этом выражена смена настроений, повлекшая за собой и смену интонаций, подчиняя себе и ритмический рисунок, и синтаксис:

*Но не хочу, о други, умирать;  
Я жить хочу...*

Перелом, явно намечающий градацию состояния, обусловлен кульминационным взлетом раздумья поэта о судьбе и мире.

Градация чувства сообщает резонанс всем художественным средствам текстопостроения. Это и усиленное повтором возражение всем сложившимся обстоятельствам; это и прорыв к открывшейся истине (жизнь вовсе не в том, в чем находит ее обыватель). Свершился прорыв потому, что поэту удалось взглянуть на свой путь не с плоскости земного, а из космической дали надмира: взойти по ступеням прошлого, настоящего и будущего, определив для себя **смысл** жизни - “*мыслить и страдать*”, значит, постигнуть четвертое измерение, доступное не каждому творцу даже в такой благоприятствующий исторический отрезок времени (мы имеем в виду, повторим сказанное вначале, эстетическое доминирование трагического в первом культурном цикле столетия, сроком в 33 года, приоритет которого - в оперировании масштабным пространственно-временным измерением, включающем категорию Вечности):



Рис. 4.

Постижение таинств бытия *через страдания* - новый избранный путь: страдания для Пушкина стали достойной целью, ибо он стремится понять жизнь, открыть ее неизведанные глубины и, пройдя сквозь муки творчества, передать свои открытия людям - уже в отлитых вдохновением строках, выверенных мерою искусства...

Проследим движение к кульминации:

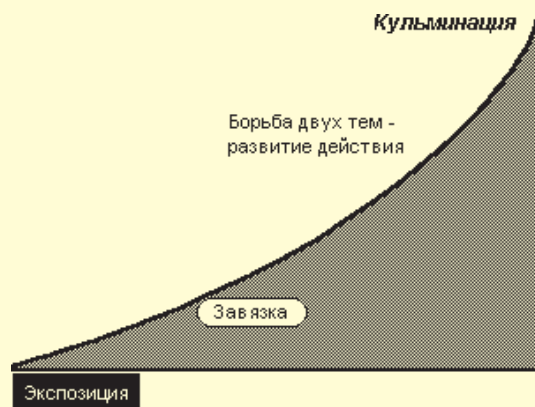


Рис. 5.

Сравним поданные в нарастании переживания прошлого, настоящего и будущего. Прошлое - *“смутное похмелье”*; настоящее - *“путь уныл”*; будущее - *“труд и горе”*. И вдруг - времена рушатся, как стены карточного замка! Мы взлетаем вслед за творцом: перед нами - вечность, она разливается, подобно мощному потоку, соединяя в себе пространство и время, и это пространство-время ослепляет истиной:

*Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...*

Только воспарив над временем, поэт сказал своей жизни: *“Да!”*.

Переход к ключевой интонации в рамках художественного целого настолько ошеломляющ, что заставляет вновь и вновь возвращаться к нему, как к порогу: какими средствами он достигнут? С содержательной стороны, мы можем обнаружить новый слой жизни, на который указывает Пушкин как на незримую субстанцию: *“мыслить и страдать”*. Эта ценность открылась творцу по прошествии лет: вначале сурово - о труде и горе, затем, с отчетливым осознанием того, что притягательней всего на земле, - *“мыслить и страдать”*. Сколько же духовного величия в этих светящихся любовью к жизни строках...

Пространственные отношения внутри художественного текста таковы, что поэт представлен наедине с мирозданием, наедине с рекой времени. И вдруг, в кульминационный момент, происходит чудо, и это - благодаря одному художественному эффекту, обращению *“о други”*. Именно обращение переводит нас, читателей, на иную плоскость, плоскость мощного эмоционального воздействия, включая в активное взаимодействие с поэтом, делая нас его собеседником. Мгновенно возникает новый вектор направленности душевного движения поэта: он уже не один в этой условной раме - картина меняется, монолог

превращен в диалог. Здесь свершился прорыв из заточения в собственном “Я” и к близким, дорогим ему людям, и к его современникам, читающим его стихи, и к потенциальным читателям вообще; это - прорыв сквозь время и пространство. Воззвание к друзьям дает иную мерность размышлениям: это и доверительность, и надежда быть понятым в сокровенном, и осознание своей миссии - обращение к человечеству, а в целом - надежда на единение с человечеством в масштабе вечности.

И уже новую интонацию - умиротворенного (а не подавленного) спокойствия - несут строки о том, какие наслаждения удерживают поэта в этой жизни:

*И ведаю, мне будут наслажденья  
Меж горестей, забот и треволенья:  
Порой опять гармонией упьюсь,  
Над вымыслом слезами обольюсь...*

В глаголе “ведаю” зафиксируем новую ступень градации любви к жизни. Ценности жизни, что когда-либо волновали Пушкина, словно проходят фильтр в настоящем, и вся вторая строфа являет нам чудо выстраданного (а потому истинного) отбора - будущее распаивается яснее ясного, кристальной чистоты, и сияют манящие дали. Подчеркнем, здесь не скучное “знаю”, но прозревающее “ведаю” (вспомним Веды).

Обратим внимание на стих, организованный и вербальным, и суггестивным образом: в нем образовалось несколько семантических слоев за счет стягивания значений в глаголе “упьюсь” (сравним: вино // гармония). Во-первых, в стихотворении зарождается балансирующая коннотация при восприятии этого глагола, подготовлен такой эффект соответствующей лексикой, послужившей сравнением вначале (“веселье”, “вино”). Поэтому грань двух значений не гасит ни одно из них: ни просторечное “упиться” - “напиться до пресыщения, допьяна, например упиться

вином”, сохраненное благодаря технике растягивания смысла, ни второе, переносное, имеющее характер книжного словоупотребления, - “насладиться чем-нибудь, например упиться гармонией звуков” (9, 822). Повторим, грань значений не гасит их, а наоборот, способствует наращиванию смысла: их суммарный эффект в контексте микрокульминации создает образ буйного пиршества в прошлом (вино, похмелье) и наслаждения творчеством, равного пиршеству, **упоению, лишенному плотской окраски**, то есть “восторга” (9, 822), “большого подъема чувств” (9, 96, курсив мой - Т.З.) , - в будущем (“гармония”, “вымысел”). Принцип герменевтического круга позволяет осуществить технику наращивания смысла (а по кругу проходим несколько раз, выявляя вехи на пути к заложенным смысловым слоям, - таков механизм соотношения части с целым): по прочтении стихов, вернувшись к началу, мы дополним образ прошлого значением праздника, пира. Техника растягивания смысла позволяет заявленные вначале оттенки эмоционально-экспрессивного плана (веселье // вино) распространить на словосочетание “гармонией упьюсь”, сохранив при этом весь букет значений, и благодаря ему сформировать частный, сопроводительный, **смысл “седьмого неба, трудного счастья творца”**. Таким образом, силовые линии художественного текста организуют движение, взаимодействие слов - “гнезд смыслов” (12, 15), не только на грани разных значений, обогащающих смысл, но и на грани двух пространственных планов - бытовом, житейском (“безумных лет угасшее веселье”) и незримом, духовном (“мыслить и страдать”): от праздника плотского пира (в прошлом) - через осознание обновления (в настоящем) - к празднику духа (в будущем).

### *Динамическая природа смысловых звеньев*

Вооружимся техниками наращивания и растягивания смысла, чтобы проследить по звеньям организацию текстопостроения элегии: где, какими гранями обрастает контекст на пути к формируемому смыслу. И убедимся в финале, что, вопреки традиционным представлениям о статической природе художественного слова, у истинных мастеров слово обладает динамической силой порождать смыслы непосредственно в процессе восприятия произведения. Смыслы, утверждают филологи-герменевты, не только вводятся, но и растягиваются “по ходу развертывания текста” (2, 40). Подчеркнем: все выразительные средства, употребленные автором, опредмечивают тот или иной смысл, а не даны как самоцель, для любования (!). Наложение значений, суггестия сравнений и образов приводят в итоге к наращиванию смысла **“жизнь полноценна, если она - ради творчества”**, высвечивающего трудную судьбу поэта. А возникает такой смысл на переломе интонационного звучания элегии, как озарение, - в строке: *“Порой опять гармонией упьюсь”*. Казалось бы, в семантической основе глагола “упьюсь” - бытовое содержание, но в союзе с высоким по значению словом “гармония” оно создает неповторимый по диалектическому противоборству художественный эффект. Проследим его развитие по принципу градации - от бытового, заниженного подтекстом плана (в переключке слов, создавшим негативный фон раздумьям поэта: *“безумных лет угасшее веселье”, “похмелье”, “вино”*) - к духовному. Здесь произошло стягивание по принципу принадлежности одной теме, причем с сохранением той же меры темперамента, требующей наполнения до краев: *“лета”* - *“безумные”* - по накалу страстей и потребностей досуга, слова *“гармонией”*... *“упьюсь”* подразумевают “большой подъём чувств”. Мы ощущаем здесь все тот же масштаб романтизма: напомним, если архаике трагического близка мера беспредельно великого, то романтизму трагического - мера *большого*.

Прошлое - юность, беспечность, связанное с ними праздное времяпровождение, отсюда - *“безумных лет веселье”*, беспристрастная оценка себя и потерянного времени, ощущение прожитой жизни как *угасшего веселья*, как груза (*“мне тяжело”*), тайное чувство невозвратимой потери неиспользованных возможностей (*“смутное похмелье”*). В последнем словосочетании - усиленная атрибутивная характеристика состояния: *“похмелье”* - *“плохое самочувствие после большой выпивки, пьянства”* (9, 563); да еще и *“смутное”* - *“1) неясное, неотчетливое”; “2) беспокойное, тревожное”* (9, 726) (какое именно похмелье имел в виду поэт, назвав его смутным, решать читателю, но допустим и здесь многогранность определения в целях наибольшей выразительности, ведь мироощущение романтическое, повторим, всегда отмечено **большим** напряжением, к тому же не случайно выбор пал на слово “смутное”, включающее разные семантические плоскости, - на то оно и смутное, что трудно определимо одним словом!). Осознание жизни прожитой и жизни грядущей, которая *“сулит труд и горе”*, создает минорную тональность, на фоне которой развивается тема грусти. Кульминационная строка, с обращением к друзьям, разрушает эту минорность противоположным эмоциональным началом, а далее мы наблюдаем их борьбу и взаимодействие.

Однако мажорное настроение вызревает в недрах того же начала элегии, и опредмечено оно теми же словами, которые участвовали в передаче подавленного состояния поэта. Проследим с помощью техники растягивания смыслов данную цепочку, и это поможет нам в дальнейшем выйти на способ текстопостроения, конструкция которого может (если повезет!) вывести на идею (метасмысл), а то и на сверхзадачу автора (метаметасмысл), постичь закономерность логики и выразительности романтизма трагического.



### Схемы текстопостроения

Назовем каждое из выразительных средств, которое способно опредметить смысл, “х” (икс), наделим их порядковыми номерами, смыслы обозначим как “С”, также пронумеруем их. Условно назовем смысл 1 - “свет, надежда”, смысл 2 - “тьма, грусть”.

### Мажорная тональность (C1):

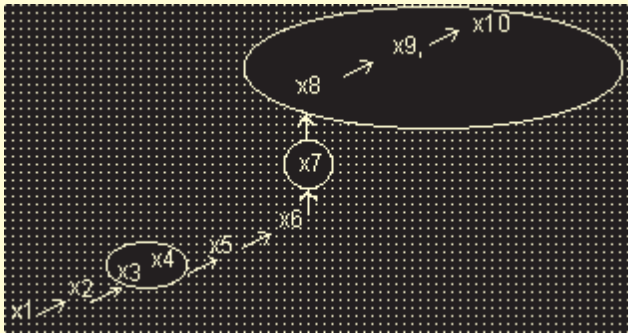


Рис. 6.

(веселье - вино - волнуемое море - гармонией упьюсь - над вымыслом слезами обольюсь - любовь блеснет улыбкою) - свет,

где:

“х-1” - метафора, образ прошлого (веселье);

“х-2” - сравнение с печалью (вино), суггестивно влияющее на восприятие контекста как атрибут досуга;

“х-3” - эпитет (волнуемое),

“х-4” - метафора жизни (море), вместе это - образ будущего; метафора, опосредованно связываясь через эпитет “волнуемое” со словом “вино”, создает смысловую связь с приятным волнением, которое дает застолье, пиршество;

“х-5” - метафора истинного творчества (гармония);

“х-6” - эмоционально-экспрессивный глагол “упьюсь”, заключающий в себе коннотацию благодаря вычлененным в процессе восприятия смысловым узелкам (вехам зарождения смысла); это - образ будущего, в котором “будут наслажденья”; повторим, здесь очень большую роль играет и суггестивно, и через изначальную лексическую заданность прочерченная связь с первым, бытовым, значением этого слова. Замечательна траектория слова от просторечия, характерного для бытового плана, - в противовес, а затем - навстречу бытийному; таким образом, возникает эпическое звучание, несущее впечатление особого возвышенного строя, - таков “волшебный порядок слов”; слово предельно динамично из-за внутренней противоречивости, разноплановости, разномасштабности;

“х-7” - строка “Над вымыслом слезами обольюсь” как картина наслажденья, возведенная в символ творческого озарения;

“х8” (метафора светлых проявлений бытия “блеснет”), “х9” (“любовь” как дар судьбы), “х10” (метафора ценности жизни “улыбкою”) - компоненты олицетворения.

Однако некоторые выразительные средства из этого ряда, участвующие в “светлом” смыслоформировании, включаются в противоположный ряд, демонстрируют удивительную валентность с контрастными лексическими элементами. И на наших глазах формируется иной смысл (С2), не просто другой, а действительно противоположный: грустный, трагический, “темный”.

Минорная тональность (С2):

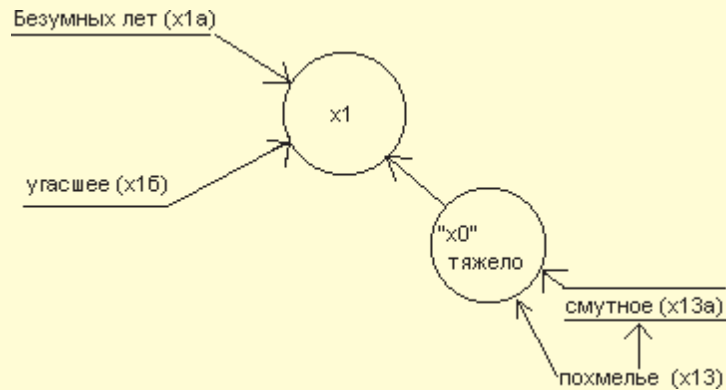


Рис. 7.

Мы отчетливо видим: слово “веселье” гаснет, тонет, растворяется в “болоте” приведенного контекста, причем важно напомнить про особую организованность (“слова-гнезда”!) сравнения “смутное похмелье”: без того образ похмелья как плохого самочувствия, дополняясь эпитетом, получает усиленный диссонансный крен, крен явного физического и душевного дискомфорта.

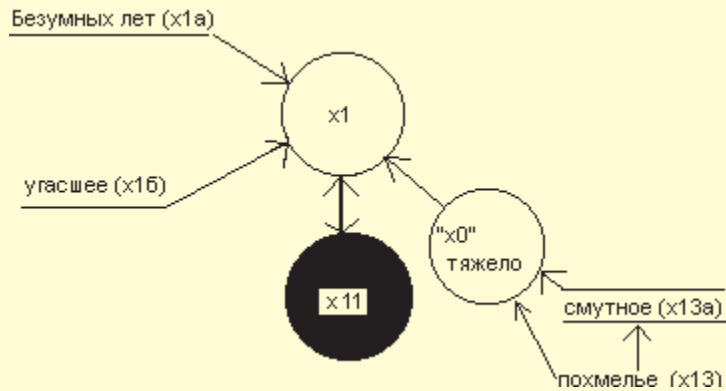


Рис. 8.

Этот фрагмент текстопостроения позволяет зафиксировать абсолютный контраст: “x1” (веселье) - “x2” (печаль). Противопоставление печали веселью подготавливает к восприятию динамического противоборства. Эмоционально усиливает минорное настроение в первой строфе сравнение с вином (“чем старе, тем сильней” - x12); графически поглощение минорной тональностью светлой темы выглядит еще убедительнее - через отношения элементов:

<i>Безумных лет</i>		<i>смутное</i>
<i>угасшее (веселье)</i>	<i>тяжело (как)</i>	<i>похмелье</i>

*печаль (x11)--> сильней (x12)---->x13, x14----->x15 ----->  
----->x16-(x8-x9-x10)----->X17 (печальный //прощальный)*

где: “x13” - метафора жизни, (“путь”);

“x14” - эпитет, которым поэт оценил настоящее (“уныл”);

“x15” - метафора будущего (“труд и горе”);

“x16” - метафора смерти (“закат”)

“X17” - завершающая элегию, акцентированная мелодикой рифма двустипия (печальный // прощальной); двустипия в целом несет в себе весь заряд динамизма, в нем - больше грусти, финальной рифмой подчеркивается неотступность совокупного смысла, метасмысла (идеи): **душевная боль творца как признак гениального восхождения к истине (“во всякой мудрости - много печали”).**

Так что же, поглощение света темной стороной бытия состоялось? В общем-то, да: выбор и вынесение в заголовок названия жанра - все это говорит за себя: элегия - “одна из жанровых форм лирики”, выражающая преимущественно

“философские размышления, грустные раздумия, скорбь” (11, 466), в одном из последних определений - “стихотворение грустного характера” (6, 795).

Тем не менее психологическое ощущение этого произведения принципиально иное! Поглощение жизнеутверждающего начала не состоялось - благодаря особой интонации “перелома”, обозначенного кульминацией. Уже на пересечении частных смыслов возникает метасмысл, то есть смысл, включающий в себя совокупность частных смыслов (идея).

Ценностный, философского звучания, смысл “*любовь к жизни*” (“*Я жить хочу*”) - в предельно одухотворенной ее мотивации: “*чтоб мыслить и страдать*”. Здесь и постижение важнейшей тайны жизни (“*сквозь тернии - к звездам*”) - частный смысл, обогащающий смысл 1 (“*свет*”), и открытие закодированной основы человеческого духа: “*трагедийное начало есть условие истинного в человеке*” - частный смысл 2 (“*грусть*”). И далее в текстопостроении возникает отрыв от прежнего (мрачного, бытового, прошлого) плана - в слове “наслажденья”, будто взлетающем от прежних, семантически однозначных, в контексте бытовых пиршеств “безумных лет”, - и в силу этого рождается новый контекст, контекст духовных ценностей, облагораживающих все человечество творчеством мастеров, ведущих его за собой по незримым ступеням совершенствования - все к тем же звездам! То же происходит, в восходящем, градационном, измерении в ключевом словосочетании “*гармонией упьюсь*”. Стилистическая помета “*книжное*” очень важна, поскольку выступает здесь синонимом словам “насладиться”, “восхищаться”. Глагол включен в общий ток слов - атомов художественного текста - ради суммарного эффекта, сопрягающего значение “напиться до пресыщения, досыта” // “предельно наполниться содержанием искусства, в изобилии получать его”! И если в быту глагол “упьюсь” указывает на **жадность**, то в бытийном, духовном контексте

он указывает на **жажду** (упоение!), ту самую, которой он был томим в пространстве “Пророка”! И тогда строка “*Над вымыслом слезами обольюсь*” выдаст нам чрезвычайную ранимость Пушкина: его утонченную душу, способную понимать, прощать и “милость к падшим призывать”... Строка обретает особую торжественность, вовсе не связанную со скорбными чувствами: мы видим, что душа поэта с готовностью открывается изысканной красоте и богатству человеческих чувств.

Микрокульминация, или малая, кульминация порождается строкой:

*Над вымыслом слезами обольюсь...*

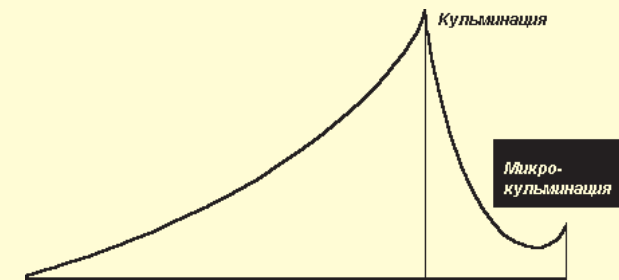


Рис. 9.

Как не вспомнить здесь его же позывные: “Нас мало избранных, счастливых праздных”! Сакраментальное, отлитое в формулу творения как священнодействие доступно лишь высоким талантам. Да, оно звучит, подобно Зову, и стих о вымысле, достойном слез, как высочайшая ипостась постижения жизни, зеркально отраженной в искусстве, есть такая же волшебная фраза, произнесение которой распаивает врата в иные дали...

Финальная строка, олицетворяющая высокое чувство, усиливает восторг перед жизнью, ее дарами:

*“Блеснет любовь улыбкою...”*

И слово “прощальной” уравнивает внезапным образом (а вовсе не поглощает) оба смысла (тьму и свет, грусть и надежду, боль и восторг), словно примиряя их, и подводит к динамическому равновесию, что вполне закономерно для мироощущения Пушкина в 30-м году (если исходить из аксиомы: **художник выражает доминанту мироощущения своего времени**).

Закат, подразумевающий смерть, в стихотворении совпадает с развязкой (см. рисунок 4). Можно сказать, что перед нами - **идеальная композиция жизни**, фиксирующая ее этапы, - от рождения (через становление) - к расцвету, от расцвета - к деградации, смерти.

Смыслы, опредмеченные в художественном тексте Элегии, выстраиваются эстетически закономерным образом:

- “С1” - “свет”, жизнеутверждающий смысл;
- “С2” - “тьма”, трагедийный смысл;
- “С1а” - “любовь к жизни”;
- “С2а” - “трагедийное начало, закодированное в духе человека”;
- “С3” - “смысл преодоления: сквозь тернии - к звездам”;
- “С4” - “трудное счастье творца”;
- “С5” - “жизнь полноценна, если она - ради творчества”;
- “С6” - “любовь к жизни как духовная жажда, упоение ею”;
- “С7” - “смысл Седьмого неба, постигнутого благодаря мужеству восхождения и пережитых испытаний судьбы”.

В финале мы можем наблюдать сложный сплав двух важнейших смыслов, света и тьмы, их проявления в текстопостроении организуют удивительно художественные узоры, достойные особой, акцентированной, фиксации, но больше обращает на себя внимание тот факт, что насчитываемых смыслов в Элегии - **семь** (число, символизирующее в ментальном опыте человечества Святость).



Рис. 10.

Следовательно, выявление способов текстопостроения позволяет нам обнаружить и онтологический смысл. Его вполне можно отождествить со сверхзадачей творца (метаметасмыслом). В первой строфе поэт оперирует всеми временами: оценил прошлое, настоящее, будущее и... вновь вернулся к настоящему через измерение жизни вечностью (кульминация произведения).

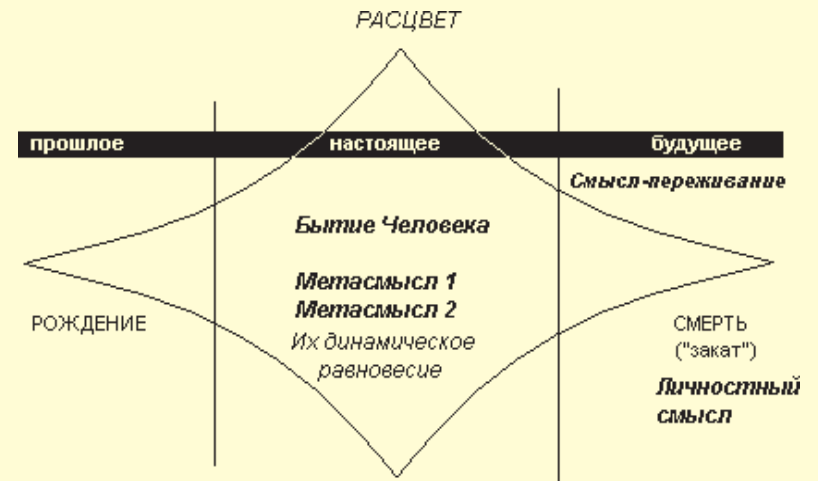


Рис. 11.

Выход в кульминации на столь широкий диапазон времен напоминает раскручивание спирали, ее разворачивание, а проживание будущего и мысленное доведение судьбы до логического конца (смерти) напоминает сворачивание. Так перед нами возникает законченная модель импульса - с конвергентной и дивергентной фазами развития.



Рис. 12.

Такова конструкция текстопостроения, помогающая увидеть нам сверхзадачу автора. Лишь в трагическом творцу дано космическое зрение, лишь в трагическом он ясно видит начало, расцвет и закат судьбы и способен придать жизни масштаб, соответственный масштабу вечности (а что грусть и боль, так это же естественно для мироощущения Мастера, выразителя любой эстетической категории: спустя полтора столетия другой гений, Андрей Тарковский, выскажет созвучное: “В жизни есть нечто поважнее, чем счастье”)...

Но, с присущим Пушкину жизнеутверждающим началом, аккордным образом завершается образ судьбы, наполненный светом любви как высочайшей ценности земной, удерживающей его в этом мире:

*И может быть - на мой закат печальный  
Блеснет любовь улыбкою прощальной.*

В двух строках - диалектически явленное взаимодействие грусти и радости в представлении поэта.

Закат - “печальный”, весь путь - “уныл”. Таков удел творцов, раздвигающих границы бытия осмыслением человеческих судеб. Но включение поэтического образа заката в художественный стихоряд, рисующий трагический уход со сцены жизни, создает светлый ток, подкрепленной силой надежды (“*может быть*”). Финальная картина озаряется - “*блеснет любовь улыбкою*”! Закат будет печален, как всякий конец, но... Любовь! Так возникает то, главное, ради чего билось сердце Пушкина, - любовь женщины как бесценный дар земной, восполняющий все утраты и вдохновляющий “*мыслить и страдать*”. Мы видим заветный треугольник земного рая поэта:



Рис. 13.

И проступают божественные черты, рисующие нам тайну жизни, поднимающие над суетой сует непостижимой силой интонации последних строк и слова (“*прощальной*”), вмещающего в себя боль и свет завершения судьбы.

Но помимо всего прочего художественная логика текстопостроения создает ощущение таинства жизни: вначале - столкновение двух начал, затем, в кульминации - их сплав, рождающий надежду: ***все не зря в этом мире.***

Энергия сплава сказывается в наложении всеобъемлющего чувства любви к жизни и мысли: во имя чего жить. Опредмечивается это интонацией светлой грусти, выводя нас, читателей, на ценностные ориентиры бытия - любовь и творчество. Не случайно перегружена вторая строфа Элегии (на два стиха больше, чем в первой!): в подобной утяжеленности есть своя логика: это -



утверждение жизни, ее смысла, ее новых и одновременно вечных ориентиров для творца.

И, прощаясь с этим шедевром, внесем в процесс распределения “личностный смысл”, т.е. такое образование, которое, по А.А. Леонтьеву, “лишь опосредствованно связано со смыслом исходного текста” (7, 141), - как следствие того, что мы *прожили* великое произведение: *боль за поэта, ибо он, имея неповторимо-своеобразный почерк в творчестве, с присущим ему гениальным образом мышления, выдающим его необозримый по масштабности внутренний мир, заслуживал ИНОГО.*

К этому как к смыслу-переживанию (термин Н.Л. Галеевой) нас подводит последняя аккордная рифма “печальный - прощальный”, создавая мощный резонанс в унисон выразительности трагического.

#### *Многогранность интерпретации Элегии*

Философский ракурс данного произведения в том, что, говоря языком А.Ф. Лосева, здесь обозначены “смысловые скрепы” жизни человека-творца. Мы видим здесь образец тончайшей рефлексии, позволяющей поэту путешествовать во времени и условно трактовать пространство, исключая из своего художественного мира всякую опору на узнаваемые в повседневной жизни реалии.

В теории композиции, разработанной в рамках эстетической системогенетики (1), с особым акцентом утверждается, что настоящая художественная структура изначально строится на основе дополненности. Дополненность пронизывает всю художественную структуру, курсируя от уровня содержания - через уровень модусов выразительности - к уровню контрастов форм. Элегия А.С. Пушкина является идеальной иллюстрацией данного положения. В ее структуре взаимодействуют две дополнительные спирали, которые к тому же являются взаимнообратными. Их содержательность в нашем случае обусловлена трагическим, в контексте которого творил

Пушкин. Спирали предельны по смыслу: это - жизнь и смерть. И они (и спираль жизни, и спираль смерти!) эволюционируют в мире Элегии, попеременно - по закону контраста - проявляясь в художественной ткани текстопостроения. Это - две взаимодействующие спирали гегелевского **общего**.

Точно так же на основе дополненности построены модусы выразительности: это - две взаимодействующие спирали **особенного**.

Как тезис и антитезис у Гегеля, в качестве модусов выразительности здесь используются пары: “гармоническое - дисгармоническое”, “низменное - возвышенное” (5, 170) - на уровне **единичного**.

Последовательность пар позволяет рождаться смыслам, и каждый смысл как бы образует ступеньку, новый слой, накладывающийся на предыдущий. К концу стихотворения последовательность смыслов соединяется в пакет - и внезапно пакет складывается, объединяя всё в глубокий **метасмысл, идею**. Таков композиционный механизм этого волшебства.

Наконец, в чисто формальном плане мы можем наблюдать ощутимые контрасты, открытые для восприятия пары: “печаль - веселье”, “горе - радость”, “разочарование - очарование”, “обыденность - интрига”, “жизнь - смерть”, “слезы - улыбка”, “страдание - наслаждение”, “уныние - надежда”...

В данном тексте отсутствуют обычные и привычные для сознания опоры восприятия. Здесь нет прямолинейно заданных контрастов “света - тьмы” или контрастов цвета, пространства, звуков, запахов и т.д. Но именно это и свойственно категории трагического: в ней нет конкретного человека, но есть некие абстракции, присущие *всем людям*. И, говоря о себе, Пушкин доводит строй стиха до обобщения, равного шкале последовательностей личных переживаний и воспоминаний. Зато в качестве выразительного средства активно работает хронотоп:

обращение к далекому прошлому сменяется взглядом в далекое будущее, симметрично друг другу, а взлет к небесам - тяжелым падением и т.д. Поэт как бы творит предельно широкими мазками, и эта техника присуща именно трагическому (разве не абстракция “*грядущего волнующего море*”?).

Пушкин ограничивается синтаксисом ядерных структур - неразвернутых, потенциально избыточных, и это недаром. Он избегает распространенных конструкций, но его предложения монолитны и носят завершенный, целостный характер в смысловом отношении. Это - слова, у которых внутренняя энергия готова взорвать их изнутри. Поэтому они резонируют с любым восприятием, вплоть до самого богатого и развитого.

Поэт оперирует исчерпывающе выраженными эстетическими формулами - на уровне модусообразующих пар, не создавая эмоционально-чувственных опор. Нет у него опоры и на форму.

Эстетическая системогенетика, анализируя произведения искусства, раскрывает основу истинно художественного: эта основа включает движение по временной оси - оперирование прошлым, настоящим, будущим и вечным, а также обращение к онтологической оси, располагающей уровнями бытия, его иерархией.

Дополним описанную модель аспектами герменевтического плана. В самом общем виде это - распределение, “развоплощение” (термин Л.С. Выготского), или “вычерпывание”, по С.Л. Рубинштейну (способность видеть опредмеченные послойно смыслы: за первым - второй, за вторым - третий и т.д.), т.е. процесс, благодаря которому последовательно меняется “структура воссоздаваемой в сознании ситуации” и “мысленный центр перемещается от одного элемента к другому” (3), следуя усмотренной читателем логике авторского текстопостроения. В результате понимания, по Брудному, образуется картина его общего смысла - *концепт текста* (4).

Это то, что можно назвать пределом свободы интерпретации смысла, заложенного в тексте, иными словами, это - объективный его смысл. Индивидуальность прочтения того или иного произведения никогда не исказит художественного мира творца, если распределение происходит в пределах концепта: обогащается мир искусства, совершаются открытия концептуальных каркасов. На плодотворном характере процесса обдумывания авторских мыслей заостряет внимание Августин, сформулировавший в герменевтике **закон конгениальности** творца и читателя, способного понять посланное ему, опредмеченное художественными средствами сообщение, - это и сопереживание, и сопровождение мысли, требующей от читателя *адекватного напряжения*. Но если позволить себе трактовку тождества конгениальности читателя и творца отразить зеркальным образом, то получим следующую закономерность: ***многомерность трактовок художественного произведения читателем есть примета высочайшего уровня мастерства автора.***

В случае с творчеством А.С. Пушкина мы имеем великие возможности больших и маленьких открытий: его произведения интерпретируются на всех уровнях, это - безмерно богатый художественный материал. Элегия тому, повторим, блестящий пример. Здесь мы получаем три скрещенные оси: временную, бытийную (от бытового до космического), метасмысловую, насыщенную не только идеями, но и смысловыми образованиями, а также частными, сопроводительными, смыслами и смыслами-переживаниями, что делает философию поэта искусством, гениальным по силе выразительности мысли и чувства, гениальным по силе утверждения *света* в противоборстве с неотступной тьмой.

## Литература:

1. Александров, Н.Н. Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011.
2. Богин, Г.И. К онтологии понимания текста. // Вопросы методологии, № 2. 1991.
3. Брудный, А.А. Понимание как философская и психологическая проблема. // Вопросы философии, № 10. 1975.
4. Брудный, А.А. Подтекст и элементы внетекстовых знаковых структур. // Смысловое восприятие речевого сообщения в условиях массовой коммуникации. - М., 1976.
5. Зырянова, Т.В. Художественная герменевтика. Монография. - Тольятти: Акцент, 1998.
6. Иллюстрированный энциклопедический словарь. - М.: Научное изд-во "Большая Российская энциклопедия", 1998.
7. Леонтьев, А.А. Основы психолингвистики. - М.: Смысл, 1997.
8. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. - Л.: Наука, 1967.
9. Ожегов, С.И. Словарь русского языка. Изд. 6-е, стереотип. - М.: Советская энциклопедия, 1964.
10. Пушкин, А.С. Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 1. Стихотворения. - С-Пб.: БИБЛИОПОЛИС, 1993.
11. Словарь литературоведческих терминов. / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. - М.: Просвещение, 1974.
12. Хайдеггер, М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка. / Перевод с нем. - М.: "ГНОЗИС", 1993.



## Три стиля трагического в романе "Евгений Онегин"

### Необходимое теоретическое вступление

Настоящая работа - продолжение публикаций на тему истории русской литературы. В одной из них (7) была изложена гипотеза о рефлексивном характере русской литературы: Россия в послепетровское время становится не "копией" или "ухудшенным отражением" привнесенного западного искусства, а рефлексивным зеркалом всей мировой культуры. И если до начала XIX века ситуация только складывалась, то качественный перелом произошел именно в творчестве А.С. Пушкина. Особенно он стал очевиден после мирового признания Достоевского, который, размышляя о "художественном гении" творца-предшественника, в принципе выразил эту же мысль в своей знаменитой речи о Пушкине: "Не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов... не определились бы, может быть, с такою непоколебимою силой наша вера в русскую самостоятельность... а затем и вера в грядущее самостоятельное назначение в семье европейских народов" (6, 542); "...мы уже можем указать на Пушкина, на всемирность и всечеловечность его гения. Ведь мог же он вместить чужие гении в душе своей, как родные. В искусстве... он проявил эту всемирность стремления русского духа неоспоримо..." (там же, 547).

Пушкин сфокусировал в своем творчестве сюжеты и образы мировой литературы, переосмыслил их и ввел в свой неповторимый художественный мир, сделав их своей собственностью. Новый масштаб произведений универсального гения даст жизнь всей последующей русской литературе: ее золотой век начинает пульсировать непосредственно с начала освоения художественного наследия поэта его последователями.

Пушкин как явление представляет “нулевую точку” великой русской литературы, некий универсальный сгусток творческой энергии, вобравший в себя и все эстетическое многообразие Запада, и специфические оттенки славянского видения мира. Начиная с XIX века, когда получает развитие литературный язык у Пушкина, в образах русской литературы происходит концентрация всеобщих, всечеловеческих смыслов. Мы можем наблюдать в результате этого проявленность всеобщего в единичном герое. Пушкинский Онегин куда глубже байроновского Чайльд-Гарольда, их сходство исчерпывается внешними признаками. Окончательно эта тенденция достигает уровня сверхсложности к середине XIX века - в творчестве Тургенева, Толстого, Достоевского и их преемника Чехова - впоследствии.

Предельное выражение этого развития - феномен серебряного века, куда можно включить не только русскую литературу, но и русскую философию конца XIX - начала XX века (от В. Соловьева - до П. Флоренского). Чтобы определить место Пушкина в истории развития русской литературы в масштабе трех столетий и представить в полноте его роль и особое влияние, обратимся к эстетической обобщенной характеристике 300-летнего цикла в целом и каждого столетия (как части этого цикла) в отдельности.

### Трехсотлетний цикл русской литературы

Большой трехсотлетний цикл русской литературы состоит из 3-х столетних. Эти столетние циклы выступают как циклы-инварианты, что позволяет нам рассмотреть три фазы (по Гегелю) внутри одного большого цикла как единого. Каждой фазе соответствует столетие.

#### Три фазы в трехсотлетнем цикле

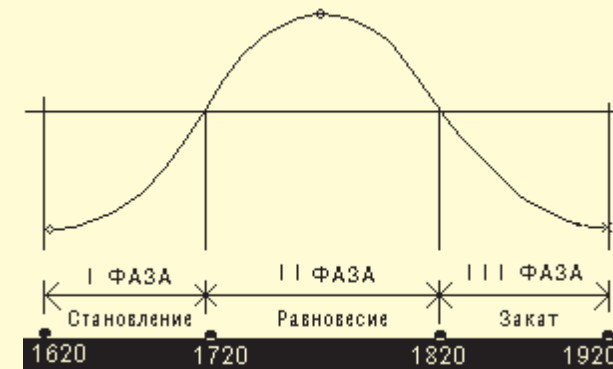


Рис. 1.

Рассмотрим трехсотлетнее развитие русской литературы с позиции этих выделенных фаз.



Рис. 2.

Каждой фазе свойствен ряд признаков.

Назовём наиболее общие доминантные признаки:

- XVII век выступает как **фаза становления** русской литературы, он отличается объектностью, доминированием общественного (всеобщего) над индивидуальным (единичным);

- XVIII век выступает как **фаза равновесия** в развитии русской литературы и отличается сочетанием объектности и субъектности в менталитете, равновесием всех прочих качественных пар параметров;

- XIX век выступает как **фаза заката** трехсотлетнего цикла в развитии русской литературы и отличается субъектностью, преобладанием личного над общественным (что стало особенно очевидным в конце века, хотя отражено уже в начале века у Пушкина). Осознав их специфику, мы можем рассмотреть эти фазы и более подробно:

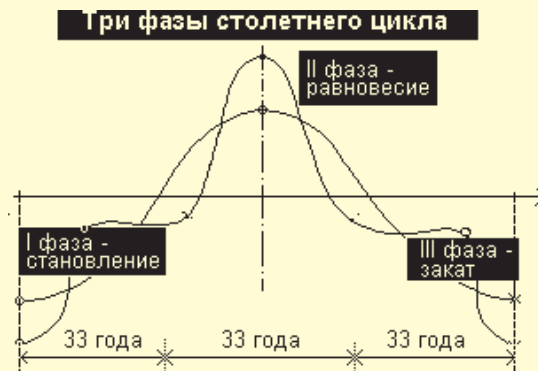


Рис 3.

Внутри каждого 100-летнего витка есть свои, малые, циклы, связанные с основными эстетическими категориями. Длина каждого такого цикла - 33 года, это - цикл активности одного поколения.

Строгое, в определенной последовательности, чередование категорий трагического, прекрасного, низменного обусловлено логикой движения трех фаз в пределах векового цикла.

### Три фазы столетнего цикла — три категории эстетики



Рис. 4.

Эти три фазы характеризуют развитие литературы в любом столетии. Таким образом, аппарат описания трехсотлетнего цикла русской литературы содержит у нас три уровня. На первом - трехсотлетний цикл. На втором - три большие (столетние) его фазы. На третьем - девять малых (по 33 года) фаз внутри столетних циклов. Мы воспользовались аппаратом анализа, созданным для искусства в целом (1). Подробно вся система циклов развития русской литературы в их исторической последовательности, с опорой на традиционные источники, изложена в работе “Три века русской литературы Нового времени” (7). Таков общий контекст. Нас же в данном случае интересует историческое время, известное в культуре как эпоха Пушкина. Поскольку мы анализируем роман “Евгений Онегин”, то наше внимание должно быть сконцентрировано на том периоде, к которому относится создание произведения. Отсюда - конкретное обращение к фазе первого ментального цикла, датируемого с 20-го года по 53-й (в любом столетии).





Рис. 5.

### Категория трагического (с 20-го по 53-й год)

В категории трагического обязательно проявляется тенденция к универсализму, граничащему с синкретизмом. В XIX веке это - Пушкин, который воплощает не новый стиль, а новый тип мышления, аналог которому в прошлом веке - Феофан Прокопович. Пушкин представляет своим творчеством то самое уникальное единичное, которое выступает в качестве универсального потенциала и задает направление движению всей последующей русской литературы. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на заданные им траектории развития:

- линия “Пушкин - Гоголь - Достоевский - Булгаков” представляет фантастический реализм;
- линия “Пушкин - Толстой - Чехов” задает психологический реализм;
- линия “Пушкин - Тургенев - Фет - Бальмонт - Брюсов” являет символизм.

Говоря словами А. Григорьева, “Пушкин - это наше все”. В Германии таким же универсальным потенциалом обладал Гете, создатель немецкого современного литературного языка. Обобщенно говоря, феномен русской литературы XIX века заключается в усложнении формы - таков результат ее накопления в течение двух веков, который проявляется во множестве черт, например в жанрах. Простота XVII-го века, отработка классических жанровых форм - в XVIII-м и, как итог, усложнение

жанровой формы в последнем, XIX-м, веке. Общая тенденция (усложнение структуры формы) накладывается на такую же по характеристике локальную, частную. Рассмотрим, к каким результатам это привело.

### Начало века. Жанровый синтез

В начальном цикле -- категории трагического (с 20-го по 53-й год) должен присутствовать космизм мировосприятия, но космизм новый (по сравнению с двумя предшествующими веками) - “очеловеченный космизм”. В романе “Евгений Онегин” это заявлено сиянием небесных светил, контрастом света и тьмы в их непрерывной игре и смене друг друга, обращенностью к мирозданию как автора, так и героини романа, общим вселенским масштабом романа, осмысляемым поэтически и философски. Это не космогония семнадцатого века, не “бездна звезд полна”, в которую смотрит холодное и восхищенное око ученого Ломоносова, это - новая Вселенная, в которую всматривается живая и самоценная Личность.

Обратим внимание, что сам жанр романа в стихах указывает на стремление Пушкина найти адекватно сложную форму для воплощения богатыми смыслами нового ментального содержания XIX века. Это закономерно для фазы трагического в заключительном веке большого 300-летнего витка: новое требует обогащения классических форм, ему тесно в старых одеждах. И эту подвижность жанров Пушкин демонстрирует повсеместно, передавая ее по эстафете последующим писателям. От его “романа в стихах” - прямой путь к “поэме в прозе” Н.В. Гоголя (“Мертвые души”). Можно анализировать и далее феномен перекрестного обогащения жанров в XIX веке и задаваться вопросом: какого жанра произведение “Война и мир”? Нам важно подчеркнуть и другое - уже в следующем, XX-м, веке ничего подобного в трагическом мы не найдем: лаконизм и строгость стиля, преобладающая

традиционность и даже архаизация жанров - вот те черты, которые мы обнаруживаем в творчестве и В. Маяковского (“Левый марш”), и А. Блока (поэма “Двенадцать”), и М. Булгакова (роман “Белая гвардия”). В цикле трагического XX века мы увидим все необходимые параметры, характеризующие абсолютно новый менталитет: и вселенский масштаб пространства, и обращенность к будущему - жизнь ради него, и приоритет общественного над личным, и предельное напряжение (7). Все это новое представлено аскетично и с преобладанием рационального (вспомним “телеграфный стиль” 20-х годов) - такова логика развития литературы в фазе категории трагического в первом столетии большого нового цикла.

Таким образом, категория трагического при завершении большого трехсотлетнего цикла имеет свою мерность и свою историческую логику, понять которую нам крайне необходимо.

#### **Специфика трагического при завершении большого цикла**

Особенность трагедии XIX века как завершающей стадии 300-летнего витка - в ее синтетической природе. Начало - это, конечно, Пушкин, и трагедии Пушкина ставят в наших театрах по сей день. Мы же обратимся к его “Маленьким трагедиям”, поскольку они ярко демонстрируют специфику XIX века как последней фазы большого цикла: выделение всех “вечных”, инвариантных, ситуаций и создание на этой основе единого произведения - знаменитые “Маленькие трагедии” есть разное, соединенное в одно. Анализ - прямо по Гегелю - через синтез.

Итак, трагедии как примета начала XIX века - фазы заката (начало закатного века). Пространство в них уменьшенное, сами трагедии - “Маленькие”! Проявилась здесь и тенденция подведения итогов, переосмысления того, что было в прошлом: “Маленькие трагедии” созданы как результат осмысления “вечных” жизненных ситуаций, соединенных в одно произведение. Творец проверяет на

прочность так называемые “бродячие сюжеты” мировой литературы. Сюжеты, которые, как магнит, приковывают внимание человечества из века в век! Поэтическая смелость Пушкина в том, что он представляет эти сюжеты в неожиданном ракурсе. С одной стороны, он подводит итог развития европейской литературы, с другой стороны, он создает новое!

Сама тенденция подведения итогов у Пушкина выражена несколько прямолинейно, структурно: он использовал мировые сюжеты для создания вариаций на их темы, естественно, при этом обогатив их новыми смыслами. Приоритет духовного (так отличающий русскую культуру) предельно четко проявился в творчестве Пушкина. Например, в трагедии “Каменный гость” звучит мотив духовного угасания, увядания души через девальвирование героем чувства. Любовь - ценность духовная, утраченная им, - мстит за себя, превращая его в духовного мертвеца, которому все надоело. Та же трагическая дилемма - в “Скупом рыцаре” - меняется только страсть. Можно сказать, что единство “Маленьких трагедий” обеспечено за счет приема “вариации на тему”. Опустошен Фауст, опустошен Дон Жуан, опустошены Скупой рыцарь и Сальери - и только порыв из мира пустых страстей (“Есть упоение в бою”) звучит как призыв в борьбе за право выбора личной свободы.

Та же тенденция обобщения характеризует творчество Пушкина в другой сфере. Мы с детства знаем его сказки (“Что за прелесть эти сказки!”), и эти сказки (фольклор в целом) явились объектом изысканий для поэта, как и вся мировая литературная классика. И здесь бродячим мировым сюжетам он отводил особую роль.

Анализируя фольклор, Пушкин создал удивительную имитацию - “Песни западных славян”. И в мире народных сказаний он также изучал структуру, основные сюжеты, язык, композицию, одновременно синтезируя их в своих вариациях. Примечательно, что в Германии подобный

эксперимент блестяще удался Гете - он написал под влиянием фольклорных мотивов не только поэму “Рейнекелс”, но и своего бессмертного “Фауста”.

Пушкин не одинок - целая плеяда русских сказочников творила параллельно с ним. Почему фольклор? Фольклор - это прошлое, а в трех веках доминанта модальности времени распределяется так: будущее - настоящее - прошлое. Важнее всего то, как и для чего осмысливается и используется фольклор. Для Пушкина и Гете он выступал как источник формирования нового литературного языка. Для их последователей - уже в другом качестве. Например, удивительно красочно использован фольклор в творчестве Н.В. Гоголя. В 30-е годы он создал “Вечера на хуторе близ Диканьки” и “Миргород”. Словно продолжая творческий синтез Пушкина, Гоголь обобщил украинские фольклорные мотивы, воплотив богатейшие по фантазии, полные чудес сюжеты в прозаическом варианте. Во многом идя вслед за Пушкиным, Гоголь создавал свои произведения в жанре трагикомедии (“Ревизор”, “Мертвые души”): по жанру их можно было бы назвать комедиями, по сути же это были трагедии пустоты (“Единственный положительный герой - смех”). Используя в дальнейшем лексику Белинского (кстати, она чрезвычайно симптоматична для фазы трагического - в силу ее предельно социальной заостренности), можно констатировать, что “положительного героя” в произведениях Гоголя нет. Изложение сути первых двух уровней исследования художественного текста (три века как фазы трехсотлетнего цикла, три категории в вековых циклах) позволяет наконец обратиться к третьему уровню - уровню стилей внутри категорий. Под стилем в эстетической системогенетике понимается не исторически сложившиеся направления в искусстве, а самодвижение фаз менталитета любой эстетической категории (1) или “та общность”, по Д.С. Лихачеву, “которая покрывает все значительные явления художественной жизни определенного времени” (10). Мы

можем использовать схему из трех стилей (архаика, классика, декаданс), но для более тонкого анализа нужен и более развернутый инструментарий, вот почему мы применяем схему из пяти фаз, пяти стилей.

### Эстетические стили

Эстетическая категория раскрывается во времени через последовательность стилей. Это происходит в столь же строгом, обусловленном содержанием порядке, что и смена категорий в 100-летнем цикле (фаза трагического начинается столетие, за ним следует фаза прекрасного, а завершает ментальный 100-летний цикл фаза низменного). Если придерживаться логики состояний по Гете (“Гармонии всегда предшествует хаос”) и по Гегелю (“Всякое явление становится, расцветает и умирает”), то мы увидим в наблюдаемой последовательности закономерную смену тех или иных инвариантных проявлений в пределах любого цикла - короткого, в 11 лет, цикла одного поколения, в 33 года, и т.д. Мы применяем последовательность из пяти фаз. Основные стили - архаика, классика, декаданс. Два стиля имеют смешанный, переходный характер - переходным от архаике к классике является романтизм, переходным от классике к декадансу - условный бароккокальный стиль.

Представим эту сменяемость стилей во времени визуально:



Рис. 6.

Проведем аналогии одних и тех же состояний на уровне эстетических категорий, действующих в течение 100-летнего цикла, и на уровне фаз 300-летнего ментального цикла. Архаика соответствует становлению, классика - расцвету, декаданс - закату. Но, поскольку архаика по прошествии своего срока не может внезапно, в одно мгновение, смениться классическим стилем, то мы объясняем роль промежуточного, романтического, стиля как переходного - накапливающего признаки нового, нарождающегося стиля. Та же роль отведена барокко: по сути, барокко как стиль, отмеченный избыточностью накопления классических признаков и в силу этого получающий новое качество, является мостиком для перехода в закатное состояние конкретного ментального цикла. Влияние “промежуточных” стилей можно наблюдать приблизительно в течение последних 4-х лет любого основного стиля и начальных 4-х лет стиля, сменяющего его. Покажем это на рисунке:

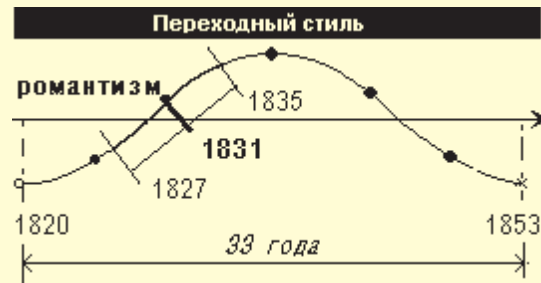


Рис. 7.

Мы не можем здесь полностью привести весь набор признаков, характеризующих данные стили, но сошлемся на первоисточник (1), где это сделано подробно. Все это вступление по необходимости кратко представляет исследовательский аппарат, использованный в нашей работе.

Стиль, в котором преимущественно творил поэт, создавая “Евгения Онегина”, - архаический. Если описывать все три уровня, то перед нами возникает такая эстетическая формула отнесения произведения: “Евгений

Онегин” - это произведение архаики трагического последнего века трехсотлетнего цикла (стиль - архаика, категория - трагическое, век - последний). Приблизительно с 1827 года мы можем отметить наложение на архаику черт романтизма, которые будут ощущаться в произведениях Пушкина вплоть до 1835 года. С 1831 года на Пушкина уже оказывало абсолютное воздействие новое, **классическое**, мироощущение. Отступая от жестких рамок схематически заданных сроков, отметим: жизнь в сложнейших сплетениях предлагала свои вариации, и, наверное, бессмысленно пытаться окончательно распутать их клубок. Но целесообразным представляется иной вариант - зафиксировать яркие, четкие, рельефно отчетливые признаки названных стилей. И это тем более плодотворно, когда речь заходит о романе “Евгений Онегин”. Известно, что замысел поэт вынашивал с 1822 года: “Главным итогом творческих поисков 1822-1823 гг. было начало работы над романом в стихах “Евгений Онегин”. Работа над этим произведением продлилась более семи лет” (13, 15). Таким образом, роман несет на себе печать трех стилей, динамика сменяемости которых создала неповторимую картину внутреннего разнообразия и в то же время дает нам поразительную возможность продемонстрировать основные эстетические параметры данной эстетической категории (*три грани* категории трагического XIX века).

Перечислим важнейшие эстетические признаки рассматриваемого ментального периода:

- 1) космически беспредельное пространство;
- 2) обращенность к будущему, оперирование вечностью как преимущественным временным залогом;
- 3) приоритет интересов общества над интересами личности;
- 4) предельное образное напряжение (в тонально-цветовом отношении это выражается как контрастными столкновениями вообще, так и контрастной триадой: черно-белое - красное, лишенное, как правило, оттенков).

Раскрывая “трагическое” через его фазы - стили, - выделим конкретные признаки архаики, романтизма и классики трагического как наиболее актуальные в данном исследовании.

Архаика трагического:

1) абсолютный контраст масштабов пространства: беспредельный космос - конкретное место пребывания человека, некая точка на карте земли;

2) ощущение человеком себя как песчинки в часах вечности - абсолютная краткость его бытия на земле;

3) абсолютный приоритет интересов общества, осуждение обществом проявлений индивидуализма;

4) предельность контрастов как следствие тонально-цветового предельного напряжения.

Все параметры восприятия человека предельно контрастны:

1) зрительное: черно-белое + красный цвет;

2) слуховое: абсолютный контраст грубых и нежных, изысканных звуков;

3) обоняние: либо полное отсутствие запахов, либо резкий контраст их;

4) осязание: абсолютный контраст грубой, природной фактуры и фактуры нежной, мягкой;

5) вкус: абсолютный контраст вкусовых ощущений либо полное отсутствие их;

6) температура: абсолютный контраст (предельный жар - предельный холод);

7) пространственное ощущение - предельно контрастное: человек - песчинка мироздания;

8) временное ощущение: предельная краткость человеческой жизни.

Минуя переходный романтизм, перейдем сразу к классике, ко второму основному стилю, чтобы убедиться в качественных изменениях признаков трагического в новой ментальной фазе и понять связующую роль в этом процессе романтического стиля, обеспечивающего плавный переход в пределах менталитета трагического.

Итак, характеристика параметров классики трагического:

1) контраст масштабов пространства, представленных градацией “космос - земля - природа - город (деревня) - дом”, с преобладанием космических измерений;

2) оптимистическая настроенность человека по отношению к вечности как к бесконечной череде рождения и смерти, варьированию, повторяемости жизни; жизнь настоящим; иными словами говоря, глобальная мера понимания;

3) приоритет интересов общества над интересами личности; потребность личности в духовном отечестве и невозможность его обретения;

4) смягченный контраст “тьма-свет” + красный цвет с некоторыми его оттенками.

Параметры восприятия человека отличаются также смягчением контрастов, допустимых в менталитете трагического.

Несложно теперь понять качество признаков романтизма:

1) переход от абсолютных контрастов к контрастам более разнообразной интенсивности;

2) обращенность к будущему; смешение признаков архаики и классики - это не безмерное будущее вечности, но измеримо близкое будущее;

3) приоритет интересов общества над интересами личности, но не абсолютный и подавляющий личность, а уже содержащий возможность протеста личности против общества и сочувственного отношения к ней со стороны некоторой части общества;

4) смешение разных типов контрастов с легкой нюансировкой.

Подчеркнем: параметры восприятия человека представлены в разной вариации, но в пределах одной категории трагического. Метод художественной герменевтики, основанный на открытиях эстетической системогене-



тики, позволяет, подобно микроскопу, а в ряде случаев и телескопу, увидеть уже, быть может, обнаруженное другими исследователями, но разница здесь в том, что системогенетическая версия объединяет и обобщает все открытия как закономерные, присущие данному менталитету, а не как случайные, разрозненные и единичные. Наша задача - обобщение признаков художественного времени, художественного пространства, типов композиционного напряжения, взаимоотношений "человек - общество" и обнаружение через систематизацию особенностей текстового пространства, новизны организации текстовых координат, выстраивающих, как правило, глубинно, в партитурном порядке смысловой конфигурацией, а через них - формулирование либо невербализуемое проживание новых смыслов.

Так, в книге К. Кедрова (12) можно обнаружить поэтическую версию космического мировосприятия Пушкина, прослеживаемого в его творчестве, но эта великолепная по силе прозрения трактовка, не ведущая к поиску его причин, ничем не мотивирующая подобное видение поэтом мира, есть для нас, хоть и гениальная, но констатация. Констатация загадочного следования поэта космической логике метакода, изначально присущего всей мировой литературе. И там, где философ поставил точку, мы усмотрели плодотворную стартовую основу для дальнейших исследований и открытия богатейших смыслов, невидимых прежде, образующих поразительный контекст циклического развития культуры и искусства.

\* \* \*

Три гения творили в менталитете трагического: Пушкин, Лермонтов, Гоголь - именно эту триаду имен вынес в заглавие своей книги исследователь истории русской литературы Ю.М. Лотман (13). Но помимо исторического времени, позволяющего объединить творцов, есть и другое основание воспринимать их в

едином созвездии - **общность менталитета трагического.** Именно такая общность создает контекст, при восприятии которого неизбежно зарождаются новые, сопроводительные смыслы, обогащая понимание природы творчества, непосредственно созданных художественных произведений и их *смысловой многогранности*. В своих работах мы попытаемся это доказать, основываясь на выявленных признаках, зафиксированных эстетической системогенетикой (1; 7; 9).

Публикацией, посвященной творчеству Пушкина, мы стремимся осмыслить в заданном контексте эпоху, начинающую новый столетний культурный цикл (1820-1920), который в свою очередь замыкает большой, 300-летний, цикл 1620-1920 годов (7).

#### Смысловое единство художественного мира романа

*Взгляд Пушкина - взгляд сверху, с точки зрения небес, божественный в своей широте, целостности... И в результате - с гениальной высоты - целое выглядит гармоничным.*

*С. Юрский*

*Всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопа.*

*М. Бахтин*

Глобальное, космическое видение мира было присуще мастерам русской литературы. Особенно отчетливо это проявилось в XIX веке в творчестве Пушкина и Толстого - в романах "Евгений Онегин" и "Война и мир". Названные произведения отличает не только философский масштаб мышления (хотя и этого достаточно, чтобы признать

высочайшим уровнем художественного сознания творцов). Поражает колоссальный размах мироздания, воссозданного в их книгах с той степенью достоверности, которая может быть свойственна лишь посвященным в тайны космического пространства. Чтобы увидеть такую вселенную, какой описали ее Толстой и Пушкин, надо иметь особый взгляд... И постижение творцом высоты и бесконечности действительно впечатляет, когда перед нами предстает вселенная глазами Пушкина, изображенная в романе “Евгений Онегин”:

*Зимой, когда ночная тень  
Полмиром доле обладает  
И доле в праздной тишине  
При отуманенной луне  
Восток ленивый почивает...  
(16, 66).*

Эту тень, что “полмиром обладает”, смогли увидеть как достоверность, а не фантазию только космонавты.

И, начиная разговор о масштабе представленного в романе “Евгений Онегин” пространства, хочется подчеркнуть необыкновенно одухотворенную тональность произведения в целом, которая резонирует этому глобальному размаху. Созданный художественный мир позволяет открыть и прочувствовать грандиозность картин, занимающих воображение автора, и окунуться в атмосферу бытия, как в источник таинственной энергии, щедро наделяющей повествование. Все мироздание, поэтически воссозданное в романе, напоминает классический античный театр, ступенями нисходящий к центру повествования.

Героиня-загадка Татьяна Ларина, “милый идеал” Пушкина, органично сливаясь с природой - одной из важнейших ипостасей представленного мира, как раз и является магнитным центром в романе, стягивающим все

его силовые линии. Здесь можно рассеять возможное недоумение по поводу названия романа - “Евгений Онегин”. В принципе Евгений Онегин послужил поэту поводом показать замечательный женский образ, конгениальный самому автору. Вынесение его имени в заглавие книги объясняется закономерностью приоритета мужского категории трагического, в менталитете которого создавался роман. Об Онегине поговорим позднее, когда будет выявлено достаточно смыслов, хранимых системой образов. Ограничимся пока великолепным суждением на этот счет И. Анненского: “Онегин был нужен Татьяне только для ее самоопределения. С первой встречи Татьяна уже стала где-то над ним, и только болезненно сознаваемое Пушкиным тщеславие его героя оставляло Онегина так долго незрячим перед исключительной красотой этой девушки” (2,131).

Обратимся к образу Татьяны, вбирающему в единый фокус все тонкие, трепетные нити, которые соединяют человека и мир природы, человека и мироздание, человека и космос. Она, и только она, в романе является камертоном возвышенности и поэтической чистоты, позволяющим на протяжении всего повествования слышать лейтмотив любви к жизни и ощущать ее волшебство. Она вдохновляет поэта обратиться к сокровенным вопросам бытия. Глубинная значимость проблем потребовала соответствующего жанра - так родился роман в стихах (поэтическая многозначность, а не рифмоплетство как самоцель!). Так возник необозримый масштаб хронотопа - вселенная и вечность, образ которой предстал как игра творца временем. И - как следствие - появилась сюжетная ситуация взаимной перевыраженности (любовь Татьяны к Онегину - любовь Онегина к Татьяне). Есть еще одно сверкающее - в буквальном смысле! - достоинство у романа: он утопает в стихии света. С этого, последним указанным, свойства есть основание начать разговор о вселенной Пушкина, сходящейся кругами к образу Татьяны.

С первых же строк знакомства с нею она предстает в апофеозе света (12). Без преувеличения можно сказать, что поэт создал портрет души героини из сияющих звезд, лучей луны и солнечных бликов:

*Она любила на балконе  
Предупреждать зари восход,  
Когда на бледном небосклоне  
Звезд исчезает хоровод,  
И тихо край земли светлеет,  
И, вестник утра, ветер веет,  
И всходит постепенно день.  
Зимой, когда ночная тень  
Полмиром доле обладает,  
И доле в праздной тишине,  
При отуманенной луне,  
Восток ленивый поживает,  
В привычный час пробуждена  
Вставала при свечах она  
(16, 66).*

Пронизав светом образ Татьяны, Пушкин раскрывает одновременно свое понимание вселенной. Повторим: подобную панораму простому смертному увидеть невозможно, тем более - убедить в ее достоверности, найдя подтверждение из космоса чуть ли не полтора столетия спустя. Что скрывается за этим видением? Гениальная сила воображения? Безусловно. Талант, яркая индивидуальность, постигающая научные закономерности бытия в различных его аспектах? Вне сомнений. Великолепные знания могли сформировать столь необычный (для того времени) взгляд на мир, но и все названное здесь не объясняет тайны понимания вселенной поэтом. Проницательный читатель заметит, какую выразительную энергию несут выбранные для этой строфы глаголы: хоровод звезд - "исчезает", край земли - "светлеет", ночная тень - "полмиром обладает", восток -

"почивает" (12). Мы, пресыщенные достижениями фото- и киноискусства, должны все же признать взгляд поэта наблюдательным, пытливым, пристальным, чтобы оценить способность видеть за кажущейся неподвижностью невидимую напряженную жизнь. Чего стоит это умение воспарить над инерцией заурядного восприятия и уловить движение во всем - даже в световой стихии! Здесь и мерцание свечей, фонарей, изысканный свет бала, но все чаще это световое пиршество земли уступает место звездному сиянию, свечению луны, сверканию солнца. Образ Петербурга схвачен несколькими строками, несущими свет:

*Еще снаружи и внутри  
Везде блистают фонари  
(16, 40).  
Перед померкшими домами  
Вдоль сонной улицы рядами  
Двойные фонари карет  
Веселый изливают свет  
И радуги на снег наводят;  
Усеян площадками кругом  
Блестит великолепный дом;  
По цельным окнам тени ходят  
(16, 42).*

Волшебство бала передано в каждой строке через роскошь света. Представление станет ярче, если мы поступим вопреки логике перечисления столь щедрых деталей: не торопясь попытаемся воссоздать в своем воображении череду разворачиваемых световых картин, следуя за чередой емких строк, каждая из которых таит эффект чуда. Но в том и заключается магия светового образа Петербурга, что картины, исполненные красоты и очарования, даются не панорамно, а крайне бегло. Поэт явно желал убедить читателя, что чудесного в его описании города таится слишком много, но сводится оно к празднику света. Вчитаемся в строки и представим: "Усеян площадками

кругом / Блестит великолепный дом”! “Плошки” - ”плоские блюда с укрепленными на них светильниками или свечками. Плошками, расставленными по карнизам, иллюминировались дома в праздничные дни” (14, 318). Таким образом, мы видим, что каждая деталь несет в себе световой заряд, создавая в целом впечатление ослепительности. Но вот картина света гаснет, и на смену ей приходит блеск безлунной белой ночи Петербурга:

*...прозрачно и светло  
Ночное небо над Невою  
И вод веселое стекло  
Не отражает лик Дианы  
(16, 49).*

Сделав авторскую зарисовку города, поэт доверительно передает свойства медиума любимой героине: как только появляется Татьяна, мы, читатели, невольно перемещаемся в сферу ее мировосприятия (но заметим: тождественного авторскому). Описание ночных картин подобно следующим друг за другом волнам: только что мы окунулись в феерию петербургской ночи, но уже новое очарование берет нас в плен - Пушкин препоручает нас своей любимой героине (не так ли поступает Лев Толстой с Наташей Ростовской по отношению к нам, читателям, наделив ее своим миропониманием?).

Круг нашего видения расширяется стремительным образом, когда мы восходим по ступеням мироздания, оглядывая его глазами Татьяны! От ночной панорамы города - к картине ночи через восприятие Татьяны - таков переход, позволяющий почувствовать новый масштаб: это не просто ночь в имении Лариных, суженная бытовым планом, описанием конкретного места, а наоборот, ночь, утратившая свои границы. Удивительно, что Пушкин, творивший по преимуществу солнечную поэзию, будучи солярным человеком - в контексте жизнеутверждающего

пафоса и энергии жизнелюбия, - в романе наделяет любимую героиню магическим свойством понимать законы природы, властвующие ночью: луна - постоянный спутник Татьяны в течение отпущенного романом жизненного срока. Найдем те строки, что свидетельствуют об этом, - они звучат в разных главах, описывают разные события, но несомненна их общность из-за настойчивого упоминания луны:

*Тоска любви Татьяну гонит,  
И в сад идет она грустить,  
И вдруг недвижны очи клонит  
И лень ей далее ступить. ...  
Настанет ночь; луна обходит  
Дозором дальний свод небес,  
И соловей во мгле древес  
Напевы звучные заводит (16, 77).*

При лунном свете пишет она письмо Онегину:

*И между тем луна сияла  
И томным светом озаряла  
Татьяны бледные красы,  
И распущенные власы...  
И все дремало в тишине  
При вдохновительной луне.  
И сердцем далеко носилась  
Татьяна, смотря на луну...  
Вдруг мысль в уме ее родилась...  
“Поди, оставь меня одну.  
Дай, няня, мне перо, бумагу,  
Да стол подвинь; я скоро лягу;  
Прости.” И вот она одна. Все тихо.  
Светит ей луна (16, 79).*

Письмо написано - и мы читаем:

*...уж лунного луча  
Сиянье гаснет  
(16, 86).*

А вот еще характерная для нее атмосфера картины - в день рождения, когда стих праздник:

*Одна, печальна под окном  
Озарена лучом Дианы,  
Татьяна бедная не спит  
И в поле темное глядит  
(16, 126).*

И после убийства Ленского Татьяна и Ольга “при луне, обнявшись, плакали” на его могиле (16, 145).

Вместе с луной мы видим Татьяну, покидающую кабинет Онегина:

*... Роща спит  
Над отуманенной рекою,  
Луна сокрылась за горою,  
И пилигримке молодой  
Пора, давно пора домой  
(16, 150).*

Чрезвычайно поэтична версия единства космоса и человека в сцене гадания:

*Морозна ночь, все небо ясно;  
Светил небесных дивный хор  
Течет так тихо, так согласно...  
Татьяна на широкий двор  
В открытом платье выходит,  
На месяц зеркало наводит;  
Но в темном зеркале одна  
Дрожит печальная луна  
(16, 111).*

Небо, луна отражаются в зеркальце, луна... “дрожит” от трепета, от волнения Татьяны.

Эта картина позволяет провести аналогию с моделью, которая демонстрирует сообщение человека со вселенной через космическую энергию:



**Рис. 8.**

Вспомним библейское: “Вначале было Слово...”.

В традициях русского космизма человек и космос представлялись как микрокосм и макрокосм, причем микрокосм являлся как бы голографическим сколком, вбирающим в себя все, присущее макрокосму, как образ целого. У Тютчева это взаимодействие вылилось в поэтическую формулу: “*Все во мне и я во всем*”. То же самое находило отражение и в философии древних: космическая энергия дает возможность человеку и вселенной взаимодействовать по принципу перетекающих сосудов. У Пушкина эта важнейшая философская проблема преломилась в нескольких строках, описывающих сцену гадания Татьяны, став емкой метафорой единства человека и космоса через биение человеческого пульса, слитое с пульсирующей, дышащей вселенной (12):

*Но в темном зеркале одна  
Дрожит печальная луна  
(16, 111).*



Дрожащая, вибрирующая луна, имеющая разные состояния, постоянно меняющаяся, как не похожа она на постоянное в своих проявлениях солнце! Ее разнообразие - это богатство граней, различных психологических оттенков самой героини, обещание перемен, движения, возможность личностного развития, скрытой глубины души как приоритет личного - в противовес всеобщему. Фазы луны, таким образом, являющие разнообразие и непостоянство, контрастируют с солнечным, всеобщим, внося начало диалектического противоборства, которое разворачивается в живом ритмическом рисунке повествования. Но, если вникнуть в суть контраста “солнце - луна”, можно, признав за луной богатство состояний, сказать о том, что свет ее - это свет отраженный (она отражает свет солнца, т.е. вторична), в то время как солнце излучает внутренний свет, в чем и заключается его постоянство. Исходя из этого позволим себе следующую версию: Пушкин наделяет свою любимую героиню свойствами луны, сделав саму луну постоянной спутницей Татьяны, чтобы создать таинственный колорит ее образа и подчеркнуть непостижимость ее духовного мира в ореоле ее органичной связи с природой и мирозданием, при этом поэт остается верным себе, и там, где он берет слово и говорит от своего лица, мы узнаем интонации, резонирующие жизнеутверждающему пафосу, *солнечной* тональности. Поскольку Татьяна - “милый идеал” Пушкина, мы можем утверждать, что ее он наделил лучшими в его представлении чертами: она несет в себе свет поэта, его мечты, надежды, помыслы. Такова версия основного (интонационного, сущностного) контраста, задающего мощностное предельное напряжение в романе. Эта версия и позволила утверждать, что поэт, развернув перед читателями феерию небесных светил, представил космическую тайнопись, вдохновляя читателей в воображении своем устремиться в беспредельность, следуя художественной логике повествования и заявленному

масштабу романа, где космическое не что иное, как контекст человеческой судьбы.

Если продолжить разговор о свете и цветовом решении романа, то можно увидеть доминирование света над цветом. Это - жизнь звезд, луны и солнца, переливчатое освещение водной глади реки, блеск льда, розовых снегов, пляска огня в камине. Все цвета объята естественным свечением. В связи со сказанным следует подчеркнуть концептуальность, а не случайность такого преобладания: роман “Евгений Онегин” задуман и создан автором как апофеоз космизма. В цвете предстают два образа мажорной тональности - гусь “на красных лапках,” ямщик “в красном кушаке” - и вызывающий скорбные чувства кровавый образ убитого Ленского (“Дымясь из раны кровь текла”, “окровавленная тень”). Что в данном случае дает нам обращение к красному? Для категории трагического показательна триада “красное - черное - белое”, составляющие которой образуют предельный контраст по отношению друг к другу. Такая триада есть примета архаики - начальной фазы - трагического. Но в романе мы видим несколько смягченный контраст: вместо черно-белого, заявленного вначале (черная ночь - белая ночь), - “свет - тьма” плюс красный цвет, что соответствует классике - срединной фазе - трагического. Роль света была уже оговорена: это - придание космического ореола всему происходящему в романе.

#### Хронотоп романа

Воссоздать космический облик времени, его монументальную масштабность, и другие параметры, определяющие суть трагического в эстетическом контексте, помогли Пушкину и поэтическая чуткость, и острота восприятия мира, и такая его гениальная способность, как свойство медиума реагировать на сущностные проявления жизни. Как уже говорилось, пространство в романе глобально, бесконечно. Так же в этом произведении мы можем охарак-

теризовать время, лишь дополним нашу характеристику категорией вечности, присущей менталитету трагического в целом (1; 7).

Ощущение времени передается в трех измерениях:

1) темп (характер течения времени в романе); содержательный ритм, описанный А. Белым (3, 77);

2) оперирование временными залогами как принцип отражения важнейшего его свойства - быть бесконечным и одновременно кратким, почти мгновенным - в контексте хрупкости судьбы одного человека, причем в зависимости от жизненных перипетий;

3) этический аспект ощущения времени.

Остановимся детально на этих проявлениях. Для того, чтобы почувствовать “содержательный ритм” в романе, прочтем те строки, что передают состояние героини при прощании с родными местами:

*Вставая с первыми лучами,  
Теперь она в поля спешит  
И, умиленными очами  
Их озирая, говорит:  
“Простите, мирные долины,  
И вы, знакомых гор вершины,  
И вы, знакомые леса;  
Прости, небесная краса,  
Прости, веселая природа;  
Меняю милый, тихий свет  
На шум блистательных сует...  
Ее прогулки длятся доле.  
Теперь то холмик, то ручей  
Останавливают поневоле  
Татьяну прелестью своей.  
Она, как с давними друзьями,  
С своими рощами, лугами  
Еще беседовать спешит  
(16, 153).*

Как заявлено в этой строфе пространство? Кто может, общаясь с природой, чувствовать себя столь органичной ее частицей, при этом непостижимым образом оглядывать не поле, а поля, не долину даже, а долины, не лес, а леса, “знакомых гор вершины”, рощи, луга!? Здесь нет разве что морей, океанов, но наверняка они сомасштабны тем просторам, что открываются взору Татьяны, как по взмаху волшебной палочки! Наверняка они сомасштабны “небесной красе” и в целом “веселой природе”, в таинственную жизнь которой, бесспорно, посвящается наша героиня, уподобляясь Фее.

*Но лето быстрое летит.  
Настала осень золотая.  
Природа трепетна, бледна,  
Как жертва, пышно убрана...  
Вот север, тучи нагоняя,  
Дохнул, завыл - и вот сама  
Идет волшебница зима  
(16, 158).*

Последние семь строк, калейдоскопично чередуя картины природы, вместили в себя почти год. Случайно ли? Нет. Время, действительно, может мчаться с невероятной быстротой - эту неуловимость стремительного движения, влекущего за собой смену картин природы, и хотел передать через ускоряющийся ритм строк Пушкин, чтобы мы смогли почувствовать, как год превратился в миг.

В противоположность этому ощущению времени построена первая глава, полностью посвященная... одному дню Онегина. Здесь же - всего-навсего часть строфы, семь строк! Как не похожи внутренние миры Онегина и Татьяны, так и резко различается проживаемое каждым из них время.

Для Пушкина Онегин в начале романа антигерой. Об этом мы можем услышать от самого поэта, который вроде бы симпатизирует Онегину (“Онегин, добрый мой

приятель...”). Но трезвой, ироничной интонацией окрашено описание времяпровождения Онегина. В самом деле: день Евгения есть не что иное, как способ создания его духовного портрета: омертвелость, косность, пресыщение, вялость, скука - все это исходит из одного прожитого им дня. Несомненно, Онегин - порождение сатирически остро изображаемого общества того времени, т.е. жертва. Но разве он личность, если поработен атмосферой мещанства и духовной карликовости? Ложь, лицемерие, снобизм уродуют обаятельного молодого человека подобно трещинам на холсте с изображением абстрактной красоты. Вот вам и романтический герой, презирающий свет, но при этом ничуть не возвышающийся по уровню и образу жизни над теми, кто ему отвратителен. Однако нет в нашем герое черно-белого контраста, все в нем неоднозначно. Ведь увидел же он неземное в Татьяне, когда нелестно отозвался о выборе Ленского: “В чертах у Ольги жизни нет” (16, 73), - тем самым указав на заурядность внешности Ольги и на признак банальности ее внутреннего мира.

Парадоксально, но для Пушкина особым смыслом наполнено то обстоятельство, что приятный, восторженный и вообще романтически настроенный Ленский потенциально готов для мещанского будущего в своей жизни. Пушкин вместе с Онегиным высмеивает Ольгу, ее внешне яркую красоту, которая, увы, скрывает отсутствие духовности (за этим высмеиванием кроется и нечто более существенное, например насмешливое отношение к романтическим стереотипам портретов героев и одновременно усиленное внимание к напряженной, сложной внутренней жизни, какой наделен образ Татьяны). Так Пушкин девальвирует ценности влюбленного Ленского, обнажая уровень его жизненных запросов и ту непритязательность, что свойственна всем простодушным людям, не обремененным проблемами. Бесспорно, здесь Онегин явно превосходит не просто друга, а поэта! Ведь если “в чертах

у Ольги жизни нет”, то чего в таком случае стоит вся поэзия Ленского, влюбленного в Ольгу?!

Не означает ли выбор Ленского как раз ту ограниченность, тот примитивизм духа, которые в будущем позволят ему спокойно вести бескрылую мещанскую жизнь? Иными словами говоря, все поэтическое, данное Ленскому от природы, заключается в форме, в механической способности рифмовать заурядные - простейшие! - (а не исключительные и потому действительно ценные по духовному порыву) переживания. Удивительные по остроте наблюдений смыслы скрыты в этом сложном хитросплетении нитей: Ленский - поэт, но поэт уездный, так называемый стихоплет, лишенный глубинных озарений и способности видеть истину; Онегин - сноб, светский денди, но он способен увидеть в поэте Ленском примитивность вкуса, ущербность кругозора, ограниченность понимания жизни; поистине здесь намечена Пушкиным тонко градуированная шкала духовного наполнения образов, обладающая в его представлении бесконечным варьированием человеческих возможностей. Об этой шкале духовности поговорим позже, а пока вернемся к образу Онегина, еще раз обратив внимание на его противоречивую сущность. Двадцать шесть лет истомили нашего героя суетной пустотой и необходимостью светских визитов, фальшивых реверансов и разговоров ни о чем. Не пригодный к какой-либо деятельности, он вроде бы сам это признает. Как сурова отповедь Онегина Татьяне, но сколько при этом выплеснулось искренней душевной боли! Чего стоит одна реакция на письмо:

*...обмануть он не хотел  
Доверчивой души невинной  
(16, 92).*

И все сказанное им горячо защищает в романе Пушкин:

*Вы согласитесь, мой читатель,  
Что очень мило поступил  
С печальной Таней наш приятель;  
Не в первый раз он тут явил  
Души прямое благородство...  
(16, 95).*

Далее у Пушкина идет лирическое отступление как попытка обосновать противоречивость своего отношения к герою - и он меняет здесь временной залог, рассуждая на разные жизненно важные темы в настоящем времени. После этого поэт переходит грань настоящего, чтобы обратиться снова к своим героям, и использует при этом залог прошедшего времени: “Что было следствием свиданья?” (16, 97). И далее - обо всем этом, как происходящем в данный момент:

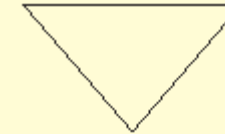
*И меркнет милой Тани младость:  
Так одевает бури тень  
Едва рождающийся день  
(16, 97).*

В чем же смысл такого разного - в зависимости от жизненной ситуации - изображения образа времени? Обратимся к тексту. Впервые время в восприятии Онегина проявилось в строке: “И завтра то же, что вчера” (16, 46). Другими словами в иной ситуации, но в том же смысле описывается ощущение времени нашим героем в имении дядюшки: “И в деревне скука та же” (16, 52). Закрепляется оно уже личным признанием Евгения Татьяне:

*Мечтам и годам нет возврата,  
Не обновлю души моей  
(16, 94).*

Таким образом, время для Онегина - застывшее, вяло текущее, не несущее перемен, инертно движимое - фокусируется в точке без перспективы на обновление для нашего героя:

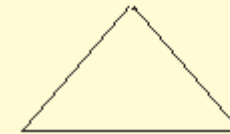
**Фрагмент текстопостроения**



**Рис. 9.**

Однако у Пушкина время получает иной смысловой образ, совершенно неожиданный для нашего героя. И все же по авторскому замыслу этот новый смыслообраз делается доступным пониманию Онегина.

**Фрагмент текстопостроения**



**Рис. 10.**

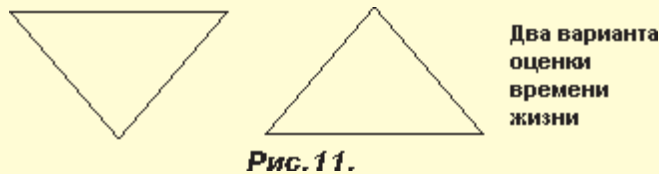
Взглянув на визуальное воплощение смыслообраза времени, которое воспримет в романе Онегин, мы увидим некий перевертыш: то, что сходилось в точку, не обещая перемен, неожиданно разольется в “реку времени”, в мощное его движение, все более и более расходящееся, теряющее границы и сроки, став бесконечно летящим, стремительно проживаемым, но жадно учитываемым и безмерно дорогим для Онегина. Чтобы понять логику временного “перевертыша” в субъективном восприятии героя, сравним это состояние отягощенности уныло следующими чередой годами жизни с другим - внезапно, врасплох заставшим Евгения. Вот строки из его письма Татьяне, в котором - прозрение подлинной ценности времени жизни:

*Мне дорог день, мне дорог час,  
А я в напрасной скуке трачу  
Судьбой отсчитанные дни.  
И так уж тягостны они  
(16, 178).*

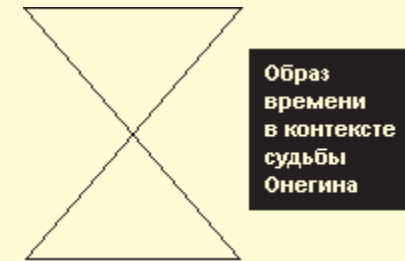
Каким трагизмом окрашено это признание нашего героя! И мощные, торжественным аккордом прозвучавшие слова, поистине бессмертные, воплощающие иной - зеркально противоположный - смысл времени в контексте судьбы человека, по-настоящему любящего и в силу этого ценящего каждое прожитое мгновение... Это - жизненная энергия, которой наделяет человека любовь, она пронизана горечью открывшейся истины в признании Онегина:

*Я знаю: век уж мой измерен;  
Но чтоб продлилась жизнь моя,  
Я утром должен быть уверен,  
Что с вами днем увижусь я  
(16, 178).*

Это новое для героя ощущение времени совсем не похоже на то, что он когда-либо испытывал (ведь до этого Онегин жил, “часов и дней в беспечной неге не считая”)!



Сопоставим две смысловые модели текстопостроения и увидим контур песочных часов:



**Рис. 12.**

Мы можем обнаружить важную тенденцию, которая обогатит наше читательское понимание творческого замысла Пушкина в философском освещении времени, если обратимся к одной из бытующих трактовок смысла (4, 6): “Смысл - это конфигурация всех вообще реальных и потенциальных связей и отношений между различными элементами осваиваемой ситуации”. Словарь иностранных слов конфигурацию разъясняет как “внешнее очертание”, а также как “взаимное расположение каких-либо предметов или их частей” (18, 307). В нашем случае “взаимное расположение” двух сюжетных ситуаций демонстрирует абсолютный контраст в восприятии времени героем, помимо того оно дает нам возможность увидеть модель, восходящую к символу бесконечного перетекания из одного состояния в другое, что помогает осмыслить закономерность диалектического переживания героем времени в контексте любого из описанных жизненных испытаний, приводящих к подлинному переживанию героя. Но кроме реальных связей смысл формируют, как было уже сказано, и потенциальные связи. Это утверждение позволяет нам провести параллель между новым чувством Онегина в сцене последнего свидания с Татьяной и ее состоянием в момент прощания с природой, когда год превратился в миг. Абсолютное сходство ощущений приводит к наращиванию метасмысла (4, 8). Над субъективным ощущением времени восходит глобальное, предначертанное свыше ощущение



стремительного, неудержимо несущегося времени в потоке буден, как бы утверждая: вечность - это и вчера, и сегодня, и завтра, их неуловимый и неумолимый бег. Личное бытие человека при всей своей значимости лишь отблеск вечной жизни, где будущее, настоящее и прошлое существуют всегда.

И такое понимание вечности, порожденное в романе как сплав смыслов, создающий в итоге восприятия метасмысл (идею), перекликается с размышлениями о вечности Наташи Ростовской, конгениальными с философией Толстого: “Трудно представить вечность... Почему же? - отвечает собеседнику героиня. - Вчера было, сегодня есть, завтра будет” (19, 561). Пушкин, как и Толстой, оперирует временем как философской категорией, позволяющей кристаллизовать смыслы, закладывая их в текст слоями и выводить на поверхность филигранно отточенными, обогащая тем самым представления читателей о жизни через динамичное варьирование (а то и столкновение) оценок, размышлений героев с авторскими представлениями о ней. Пушкин - чародей в игре со временем (слово “игра” используется здесь в том же смысле, что и знаменитая фраза, которой Герман Гессе назвал роман, сделав ее одновременно формулой высшего проявления сакрального знания жизни, - “Игра в бисер”), ибо его игра - примета высочайшего уровня постижения сущности времени, если учесть философский план романа. Вот Пушкин описывает бал как данность настоящего момента:

*Бренчат кавалергарда шпоры,  
Летают ножки милых дам  
(16, 42).*

А следующая строфа звучит уже как воспоминание об этом бале в ряду других. Поэт здесь беседует с нами в иной временной плоскости. Он говорит из глубокого отдаленного будущего, представляя себя дряхлым старцем, у которого все в прошлом:

*Я это потому пишу,  
Что уж давно я не грешу  
(16, 43).*

Увы, в реальной жизни Пушкину не удалось дожить до старости, но сила воображения в это будущее его влекла. Вот как он пишет, глядя из глубины будущего на настоящее:

*Во дни веселий и желаний  
Я был от балов без ума...  
(16, 43).*

Если учесть хронологию творения романа (1823-1831 годы), то можно назвать конкретный возраст Пушкина. Онегин был его ровесником или почти ровесником. Поэтому можно признать бесспорным тот факт, что он в процессе осмысления судьбы своего героя, подобно демиургу, уносится далеко вперед во времени, свободно, как и полагается творцу, “играет симфонию формы” - создает жизнь, рассматривая ее, уподобляясь скульптору, со всех сторон пространства и времени. Этот принцип свободного обращения со временем (божественного по опыту и знанию) обнаруживается и в других эпизодах. В финальной сцене мы читаем:

*Она ушла. Стоит Евгений,  
Как будто громом поражен  
(16, 185).*

И в этой же строфе Пушкин прощается с нами:

*И здесь героя моего,  
В минуту, злую для него,  
Читатель, мы теперь оставим,  
Надолго... навсегда  
(16, 185).*

После этих слов поэт уже погружает нас в фантастически запредельное ощущение всего поведанного в романе как далекого прошлого, изменяя проекцию времени так, как это можно делать, когда оперируешь пространством, чтобы добиться оптической иллюзии. Если посмотреть в перевернутый телескоп, можно увидеть все, что находилось в непосредственной близости перед глазами, недостижимым, абсолютно уменьшенным из-за дальности расстояния... Вот он, образец “оптического” эффекта отдаления времени:

*Промчалось много, много дней  
С тех пор, как юная Татьяна  
И с ней Онегин в смутном сне  
Явились впервые мне  
(16, 186).*

*Но те, которым в дружной встрече  
Я строфы первые читал...  
Иных уж нет, а те далече,  
Как Сади некогда сказал.  
Без них Онегин дорисован.  
А та, с которой образован  
Татьяны милый идеал...  
О много, много рок отъял  
(16, 186).*

Разве не заложен здесь эффект стремительной смены времен, свидетельствующий о титанической мощи автора создавать миры и управлять ими, владея сокровенными тайнами космического бытия?

Странный импульс фантазии на глазах читателя по прихоти автора или его жесткой, но неизвестной нам логике разрушил интригующе притягательный мир загадочной Татьяны и молодого влюбленного Онегина, превратив все в прах сообщением из глубины будущего о смерти героини

как о давнем событии. Не здесь ли настигает нас пронзительность ощущения трагизма и хрупкости человеческой судьбы вообще?

Безусловно, найдено гениальное художественное решение обострить восприятие грустной истории, накладывая особую таинственность на повествование через возможность варьирования принципиально разных призм - по масштабу панорамного развертывания жизни героев в контексте времени. Но это касается особенностей поэтики романа и воплощения конкретного художественного замысла. Есть и другой план этой непостижимой виртуозности в игре со временем.

Такое “путешествие” поэта, из настоящего в будущее, из будущего в прошлое, когда он буквально жонглирует прошлым, настоящим, будущим, словно наслаждаясь даром провидения и властью над тайнами бытия, позволяет нам сделать вывод философского звучания: прошлое, будущее, настоящее неразрывны с точки зрения вечности, объединены в эту вечность как в некий сплав времен.

Теперь остается понять природу этого озарения.

Дело в том, что объединение времен под эгидой вечности возможно лишь в менталитете трагического. Заданный художественной логикой романа целеустремленный прорыв в будущее, с эстетической точки зрения, убеждает нас в космичности влияния менталитета трагического на самочувствие творца, чуткого к глобальным импульсам энергии.

Повторим: именно этой эстетической категории присущи масштабность ощущения вечности, бесконечность устремления в будущее, дерзкое для простого смертного пренебрежение настоящим и иллюзорность восприятия (“смутный сон”) прошлого.

До сих пор шла речь о характере течения времени в романе (о темпе, “содержательном ритме”, по Белому) и

об оперировании временными залогами. Эти грани проявления времени, бесконечно интересные сами по себе, в контексте эстетического анализа позволили обобщить закономерности категории трагического. Впереди еще немало открытий, если продолжить исследование в данном - эстетическом - русле.

А пока обратимся к третьему, этическому, варианту ощущения времени, исходя из которого Пушкин дает две возможные модели мира.

Первая модель в одном мгновении дает почувствовать вечность. Ее можно изобразить графически:



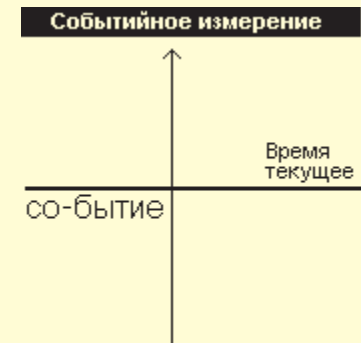
**Рис 13.**

(Здесь “ontos” - “сущее”). Назовем эту модель словами Гете: “Остановись, мгновенье, ты прекрасно!”. В этом случае бесконечен и самоценен каждый прожитый миг. Человеком, способным дорожить и признать неповторимым каждое мгновение, в романе является Татьяна (по сути, она духовный двойник поэта!). Вторая модель демонстрирует нам иное отношение ко времени: человек может им не дорожить, не вести ему отсчета и томиться, не находя ни места, ни применения себе, своим силам, и пребывать в скуке и праздности всю отмеренную судьбой жизнь, спохватившись в финале и прозрев напрасно прожитые дни, раскаяться и одновременно осознать

невозможность исправить что-либо (как близко это многим героям Пушкина и Толстого!).

Евгений Онегин прожил свои двадцать шесть лет, как один скучный день.

*Хандра ждала его на страже,  
И бегала за ним она,  
Как тень иль верная жена  
(16, 52).*



**Рис. 14.**

Ось времени в этой графеме представлена как вереница дней, череда событий, позволяющая высветить фабулу судьбы, т.е. как внешняя канва жизни, тогда как вектор бытийный, напомним, направлен на внутренний мир и означает постижение сущности, т.е. является духовным абсолютотом в противовес физическому.

Для обывателя, будь он пресыщенный роскошью светской жизни денди, будь он чиновником без особых претензий, годы, десятилетия не имеют фиксированных вех духовной жизни, следовательно, они однообразны и монотонны. А если к тому же жизнь не радует его событиями, то она утомительно пуста.

Онегину суждено было переродиться к финалу романа, мы видим его в ожидании счастья, каждый миг он готов благословить, потому что влюблен и полон жизни. Это

перерождение, бесспорно, раскрывает неординарность его натуры, а потому вызывает у читателя сочувствие.

По-разному могут ощущать себя люди, живя в одной вселенной. И это показывает нам Татьяна Ларина. Жизнь ночного неба, тенистый сад, звуки и запахи лета - все вдохновляет ее. Но для чего столь мощным диссонансом в поэтику романа вплетается жизнь дядюшки Онегина? Может, Пушкин стремился обогатить воображаемый веер чувств и мыслей своих героев, решив тем самым на уровне пародийного воспроизведения одной судьбы вопрос об отношении человека ко времени? Ведь не случайно описание образа жизни дядюшки в его сонном царстве столь саркастично-беспоощадно и убийственно!

Итак, доверимся снова магии пушкинского стиха. И на этот раз вселенная поэта поразит наше воображение, показав в фокусе пространство дядюшкиного имения по принципу движущегося кинокадра:

*Господский дом уединенный,  
Горой от ветров огражденный,  
Стоял над речкою  
(16, 55).*

Перспектива плавно, но стремительно расширяется. Взгляд воспаряет ввысь, потому что дом - над речкой, и это настраивает на особый лад, готовит к полету, поскольку подразумевает небесную бесконечность над человеком. Но при этом перспектива раздвигается и дальше, направляя наш взгляд и вширь, и вдаль (12):

*...Вдали  
Пред ним пестрели и цвели  
Луга и нивы золотые,  
Мелькали селы...*

Что же это за взгляд, позволяющий вместить такую панораму? В этой строфе поэт описывает дом дядюшки, а затем круг за кругом он раздвигает пределы пространства, представляя его как быстро чередующиеся кадры следующих одна за другой картин цветущей природы:

*...здесь и там  
Стада бродили по лугам!*

Все пульсирует, все передано в движении, все устремлено ввысь, вдаль, в бесконечность! И как сработавший “стоп-кадр” действует возвращение в дядюшкин сад, к его дому, усиливая затаенный смысл глагола “расширял”, тем самым подчеркивая какую-то неведомую жизнь, некое невидимое действо:

*И сени расширял густые  
Огромный запущенный сад.*

Приблизив к нашим глазам незримой кинокамерой дядюшкин сад с помощью глагола “расширял”, поэт тем же словом оказывает воздействие на нас, поскольку тайный смысл его кроется в эффекте неуловимого движения, несмотря даже на последнюю строчку: “Приют задумчивых дриад”, в которой каждое слово волшебным и создает магнитное поле фантазии.

Что же происходит с читательским воображением к концу строфы? Вроде бы это неуловимое движение должно прекратиться в столкновении со словом “приют” (в значении “местечко для отдыха”). Но происходит удивительное. Эта строка вносит пленительную магию, очаровывает загадкой сада, задает импульс образному представлению, давая понять, что здесь может произойти все, что душе угодно... Уют, покой, таинственность как обещание чудес благодаря саду, который “сени расширял густые”, иными словами, незримая жизнь сада возводит

энергетический купол над “приютом задумчивых дриад” и делает это место безопасным именно потому, что оно обещает чудеса. Представленное столь великолепно “царство” дядюшки как мироздание в миниатюре - неслыханная роскошь для философа, чье сердце открыто красоте земли, вдохновляющей и мыслить, и чувствовать, и постигать неведомое, и жить, жить, жить! Однако что же в этом идиллическом благополучии делал дядюшка Онегина? Увы, мы читаем:

*Лет сорок с ключницей бранился,  
В окно смотрел и мух давил  
(16, 56).*

А как отнесся к “прелестному уголку” Евгений, заявлено уже в первой строке этой же строфы - “скучал” (16, 55).

*Два дня ему казались новы  
Уединенные поля,  
Прохлада сумрачной дубровы,  
Журчанье тихого ручья;  
На третий роща, холм и поле  
Его не занимали боле;  
Потом уж наводили сон...  
(16, 52).*

Глухой к жизни природы, опустошенный светской жизнью, Онегин не нашел спасения для себя среди всего, что так волнующе изобразил Пушкин.

Но вот перед нами Владимир Ленский, представленный автором как “поклонник Канта и поэт”, однако, столь иронично, что буквально с первых слов о нем становится ощутимой пародийная подоплека этого образа:

*Он пел любовь, любви послушный,  
И песнь его была ясна,*

*Как мысли девы простодушной,  
Как сон младенца, как луна...  
Он пел разлуку и печаль,  
И нечто, и туманну даль...  
(16, 59).*

В этих строчках - явная градация иронии!  
Здесь же взгляд на Ленского-поэта соседствует с оценкой его как жениха - в том же ироничном ключе:

*Богат, хорош собою, Ленский  
Везде был принят как жених  
(16, 59).*

Что мог бы делать Ленский в этой вселенной? У Пушкина есть ответ на этот вопрос - в двух вариантах... Но почему его художественная логика приводит героя к смерти? Позволим версию разгадки авторского сюжетного хода. “Уездной барышни альбом”, в который Ленский писал посвящения Ольге, “прилежно украшал листки” которого, - вот, пожалуй, точка пересечения интересов молодого поэта и его избранницы. Саркастически изобразив этот альбом, похожий на альбомы всех уездных барышень того времени, Пушкин завершает свое описание откровением:

*Когда блистательная дама  
Мне свой in-quarto подает,  
И дрожь и злость меня берет,  
И шевелится эпиграмма  
Во глубине моей души,  
А мадригалы им пиши!  
(16, 100)*

Ольга поощряла лишь мадригалы (увы, таков уж ее эстетический вкус!), но Ленский, в отличие от автора,



вдохновенно творит то, что нравится ей (“Его перо любовью дышит”). Он мог бы, в силу поэтического пыла, освоить и более высокие жанры, но... не освоил. Причина проста:

*Владимир и писал бы оды,  
Да Ольга не читала их  
(16, 101).*

Поэтично, возвышенно, убедительно выглядит ситуация, когда поэт, покоренный женским очарованием, способен сотворить ради нее любое чудо. Но пред нами ситуация “с обратной перспективой” - Ольга никаких чудес не требует. Более того: она безразлична к поэтическим возможностям Владимира, ведь он для нее жених. Это и есть предел ее желаний.

*О свадьбе Ленского давно  
У них (у Лариных - Т.З.) уж было решено  
(16, 73).*

Похоже, отсутствие стимула к высокому творчеству несколько не огорчает нашего героя, подчинившегося воле избранницы писать рифмованные строчки, лстящие женскому самолюбию в рамках альбомного жанра:

*Что ни заметит, ни услышит  
Об Ольге, он про то и пишет  
(16, 100).*

Так ситуация “Женщина - жрица и вдохновительница” оборачивается иной гранью, с противоположным эффектом, акцентируя наше внимание на “духовном портрете” уездной барышни Ольги Лариной. Несмотря на явную юмористическую тональность развертываемой

строфы XXXIV (“Блажен любовник скромный, / Читающий мечты свои / Предмету песен и любви...”) (16, 101), как, впрочем, и последующей, XXXV (там же, 102), мы можем обнаружить в этой акцентированной автором ситуации источник необратимых перемен, которые ожидали Ленского в будущем. Поэтому, следуя логике автора, нетрудно понять, что смерть Ленского в романе - итог размышлений Пушкина о личности и судьбе героя. И выбор автором смерти Ленского (на дуэли), столь неожиданной, с позиции фабулы, таит особый смысл в контексте авторской оценки его существенных проявлений. Именно Ленский в порыве оскорбленной поступком Онегина души мог стать зачинателем дуэли, и только дуэль могла быть выбрана им как возможность отмщения за оскверненную гордость! Ревность, обида, ненависть, отважная решимость - все это так соответствует психологическому облику молодого героя, живущего в стихии бурных страстей и пылких речей. Как поэт, воспевающий “и нечто, и туману даль”, он искал в жизни возможность максимально проявить себя с тем же эмоциональным накалом, с каким он изливал свои чувства на бумаге. Ленскому, человеку честному от природы, искренне верящему в свое поэтическое предназначение, необходимы были яркие, потрясающие устои монотонной деревенской жизни события, в которых ему довелось бы стать героем, защищая честь, свою или возлюбленной. Онегин словно дал возможность осуществить молодому поэту это романтическое действо. Иное дело - печальный финал дуэли, который в принципе закономерен для менталитета трагического: смерть для данной эстетической фазы является неперенным условием художественного замысла. Поэтому сам факт смерти мы объясняем концептуально. Но почему погибает именно Ленский, столь дорожащий жизнью, а не Онегин, уставший от нее?

*Друзья мои, вам жаль поэта.  
Во цвете радостных надежд,  
Их не свершив еще для света,  
Чуть из младенческих одежд,  
Увял  
(16, 138).*

Как видим, Пушкин утверждает, что поэт Ленский был настроен оптимистично, верил в счастливое будущее. Неужели его смерть понадобилась автору, чтобы бросить тень на Онегина? (Ведь тот понимал горячность Ленского, мысленно щадил его молодость, корил себя за то, что не отказался от дуэли и все же... не промахнулся!).

Чтобы получить ответ на этот вопрос, обратимся к тексту. Сочувствуя читателю, Пушкин развивает мысль о том, каким мог стать Ленский в будущем:

*... Поэта  
Быть может, на ступенях света  
Ждала высокая ступень  
(16, 139).*

Но суть в том, что радужной картиной не исчерпываются размышления автора о возможном будущем своего героя. Это позволяет нам увидеть в следующей строфе абсолютное знание Пушкиным (как творцом-провидцем) истинной судьбы Ленского. Подобно тому как в волшебной книге судеб прописываются все реальные как возможные (ибо выбор всегда остается за человеком) повороты судьбы, автор изображает все, что могло бы произойти с героем, но последний вариант его жизни выглядит, как проявленная переводная картинка:

*Во многом он бы изменился,  
Расстался б с музами, женился,  
В деревне, счастлив и рогат,  
Носил бы стеганный халат...  
(16, 139).*

Несмотря на предположительный характер рассуждений Пушкина о Ленском (“А может быть и то...”), мы обнаруживаем логически завершённую версию образа жизни героя, сопряжённую с тем духовно-психологическим портретом, выявить который помог контекст повествования. Все то, что вызывало улыбку или иронию при чтении строк, рисующих Ленского, его идеалы, устремления и поступки, впоследствии разовьётся в обывательский комплекс. Ибо “каждый выбирает по себе женщину, религию, дорогу” - истина, отлитая в поэтическую формулу уже в XX веке. И действительно: Ленский любил Ольгу, волнуясь скорее за фейерверк своих чувств, вдохновляющих на любые рифмованные строки о любви, чем за свой выбор. Скажем так: если Пушкину было угодно наделить на некоторое время Онегина “незрячестью” (2, 128), то эта же “незрячесть” (невосприимчивость к истинной красоте) Ленскому, увы, была свойственна от природы, что и является препятствием на пути к настоящей поэзии. Отсюда - вывод: “поэта обыкновенный ждал удел”.

*Узнал бы жизнь на самом деле,  
Подагру б в сорок лет имел,  
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,  
И наконец в своей постеле  
Скончался б посреди детей,  
Плаксивых баб и лекарей  
(16, 139).*

Правдивая беспощадность по отношению к герою, предпочтение его смерти унылому прозябанию вызывают ассоциацию со строгим суждением Белинского по поводу смерти Ромео и Джульетты: по его мнению, их смерть мотивирована эстетическим условием красоты в искусстве, ведь доживи они до старости - их ожидали бы разговоры о надоедливых мухах. Самое страшное в категории трагического - приговор, вынесенный дяде Онегина (приземлённая бытийность, как символ ее - те же мухи!). Поэтому для

Пушкина смерть Ленского есть избавление от неизбежной для него (для его низкого духовного статуса) участи онегинского дядюшки, композиционная роль которого заключена в том, что он послужил в произведении знаком ненавистного для поэта обыденного существования. Завершил автор свое повествование о Ленском лирическим отступлением в элегической тональности, отдав дань памяти загубленной молодой жизни “приятельской рукой” и столь же резко перешел к высокому регистру звучания, взывая вдохновенно помочь ему и тем самым как бы отгоняя от себя прочь тень “обыкновенного удела”:

*Волнуй мое воображенье,  
Дремоту сердца оживляй.  
В мой угол чаще прилетай,  
Не дай остыть душе поэта...  
(16, 142).*

Пушкин именно таков, каким стремился быть, каким хотел себя видеть. Ведь перед нами произведение, пронизанное дыханием вечности, произведение, чей автор сумел возвыситься не только над суетой, но и над жизнью в земных рамках, над судьбой своих героев, причем так, что увидел каждого отдельного человека звеном в неразрывной цепи времени и пространства. Мир представился ему в нерасторжимом единстве пульсирующей вселенной и человека, обогащающих друг друга космической созидательной энергией, а прошлое, настоящее и будущее слились в незыблемую вечность. Таково космическое зрение поэта. Его уверенность в бессмертии жизни позволяет ему вдохновенно рассуждать даже о смерти как источнике обновления:

*Придет, придет и наше время,  
И наши внуки в добрый час  
Из мира вытеснят и нас  
(16, 70).*

Эту мажорную интонацию диктует Пушкину способность видеть жизнь в глобальных проявлениях - такова психологическая доминанта менталитета трагического, объясняющая, почему ни жизнь, ни смерть отдельного человека не может быть для творца эпицентром его внимания. Поэт видит бесконечное варьирование жизни в масштабе всего мироздания, и эту эстетическую картину он стремится запечатлеть в творчестве. Для нас особенно важен тот факт, что ощущение вечно меняющейся жизни Пушкин воплотил в своем романе, отвергая жизнь земную как “одних обедов длинный ряд”. В последнем кроется мера этического отношения поэта ко времени; пронизывая художественное повествование, она намечает определенные смысловые траектории текстопостроения.

Об этом поговорим подробнее.

Масштаб вселенских озарений дает нам приметку трагического - в мажорной, как мы уже заметили, его интерпретации:

*Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина...  
(16, 186).*

Так творит человек солярный (“светоносный”, “светозарный” - все эти эпитеты, порожденные пушкиноведом, определяют то же свойство поэта), солнечный, - по душевному складу, таков характер его переживаний, требующих восторженных, жизнеутверждающих интонаций. Это - человек, умеющий любить, знающий цену столь высокому чувству. Масштаб мысли и масштаб чувства в романе представлены равновеликими.

Здесь мы обнаруживаем глубинные смыслы любви, открывшиеся поэту. Для стереотипного восприятия они весьма необычны. Назовем один из них: любовь - событие, осознание этого чувства как прозрение истины. В романе его пережили в разное время Татьяна и Онегин. Через

земное чувство открывается онтологическое (мы проанализировали это состояние на примере Онегина). Мощная по энергии, но опаляющая своей внезапностью волна любви захлестывает человека и поднимает его высоко над землей. Все для него в этот момент меняется: застывает время, меняется его структура - возникает иное течение времени!

*В душе твой голос раздавался  
Давно... нет, это был не сон!  
Ты чуть вошел, я вмиг узнала,  
Вся обомлела, запылала  
И в мыслях молвила: вот он!  
(16, 85).*

Земная привычная жизнь как бы распаивает невидимый ранее занавес, скрывавший до этого мгновения истинный масштаб жизни, словно в это время перед человеком открываются ступени в небо. Любовь становится тем волшебным ключом, который открывает тайну сущностных проявлений человека на земле. Если до этого вся его жизнь выглядела как изображение в кадре - в рамках привычной повседневности, - то, пережив вспышку настоящего чувства, человек преображается до возможности постичь все то, что до сих пор оставалось за кадром, - неведомое, незримое, непроявленное, более значимое, чем все то, что составляло его жизнь прежде. Именно в такой счастливой для человека ситуации кроется возможность шагнуть от событийного к бытийному:



Рис. 15.

Иными словами говоря, обрести вертикальное измерение жизни!

Бесспорно, человеку дано любить, но разве каждый способен ощутить волшебство любви? В романе Пушкин дает нам однозначный ответ: **нет, не все**. Чтобы испытать такой полет, нужно быть человеком, умеющим воспарить над суетой и монотонно заданным ритмом жизни. Но что значит воспарить? Лишь духовное начало дает человеку необыкновенную чуткость ко всему происходящему в жизни, позволяя ему строить внутренний мир подобно возведению храма на земле. Скрытая жизнь души требует не меньше затрат энергии, сил, времени, мужества от человека, чем те механические действия людей, что направлены на преобразование жизни внешней.

Квинтэссенция человека - его духовность. Именно духовностью наделена Татьяна Ларина, и духовное содержание накапливается, а к финалу романа приводит к моральному перерождению Онегина. Его озарение в романе есть не что иное, как яркое свидетельство духовного восхождения, которое стало возможным благодаря стремлению изменить себя и непримиримости к бессмысленной суете. (Подобное ослепление любовью, обогатившее духовным содержанием, переживет позднее в русской литературе Константин Левин, герой романа Л.Н.Толстого "Анна Каренина", "alter ego" писателя). Но, поскольку восхождение бесконечно, обратимся теперь к автору. Любовь у Пушкина является проявлением не только событийным, но и онтологическим (бытийным). И тогда речь заходит уже о другом смысле любви, постигнутым самим поэтом. Пушкин, описав историю любви Татьяны и Онегина, внезапно с неожиданной легкостью прощается с ними. Все дело в том, что поэт иначе, чем его герои, относится к любви. В своем невидимом восхождении, которое свойственно всем истинным творцам, поэт оказался неизмеримо выше и своих героев, и нас, читателей, - скажем, на несколько уровней, если возможна такая условность. Пушкину была

свойственна всеобщая, глобальная любовь, сомасштабная той вселенной, которую он создал сам, открывая для себя законы мироздания и осмысляя научные открытия и гипотезы того времени. Любовь воспринималась им космично, в состоянии созерцания Вечности, прикосновения к ней, - это мировая божественная любовь! Образно говоря, вечность коснулась его своим крылом и наделила его удивительно легким - лишенным чувства горечи - отношением ко всему преходящему; отсюда - столь необычное, свободное и безболезненное, отношение к проблемам жизни, смерти и предназначения человека на земле, которым тем не менее всегда был верен в своем творчестве Пушкин:

*Увы! на жизненных браздах  
Мгновенной жатвой поколенья,  
Восходят, зреют и падут;  
Другие им вослед идут...  
(16, 70).*

*Покамест упивайтесь ею,  
Сей легкой жизнью, друзья!  
Ее ничтожность разумею  
И мало к ней привязан я;  
Для призраков закрыл я вежды;  
Но отдаленные надежды  
Тревожат сердце иногда:  
Без неприметного следа  
Мне б было грустно мир оставить,  
Живу, пишу не для похвал;  
Но я бы, кажется, желал  
Печальный жребий свой прославить,  
Чтоб обо мне, как верный друг,  
Напомнил хоть единый звук  
(16, 70).*

Любовь, открывшая Пушкину миры на орбите творчества, его “печального жребия”, была для поэта превыше всего. Он был одинок, когда переживал земную любовную неудачу, и все же... не одинок:

*Прошла любовь, явилась муза,  
И прояснился темный ум.  
Свободен, вновь ищу союза  
Волшебных звуков, чувств и дум  
(16, 54).*

“Союз волшебных звуков, чувств и дум” - вот та загадочная страна, где парила его космическая любовь, помогая преодолевать житейские невзгоды и обиды за отношение к нему, поэту, по так называемым земным меркам. Творчество, пронизанное божественным чувством, всякий раз вело его по незримым ступеням все выше и выше - к новым озарениям, к созданию новых художественных миров, одаривших нас гениальными по глубине и содержательности мыслями и потрясающими по уровню мастерства образами. Один из них - образ Татьяны Лариной, являющийся в романе эталоном намеченной четверки героев, своего рода шкалы духовности:

**Татьяна - Онегин - Ленский - Ольга.**

Этот план отчетливо различим благодаря поставленной проблеме *этического отношения ко времени* и позволяет увидеть сущностные проявления образов в романе.



### “Типологическая четверка” в романе

“Четверка” в философском плане выступает как законченная органическая клетка, как минимальное целое. И в этом смысле система образов концептуальна, она сообщает роману возможность вариативных трактовок и приводит к смысловой завершенности. Для доказательства этой мысли назовем несколько инвариантов типологической “четверки”, укажем на их структурное сходство с героями романа и определим функцию типологии образов в целом:

четыре стороны света: север, юг, восток и запад - типология пространства;

четыре времени года: зима, весна, лето и осень - типология времени;

четыре стихии: огонь, вода, земля, воздух - типология субстанций;

четыре темперамента: холерик, сангвиник, меланхолик, флегматик - типология личности.

Четыре основных героя романа “Евгений Онегин”: Татьяна, Евгений, Владимир, Ольга - типология героев. Если мы проведем аналогию со стихиями, то наметится такая параллель: Татьяна - воздух, Евгений - вода, Владимир - огонь, Ольга - земля.

Заметим, что уже здесь ощутим контраст, разделяющий “четверку” героев на две группы, - воздух - земля (Татьяна - возвышенность, утонченность и Ольга - обыденность, простота), вода - огонь (Евгений - хладнокровие, ирония, Владимир - горячность, восторженность; вода гасит огонь - для убедительности чуть позже обратимся к тексту, усиливающему мотивацию структурного сходства).

Другой вариант контраста в пределах той же типологии субстанций - Татьяна (воздух - легкость, подвижность, готовность к поступку, очарованность жизнью, ожидание чуда) и Евгений (вода - обремененность опытом светского образа жизни, разочарованность, скепсис и

опустошенность); Владимир (огонь - высокий эмоциональный накал чувства) и Ольга (земля - простодушие, игра в любовь, простота, приземленность жизненных целей).

Что же объединяет эти пары? Ольга и Татьяна - сестры, но Татьяна “в семье своей родной казалась девочкой чужой”. Евгений и Владимир - друзья, но... “от делать нечего”:

*Они сошлись. Волна и камень,  
Стихи и проза, лед и пламень,  
Не столь различны меж собой  
(16, 60).*

Итак, ни кровного, ни духовного родства в полной мере у наших героев нет, и это в тексте подчеркнуто. Однако мы видим, что у Ольги и Ленского есть общие черты: они в равной степени наделены романтической внешностью, их объединяет содержание досуга - чтение любовных романов, оформление альбомов, стихи (“и нечто, и туманна даль”), они жених и невеста, и это положение столь же банально, как и рифмованные штампы; в этом статусе раскрывается движение к внешнему благополучию, к общепринятой морали (все, как у людей!). Этим двоим героев роднит еще то обстоятельство, что они экстраверты по темпераменту (с точки зрения темперамента, Ольга - сангвиник, Владимир - холерик), т.е. они от природы склонны жить внешними проявлениями, но при этом их экстравертность формальна, а не содержательна. То общее, чем обладают Ольга и Ленский, дает право объединить их по признаку бездуховности. Духовной природой щедро наделены в романе Татьяна и Онегин. Они общались через книги, Татьяну сформировал мир книг Онегина, повлияв в значительной мере на ее душу, интеллект, кругозор. Не случайно так много места в романе Пушкин уделил выбору книг Онегиным, его кругу чтения, показав современный характер человека, способного развиваться и заботиться о широте своих интересов. Онегин пытается постичь природу

человека, а Ленский имеет на все готовые, не им найденные ответы, он лишь использует маску пиита - он пародия на поэта; следовательно, для автора Ленский является антигероем.

Любопытно, что молодому Пушкину по мироощущению был очень близок Джордж Гордон Байрон; его творчество русскому поэту было дорого, в частности поэма “Паломничество Чайльд-Гарольда”, описывавшая путешествия героя и совпадавшая с представлениями Пушкина о настоящей жизни; странствия вообще органично, с его точки зрения, вписывались в логику поступков поэта; но в своем романе Пушкин отправляет путешествовать не поэта Ленского, а ...скептика Онегина, дожившего “без цели, без трудов до двадцати шести годов”. И портрет Байрона мы обнаружим вместе с Татьяной, очарованной непостижимым миром любимого, именно в его “келье модной”. Таким образом, все, чем дорожил автор, не без умысла отдано, передано, можно сказать, вверено Онегину.

*Москвич в Гарольдовом плаще...  
Уж не пародия ли он?  
(16, 151).*

Как видим, нет. Пушкин скорее сравнивает его с Гарольдом, с Чацким, чем пародирует, и столь достойной параллелью как бы возводит его на достаточно высокую ступень.

*Им овладело беспокойство,  
Охота к перемене мест  
(Весьма мучительное свойство,  
Немногих добровольных крест)  
(16, 169).*

Онегин поехал странствовать, чтобы лучше понять жизнь, себя, мир и получить ответы на многие вопросы, которые не давали ему покоя.

Но почему же он полюбил Татьяну лишь при второй встрече? Мы уже делали ссылку на версию Анненского, говоря о “незрячести” Онегина на том этапе жизненного пути, когда мы видели героя отравленным искушениями светской жизни и мрачно переживавшим свое разочарование в том, что для большинства являло предмет вождельных устремлений: внешний успех, внешний лоск, балы, вращение в высших кругах, доступ к светским интригам и т.д., т.д.! Эта версия достаточно убедительна, но она скорее констатирует факт отрешенности Онегина от жизни в тот момент, когда впервые его увидела Татьяна; Онегин действительно не мог в тот тяжелый для него период всеотрицания как защиты от внешнего мира разглядеть в Татьяне “небесные черты”, поэтому данная версия не дает исчерпывающего ответа на вопрос, почему по прошествии лет Онегин влюбляется в Татьяну. Но нам необходимо выявить одно удивительное достоинство этого произведения: жизнь Татьяны и Евгения, в отличие от других героев, в романе не статична - наоборот, автор скрыл не без умысла этап, сформировавший их; он закрыл занавес в самый интересный момент, чтобы явить читателю настоящее чудо истинной человеческой жизни: что может делать с людьми время (кого-то оно обезобразит, а кого-то вознесет на пьедестал). Читая роман, мы увидели, что наши герои не застывшие восковые фигуры, ибо они жили динамичной внутренней жизнью. Пушкин не рассказал нам, как и чем именно, - в этом суть интриги, но мы можем восстановить скрытые звенья и тем самым объяснить тайну вспыхнувшей любви Онегина.

Читая книги, Евгений делал различные отметки на полях страниц и таким образом запечатлел себя. Татьяна внимательно прочитала эти книги, но они ей были дороги прежде всего тем, что их читал Онегин. По тем оставленным заметкам на полях она определяла его склонности, точку зрения в том или ином вопросе:

*Хранили многие страницы  
Отметку резкую ногтей;  
Глаза внимательной девицы  
Устремлены на них живей.  
Татьяна видит с трепетаньем,  
Какою мыслью, замечаньем  
Бывал Онегин поражен,  
В чем молча соглашался он.  
На их полях она встречает  
Черты его карандаша.  
Везде Онегина душа  
Себя невольно выражает  
То кратким словом, то крестом,  
То вопросительным крючком  
(16, 151).*

Татьяна, от природы склонная к размышлению, с обостренным вниманием восприняла содержание, сформировавшееся у Онегина, привнеся в этот творческий процесс освоения свой природный ум. Онегин по возвращении был ослеплен ее внешностью - умением держать себя, манерой поведения; он нашел в ней множество перемен (*“Ужель та самая Татьяна!?”*) и, наконец, узнал в Татьяне себя. Он увидел в ней своего духовного двойника. Только теперь он открыл для себя, насколько созвучны их миры. Оказалось, что поздно: в свое время не дано было Онегину обнаружить в Татьяне мощный духовный потенциал, разглядеть в ней те черты, которые придадут неотразимость всему ее облику и сделают ее таинственно-красивой (его былой снобизм, некоторая поверхностность и инертность суждений, культ разочарованности в жизни послужили тому виной). В романе мы видели Онегина разным - то заблуждающимся, то прозревшим, то уставшим от жизни, то возлюбившим ее. Но всякий раз его презрительные оценки той или иной ситуации находили нашу поддержку, вызывая внутреннее согласие с резкостью его суждений. По тому, как не мирится

он с бессмысленным коловращением дней и терзается пустым времяпровождением, мы можем предвидеть, что такому не опасна унылая повседневность, - его живой, ищущий ум не позволит герою навсегда погрузиться в ненавистный мир скуки и сонливости. И это дает нам право убедиться в том, что находящегося в поиске истины героя автор любит не менее, чем свою Татьяну (*“я сердечно / Люблю героя моего”*), и понять, что сомнение поэт ставит превыше покоя и знания.

Здесь-то и намечено противопоставление героев - пылкий Ленский, слишком поверхностно понимающий жизнь и видящий лишь то, что очевидно для всех, и Онегин, охлаждающий поэтический жар Ленского своим скепсисом, внешне спокойный и невозмутимый. Так создается контраст, обеспечивающий предельное напряжение в романе, *“стихи и проза, лед и пламень,”* при этом он мотивирован содержанием типологической “четверки”: экстравертная, но статичная пара (Ольга, Владимир) - интровертная, но динамичная пара (Татьяна, Евгений). Продолжая анализ числовой модели, вернемся к уже упоминавшейся шкале духовного плана героев: Татьяна - Евгений - Владимир - Ольга, - представленной по нисходящему принципу. Обозначим теперь их типы темперамента, основываясь на их общеизвестных признаках: Татьяна (меланхолик - погруженность в раздумья, глубина мысли и чувства, грусть) - Евгений (флегматик - невозмутимость, хладнокровие, слабо проявленная эмоциональность) - Владимир (холерик - быстрота действий и возникающих чувств, бурность внешних проявлений) - Ольга (сангвиник - внешне яркая эмоциональная жизнь, частая смена психологических состояний).

Чтобы завершить обсуждение “типологической четверки”, попытаемся выявить мотивы, побудившие автора остановить свой выбор именно на таком количестве основных действующих лиц.

Первый мотив, **эстетический**, объясняется легко: “четверка” - это квадрат, а квадрат является приметой архаики трагического. Если мы учтем то обстоятельство, что Пушкин начал писать роман в 1823 году, то вполне допустим этот аргумент, т.к. границы архаики трагического приходится на 20-31 годы (длительность малого цикла - 11 лет).

Другой мотив обращения к “четверке” - **философский**: эта числовая модель статична, оперирование ею создает эффект прочности, основательности, простоты и одновременно многообразия, к чему и стремился автор романа, создавая образы пространства, времени, типологии человеческих характеров, претендуя на их целостность и завершенность. Желая рассказать историю любви Татьяны и Онегина, Пушкин счел необходимым создать ей зеркальный фон другой истории любви, противоположной по содержательности, - так возник числовой инвариант “четверки” - “2+2”. С целью обыграть этот инвариант с разных сторон автор создает несколько контрастных разновидностей: “Татьяна - Ольга”, “Евгений - Владимир”, “Татьяна - Евгений”, “Евгений - Ольга”. Подчеркивая утонченность, возвышенность и таинственность натуры Татьяны, Пушкин создает контрастирующую по отношению к ней группу образов: Евгений, в принципе недостойный ее любви, Владимир, далекий в своем поэтическом содержании от духовного мира Татьяны, Ольга - полная противоположность Татьяне во всем. Это - еще один числовой инвариант “четверки” - “1+3”, так же наделенный смыслом. И, наконец, числовой инвариант “3+1” проявляется при группировке образов по отношению к безликой, бездуховной Ольге: любящий и воспевающий ее в своей поэзии Ленский, готовый ради нее сделать все, что угодно, даже умереть, чего она, естественно, не стоит; Онегин, пронзительно отметивший духовную пустоту Ольги (“Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне”); Татьяна, ни в чем не похожая на свою сестру.

Чтобы обобщить сказанное о различных вариантах трактовки числа “4”, затронем третий мотив, **символический**, для этого рассмотрим *геометрию символа “типологической четверки”*, что поможет нам четче определить последнее из намеченного в контексте типологии образов - ее функцию.

*Сюжетные линии в романе создают многообразие сочетания характеров (и столкновения их), одновременно проявляя резкую противоположность образов Татьяны и Ольги, Онегина и Ленского.* Такова главная функция типологии образов в романе.

#### **Имя как квинтэссенция образа**

Невозможно обойти вниманием еще одно существенное обстоятельство, касающееся наделения автором своих героев именами. На то, что данный процесс имеет глубоко осмысленный, творческий характер, что он содержит влияние разнообразных авторских подтекстных мотивировок, указывают такие мыслители нашего века, как П.А. Флоренский и А.Ф. Лосев.

“Имя есть жизнь”, - пишет в своей глобальной работе, посвященной данной теме А.Ф. Лосев (11, 617). Имя, утверждает он, представляет весь мир “в смысловой явленности”, “в имени обоснована вся глубочайшая природа социальности во всех бесконечных формах ее проявления”, и отвергать этот неумолимый факт, по мнению автора, означает “впасть не только в антисоциальное одиночество, но и вообще в анти-человеческое, в анти-разумное одиночество, в сумасшествие” (там же, 617).

“Имя - тончайшая плоть, посредством которой объявляется духовная сущность, -” указывает Павел Флоренский в своем труде “Имена”, посвященном разбору русских имен, от смыслового до энергетического плана (21, 463). При этом автор подчеркивает, что имена не просто каприз художника и не только сущностное воплощение, но и

целенаправленный процесс выкристаллизовывания “в художественном творчестве... новой категории мировосприятия и миропонимания”, какой является каждый созданный творцом художественный тип (там же, 462). “Кто вникал, как зачинаются и рождаются художественный образы и каково внутреннее отношение к ним художника, тому ясно, что объявить имена случайными кличками, а не средоточными ядрами самых образов, - все равно, что обвинить в субъективности и случайности всю словесность как таковую, по самому роду ее” (21, 463).

Духовная сущность, которую содержит имя, обнаруживается зачастую иррационально, заявляя о себе в пространстве художественного мира, “питая и животворя всю систему литературного произведения” (21, 464).

“...в литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому что в творческом воображении имеют силу личностных форм” (21, 467) - такова отлитая в формулу *суггестивного воздействия внутреннего содержания имени героя* на читателя важнейшая идея “жизненной значимости имен”, принадлежащая П.А. Флоренскому.

Разделяя позицию, изложенную мыслителями XX века - века подведения итогов, попытаемся обнаружить смысловую подоплеку имен героев, рассмотренных как энергетический каркас авторского замысла, выраженный моделью типологической четверки, ведь “имя предопределяет личность и намечает идеальные границы ее жизни” (21, 511), в нашем случае - жизни в отведенном ей автором художественном пространстве и времени.

Существуют совпадающие по энергетике мужские и женские имена, например Василий - София, Алексей - Анна. В такую категорию соотносимых имен П.А. Флоренский вносит и пару “Владимир - Ольга” (21, 549).

Владимир - “момент мировладения есть одна из основных линий всего рисунка” (21, 550). Но в ней, этой линии, проявляется неоправданный размах замыслов и

притязаний человека, носящего такое имя: “Владимир... не значит владеющий миром, но сознание русского народа, а следовательно и его собственное, навязывают этому имени притязательный замысел на мировое господство” (там же, 557). Это несовпадение смысла и энергетического потенциала составляет внутренний конфликт, заключенный в имени и имеющий подчас трагические последствия.

Отмечая сходство имени Владимир с именем Василий - по строению и составу, - автор подчеркивает, что оно более славянское (21, 550). “Во Владимире менее чеканки, менее витиеватости, менее далеких планов и обдуманного ходов, менее отчетливости мысли, менее интеллектуальной сложности, но более непосредственной силы, непосредственного напора, непосредственного отношения, чем в Василии”. Но именно поэтому “духовный организм Владимира” менее стоек: “муть стихийных начал туманит ясность объективного взгляда” (вспомним романтический предел устремлений нашего героя, выраженный буквально Пушкиным: “И нечто, и туману даль”!).

“Владимир думает, что он в высокой степени сознателен и склонен прельщать себя мнением о совершенной проработке своего существа разумом, хотя кажущееся преодоление внутренней действительности в нем обязано просто его незнанию, что есть чистый разум” (21, 551). Отмечая иронию как интонационную доминанту в повествовании, касающемся сюжетной линии и всех авторских характеристик Владимира, а также отношение к нему Онегина, можно просто поразиться резонирующей выразительности тона, присущего Флоренскому, описывающему духовный инвариант данного имени.

*Он пел поблеклый жизни цвет  
Без малого в восемнадцать лет  
(16, 59).*



“Владимир не находит в себе неизменного мерила подсознательности, потому что самая сознательность его затуманена тою же подсознательностью... Короче, во Владимире склонность к тому, что в аскетике называется “разгорячением крови”, “кровяным” (Пушкин образным лаконичным выражением указывает на то же энергетическое проявление:

*Негодование, сожаленье,  
Ко благу чистая любовь,  
И славы сладкое мученье  
В нем рано волновали кровь  
(16, 58).*

Образ крови, эпитет “кровавый” в романе сопровождает судьбу Ленского, концентрируется, суггестивно трансформируясь для читателя в мотив рока).

“Поэтому Владимир плохо знает настоящие трудности духовного самоустроения и самоочищения, наиболее ответственное в жизни дается ему легко, без туги и без особой муки. Но зато он не знает и подлинной легкости сознания действительно очищенного, прозрачности горного воздуха” (21, 551). Не оттого ли в поведении Ленского проступает линия “сделать сгоряча”, а его романтизм - всего лишь романтизм альбомный, уездный, восхищающий лишь барышень, читателем же воспринимается как пародийный? Не случайно Флоренский подчеркивает, что поверхностность натуры Владимира касается не поступков, а “глубочайших причин поведения” (там же, 552) - “...самая сознательность его затуманена тою же подсознательностью” (там же, 551).

“Горницу своей души Владимир прибирает наподобие хозяйки, которая наскоро приготовилась бы к празднику, сдувая и смахивая пыль с обстановки и перенеся эту пыль из некрасивого, но сравнительно невинного лежания на вещах в летание по воздуху менее видимое, но более вредное”

(21, 552). Отметим лексику, которой очерчен круг излюбленных тем поэзии Ленского: это - “любовь”, “слава”, “песня”, “красота”, “сон”, “луна”, “розы”, “слезы”, иначе говоря, набор романтических реалий, легко переходящий в разряд бездарных штампов, если пользоваться ими без чувства меры. А было ли у Ленского такое чувство, ответ находим в контексте романа, заданном автором снисходительно-сочувствующе - через нарастающий эффект повтора одного и того же эпитета “юный”:

*Простим горячке юных лет  
И юный жар, и юный бред  
(16, 61).*

Вникнем в основное энергетическое проявление имени, указанное Флоренским: “Владимир мыслит, действует и живет в некотором разгорячении. И его разгоряченные слова, имеющие больше жару, чем содержания, хотя и представляют себя как раз в обратном смысле, неминуемо наживают ему много врагов. Но против Владимира... мало однако возбуждается настоящей ненависти, как и сам он мало склонен длительно питать таковую” (21, 556-557). Слова “жар”, “горячка”, “бред”, определяющие смысловой рисунок образа Ленского у Пушкина, и “разгорячение, жар” у исследователя Флоренского являются контекстуальными носителями сущности человека с таким именем - в первом случае и природными приметами данного имени - во втором. Этот ряд автор дополнил словами “огонь” (“Потух огонь на алтаре!”) (16, 137) и “пламень”, давая герою образную характеристику (там же, 60), а также эпитетами “пламенная” (“младость”) (там же, 62) “пылкий” (“разговор”) (там же, 60).

“Достижения Владимира... непрочны. Сознание Владимира пронизано... стихийной волею и сырыми психологическими переживаниями; логические связи и соотношения в нем поверхностны, прикрывая собою другие отношения, которые в свой черед лишены своей цельности.

Поэтому суждения Владимира мало ценны, как логические суждения, как смысл...” (21, 555) - находим мы подтверждение пушкинской трактовке образа Ленского у Флоренского.

Ленский - “волна”, “стихи”, “пламень” - вызывал у Онегина улыбку своим “пылким разговором”, умом, “еще в суждениях зыбким”, и “вечно вдохновенным взором”. Энергетика взрывчатости и бурлящих страстей подчеркивается и в природе имени: “Когда говорит Владимир, то чувствуешь: тут бесполезны логические возражения, но бесполезны также и собственные интуиции; в тебя внедряется некоторое волнение...” (там же, 555).

Аморфность достижений и суждений как духовный инвариант, заложенный в сущностную характеристику имени, описывается исследователем так: “...разум Владимира ничего не преодолел, ничего *на самом деле* не охватил над... пестротой (действительности). Он пассивно объял груды фактического сырья...” (21, 556, - курсив автора).

Осмысляя судьбу Ленского, вспомним грусть Пушкина по поводу нелепой смерти героя и сопоставим все это с константной составляющей его имени “как определенной формой личности”, контурно очерчивающей границы ее жизни: “...Владимир, проникаясь сырьем переживаний и влачимый стихиями мира, мало сознает свою пассивность... пока достаточно резким толчком действительность не даст ему почувствовать себя... и только незадолго до смертного одра мир вдруг начинает восприниматься Владимиром трезво. Это обращение, предсмертный поворот просветляет Владимира (\*) ...молодец при жизни, он уходит, оборвав отношения на чистом звуке, благоговейной жалости к себе (\*\*), мирно и не оставляя едкого осадка. Раздувшееся

\*  $\hat{A}\hat{n}\hat{i}\hat{i}\hat{i}\hat{i}\hat{e}\hat{i}\hat{i}\hat{n}\hat{o}\hat{e}\hat{e}\hat{E}\hat{a}\hat{i}\hat{n}\hat{e}\hat{i}\hat{a}\hat{n}\hat{i}\hat{i}\hat{a}\hat{i}\hat{e}\hat{i}\hat{n}\hat{a}\hat{i}\hat{i}\hat{u}\hat{a}\hat{e}\hat{i}\hat{i}\hat{o}\hat{i}\hat{:-}\hat{o}\hat{a}\hat{i}\hat{i}\hat{u}\hat{a}\hat{e}\hat{i}\hat{i}\hat{a}\hat{n}\hat{e}\hat{o}\hat{o}\hat{a}\hat{e}\hat{e}\hat{d}\hat{e}\hat{-}\hat{a}\hat{n}\hat{e}\hat{i}\hat{i}\hat{a}\hat{e}\hat{d}\hat{o}\hat{t}\hat{i}\hat{a}\hat{d}\hat{a}\hat{a}\hat{a}\hat{o}\hat{y}\hat{e}\hat{u}\hat{p}\hat{:}\hat{“}\hat{E}\hat{o}\hat{a}\hat{a}\hat{,}\hat{e}\hat{o}\hat{a}\hat{a}\hat{a}\hat{u}\hat{a}\hat{o}\hat{a}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{n}\hat{i}\hat{,}\hat{/}\hat{A}\hat{a}\hat{n}\hat{i}\hat{i}\hat{u}\hat{i}\hat{i}\hat{a}\hat{e}\hat{c}\hat{e}\hat{a}\hat{d}\hat{o}\hat{u}\hat{a}\hat{a}\hat{i}\hat{e}\hat{?}\hat{/}\hat{\times}\hat{o}\hat{i}\hat{a}\hat{a}\hat{i}\hat{u}\hat{a}\hat{o}\hat{y}\hat{a}\hat{o}\hat{u}\hat{e}\hat{e}\hat{i}\hat{i}\hat{a}\hat{i}\hat{a}\hat{a}\hat{i}\hat{a}\hat{e}\hat{d}\hat{o}\hat{?}\hat{”}$  (16, 132).

\*\*  $\hat{I}\hat{i}\hat{e}\hat{a}\hat{a}\hat{a}\hat{i}\hat{u}\hat{e}\hat{E}\hat{a}\hat{i}\hat{n}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{i}\hat{!}\hat{”}$  -  $\hat{i}\hat{a}\hat{d}\hat{a}\hat{c}\hat{a}\hat{i}\hat{n}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{i}\hat{a}\hat{o}\hat{a}\hat{o}\hat{i}\hat{i}\hat{a}\hat{i}\hat{a}\hat{I}\hat{o}\hat{o}\hat{e}\hat{e}\hat{i}\hat{,}\hat{a}\hat{i}\hat{n}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{e}\hat{i}\hat{a}\hat{o}\hat{e}\hat{i}\hat{i}\hat{n}\hat{e}\hat{a}\hat{n}\hat{i}\hat{a}\hat{d}\hat{d}\hat{e}\hat{a}\hat{a}\hat{d}\hat{i}\hat{y}$  (16, 146).

великолепие его земного дела успеваает, по счастью для него, развалиться еще при жизни и, пережив этот развал, он избегает после смерти сурового суда... просто хорошим человеком” (21, 256):

*И горожанка молодая*

.....

*Глазами беглыми читает*

*Простую надпись - и слеза*

*Туманит нежные глаза.*

*И шагом едет в чистом поле,*

*В мечтанья погружаясь, она;*

*Душа в ней долго поневоле*

*Судьбою Ленского полна;*

*И мыслит: “Что-то с Ольгой стало?..”*

(16, 140-141).

Итак, Ольга!

*В ней сердце долго ли страдало,*

*Иль скоро слез прошла пора?*

(16, 141).

Исследователь отмечает природу связанности этих имен, представленных парой и в романе: “они связаны в сознании потому, что глубоко сродны они друг другу по своей духовной форме” (21, 557). Сближают эти имена также физические и душевные свойства. Этимологически имя Ольга (Хельга, Эльга) означает *великая*. Здесь П.А. Флоренский обращает наше внимание на близость по смыслу к мировладению, связанному с именем Владимир. На русской почве эти скандинавские имена - Вальдемер и Эльга - утрачивают фонетическую “режущую отчетливость”, смягчаясь и расплываясь: как во Владимире резкость заменяется “”мечтательностью и неопределенностью”, так и в случае с именем Ольга звук “О” творит подобный расплывающийся эффект спокойствия и

неподвижности (там же, 558). То же касается духовной формы этих имен.

Рослость, осанистость (вспомним портрет цветущей Ольги, данный Пушкиным: “Глаза, как небо, голубые, / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан, / Все в Ольге...” - и его слова, касающиеся внешности Ленского: “Красавец, в полном цвете лет”, “хорош собою Ленский!”). “Оба они... как сосуды до краев наполненные соков земли... оттого утверждают всю жизнь... обладают даже мудростью и вещим даром. Но оба последние свойства идут в них от корней к земле, а не с неба, а потому мутны и пристрастны... знание их недостаточно для близости к небу” (21, 559). Вот как описывает поэт созвучие двух душ в тяготении к земным радостям:

*В тени хранительной дубравы  
Он разделял ее забавы...  
(16, 63).  
Он вечно с ней. В ее покое  
Они сидят в потемках двое;  
Они в саду рука с рукой,  
Гуляют утренней порой...  
(16, 98).*

Как перекликается этот идиллический образ любви со свойством ума Ольги, который питается “непосредственно от корней мира... Она умеет утверждать стихийную жизнь, давая ей роскошь и сравнительно с другими при тех же обстоятельствах избегая неблагообразия” (21, 561):

*Они над шахматной доской  
На стол облокотясь, порой  
Сидят, задумавшись глубоко,  
И Ленский пешкою ладью  
Берет в рассеянье свою.  
Поедет ли домой: и дома  
Он занят Ольгою своей.*

*Летучие листки альбома  
Прилежно украшает ей  
(16, 98).*

“Нежный стих” - вот что вносит разнообразие и благообразие в эту потаенную стихию чувства, отмеченного роскошью восторгов Ленского, - “Ах, он любил, как в наши лета / Уже не любят...” (16, 62)!

Но их судьба предопределена - вникнем в тайну имени Ольги: “...корнями своими Ольга глубоко уходит в тучный чернозем и крепко стоит на земле. В ней есть много душевного здоровья и уравновешенности, получаемых ею от земли” (21, 562). И все та же земля заземляет ее любовь - в прямом (хоронит) и переносном (по-земному легко находит иной объект любви по-земному нуждающаяся в мужском обожании) смыслах:

*Мой бедный Ленский! изнывая,  
Не долго плакала она.  
Увы! невеста молодая  
Своей печали неверна.  
Другой увлек ее вниманье,  
Другой успел ее страданье  
Любовной лестью усыпить,  
Улан умел ее пленить,  
Улан любим ее душою...  
И вот уж с ним пред алтарем  
Она стыдливо под венцом  
Стоит с поникшей головою,  
С огнем в потупленных очах,  
С улыбкой легкой на устах  
(16, 146).*

И нет ничего более земного, чем монотонно заданный ритм жизни, диктующий простейшие законы жизни, послушно выполняемые этой героиней: замещение в сердце

места поэта Ленского безликим уланом (в романе нет ни его портрета, ни имени, что подчеркивает обывательскую рутинность происшедшего) для Ольги - дело житейское, ведь ей важна не личность обожателя, а обожатель сам по себе, а кто им окажется, ей всё равно - ей все равны! Но это безразличие идет не от отчаяния или безысходности, как раз наоборот - тому свидетельство портрет Ольги “пред алтарем” (“с огнем... в очах”, “с улыбкою”): она жадна до жизненных утех, ее радостей, ее роскоши, в чем бы это ни проявлялось, ее недалекий земной ум (вспомним: “соки земли недостаточны для близости к небу”) не способен помочь ей разглядеть в Ленском исключительную личность, она его забыла, и именно это в романе утверждает Пушкин!

Таким образом, “средоточное ядро личности” энергетически сказалось в логике проявлений в героине по имени Ольга.

В большой мере контрастно Ольге, как духовный тип, имя, данное другой героине. Вот какие свойства наблюдает у Татьяны П.А. Флоренский: это - “женщина страшно сильного характера”, в ней - “твердость в исполнении долга, сначала общественного, затем в отношении мужа и детей. Литературное, хотя и небольшое, дарование. Интеллектуальные интересы” (21, 658). Поразительно совпадение указанных черт, акцентированно выписанных Пушкиным, создававшим образ Татьяны с огромным вдохновением и нескрываемой любовью автора (“Татьяна, милая Татьяна!”).

“Страшно сильный характер” позволит Татьяне совершить неординарный поступок - она объяснится в любви Онегину. И тот же характер она проявит, когда откажет Онегину во взаимности. “Твердость в исполнении долга в отношении мужа” станет обоснованием отказа:

*Я вас люблю (к чему лукавить?).  
Но я другому отдана;*

*И буду век ему верна  
(16, 184).*

И разве можем мы отрицать литературное дарование Татьяны, если она пишет ему гениальное по выразительности, силе чувства и искренности письмо, пусть и по-французски (“*Что делать!*” - оправдывает ее автор романа. - *Повторяю вновь: донныне дамская любовь не изъяснялася по-русски, донныне гордый наш язык к почтовой прозе не привык*)? Представленный поэтом перевод оценен как “неполный, слабый” - настолько высоко им прочувствован тон послания:

*Кто ей внушал и эту нежность?  
Кто ей внушал умильный вздор,  
Безумный сердца разговор,  
И увлекательный и вредный?  
Я не могу понять  
(16, 83).*

Поражает даже оправданность оговорки свойства “литературное, хоть и небольшое, дарование”, которое Пушкин представил именно письмом героини (а не стихами, как у Ленского перед дуэлью), не без юмора определив жанр (“*почтовая проза*!”).

Рассматривая заложенный потенциал имени, П.А. Флоренский ссылается на образ Татьяны Лариной, цитируя Вяч. Иванова: “Она нерелигиозна, она и должна быть не мистичной”, видимо, в силу перечисленных черт характера (21, 658). И действительно: если всмотреться в стиль жизни героини, то это - жизнь реальным чувством, жизнь реальностью вообще; мир ее глазами воспринимается как данность - космос, природа, общество...

И все-таки это предрассветное общение с миром на балконе полно неземной чудесности, объясняющей способность героини видеть то, что не каждому дано увидеть. А сцена с гаданием, полная трепета и веры в чудеса, и

волнующего ожидания ответа: кто он? А в детстве - это странное предпочтение “страшных рассказов”, которые “пленяли больше сердце ей”, чем куклы. Разве не свидетельство все это особого душевного склада Татьяны, склонности ее задуматься над тем, над чем не каждый задумывается, и увидеть неочевидное?.. Луна - ее вечный спутник - усиливает эффект погружения героини в волшебные стихии бытия. Сон, вещий сон Татьяны позволяет угадать в ней богатую интуицию:

*Ее тревожит сновиденье.  
...ей сулит*

*Печальных много приключений.  
Дней несколько она потом  
Все беспокоилась о том  
(16, 117).*

И, наконец, авторские слова, прямо отсылающие нас к приметам сверхъестественного:

*Татьяна верила преданьям  
Простонародной старины,  
И снам, и карточным гаданьям,  
И предсказаниям луны.  
Ее тревожили приметы,  
Таинственно ей все предметы  
Провозглашали что-нибудь.  
Предчувствия теснили грудь.  
Жеманный кот, на печке сидя,  
Мурлыча, лапкой рыльце мыл;  
То несомненный знак ей был,  
Что едут гости. Вдруг увидя  
Младой двурогий лик луны  
На небе с левой стороны,  
Она дрожала и бледнела  
(16, 109-110). И т.д.!*

Да, Татьяна не религиозна в христианском смысле, но все сказанное о ней Пушкиным демонстрирует нам глубинные слои русского менталитета, сконцентрированные в этом образе. Сама временная фаза, в которой создавался роман, отмечена как архаика трагического: **для ее культуры важна опора на глубинные инварианты, принадлежащие прошлым культурам.** В данном случае конструкция русского общества предстает как бы в трех ярусах - древнеязыческом, христианском и дополняющем его западном. Татьяна в этом плане символизирует исконную народность, язычество, воплощенные в русском образе жизни, национальных традициях, обрядах и ритуалах. Это и есть дохристианские корни, которые продолжают жить в обществе, где наша героиня предстает, скорее, характерным его представителем, нежели исключением.

Что касается интеллектуальных интересов, то они достаточно представлены в романе и проанализированы нами в контексте конгениального сочетания пары “Евгений - Татьяна”.

Имя “Евгений” не входит в круг анализируемых Флоренским, оно - греческого происхождения, но мы знаем, что оно означает: “хорошего рода” (17, 426), благородный. В романе ощутимо передана мотивировка выбора имени для героя через логику его поступков, логику эволюции.

Итак, имя есть “сгущенное слово; и потому, как всякое слово, но в большей степени оно есть неустанная играющая энергия духа” (21, 512). Имя “находит в себе энергию жизни и перерабатывается приспособительно к условиям страны, народности, духа времени...” (там же, 512). О последнем поговорим подробнее - это позволит убедиться в сущностных проявлениях имени.

В конце XX-го века исследователи разных сфер - биологии, психологии, генетики, философии, педагогики, антропоники, биомедицинской информатики и эниологии, - изучив физический механизм акустической



природы, объяснили лидерство музыки среди других видов искусства по времени как способное гармонизировать человека с внешней средой (5).

С этих позиций - звуковой и энергетической организации - особую роль они приписали именам человеческим, открыв на новом, научном, уровне обусловленность функциональной асимметрией мозга в связи с именем человека, т.е. способы познания и мышления. Рассматривая принципиально резервы речевого воздействия на примере влияния собственного имени человека, ученые анализировали психофизиологические показатели лиц с одинаковыми именами с помощью научных методов в течение двух лет.

Приведем здесь примеры, касающиеся имен Татьяна и Ольга, поскольку по частотности мужские имена Евгений и Владимир не попали в наше время в поле зрения ученых. Уровень активности, общительности максимален у Татьян, хотя по частотности это имя занимает четвертое место в ряду, первое место - за именем Ольга. То же самое - адекватность комплексной самооценки: данный показатель так же максимален у Татьян. Хватка, деловитость - максимальны у Татьяны, затем у Ольги. По блоку "социальный интеллект" самое высокое значение - ...у Татьян! Ольга лидирует помимо частотности имени только в одном случае - в потребности... в коммуникативных переживаниях! Совсем иная потребность у Татьяны (тоже максимум проявленности по сравнению с другими именами) - в практических переживаниях, т.е. переживаниях, "связанных с полезной деятельностью" (5, 147-148).

Важным обстоятельством здесь является достоверность полученных результатов, поскольку в работе обращается особое внимание на то, что результаты исследования "согласуются с литературными данными о зависимости эффектов звукового воздействия от времени суток и года, о вариативности показателей психики во времени и их сопряженности с динамикой геокосмических флуктуаций" (5, 148).

Эта картина результатов исследования, проведенного в конце XX-го века, существенно резонирует нашим выводам о выявленной Пушкиным сущности своих героев.

Дополняют картину размышлений фамилии героев, поскольку в художественном мире они также есть плод творческого усилия автора. Фамилия Ленский легко ассоциируется с одним из чисто русских, по мнению классиков, пороков - ленью. Сочетание "Владимир Ленский" эстетизирует этот звуковой образ: не просто преобладание звонких согласных, но и участие в звуковом портрете всех плавных - **в, л, р**, что способствует суггестивному воздействию поэтического плана образа и его жизненной ориентации на воображение читателя.

Совершенно рядом по этому признаку - сочетание "Евгений Онегин". С детства нам знакома хрестоматийная версия происхождения этой фамилии - ну конечно же, была такая река, Онега! Вот она и навела поэту смутную ассоциацию холодности героя, эта северная река! Может быть, и так. Но вслушаемся в звукопись этого сочетания: "Евгений Онегин"! Не правда ли, "**гений неги**" наш герой!? Чего стоит скрытое восклицание в фамилии - "**о нега!**". Игра звукописи и смысла проступающих сквозь звуки возможных слов интригующе роскошна и остроумна сама по себе, а уж в контексте создания образа, одновременно избалованного ("*изнеженного*", как настаивает звукопись) светской жизнью, а потому и пресыщенного, но все же мучительно ищущего применения своих сил в стихии реальных дел и поступков, способных оправдать существование нашего героя, тем более оправдана поэтически (река жизни, река времени, река энергии).

Многозначна по смысловой нагрузке и фамилия Ларина. Лишенная диссонансов, наделенная гласными и звонкими согласными (плавными - в большинстве), она прекрасно перекликается с фамилиями Онегин и Ленский, создавая эффектно звучащие сочетания: "Ларина - Онегин", "Ларина - Ленский". Если же обратиться к значению слова

“ларь”, то можно обнаружить, с одной стороны, абсолютную простоту этого чисто русского слова (кажется, в этом для Пушкина заключалась его некая прелесть): “ларь - большой деревянный ящик для хранения чего-нибудь. Ларь с мукой... ящик, желоб” (15, 309), и интригу - “для хранения”.

В самом деле разве не найдем мы переключки простого слова в основе фамилии с характеристиками этой семьи, ее укладом, интересами и отношением к жизни:

*Все в них на старый образец;  
У тетушки княжны Елены  
Все тот же тюлевый чепец;  
Все белится Лукерья Львовна,  
Все то же лжет Любовь Петровна...  
и т.д. (16, 159).*

В этой не лишённой сатирической окраски зарисовке коренится тот оттенок простодушия и простоты, который заключен в фамилии Ларины, семантически негативной в известном плане (быт, далекий от возвышенных мотивов): “ларь - ящик”. Вчитаемся в портреты матери и отца Татьяны:

*Она езжала по работам,  
Солила на зиму грибы,  
Вела расходы, брила лбы,  
Ходила в баню по субботам,  
Служанок била осердясь -  
Все это мужа не спросясь  
(16, 67).*

*Но муж любил ее сердечно,  
В ее затей не входил,  
Во всем ей веровал беспечно,  
А сам в халате ел и пил...  
(16, 68).*

Удручающе скучно. И вновь “халат”! Вспомним в размышлениях автора о возможной жизни Ленского строчку “Носил бы стеганный халат”! И вновь смерть отца Татьяны “в час перед обедом” (“обедов длинных череда” - жизнь обывателя, поданная поэтом как символ недопустимого унижения бытом). Да, эти длинные обеды, халаты, мухи - знаки ненавистного для Пушкина опрощения суетной жизнью, исключительно заполненной ее прозой, где легко улавливается оправданный негативный подтекст (ирония) в выборе для семейства фамилии.

Но эта же простота обретает иной контекст, когда поэту важно выявить доминанту в русском характере ничем вроде бы неприметных людей - и возникает новая ступень, а вместе с ней - и поэтическая нота в освещении типичной уездной жизни:

*Они хранили в жизни мирной  
Привычки милой старины;  
У них на масленице жирной  
Водились русские блины;  
Два раза в год они говели;  
Любили круглые качели,  
Подблюдны песни, хоровод...  
(16, 68-69).*

И уже смысловую подоплеку в выборе фамилии можно увидеть, познакомившись с пушкинской Татьяной, обращаясь к смещенному акценту - “для хранения”:

*Задумчивость, ее подруга  
От самых колыбельных дней,  
Теченье сельского досуга  
Мечтами украшала ей  
(16, 65).*

*Но куклы даже в эти годы  
Татьяна в руки не брала;*

*Про вести города, про моды  
Беседы с нею не вела.  
... страшные рассказы  
Зимою в темноте ночей  
Пленяли больше сердце ей  
(16, 65).*

*Она любила на балконе  
Предупреждать зари восход  
(16, 66).*

Мечтательность, незаурядность и таинственность (последнее предполагает духовную способность Татьяны жить во множестве миров) - три волшебных свойства, каждое из которых - роскошь, дающая возможность быть, стать личностью, - вот чем обладает героиня романа и что закодировано в ее фамильно-именном портрете, фиксирующем “верхний полюс имени - чистый индивидуальный луч божественного света, первообраз совершенства” (21, 511), достижимом при условии, если человек - *с любым именем* - напряженно и вдохновенно создает самого себя в процессе жизни.

Типологическая четверка имен, представленная в романе, примечательна тем, что, как установили ученые разных сфер исследования в конце XX-го века, она резонирует социально-историческим потребностям общества, являясь одним из проявлений “самоорганизации” его жизни как сложной системы” (5, 148). “В этом смысле, - констатируют они, - логично рассматривать многолетние изменения в выборе имен как отражение смены неосознанных потребностей данного этноса в определенных звуковых стимулах” (там же, 148).

Таким образом, можно увидеть в результате нашего осмысления сущности выбранных автором имен отражение существующей в конкретный исторический период сопряженности организма человека, общества с природной

средой, поскольку звук изначально связан с природой, космосом и играет в социуме регулирующую роль (20).

Разные типы контрастов, от слабо намеченных до предельно проявленных в романе, создают в итоге **эффект сильного психологического напряжения, характерного для категории трагического**. Это происходит прежде всего за счет сюжетной остроты: в произведении действительны контрасты “любовь - ненависть”, “жизнь - смерть” (вначале мы переживаем смерть Ленского, затем, в финале, - смерть Татьяны и Онегина, прелюдией к истории послужила смерть дядюшки Онегина, отголосок недавнего прошлого Лариных - смерть отца).

Контрастно звучит духовная тема, которая решается в диапазоне от обывательского до поэтического плана, в произведении также ставится и решается проблема истинных и ложных проявлений человека.

Рассматривая историю любви и жизни своих героев сквозь разные временные призмы, автор словно путешествовал во времени, чтобы выявить глубинные смыслы человеческого бытия. Время для творца явилось не чем иным, как **магическим кристаллом**, о котором он заявил читателю в финале своего повествования. Разные грани его есть те временные залогов, которыми он оперировал в сложном поиске истины. Если развернуть кристалл так, что перед глазами окажется настоящее, то изображаемая ситуация получит художественное решение в пределах сиюминутных, поспешных реакций. Если же кристалл развернуть гранью прошлого, то изображаемое обогатится опытом чувства и мысли прожитых тысячелетий. Но когда глазам явится грань будущего, возникает особое чудо отважного предвиденья: поэт берет на себя смелость судить своих героев, смотреть на их заботы, тревоги и волнения из “будущего далека”, и, подобно тому, как золотоискатели промывают песок в надежде отыскать крупинцы золота, творец своего художественного мира отстаивает запечатленные чувства и мысли героев как непреходящую ценность, заявляя о том, что все проходит, но человек так

создан, что все лучшее в нем кристаллизуется и остается на века. Вечными будут, говорит поэт, высокие цели и устремления, вера в необходимость доброты, любовь, спасающая от растительного существования, потребность в совершенстве и красоте - вечными будут, как сама жизнь! **И магический кристалл** совершает новый поворот, который демонстрирует нам абсолютно необычный ракурс, при котором происходит наложение волшебных рам на одно и то же изображение - возникает стереокартина, уводящая в глубину авторского замысла. И тогда мы видим как бы одновременно одну и ту же историю с разных сторон - каждая проекция несет печать своего времени: прошлого, настоящего, будущего... Наша стереокартина, воедино собравшая знаки разных времен, изображает вечность, и в ее волшебных сетях - огромные слитки золота, накопленные гениальным опытом человечества.

Время. Время... Время!

Но вернемся к образу **магического кристалла**. В искусстве он адекватен **закону избыточности**, воссоздающему целостность как важнейшее условие эстетического (8, 159-165). Этой целостности как истинной приметы художественного мастерства добиваются творцы разными способами. Целостность проявляется прежде всего через комплекс художественных средств (стоит сравнить стихотворение с любым газетным материалом, чтобы понять эту великую разницу!), через стилистическую многослойность, как это сделал, к примеру, Александр Блок, создавая поэму “Двенадцать”, через многообразие художественных миров в пределах одного произведения - Гофман (“Золотой горшок”), Булгаков (“Мастер и Маргарита”), - с помощью изображения одного и того же явления через разные... точки зрения героев, например через отношение к камерке Раскольниковова его гостей в романе Достоевского “Преступление и наказание” или квартира № 50 по улице Садовой - глазами разных персонажей - в романе “Мастер и Маргарита” М. Булгакова, через разные ...временные

измерения (где игра временными залогами есть лишь один из вариантов этих измерений), как это сделал Пушкин, открыв свой *способ воплощения в искусстве закона избыточности!*

Представим, что поэт сквозь **кристалл времен** увидел в истинном свете своих героев и их жизнь. Можно дать волю фантазии и представить этот **магический кристалл**, который волшебным образом был вверен Пушкину... Но, конечно же, **кристалл - образ**, позволяющий фигурально продемонстрировать **закон избыточности**, тот самый закон, который дает возможность читателю понять природу искусства вообще, хотя бы на интуитивном уровне: она - в избыточности, т.е. в проявленной творцом щедрости использованных способов и приемов, заимствованных у великих в процессе обучения мастерству и найденных, открытых самим в неутомимом поиске наиболее мощных средств воздействия на читателя.

Не это ли свое новое открытие имел в виду поэт, когда завершил священное таинство, послав поклон прошлому из “будущего далека”, как бы подводя итоги восхождению, никогда не имеющему конца, на последнем листе своего шедевра - романа “Евгений Онегин”: “*И даль свободного романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал*”?..

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Александров, Н.Н. Моделирование индикаторов качества в эстетической системогенетике. - Тольятти: Изд-во Международной Академии Бизнеса и Банковского Дела, 1993. - 34 с.
2. Анненский, И.Ф. Символы красоты у русских писателей. // Книги отражений. - М.: Наука, 1979. С. 128-136.
3. Белый, А. Символизм как миропонимание. - М.: Республика, 1994. - 528 с.

4. *Богин, Г.И.* Субстанциальная сторона понимания текста. - Тверь: Изд-во гос. ун-та, 1993. - 138 с.

5. *Волчек, О.Д.* Слово и циклические процессы. // Системогенетика образования, образовательные циклы и образовательное общество в XXI веке. Материалы секции “Закономерности развития образования и формирование поколений XXI века” III Международной Кондратьевской конференции. / Под научной ред. Субетто А.И., Чекмарева В.В. - Кострома: Костромской гос. педуниверситет им. Некрасова, 1998. С. 145-149.

6. *Достоевский, Ф.М.* Пушкин. Очерк. // Избр. соч. - М.: Худ. лит., 1990. С. 535-547.

7. *Зырянова, Т.В.* Методы герменевтического анализа литературных произведений. - Тольятти: Изд-во Фонда “Развитие через образование”, 1998. - С. 9-46.

8. *Зырянова, Т.В.* Художественная герменевтика. Монография. - Тольятти: Изд-во Фонда “Развитие через образование”, 1998. - 330 с.

9. *Зырянова, Т.В.* Эстетическая концепция преподавания филологических дисциплин. // Т.В. Зырянова. Методы герменевтического анализа литературных произведений. - Тольятти: Изд-во Фонда “Развитие через образование”, 1998. - С. 47-68.

10. *Лихачев, Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. - М.: Наука, 1979. - 360 с.

11. *Лосев, А.Ф.* Бытие. Имя. Космос. - М.: Мысль, Российский открытый университет, 1993. - 958 с.

12. *Кедров, К.А.* Поэтический космос. - М.: Советский писатель, 1989. - 480 с.

13. *Лотман, Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. - М.: “Просвещение”, 1988. - 352 с.

14. *Лотман, М.Ю.* Пушкин. - Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1995. - 847 с.

15. *Ожегов, С.И.* Словарь русского языка. - Изд. 6-е, стереотипное. - М.: Сов. энциклопедия, 1964. - 900 с.

16. *Пушкин, А.С.* “Евгений Онегин” (роман в стихах). - М.: Художественная литература, 1980. - 333 с.

17. Советский энциклопедический словарь. - М.: Сов. энциклопедия, 1979. - 1600 с.

18. Современный словарь иностранных слов. - М.: Русский язык, 1992. - 740 с.

19. *Толстой, Л.Н.* “Война и мир” (роман-эпопея). - Избр. соч. в 3-х томах. Т.1. - 671 с.

20. *Урицкий, В.М., Музалевская Н.И.* Фрактальные структуры и процессы в биологии. / Биомедицинская информатика и эниология. - СПб.: “Ольга”, 1995. С. 84-129.

21. *Флоренский, П.А.* Имена. Сочинения. - М. - Харьков: ЭКСМО-ПРЕСС -ФОЛИО, 1998. - 912 с.







## Пушкин и синкретизм русского понимания

Установленные ученым Львом Мечниковым четыре типа культур продолжают в четырех разновидностях менталитета - католической, православной, конфуцианской, буддистской (4). Историческое развитие этих типов культур неравномерно. Например, в Новом времени начинает доминировать западноевропейская основа. Но постепенно наступает ее исчерпанность.

Специфика менталитета проявляется в структуре языка.

Рассмотрим русскую разновидность.

Пережив многовековую и сложную эволюцию, русский язык “вобрал в себя народные элементы и элементы старославянского языка, испытал влияние многих европейских языков” (8, 461). Он развивался без перерывов, в отличие от других языков славянской группы, в течение длительного времени. И если сравнить языки романогерманской ветви с языком русским, то обнаружится, что он менее деловой, зато более всеобъемлющий и во много раз выразительней.

М.В. Ломоносов указывал на эту особенность еще в 1755 году, отмечая в русском языке “великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италийского, сверх того, богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка” (2, 242).

Русская культура - синтетическая культура: она имеет язык, в котором можно найти и западноевропейские влияния, и тюркские, и китайские, и индийские. Характеризуя становление этноса великороссов, Лев Гумилев

показывает, что на протяжении более чем тысячелетия, в него постоянно вливались все новые и новые культурные ручейки, и такого разнообразия нельзя найти ни в истории, ни в географии (1).

Север, юг, восток и запад - таковы координаты возможного обогащения для творцов России, которую можно представить в пространстве точкой внутри креста, вбирающей все жизнеспособное. Это подтверждается и самым ярким примером российской культуры: великий русский поэт, по происхождению абиссинец, воспитанный на греческой культуре и истории, с детства говоривший и писавший по-французски настолько талантливо, что лицеистами был прозван французом - “за отличное знание французского языка” (5, 111), почти всего Мольера знал наизусть, искренне увлекался Вольтером, Байроном, Шиллером. Вобрав в себя “нити” мировой культуры, он создал уникальные шедевры, встав у истоков русского золотого века: в начале XIX-го столетия “различные языковые течения синтезировались в творчестве А.С.Пушкина в единую систему, основой которой была литературно обработанная русская народная речь” (8, 429). В результате творческого синтеза возникли “две взаимосвязанные разновидности литературного языка... получила четкое выражение кодификация литературных норм, обогатились взаимосвязанные стили” (там же, 429), а русский литературный язык превратился в полифункциональное средство общения, применимое во всех сферах жизни, он стал способным выразить “все знания, накопленные человечеством” (8, 429).

И уже в XX-м веке, принимая эстафету творческого языкового развития, Александр Блок скажет самое важное о языке с позиции менталитета, формирующего его:

*Нам внятно все - и острый галльский смысл,  
И сумрачный германский гений...*

Русская культура основана на понимании, способном возникнуть одновременно - как озарение. На реальность такой способности к прямому усмотрению как на феномен понимания, в частности, указывал английский герменевт А. Уайтхед, называя его полным: это - “совершенное схватывание вселенной во всей ее тотальности” (7, 371). Оно, по мнению ученого, недостижимо для каждого отдельного человека, но совершенно возможно для культуры в целом, переживающей этап за этапом в своем развитии: “...в бесконечности конечных вещей нет ничего конечного, что было бы действительно недоступно пониманию” (там же, 372).

В силу своей уникальной синкретичности русский способ понимания намного богаче; можно сказать, что синкретизм, стремление к нему, есть ядро русской культуры: “*Нам внятию все!*”!

Есть у нее и другая важная черта: это - приоритет духовного. Академик А.И. Субетто, указывая на данный приоритет, раскрывает природу русской духовности следующим образом: “Пространства евразийского континента сформировали особый дух, дух России, дух русского народа, в котором доминируют ценности примата духовности над материальным интересом, особой значимости духовного поиска личностью Правды, Справедливости, смысла жизни человека на Земле, всеединства, соборности, софийности, культа труда на Земле, общего дела, готовностью к самопожертвованию в защите Родины, “за други своя”... “Творить добро” лежит в основе морально-космического поиска, пронизывающего русское “пустынничество”... Именно русская духовность, жаждущая добра, осмысливающая космическое предназначение человека, создает величайший феномен всех времен и народов - русский космизм” (6, 182-183).

В контексте особенностей русского менталитета можно концептуально трактовать эпизод в фильме Ю. Мамина “Окно в Париж”, где герою, человеку русской культуры, кажется, что он порой понимает французов и все

созданное ими в культуре лучше их самих. “Нам все время внушали, что французская культура обогатила русскую”, - размышляет он примерно таким образом, постепенно погружаясь в мир Франции и обнаруживая странную закономерность: на самом деле русская культура наполнила великим смыслом их пустоту.

Это - преувеличение, но оно не лишено доли истины.

Французский фильм “Три мушкетера”, иллюстрирующий французский менталитет, воспринимается нами с некоторой растерянностью: эгоизм, карьеризм - вот мотивы, пронизывающие известный шедевр Александра Дюма. Погони, драки, сражения - все подано зрителю как самоцель! Дружбы, к которой так стремится русская душа, самоотреченности, товарищества на самом деле не найдет ни взрослый зритель, ни... взрослый читатель. Русский вариант постановки фильма, а следовательно, и трактовки написанного, эти качества подчеркивает, развивает, дополняет за автора “первоисточника”, поскольку французский это содержит в меньшей мере: есть приключение само по себе, острота переживания, острота жизни, и везде - ярко выраженный гедонистический уклон, окрашивающий все события, присущий французскому менталитету вообще.

Русская культура всегда отличалась склонностью к рефлексии, способной оживить даже тени прошлого. Вчитаемся в строки Анны Ахматовой о молодом Пушкине:

*Смуглый отрок бродил по аллеям,  
У озерных грустил берегов,  
И столетие мы лелеем  
Еле слышный шелест шагов.  
Иглы сосен густо и колко  
Устилают низкие пни...  
Здесь лежала его треуголка  
И растрепанный том Парни.*

Парни упоминается в стихах как символ влияния школы французских анакреонтических писателей, обусловившего веселый, жизнерадостный взгляд на жизнь и одновременно выбор реальных радостей и печалей - в противовес скорбным, подчас пародийным томлениям русского романтизма, которые поэт иронично изобразил в образе Ленского; в этом ряду и другие, не менее любимые Пушкиным в детстве, - Шенье, Шапель, Берни, Грессе, Грекур. Но обратим внимание на одно интересное обстоятельство: Парни - поэт, на котором вроде бы формировался эстетический вкус Пушкина, однако слащавый слой, составляющий основную выразительность стихов Парни, его приторность резко, на два полюса, разводят двух творцов. Пушкин, стало быть, *другое* видит, *другое* находит для себя, и это *другое* - уникальный взгляд, основанный на синтезе. Это *другое* - суть словотворчества Пушкина, пронизанного рефлексией, - все переиначило на свой, русский, лад в его поэтическом видении мира.

Гениальность Пушкина в том, что он универсально обобщил все мировые сюжеты, огромное внимание уделил фольклору самых различных народов, как истинный исследователь изучал историю, при этом воплощая ее, в отличие от ученого, в нетленное произведение (ибо, как понимал поэт, научные труды каждый день заменяются новыми, старея день ото дня, - произведения истинных поэтов “остаются свежими и вечно юными”). Весь жанровый и тематический спектр воплощен в творчестве Пушкина, являя универсум жанров и универсум тем. Как подчеркивает Ю.М. Лотман, “кроме специфической универсальности художественного мышления Пушкина и его способности интуитивно проникать в дух различных культур и эпох, тут, бесспорно, сыграла роль его широкая осведомленность в мировой литературе... Существенно при этом то, что все эти интересы складывались в сознании поэта в единую концепцию мировой культуры” (3, 187-188). Последнее - наиболее важное для природы понимания, определяющего русский менталитет.

В учебнике для американских колледжей написано: “Если вы хотите понять русских, читайте Пушкина!”. Мы можем это расширить до следующего тезиса: “Пушкин есть проявление русского менталитета в языке, это как бы его, менталитета, оформленность”. Какой образ стал бы в данном случае ключевым? Образ магического кристалла. **Пушкин сам есть магический кристалл, он есть проявление менталитета в языке.**

Русский менталитет в мировом менталитете человечества является универсумом понимания. За ним - будущее.

Сегодня информационная лавина диктует жесткое условие необходимости управлять ею, но получение всего накопленного человечеством массива знаний становится проблематичным, потому что способы их присвоения превышают человеческие возможности. И тогда встает вопрос о понимании как стратегически важной функции мышления, выстраивающей особые смысловые связи, способные выявить те или иные закономерности и на их фундаменте создать новое качество, содержащее синтез.

Обратимся к традиционной герменевтике, развитие которой в XX-м веке было отмечено новым витком (герменевтика Хайдеггера и Гадамера - онтологическая, направленная от человека к бытию) - абсолютизации языка (Язык - Дом Бытия).

Фердинанд де Соссюр оказал существенное влияние на расчленение языка, раскрыв природу языкового знака. Своей работой “Курс общей лингвистики” структуралист заложил основы структурной лингвистики в Европе.

Поиск квантов, квантирование языка и квантирование смыслов - следующий этап, начатый Г.Г. Шпетом, длящийся уже столетие.

Нетрудно заметить, что герменевтика, сегодня наиболее цитируемая в мире, аналитическая по существу. **Расчленяющая.** Это - сухая ветка европейской герменевтики, существующая на абсолютно рациональной основе.

Особая и еще не исследованная герменевтика, сформированная русской культурой, есть **синтетическая деятель-**

ность понимания, включающая как рациональные, так и иррациональные способы освоения текстовой содержательности любой природы. Эта герменевтика предполагает наделение собственным смыслом (“личностным смыслом” - по А.Н. Леонтьеву или “концептом” - по А.А. Брудному) - так называемым индивидуальным кодом. Она компенсирует однонаправленность немецкой, рациональной, герменевтики своей синкретической природой.

Как к примеру, демонстрирующему синкретический механизм, заложенный в русском понимании, обратимся к фильму Андрея Тарковского “Сталкер”. Режиссер отказался воспроизвести замечательную книгу братьев Стругацких, отвергнув интригующую мистику, хитросплетения чудесности и научности, массу увлекательных подробностей из техномира, авантюрно-приключенческую основу в целом, - и писатели заявили об этом в печати с растерянностью и одновременно с восхищением. Он все это оставил на периферии своего внимания. Но оно присутствует - в духе, в энергетике, - и зритель ощущает это, не проявленное конкретно, на втором плане созданного художественного мира. На первый план выносятся символы. Они персонифицируются как искусство, как наука. Сам **сталкер** - пограничный человек. Он стоит между мирами, поэтому он чуткий! Через него зритель получает токи вибрирующего пространства, наполненного всем тем, что талантливо и ярко изобразили Аркадий и Борис Стругацкие и что по замыслу кинорежиссера оказалось на третьем-четвертом смысловых планах экранной жизни этого произведения.

Единственный смысл в финале предельно заострен: любовь женщины, человеческое чувство - превыше всего, превыше наворота всех архисложностей проявления человеческого - выше всего этого!

Еще один символ - девочка-мутант, убогая физически, она заключает в себе то чудо, которое все ищут во внешнем мире.

Это и есть русский подход к культуре: возгонка в символический масштаб, где есть все (универсум). Тарковский - явление нового синкретизма в искусстве, на основе нового состояния общества.

Если западная культура - в тупике, она для общества потребления, восточная пассивизирует людей, то русская остается единственным ментальным ресурсом мировой культуры.

\* \* \*

Огромный потенциал русского менталитета, с тенденцией рефлексивного синтеза мировой культуры, раскрыт в творчестве Александра Сергеевича Пушкина, ставшем для нас символом духовной неисчерпаемости и загадочной глубины, и вся энергия накопленного за это время художественного опыта источником своим имеет поэзию потомка арапа Петра Великого...

Не раскрыта тайна поэтического озарения - скорее, она предстала еще более великой в пульсирующих строчках, донесших до нас сквозь века волшебное состояние, способное сделать человека счастливым:

*И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута - и стихи свободно потекут.*

## Литература:

1. *Гумилев, Л.Н.* Древняя Русь и великая степь. - М.: Товарищество совм. с изд-вом "Лорис", 1992. - 512 с.
2. *Ломоносов, М.В.* Сочинения. - М.: Современник, 1987. - 444 с.
3. *Лотман, Ю.М.* Пушкин. - СПб: "Искусство-СПБ", 1995. - 847 с.
4. *Мечников, Л.И.* Цивилизация и великие исторические реки. Статьи. Научное издание. - М.: АО "Издат. группа "Прогресс - Пангея", 1995. - 464 с.
5. *Скабичевский, А.М.* Пушкин. Его жизнь и литературная деятельность. Биографический очерк. // Карамзин. Пушкин. Гоголь. Аксаковы. Достоевский. Биографические очерки. Изд. 2-е. - Челябинск: УРАЛ LTD, 1997. С. 101-170.
6. *Субетто, А.И.* Что делать? Русская духовность как основание поиска ответа на вечный русский вопрос и выживания русской цивилизации в XXI веке. // Основания концепции и доктрины российского образования в XXI веке. - СПб: Научный Совет Петровской академии наук и искусств по проблемам образования, 1996. С. 180-193.
7. *Уайтхед, А.Н.* Избранные работы по философии. Перев. с англ. - М.: Прогресс, 1990. - 720 с.
8. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. - Изд. 2-е. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. - 685 с.

## Содержание:

<i>Космический странник</i> .....	6
<b>Поэт - избранник</b>	
<b>Многогранность Пушкина</b>	
<b>Мироощущение поэта</b>	
<b>Пушкин - пассионарий своей эпохи</b>	
<b>В чем гениальность Пушкина</b>	
<i>"Божественный глагол"</i> .....	17
<b>Что значит понять "Пророка"</b>	
<b>Новый виток поэтической эволюции Пушкина.</b>	
<b>Пушкин - медиум <i>архаики</i> трагического</b>	
<b>Влияние менталитета на эволюцию творца</b>	
<i>Светоносность как свойство гениальности</i> .....	38
<b>О романтизме трагического</b>	
<b>Композиционные особенности стихотворения</b>	
<b>Динамическая природа смысловых звеньев</b>	
<b>Схемы текстопостроения</b>	
<b>Многогранность интерпретации Элегии</b>	
<i>Три стиля трагического</i>	
<i>в романе "Евгений Онегин"</i> .....	65
<b>Необходимое теоретическое вступление</b>	
<b>Трехсотлетний цикл русской литературы</b>	
<b>Смысловое единство художественного мира романа</b>	
<b>Хронотоп романа</b>	
<b>"Типологическая четверка" в романе</b>	
<b>Имя как квинтэссенция образа</b>	
<i>Пушкин и синкретизм русского понимания</i> .....	150



**Зырянова Т.В.** Сквозь магический кристалл. — Тольятти:  
Изд-во "Акцент", 1999. — 160 с.

В оформлении обложки использован фрагмент литографии  
Мориса Эшера "Порядок и хаос" (1950 г.).

Электронный оригинал-макет и обложки  
подготовлены Н.Н. Александровым.



Т.В. ЗЫРЯНОВА · “СКВОЗЬ МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ...”