



П. М. БИЦИЛЛИ

Образ совершенства

Литературная судьба Пушкина на редкость своеобразна. На первый взгляд может показаться, что это своеобразие состоит в том, что им занимаются больше, чем любым другим из великих русских писателей. Нет ведь гоголизма и гоголистов, Достоевскизма и Достоевскистов, Лермонтовизма и Лермонтовистов, но есть пушкинизм и пушкинисты. Верно, что к прочим писательским именам эти суффиксы -изм, -ист прилаживаются труднее; однако известно, что современный «научный» язык никакими языковыми уродствами не смущается. Свидетельствует ли это о том, что Гоголь, Толстой, Достоевский и др. не стали предметом специальной науки, подобно Пушкину? Однако есть же исследователи, занимающиеся специально одним Достоевским, другой Толстым и т. д. Дело, стало быть, не в этом, а в чем-то другом, весьма парадоксальном. Я беру в руки книгу, заглавие которой показывает, что она касается, скажем, Толстого, и я уже знаю заранее, что в ней будет речь или о творчестве Толстого, или об обстоятельствах его жизни, или о том и другом вместе. Но если мне попадается книга, относящаяся к области «пушкинизма» или «пушкиноведения», у меня подобной уверенности нет. Может оказаться, что она посвящена какому-нибудь родственнику какого-нибудь приятеля Пушкина. Особенность «пушкинизма», как раз в том, что у него собственно нет одного определенного объекта исследования. В центре, конечно, Пушкин. Но пушкинисты предпочитают нередко идти к постижению его окольными дорогами, подчас заводящими их далеко в сторону. В основе «пушкинизма» лежит такой принцип: ничто, что бы относилось к пушкинской поре, — будь это живое лицо или неодушевленный предмет, — не должно быть оставляемо пушкинистами без внимания. Маловероятно появление монографии о сапогах Толстого или о пенсне Чехова; но в пушкинской литературе анало-

гичные труды имеются. Пушкинизм — крайнее выражение современного «историзма». Задание пушкинистов, само по себе вполне законное, — сродниться возможно ближе с «духом» пушкинской поры, «переместиться» в нее, с тем чтобы этим способом слиться душевно с самим Пушкиным. Вот, однако, в чем странность: некоторые пушкинисты, казалось бы, уж настолько «с Пушкиным на дружеской ноге», что даже не могут выражаться иным языком, как его собственным — на самом деле просто языком того времени; мало того — дописывают за Пушкина недоконченные его произведения¹ (почему никто не дописал «Ивана Федоровича Шпоньки» за Гоголя или за Толстого «Декабристов»?); среди пушкинистов есть настоящие знатоки Пушкина, безусловно даровитые, вдумчивые и компетентные исследователи, и тем не менее — книги о Пушкине, подобной, например, книге Гундольфа о Гете², у нас нет. Открыты источники Пушкина, выяснена формальная структура отдельных его созданий, установлены факты, проливающие свет на их генезис, сделано, одним словом, очень и очень многое. Но все же — что такое *сам* Пушкин, Пушкин как творческая индивидуальность, единая и тождественная себе самой во всех своих обнаружениях? На этот вопрос нет до сих пор ответа. «Чистый», «идеальный» Пушкин был и остается каким-то не то наглухо огороженным участком, вокруг да около которого бродят люди, тщетно пытающиеся заглянуть туда, не то пустым сосудом, в который каждый волен влить какую хочет жидкость. В известной степени всякая душа, конечно, *jardin secret* *. И всякий творческий гений расценивается и понимается по-разному. Но всему есть мера. Случай Пушкина, о котором Писарев сказал, что он — *ничто*, нуль, пустое место, а Достоевский, что он *все*, всечеловек, — едва ли не единственный во всей истории литературы. И если бы еще эти отзывы были исключением. Известно, с каким восторгом было принято открытие Достоевского, что же касается Писарева, то «мыслящий реалист» только имел смелость открыто выразить то, что думали уже и Кюхельбекер, и Надеждин, и другие «любомудры» и к чему в сущности сводится характеристика, данная Пушкину Розановым³.

В этих крайностях — разгадка пушкинской загадки. В известном смысле правы и Писарев, и Достоевский. Полнота всех качеств, абсолютное совершенство, «все» — есть *ничто*; плюс бесконечность равно минус бесконечности, Бог — круг, которого центр везде и окружность нигде, — равен нулю⁴. Эти формулы

* тайный сад (фр.). — *Сост.*

мистического богословия выражают сущность божественности, поскольку ее идея доступна человеческому сознанию, ведающему только конечное, ограниченное, несовершенное. В *своей* сфере, сфере искусства, Пушкин — «бог», как, по его же словам, Моцарт. Вот этого-то специфического характера божественности Пушкина не понял Достоевский. Чистейшая выдумка, будто в «Скупом рыцаре» Пушкин был средневековым французом, а в «Дон-Жуане» испанцем, в «Подражании Корану» арабом или турком и т. д., т. е. чем-то вроде актера, играющего в водевиле несколько ролей. Такая «всечеловечность» стóбит немногого и свидетельствовала бы о безличности. Универсализм Пушкина проявил себя в использовании разнообразнейших по своему происхождению мотивов, стилей, метров, внешних, присущих тому или другому литературному «роду» форм так, что все средства словесной выразительности у него приобретают полный художественный смысл; «как» находится в строжайшем соответствии со «что»; очищенная от всего случайного, «внешняя» форма на-чисто совпадает с «внутренней»: онегинская строфа необходима в «Евгении Онегине», «Домик в Коломне» не мог бы быть написан иначе как в октавах, и внутренняя форма трагедии *впервые* за всю историю мировой литературы нашла свою адекватную внешнюю форму в «Дон-Жуане», «Моцарте и Сальери» и «Скупом рыцаре». Бог видит идеи вещей. Божественный художник видит идеи идей, т. е. форм.

Это подводит нас к уразумению творческой индивидуальности Пушкина, т. е. того, что можно назвать его метафизическим характером. Конечно, раз дело идет о *творческой* личности и раз мы признаем за произведениями ее творчества абсолютную ценность, — всякий скажет, что в такой личности для него интересен прежде всего ее метафизический характер. Но «пушкинист» никогда не согласится, что тем самым он осудил свой метод. Ведь индивидуум — *неделимое*, и стало быть, метафизическое Я неразрывно связано с эмпирическим. Метафизическое Я — это нечто тайное, где-то глубоко запрятанное, «первопричина» всех поступков человека; надо разгадать «смысл» всего того, в чем человек обнаруживает себя — что он любил есть и пить, как одевался, как часто стригся и брился, все это имеет свой «смысл» — и тогда «поймем» и его творчество. Отсюда — один шаг до «психоанализа». Ермаков его и сделал⁵. К чести пушкинистов надо признать, что его убогая книга не включена ими в состав канонических, относящихся к «пушкиноведению»; но они, вероятно, и сами не замечают, как близко их метод подходит к «фрейдистскому».

На самом деле, умопостигаемый характер личности нам дан в такой же, если не большей степени, как и эмпирический. «Метафизический», «субстанциальный» Пушкин — это «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Моцарт и Сальери», «Октябрь уж наступил», «Домик в Коломне», как «метафизический» Рембрандт — это «Урок анатомии», «Ночной дозор», как «метафизический» Бетховен — это его квартеты, сонаты, симфонии. «Умопостигаемо» личность существует в своих созданиях — и до тех пор, пока для нас *существуют* они. *Существует*, т. е. сохраняет свою индивидуальность, неделимость, целостность. Устарела ли рифма *младость* — *радость*? Бессмысленный вопрос: у Батюшкова, Жуковского — да, потому что сами они устарели, вернее, умерли, и их стихи для нас — музей препаратов, коллекция «приемов», словосочетаний, метафор, размеров, рифм и проч. Но в какой-нибудь онегинской строфе рифма *младость* — *радость* столь же жива, как и сто лет тому назад; потому что сама строфа жива, т. е. воспринимается *как одно слово*, как *individuum*. «Объяснить» творение художника, живущего в нашем сознании, — совсем не то, что «объяснить» произведение, которое для нас мертво. В последнем случае это значит указать его место в истории, вернее, место каждой из его составных частей в отдельности, ибо только они нам даны, каждая сама по себе. В первом случае это значит увидеть в данном нам целом его части и их необходимую взаимную связь.

La donna è mobile. Мелодия, сопровождающая эти слова в арии Риголетто, та же самая, которой начинается вторая тема 1-й части одной сонаты Моцарта. Не познакомившись с моцартовской сонатой, испытываешь убеждение, что иного продолжения этой мелодии, как те мелодические «предложения», какие сопровождают *qual rium' al vento*, затем — *muta da cento...* и т. д., быть не может. Вердиевские фигуры все одной и той же темы воспринимаются, в их последовательности, как с какой-то логической необходимостью существующее целое. У Моцарта это же «предложение» взято именно как таковое, как «теза», которой в следующих тактах противопоставлена «антитеза», в дальнейшем теза и антитеза развиваются в обширные «периоды» — и опять-таки: все это звучит как *одна* фраза, построенная с такой же внутренней необходимостью. Объяснить эту необходимость, открыть законы этой своеобразной *индивидуальной* логики, это и значит понять метафизический характер Моцарта и Верди.

Если идти в этом направлении, отрешившись от всего того, что заслоняет в нашем сознании вечное, непреходящее, единственно существующее в творческой личности, в проблематике инди-

видуальности открываются перед нами новые стороны. Индивидуальность — единственна, неповторима. С другой стороны, всякая личность может быть подведена под ту или иную категорию, социальную, психологическую, историческую и т. д. Противоречие разрешается так: неповторима личность, взятая с ее метафизической стороны. Как эмпирическая же величина она может быть отнесена к известной категории. На самом деле классификация личностей предполагает, что для нас они уже не личности, а лишь носители определенных признаков. Но именно тогда, когда индивидуум *живет* в нашем сознании как некая «метафизическая», вневременная, внеисторическая реальность, нам открывается то, что составляет, может быть, величайшую, глубочайшую тайну личности: чем «метафизичнее» наше восприятие человека, т. е. чем отрешеннее оно от каких бы то ни было эмпирических определений, тем острее мы ощущаем, что данная личность не живет в нашем сознании изолированно, но непременно *с кем-то другим*. Это не имеет ничего общего с отношением личности к «категории»: связь одной личности с другою устанавливается здесь не путем анализа, но интуитивно и при том так, что никакие «исторические» признаки родства не играют при этом ни малейшей роли. Напротив, повторяю, от них, для того чтобы пережить этот опыт, надобно отделаться. Что с точки зрения истории литературы, стилей, приемов словесной выразительности, их генезиса, общего между Некрасовым и Бодлером? А между тем я не могу вспомнить «Больницы», или «Еду ли ночью по улице темной...», или «Вот идет солдат...», чтобы вместе с этим в моей памяти не всплыли «Les petites vieilles» *. Как поэт барокко, Державин ассоциируется в нашем сознании с любым художником барокко. Но как *Державин* он для нас вторичное воплощение только одного из них, Рубенса. Более того: это духовное здоровье, эта детская чистота и эта невинная «чувственность», красочность, «плотскость», эта жизнерадостность, — как все это узнается еще у двух художников, стилистически стоящих от тех двоих — и друг от друга — весьма далеко: у Гайдна и у Бородина. Толстой за что-то ненавидел Шекспира и всячески ругал его — может быть, именно за то, что угадывал в нем своего двойника. Не тем ли же самым духом веет от «Песен и плясок смерти», от лейтмотива «Бориса Годунова» ⁶ и от второй темы похоронного марша в шумановском квинтете или от «Двух гренадер»? ⁷ И можно ли считать еретическим богохульством то, в чем сами себе не смели сознаться ближайшие учени-

* «Маленькие старушки» (фр.). — *Сост.*

ки св. Франциска, о чем они отваживались говорить только отдаленными намеками, — то, что в сыне Пьетро Бернадоне они узнавали сына Назаретского Плотника? Не служит ли все это разительнейшим свидетельством *идеальной реальности* каждой подлинно великой личности, ее метафизической, никакой «причинностью» не обусловленной, *необходимости*?

Я убежден, что метод этот приложим к изучению каждой творческой личности и что только так возможно действительно увидеть ее *principium individuationis* *. И мне кажется, что образцов для сравнения лучше всего искать в области, где творческая личность проявляет себя всего чище и свободнее и где притом менее всего имеют силу сковывающие нашу способность интуиции навыки мышления, — в области музыки. Сродство Пушкина и Моцарта было подмечено уже давно. Не случайно Пушкину принадлежит лучшая характеристика всего духа моцартовской музыки:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка;
С красоткой, или с другом — хоть с тобой;
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...

Вот тема увертюры Дон-Жуана, фантазии в C-moll, Сонаты-фантазии, Сонаты в ля-минор и стольких других моцартовских созданий. В них Пушкин узнал *свою* тему, первооснову всех отдельных тем его отдельных произведений. Но кто из поэтов той поры не «пел» о любви и о смерти? Вчитаемся, однако, в эти строки: ...влюбленного — *не слишком*, а слегка..., ...виденье гробовое, незапный мрак, *иль что-нибудь такое...* Вот оно настоящее, собственное пушкинское и моцартовское: никаких эксцессов, никаких «жгучих страстей»; равным образом и «ужасы» не размазываются, не раздуваются и не конкретизируются. Тема не подчиняет себе художника, не подавляет его, напротив — служит ему. В эмпирическом плане он, может быть, влюблен вовсе не «слегка», а именно «слишком»; это совершенно неважно: в плане метафизическом он влюблен ровно настолько, насколько это нужно, чтобы написать серенаду Дон-Жуана или «Я помню чудное мгновенье».

Но значит ли это, что для того, чтобы «явилась муза», необходимо условие, чтобы «прошла любовь»? ⁸ И эстетическое совер-

* принцип индивидуализации (лат.). — *Сост.*

шенство предполагает ли непременно у художника как такового некоторый душевный холодок? Помнится, Лист выразил аналогичную мысль так: Бетховен величайший композитор, а Моцарт — совершеннейший. Но «величие» исключает ли «совершенство»? Что такое, прежде всего, «совершенство»? Совершенно произведение, в котором внешняя форма адекватна идее: «превосходный» скульптор, по словам Микеланджело, собственно не ваяет статуи; он лишь снимает резцом покровы с той статуи, которую он *уже увидел* в глыбе мрамора. Степень совершенства определяется степенью *реальности*, т. е. индивидуальности, неделимости создания: измените в нем хоть одну черточку, или слово, или аккорд, и оно — исчезнет, станет, *как целое*, чем-то другим, вернее — перестанет быть целым. Но как раз *величайшие* вещи Бетховена, «Патетическая соната», «Лунная соната», соната, посвященная Вальдштейну («Аврора»), почти все его квартеты, 3-я, 5-я, 6-я, 7-я симфонии, удовлетворяют этому требованию. Эти вещи столь же совершенны, что и лучшие моцартовские. А между тем какой душевной мощью, какой напряженностью страсти они проникнуты.

Все те создания человеческого творчества, без которых, раз узнавши их, мы уже не в состоянии представить себе нас самих, которые живут в нас вместе с нами, одинаково совершенны, и в этом отношении Пушкин и Моцарт не занимают какого-то особого, «первого» места. Но если так, то не преувеличена ли их слава? Заслуживают ли они той репутации, которой пользуются? Поставить такой вопрос — значит сойти с намеченной нами позиции: какая, в самом деле, возможна табель о рангах в мире духовных реальностей? Живущие в эмпирическом плане существа могут обладать для меня большей или меньшей степенью реальности, т. е. индивидуального, личного бытия. Я могу воспринимать того или другого из моих знакомых как типичного буржуа, чиновника, типичного француза, немца, русского и т. п. Это значит, что для меня он, как личность, как *individuum*, все равно что не существует, или существует в слабой мере, хотя он, как личность, *мне дан* во всей полноте своих определений. Но ведь стихотворение или соната не живое существо, а только конгломерат слов или музыкальных тонов. Я волен распоряжаться этим конгломератом как мне угодно. Мать не может переделать уродливое дитя, «поправить» его. Стихи же можно поправить — или испортить. Почему бы в таком случае не вписать в «Домик в Коломне» несколько пассажей, где были бы налицо и глубокие мысли и напряженные страсти и тем самым сделать его «содержательнее», «значительнее»? Если самая мысль об этом кажет-

ся мне дикой, то это свидетельствует, что я стал соучастником совершенного поэтом чуда создания, из груди слов, неделимого целого, реальной и живой величины. Вот эта-то *чуждость* «Домика в Коломне» и свидетельствует о его *необходимости*: однажды прочитав его, я уже не могу себе представить, как я мог когда-то не знать его, жить без него.

Различие, стало быть, не в степени «достоинства» отдельных *совершенных* созданий творческого духа, а в их назначении. Обратимся снова к самому «чистому», наряду с архитектурой, искусству, лишенному тех побочных, привходящих элементов, которые в других затемняют сущность искусства, — к музыке, и попытаемся дать себе отчет, в чем состоят наши впечатления от самых совершенных и самых близких нам музыкальных творений. Когда мы вслушиваемся в музыку Шумана, Шуберта, Шопена, Вагнера, Мусоргского, нас охватывает чувство *ожидания* чего-то — чудесного, пленительного, или грозного, ужасающего. «...Приятно и страшно вместе»...⁹ Мы на пороге иного бытия — еще шаг, и что-то сбудется; мы накануне какого-то бесповоротного, манящего и пугающего, решения; пред нами завеса, которая вот-вот упадет, и мы уже знаем, ощущаем всем нашим существом, что раз взглянув на скрытый за нею мир, мы уже навсегда лишимся способности видеть *наш* мир. Вслушаемся в *adagio* последнего квартета Бетховена, в тему с вариациями последней сонаты: мы плывем на барке Харона в неведомую потустороннюю даль. В других своих творениях Бетховен скорее «посюсторонен», мы силимся понять «земные» мотивы его тревоги, его восторгов и взрывов отчаяния. Так или иначе, музыка к чему-то нас *подводит*, к чему-то подготавливает, и это *что-то* до такой степени поглощает нас, что, выполняя свою функцию *медиума*, она, сама по себе, для нас как бы не существует. Требуется большое усилие, чтобы, оправившись от потрясения, испытанного нами, когда вихрь звуков шубертовской «Маргариты за прялкой» нас подхватил и нес, увидеть, что эта песенка — музыкальный шедевр: пока она исполнялась, мы словно не слышали ее.

Иного рода музыка Моцарта. О чем бы ни «говорила» она, о «существенном» ли, «значительном», или о «незначительном», с точки зрения эмпирической действительности попросту — ни о чем, — то, что прежде всего открывается в ней нам, это — образ совершенства. Чаемое исполнилось, прозревавшееся явлено, порог, отделяющий «этот» мир от «того» мира, перейден. Эта музыка довлеет себе, она *есть*, как «реальнейшее бытие», *ens realissimum*, согласно формуле, какую в схоластической философии определяется Бог. Она никуда не ведет, ибо она сама есть

уже достигнутый *предел*. Она ничего не «означает», кроме — себя самой. Соответствуя тому, что в математике *предел*, она — *неопределима*, неизъяснима и в *этом* смысле «бессодержательна».

Каждое искусство обладает своей собственной структурой, но все искусства сродны между собою — иначе нельзя было бы говорить об Искусстве вообще. Поэзия — не музыка, но есть аналогия между музыкой и поэзией. Поэзией в истинном значении этого термина, т. е. искусством выразительного слова. «Война и мир» одно из величайших произведений *поэзии*, хотя написано прозой, а не стихами, — поскольку здесь словесная форма всецело адекватна всей полноте содержания. Но это формальное совершенство «Войны и мира» состоит именно в том, что, когда мы читаем толстовский роман, мы словно забываем, что это «роман», «книга», «fiction»; здесь, как в бетховенских симфониях, «содержание» столь *жизненно*, что толстовская *поэма* воспринимается не как *эстетическое* целое, как замкнутая, для себя и в себе существующая, объективная, нам противостоящая реальность: мы вовлекаемся в нее, живем с ее персонажами, и когда мы перечитываем ее, мы испытываем то же самое, что и тогда, когда мы вспоминаем о нашей собственной прожитой жизни.

Таким «бетховенским» творениям поэзии противостоят другие, «шубертовские», «шумановские», «вагнеровские»: они уводят нас от жизни и подводят к грани иного бытия, т. е. все-таки выполняют ту же функцию «медиума», «посредника». Прочитав их, мы как бы оставляем их за собою; наш умственный взор вперяется в приоткрытые ими дали. У Анненского есть совершеннейшие вещи («Баллада», «То было на Валлен-Коски...»), но в них «проклятая Дама» присутствует с такой ужасающей очевидностью (так же, как во второй сонате Шопена), так повелительно зовет нас за собою, что эти вещи, как эстетические реальности, не переживаются нами. Своеобразное чувство *удовлетворенности*, обусловленное художественным совершенством стихов Анненского, состоит в том, что душевная мука, причиняемая ими, неизмеримо сильнее, нежели та, какую испытываем мы, когда «шествуем» за гробом «доброего знакомого». Отсюда мы *закключаем*, что стихи эти, очевидно, *должны быть* прекрасны, — заключаем, разумеется, бессознательно, но все же «закключаем».

Напротив, совершенство «Я вас любил», «На холмах Грузии», «Под небом голубым», «Путешествия в Арзрум» нам непосредственно *дано*. В этих вещах мы не видим ничего, кроме — их самих. Что имел Пушкин в виду, сказавши, что поэзия «должна быть глуповата»? ¹⁰ Может быть, именно то, что в его вещах — впрочем, далеко не во всех — нет «метафизики» в том смысле,

что, читая их, мы не подчиняемся действию «умопостигаемых», таинственных, посторонних плану искусства точно так же, как и плану повседневного бытия, сил — тех сил, которые в искусстве могут быть выражены лишь внушениями, символами. Нет никакой тайны в «Я вас любил», «На холмах Грузии», «Октябрь уж наступил» — кроме тайны их очарования. Что нового дают нам эти вещи, в которых, если бы их перевести «смирненной прозой», выражаются эмоции самые обыкновенные и собою нашего духовного опыта, казалось бы, ничем не обогащающие? На самом деле они открывают нам величайшую, сознанию поглощенному житейской повседневностью абсолютно недоступную, тайну — *конца*, свершения, совершенства. Мы говорим об умершем — скончался; но даже тогда, когда человек очевидно «совершил в пределе земном все земное»¹¹, мы не видим метафизической необходимости его смерти, не видим *смысла* ее, как смысла всей его жизни: нам кажется, что его жизнь оборвалась, пресеклась; мы не в состоянии связать ее конец с ее началом. Глубочайший смысл «На холмах Грузии» — в очевидной, непосредственно переживаемой законченности этого произведения. Прочтем его — и мы уже не можем представить себе, чтобы эти начальные три слова могли иметь иное продолжение, чем то, какое имеется там, и чтобы за последними словами могла следовать новая строфа. Ибо это стихотворение для нас звучит как одно Слово. Слово-Логос, общий корень всяческих слов, альфа и омега, Начало и Конец. Эмоция, возбуждаемая этой вещью, не та, которую мы бы предположили, если бы узнали его в переводе на какой-нибудь язык: эта эмоция — переживание истины вневременного бытия.

Замечательно, как много у Пушкина вещей, называемых «отрывками» и которые он, по-видимому, и сам считал таковыми. В издании под редакцией Брюсова целый ряд этих «отрывков» снабжен примечаниями вроде: стихотворение не закончено, но уже высоко художественно. «Незаконченность» состоит в том, что стихотворение то начинается с полустигии, то им заканчивается и т. п. В действительности это бессознательно используемый безошибочный художественный прием, аналогичный шумановскому — кончать на паузе, или баховскому — на мажорном аккорде — тогда, когда целая fuga или прелюдия звучала в миноре, и обратно. Эстетический смысл этого приема на самом деле строжайше оправдан в тех случаях, когда «сюжетно» произведение относится к категории так называемой «открытой формы», т. е. когда, например, «предметом», о котором в литературном произведении «сообщается», служит какой-нибудь эпизод, являющийся «началом» чего-либо, или житейской случайностью и

т. д. Так незаконченность «Вновь я посетил» (просто неправдоподобно, чтобы Пушкин не мог придумать недостающих в первой строке стоп) находится в полном художественном соответствии с тем настроением, которое должно было охватить поэта, когда случайно и на короткое время он вернулся туда, где он «провел отшельником два года незаметных», когда внезапно вспыхнуло в его сознании пережитое — чтобы затем снова погаснуть. Так незаконченность «Октябрь уж наступил» мотивирована завершающим этот «отрывок» образом «отплытия», символизирующего приступ к творческой работе. Внешняя незаконченность, таким образом, оказывается строго обусловленной замыслом, т. е. опять-таки здесь «внешняя форма» абсолютно адекватна «внутренней». Именно в силу своей отрывочности всякий такой «отрывок» воспринимается нами так, как и «На холмах Грузии», или «Под небом голубым», или «Расставание», т. е. как образ Совершенства, абсолютной законченности.

Было бы упрощением и искажением действительности утверждать безоговорочно незначительность «содержания» созданий Пушкина и Моцарта. Это неприложимо к «Маленьким трагедиям», к «Пиковой даме», к «Анчару», к «Когда для смертного умолкнет шумный день», — так же, как к увертюре «Дон-Жуана», к «Сонате-фантазии». Иные их вещи свидетельствуют о настроениях, которые владели ими далеко не «слегка». Отчего же мы воспринимаем их все-таки не так, как шекспировские, бетховенские? Оттого, повторяю, что их вещи об этих настроениях позволяют только догадываться, что они *касаются* их «не слишком, а слегка». Неизвестно — и безразлично — как это им давалось, и насколько верно цитированное самопризнание Пушкина: «Прошла любовь, явилась муза», — точно так же как, в чем следует видеть подлинное свидетельство о его чувстве к А. П. Керн: в известном ли письме к Соболевскому¹², или в «Я помню чудное мгновенье». Это завело бы нас в дебри бесплодного психологизирования. Непосредственно нам дан *эстетический факт*, требующий эстетического же — и никакого другого — истолкования. В «Моцарте и Сальери» разработана основная шекспировская тема — ужаса перед непоправимым, совершившимся, и нельзя сказать, чтобы здесь она была разработана с меньшей выразительностью. В чем же это господство *меры*, «не слишком, а слегка», в силу чего «Моцарт и Сальери» действует на нас не так, как «Макбет», «Король Лир», «Отелло»? Шекспир, очевидно же, не уступает в совершенстве Пушкину: чем, как не художественным достоинством произведения творчества, обусловлено его действие на человеческую душу? Но Шекспир действует на нас *ина-*

че, чем Пушкин. То, что для нас *наличествует* в «Отелло» это *он*, это его ужас, когда Яго убеждает его в неверности Дездемоны, а затем, когда он удостоверяется, что убил невинную. В «Моцарте и Сальери», наряду с Сальери, с его ужасом — «Гений и злодейство две вещи несовместные...» — *наличествует* и другое: *сама эта вещь* в ее непререкаемом единстве, в ее, в этом смысле, полной метафизической реальности.

Здесь надо устранить одно возможное недоразумение. Значит ли сказанное, что эстетическое удовлетворение от художественного произведения, подобного «Моцарту и Сальери», служит чем-то вроде вознаграждения за причиненную его содержанием нравственную боль, какой-то «прибавочной ценностью»? Что, читая «Моцарта и Сальери», мы испытываем одновременно *два* впечатления, «неприятное» и «приятное»? Психологически это — просто нелепость. «Приятно и страшно вместе» — это *одна* эмоция, эмоция по своей природе эстетическая, в том смысле, что только преображающее жизнь искусство может дать ее, а не сама жизнь. Мы обречены времени, т. е. смерти, и не будь этого, человеческая душа не стремилась бы к вневременному, совершенному. Вся пушкинская поэзия проникнута темой подчиненности времени — и если не всегда он прямо говорит об этом, то внушает это словесной символикой. Так, пушкинский пейзаж всегда динамичен, а не статичен, всегда изображает переходы от одного состояния в другое — «Журча *еще бежит* за мельницу ручей, но пруд *уже застыл*»... «короче *становился* день..., *приближалась* довольно скучная пора...»¹³ и т. п. Так, считаясь с законом ритмики жизни, он ни на чем не задерживается; едва мы умеем подготовиться к восприятию того, что он как будто собирается нам показать, как он обрывает повествование и переходит к чему-либо другому, или просто ставит точку (конец «Евгения Онегина»). Ощущение текучести, неустойчивости, того, что в жизни ни на чем остановиться, успокоиться нельзя, является здесь *условием* обостренного переживания той абсолютной гармонии, равновесия, покоя, завершенности «труда взыскательного художника», благодаря которым он им «доволен». Вся «Пиковая дама» пронизана «трепетанием» безумствующего, подпавшего чарам злых сил Германна («Германн трепетал как тигр...») — и тем неотразимее очарование самой повести, как, так сказать, фактического доказательства торжества над ними, этими силами, — не в плане жизни, а в плане искусства. Как, однако, достигается это торжество? В чем суть этого касания «не слишком, а слегка»? Почему «Преступление и наказание», которого сродство с «Пиковой дамой» не раз отмечалось в литературе, не производит на

нас такого же впечатления, хотя с точки зрения выразительности роман Достоевского, конечно же, не менее гениален, что и пушкинский рассказ? Отчасти именно оттого, что «Преступление и наказание» — роман, а «Пиковая дама» — рассказ. И эстетическая ценность «Маленьких трагедий» в том, что они — «маленькие». Для того, чтобы произведение искусства действовало как целое, воспринималось как неделимое, *individuum*, нужно, чтобы оно было *обозримо*, чтобы начало присутствовало в нашем сознании вместе с концом. Если бы человек обладал божественной памятью, способностью все не только мыслить, но переживать *sub specie aeternitatis* *, «Война и мир» была бы для нас эстетической ценностью того же порядка, что и «На холмах Грузии». Всего вместе достигнуть нельзя. Приходится считаться с ограниченностью человеческой способности восприятия и с обусловленными ею требованиями творческой *техники*. И чем-то поэтому всегда приходится поступаться. Создание человеческого творчества, т. е. метафизически — сам творец, — не Бог, но лишь образ божества. Мы не можем одновременно мыслить процесс творчества, Жизнь и ее неподвижную Идею; *natura naturans* и *natura naturata* ** различаются в нашем восприятии. Искусство бессильно выразить вместе и всю полноту, все неисчерпаемое богатство содержания Всеединого, и его абсолютное единство. Но то, что во всяком произведении настоящего искусства все же открываются, пусть и в неравной степени, оба аспекта Всеединого, служит залогом метафизической *реальности* искусства.

В музыке эта природа искусства обнаруживается всего нагляднее. В ней *материал и средства выражения* — одно и то же, тогда как прочие искусства (за исключением сродных музыке архитектуры и танца) черпают свой материал из жизни и всегда о чем-то рассказывают, что-то изображают. Попытки создать поэзию говорящую — ни о чем, и живопись рисующую — ничего, потерпели — теперь это всякому ясно — крушение. Само задание было абсурдно, внутренне противоречиво и было равносильно отказу от присущих отдельным искусствам их собственных ресурсов. Так, например, слово, будучи лишено своей общесмысловой функции, не означая «ничего», тем самым уже теряет свою способность содействовать ритмическому движению речи. Но «содержание», приковывая наше внимание к себе, нередко загромождает собою форму, художественную идею, т. е. самого художника. Особенность судьбы Пушкина определилась тем, что у него

* с точки зрения вечности (лат.). — *Сост.*

** природа созидающая и природа созданная (лат.). — *Сост.*

«содержание» и весьма поверхностно и чрезвычайно разнообразно, — разумеется, только с житейской точки зрения. В существе дела, смена в одном и том же произведении тем, мотивов, настроений, образов — все это лишь символы *одной* темы, органически связанной, мы видели это, с его интуицией, интуицией несовершенства жизни, противостоящего совершенству преобразующего ее искусства. Это-то является главным, более значительным, нежели размер пушкинских произведений, условием, каким определяется характер их воздействия на нас. Но символ не просто «знак»: он означает не только «другое», но и самого себя (где этого нет, нет и искусства, а только аллегория) и с этой точки зрения чем совершеннее художественное произведение, тем оно загадочнее. Охваченный *одной* идеей, Пушкин представляется каким-то мотыльком, порхающим с цветка на цветок, эклектиком, готовым коснуться чего угодно «не слишком, а слегка». Отсюда и соблазн — «договорить» за Пушкина, «додумать» за него им якобы недосказанное и недодуманное. Нет другого поэта, которого так бы «стилизовали», как Пушкина, и рядили бы в столько бутафорских костюмов, которого так бы «углубляли», и вместе с тем, при попытке характеризовать которого отделялись бы столь бессодержательными общими местами. «Пушкин был умнейший человек» (какой великий художник *слова*, Логоса был не умен? Как это возможно? Принято приводить в пример Виктора Гюго. Но парадоксальная формула Андре Жида: «величайший французский поэт, *увь!* В. Гюго», не означает ли, что он вовсе не был *великим* поэтом? Подобные утверждения равносильны тем, что Толстой и Достоевский были величайшими писателями, но писали «нехорошим языком», во всяком случае «хуже Тургенева»). Пушкин был «государственник», ценил величие и красоту Империи (какой человек его эпохи и его круга не был «государственником?»). Пушкин был глубоко русским человеком, выразителем «русского духа» (вычтем из народа *создателей* его «духа» — что от этого «духа» останется?) и т. п. Пушкин *был* всем этим и еще очень многим. Что такое Пушкин *есть*, от нас ускользает. Сложим все эти определения Пушкина вместе, получится некоторая сумма; но это не будет формулой *сущего* Пушкина. Пушкинисты не виноваты в том, что до сих пор не дали ее. Ибо образ Совершенства есть, в силу определения, невыразимое, неизъяснимое.

