

Научная статья

УДК 821.161.1

doi: 10.17223/22220836/54/8

ФИЛОСОФСКАЯ ГЛУБИНА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ: ПУШКИН И ШЕЛЛИНГ

Антон Николаевич Фортунатов¹, Николай Михайлович Фортунатов²

^{1,2} *Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет
им. Н.И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия, anfort1@yandex.ru*

Аннотация. В статье исследуется проблема отношения Пушкина к наследию классической немецкой философии. В отечественном литературоведении сложилась традиция примитивизации пушкинских философов, во многом связанная с прямолинейным, формальным прочтением его художественных текстов. Другая абсурдная крайность – попытка представить Пушкина как философа-мыслителя. Дается анализ рецепции Пушкиным некоторых идей великого немецкого философа-романтика Шеллинга и отражение их в образе главного героя «Пиковой дамы».

Ключевые слова: философия, Шеллинг, Кант, Пушкин, рецептивная коммуникология

Для цитирования: Фортунатов А.Н., Фортунатов Н.М. Философская глубина художественного мышления: Пушкин и Шеллинг // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 90–101. doi: 10.17223/22220836/54/8

PHILOSOPHICAL DEPTH OF ARTISTIC THINKING: PUSHKIN AND SCHELLING

Anton N. Fortunatov¹, Nikolaj M. Fortunatov²

^{1,2} *National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod,
Nizhny Novgorod, Russian Federation, anfort1@yandex.ru*

Abstract. The article is written using the methods of two sciences – literary theory and communication science. The authors have already designated a new field of research in their works as the space of “receptive communicology”. The concept of traditional “literary centrism” in Russian culture, which has already become an axiom, becomes the basis for a wide range of interpretations of existing texts with the help of this method. Thus, quotations and connotations serve here not so much as “expendable material” for the implementation of deconstruction, but to substantiate the semantic space that arises between the artist, text and interpreters.

The article examines the problem of Pushkin's attitude to the legacy of classical German philosophy. In Russian literary criticism, a tradition of primitivization of Pushkin's philosophies has developed, largely associated with a straightforward, formal reading of his literary texts. Another absurd extreme is an attempt to present Pushkin as a philosopher-thinker. The validity of both points of view in the context of postmodern philosophy is disavowed if the indicated method of receptive communicology is applied.

The reconstruction of the author's intentions, revealed through the search for hidden quotations in his works, demonstrates a picture of a detached, ironic, aesthetic, while Pushkin's deep and subtle understanding of the functional tasks of the artistic techniques that he used. His implicit appeals to the ideas of the great German romantic philosopher Schelling not only show his deep, meaningful attitude towards them, but rather illustrate his ingenious ability to create artistic images that have multiple levels of reading and understanding. The figure of Hermann, the protagonist of the novel “The Queen of Spades”,

becomes such a collection of connotations that reflect Pushkin's attitude to the current intellectual discussions of that time, and his own reading of the then popular philosophical ideas, and the clash of Russian and European world outlook, and, most importantly, artistically substantiated strength of the image of the hero. The consumer "disposability" of a work in the era of its technical reproduction in this context loses its meaning – after all, in each new layer of interpretations, the idea-feeling of the author acquires new sounds. Encrypted quotations were found in the text of the novel "The Queen of Spades", which unequivocally refer to Schelling's texts, thereby giving additional colors to the image of Hermann, which can be interpreted both as a response to current discussions of that time, and as an archetype of an eternally restless hero. These contrasting meanings are based on deep philosophical ideas.

Keywords: philosophy, Schelling, Kant, Pushkin, receptive communicology

For citation: Fortunatov, A.N. & Fortunatov, N.M. (2024) Philosophical depth of artistic thinking: Pushkin and Schelling. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 54. pp. 90–101. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/54/8

Введение

Художественное и философское мышление очень схожо по духу, по структуре, по принципам. В обоих случаях речь идет о стремлении мыслителя или художника к предельным понятиям, к исходным величинам, составляющим границы нашего бытия. Безусловно, это стремление бесконечное, и оно лишь тогда обретает смысл, когда в пространстве, обозначенном между человеком и бытием, возникает какое-то личностное, индивидуально-пронзительное звучание, выбивающееся из привычного, стереотипного хода вещей. Не случайно философия начинается с удивления. Не случайно также, что великие художественные произведения становятся предметом удивленного вопрошания: как такое возможно? Вспоминается в этой связи Горький, рассматривавший на свет страницы с текстами Флобера в тщетной попытке узнать тайну художественного гения.

Одни из важнейших качеств мышления в его онтологическом, человеко-образующем значении – неразрывность, последовательность, обеспечивающие возможность понимания и доступности мыслительных операций не только для мыслящей личности, но и для тех, кто составляет вместе с ней культурную общность. Однако последовательность и неразрывность мышления образуют собой самую большую трудность и проблему, так как именно эти качества и обеспечивают, собственно, формирование бытия: человек подумал, у него родилась мысль – и возникло бытие. А отсутствие мысли бытие уничтожает, вернее, упраздняет – за ненужностью, за его невозможностью. При этом мысль должна обладать пространственно-временной протяженностью, позволяющей ей быть доступной другим людям, входящим в смысловой круг личности.

Возникновение художественной мысли, равно как и философского озарения, подразумевает встречное напряжение от всех сопричастных, тех, кто разделяет эту мысль-чувство, т.е. тех, кто формирует бытие, со-переживая, со-чувствуя, со-ставляя художественную реальность, превращающуюся в реальность культурной общности.

Именно в этом заключается одна из главных «методологических» проблем в интерпретациях Пушкина. Со-причастность художественной реальности подразумевает определенное усилие, на которое готов, увы, далеко не

каждый. В результате возникает интерпретационная не-причастность бытию, прячущаяся под маской сопереживания: дискретность, конечность, т.е. не-или вне-бытийность праздно-читательского мышления выхватывает отдельные эпизоды, яркие «частности» художественного текста, тем самым уничтожая предельность, трансцендентальную сущность эстетического и художественного усилия.

Результаты исследования

Отсутствие привычки к эстетическому усилию в рецепции пушкинских текстов современными поколениями, избалованными привычкой к расслабленному потреблению любой, в том числе и «культурной продукции», есть одна из глубинных проблем в перспективах «реабилитации классики» среди молодежи. Ситуация усугубляется еще и тем, что классические тексты чаще всего формально просты, вернее, обладают совершенной формой, раскрывающей глубины эстетических смыслов, и это многих сбивает с толку, с настроя на усилие.

Но и распространенные, привычные, порой даже академические интерпретации пушкинских шедевров, к сожалению, весьма часто пестрят этой конечностью, дискретностью, уничтожением масштабов художественного бытия. Хрестоматийный пример этому – реакция Белинского на «Бориса Годунова»:

«Какая жалкая мелодрама! Какой мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека! Какая бедная мысль – заставить злодея читать самому себе мораль, вместо того, чтоб заставить его всеми мерами оправдывать свое злодейство в собственных глазах!» [1. С. 667].

Именно эта реплика отчетливо отражает узость корыстного индивидуального рассуждения, противопоставленного художественному уму, в котором заложена полнота диалектики именно художественного мышления, которое не может быть заковано в прокрустово ложе обыденной логики. Синкретичность пушкинского гения, его удивительная, доведенная до изумительных пределов чувственно-рациональная, специфически национальная способность мышления, а следовательно, миро-восприятия и миро-становления, играли и играют с ним злую шутку. Его, с его установленным через художественную мысль бытием, с его масштабами и запредельностью, с его отточенной диалектикой, уже многие поколения интерпретаторов пытаются во что бы то ни стало притянуть к уровню собственного расслабленного недобытия. Читать гения – это большая ответственность перед самим собой, однако в привычном мейнстриме мы стараемся об этом не задумываться.

При этом особенно болезненно, жестоко примитивизированной оказывается именно та сторона художественного мышления Пушкина, которая касается самой философии в ее прямом, институциональном, феноменологическом смысле. Собственно, философия как состояние мышления, вернее, как интенциональная направленность мыслителя, распадается на ряд дискретных отрывков в ряде исследований и комментариев, которые в комплексе рисуют довольно странный, если не сказать удивительный и неприглядный портрет поэта. Причем, как ни парадоксально, речь идет как о многочисленных комментариях о «чуждости», едва ли не «противопоставленности» Пушкина философским теориям, так и о попытках его «реабилитировать», доказать его

осведомленность и готовность оперировать философскими понятиями. В обоих случаях играет зловещую роль догматизм как определенный формат «идеологического мышления», взятого в его классическом, марксовом понимании (Кант говорит в этой связи о «догматической метафизике»), неважно, со знаком «плюс», или «минус», который, уводя мысль или интенцию исследователя в определенную интерпретационную нишу, превращает целостный образ художника в дискретную, плоскостную картинку. Перед нами то ли чудак-недоучка, этакий инфант-террибль от искусства, то ли глубокомысленный «шифровальщик», который в соответствии с бахтинской теорией ведет скрытый диалог, например с Кантом, превращая целостные образы «Маленьких трагедий» в изощренные перефразирования идей классической немецкой философии.

Мысль о неприязни Пушкина к немецкой философии имеет особенно глубокие корни. В пользу этой идеи выступают многократно повторенные цитаты из письма к Дельвигу 2 марта 1827 г.:

«Милый мой, на днях рассердясь на тебя и на твое молчание, написал я Веневитинову суровое письмо... Ты пеняешь мне за Моск. Вестник – и за немецкую Метафизику. Бог видит, как я ненавижу и презираю ее; да что делать? Собрались ребята теплые, упрямые, поп свое, а черт свое – я говорю: Господа, охота вам из пуста в порожнее переливать – все это хорошо для Немцов пресыщенных уже положительными знаниями, но мы... – Моск. Вестник сидит в яме, и спрашивает: веревка вещь какая? (Впрочем, на этот метафизический вопрос можно бы и отвечать, да NB). А время вещь такая, которую с никаким Вестником не стану я терять. Им же хуже, если они меня неслушают» [2. С. 320].

Характерна интерпретация Тыняновым этой реплики, выхваченной из утраченного контекста пушкинской переписки с Дельвигом. Говоря о неправоте Шевырева, прочитавшего в стихотворении «Чернь» влияние на Пушкина «любомудров», с их преклонением перед философским романтизмом Шеллинга, Тынянов пишет: «Пушкин не только не испытывал философского влияния любомудров, они были литературно для него чужими и во многом враждебными людьми. Иное дело их журнал, которым Пушкин интересовался.

„Веревка“ метафизическая Пушкина не занимала, его занимала веревка, на которой с полгода назад были повешены декабристы. И прежде всего ложно толкование Шевырева. Уже в „лицейском“ языке – толпа и чернь – определенные понятия, неравнозначные понятию народ, простонародье, а означающие нечто совершенно противоположное, – чернь и толпу аристократическую» [3. С. 374].

Весомости этому утверждению добавляют воспоминания Погодина, датированные этим же временем, о том, что Пушкин «декламировал против философии», на что Погодин молчал, хотя и видел «нелепость им говоренного» [4. С. 15].

Наконец, завершают картину якобы антифилософского настроения Пушкина реплики Жуковского или Баратынского, которые фактически противопоставляли художественную, творческую гениальность философской и даже культурной образованности. К тому же онтологическая прочность подобных «мыслей» в отношении Пушкина основывалась прежде всего на личном отношении говорящих к поэту, а не на его собственных откровениях.

Едва познакомившись с Пушкиным, Жуковский писал Вяземскому 19 сентября 1815 г.:

«Ему надобно учиться и учиться не так, как мы учились! Боюсь я за него этого убийственного лица – там учат дурно! Учение, худо предлагаемое, теряет прелесть для молодой, пылкой души, которой приятнее творить, нежели трудиться и собирать материал для солидного здания! Он истощит себя. Я бы желал переселить его года на три, на четыре в Геттинген или в какой-нибудь другой немецкий университет! Даже Дерпт лучше Царского села» [5. С. 195].

Баратынский, сообщив Пушкину в январе 1826 г. о том, что «московская молодежь помешана на трансцендентальной философии» Канта и «новейших эстетиков», тут же добавлял: «Впрочем, какое о том дело, особливо тебе. Твори прекрасное, и пусть другие ломают над ним голову» [6. С. 164–165]. Императив и этика очевидны.

Итак, перед нами возникает образ поэта-гения, не сильно утруждающего себя глубокомысленной наукообразностью, особенно касающейся проблем мышления и рациональности (речь прежде всего о Канте). Но «метафизическая веревка» оказывается петлей на шее у самого Тынянова, а Пушкин обыгрывал в этом письме, как убедительно доказали исследователи, не только Канта, но и строки из басни И. Хемницера «Метафизик», в которой сын, отправленный отцом учиться за границу, «глупее возвратился». Случайно попав в яму, на помощь отца, бросившего ему веревку, он сначала вопрошает «Веревка вещь какая?». Отец был «не учен, но рассудителен, умен», поэтому оставил сына набираться ума в яме [7. С. 30]. Противопоставление ума и холодной рассудочности, стало быть, были важным эмоциональным полем, вокруг которого строились художественные и этические смыслы. Иронизировать в частном письме по поводу узости метафизических представлений для Пушкина-художника, а не философа, означало демонстрировать эмоционально-художественный образ, основанный не на избегании, не на незнании, а наоборот, на глубоком освоении философского дискурса.

Противники такой точки зрения приводят цитаты из «Пирующих студентов» («Друзья! почто же с Кантом, / Сенека, Тацит на столе, / Фольянт над фолиантом?»), или из «Евгения Онегина», находя, например, что трагический образ Ленского, бывшего «поклонником Канта и поэтом», иллюстрирует осведомленность Пушкина в вопросах классической немецкой философии. Некоторые исследователи запальчиво-полемически вообще ставят вопрос ребром: «А был ли Пушкин чужд немецкой метафизике?» [7. С. 30], доказывая, как несложно догадаться по безапелляционному вопросу, его глубокую осведомленность.

Упомянутая нами попытка отыскать реминисценции из Канта в пушкинских произведениях лишь отчасти затрагивает проблему целостности художественного образа как неотъемлемого его атрибута, чуждого какой бы то ни было интерпретационной однобокости. Пушкин мыслил как художник, и философская глубина была следствием, а не причиной глубины его поэтической мысли – эта едва уловимая смена акцентов приводит к существенным перекосам в Мысли О Художнике. Впрочем, исследователь ставил перед собой весьма локальную по масштабам задачу – доказать знание Пушкиным кантовского наследия, что, в общем, было сделано убедительно и весомо.

Однако художественное значение философских умозаключений, интерпретированных в пушкинских произведениях, их роль в формировании целостного восприятия художественного образа остались за границей исследования. В результате мыслительная «идеологема», уводящая в сторону от тайны художественного творчества, задается в самом начале и довлеет над всем исследованием: «Имена Канта и Пушкина связывает не только общность проблематики, но и результат ее решения, из-за которого оба они вызвали на себя упреки, с одной стороны – в приверженности существующим порядкам, с другой – в антимонархизме и оправдании революции» [8. С. 59]. Нотки тыняновской замкнутости на собственные «идеологема» здесь звучат весьма отчетливо.

Однако повторим: узкие интерпретационные тактики, приводящие к заранее заготовленному исследовательскому результату, вряд ли смогут приблизить нас к феномену интерпретации Пушкиным идей классической немецкой философии. Речь, еще раз подчеркнем, идет даже не об интерпретации, а о художественном освоении, в котором удивительным образом сплетаются и отсылки к устойчивым представлениям, культурным константам, основанным на распространенных философах, и внутренняя полемика с некоторыми из них, и их национально-специфическое, чувственное освоение, и, наконец, собственные встречные идеи. Пушкинский гений нужно оценивать как художественный гений, а не как, к примеру, гений «энциклопедизма», если брать известную оценку его романа в стихах, или как гений философствования, или гений этнографии и пр.

Специфика пушкинского формирования художественной реальности опирается вовсе не на бахтинское «узнавание», подразумевающее скрытый диалог. Основу для понимания художественного освоения в его философском смысле может дать характерная реплика Мераба Мамардашвили в его «Кантовских вариациях» [9. С. 14]:

«У Канта нет какого-то выделенного им конкретного явления, подобного, скажем, обозначенному у Гегеля понятием „мировой дух“ или у Шеллинга понятием „художественный гений“, в свете которого все объединяется и из которого все выводится. Система – это нечто, что выводимо из некоторого принципа, положенного в основание системы. У Канта же нет такого явления, которым он пользовался бы как универсальным ключом для объяснения и одновременно для построения системы, – поэтому нет и системы. И вот к пониманию того, что лежит перед нами без системы, мы можем поставить эпиграфом сочетание трех слов, промелькнувшее у Канта в работе “Трезвы духовидца, поясненные грезами метафизика”: *вяжущая сила самопознания*» (курсив наш. – А.Ф.).

Шеллинг, с его идеей «художественного гения», давал образ философствования, в то время как Кант давал систему представлений, не объединенных образом, а скорее, отношением – он не критик, а создатель различных форм критик, которые объединяют дух, а не сублимируют образ. Синтетичность пушкинского мышления гармонировала с вертикальной выстроенностью философско-эстетической идеи Шеллинга, которая не противоречила пушкинскому мышлению по сути, но сильно контрастировала по форме, по стилю, по направленности. При этом кантовское «самопознание» наиболее близко подходило именно к гигантским усилиям художника и поэта, воспринимавшего мир во всей его целостности.

Но поскольку о роли Канта в пушкинском творчестве сказано достаточно много, мы акцентируем внимание именно на Шеллинге, попытавшись выявить (естественно, не в полном объеме, который в данном случае и не нужен) принципы и формы освоения его идей, являвшихся, как мы успели увидеть в связи с «любомудрами», некими культурными и смысловыми ориентирами времени (возможно, даже устоявшимися стереотипами, константами), пришедшегося на пик творческого подъема поэта. Указанная Мамардашвили «системность» шеллинговской философии, а также обращенность немецкого философа-романтика к русской культуре также способствовали его восприятию как духовного, четко очерченного «идеологического» (в смысле указанной нами «нишевой») опоры при освоении бытия) ориентира. Добавим к этому, что одним из увлеченных поклонников Шеллинга был преподаватель Пушкина в лицее А.И. Галич.

Интересно, что в самом творчестве поэта Шеллинг впрямую упоминается лишь один раз – в неизданной «Детской книжке», что при плоскостном, формалистском взгляде могло и должно было бы стать поводом для утверждений о незнании Пушкиным шеллинговского наследия. Но насколько это неверно по сути, если брать во внимание феномен творящего художественного сознания, мы увидим чуть позже. Здесь же приведем это единственное упоминание немецкого философа: «Алеша был очень не глупый мальчик, но слишком ветрен и заносчив. Он ничему не хотел порядочно научиться. Когда учитель ему за это выговаривал, то он старался оправдываться разными увертками. Когда бранили его за то, что он пренебрегал французским и немецким языком, то он отвечал, что он русский и что довольно для него, если он будет понимать слегка иностранные языки. Латинский, по его мнению, вышел совсем из употребления, и одним педантам простительно было им заниматься; русской грамматике не хотел он учиться, ибо недоволен был изданною для народных училищ и ожидал новой философической. Логика казалась ему наукою прошлого века, недостойною наших просвещенных времен, и когда учитель бранил его за вокабулы, Алеша отвечал ему именами Шеллинга, Фихте, Кузенья, Геерена, Нибура, Шлегеля и проч. – Что же? при всем своем уме и способностях Алеша знал только первые четыре правила арифметики и читал довольно бегло по-русски, – прослыл невеждою, и все его товарищи смеялись над Алешою» [10. Т. VI. С. 104] (по внутренней сути нарисованная картина весьма схожа с усиленно приклеиваемым «просвещенными современниками» на Пушкина ярлыком одаренного невежды).

Случайно ли Шеллинг оказался на первом месте среди перечисленных здесь имен? Попытаемся ответить на этот вопрос, рассмотрев его сквозь призму художественной образности, с ее внутренними специфическими законами.

Одним из ярких образов в пушкинской прозе является образ «обрусевшего немца», Германна, в «Пиковой даме», написанной в третий болдинский период в 1833 г. В определенном смысле сюжет повести основан на столкновении двух миров, двух мировоззрений, двух отношений к человеку – рационалистически-прагматичного и чувственно-осмысленного. Чувственность и рациональность, переплетаясь, составляют ткань художественного произведения буквально в каждом абзаце «Пиковой дамы», при этом диалектика их взаимной эволюции насыщена нарастающим драматизмом.

В русле разрабатываемой нами концепции «рецептивной коммуникологии», представленной в докладах на «Болдинских чтениях» [11. С. 30–39], особенное значение имеет роль «скрытого коммуниканта», неявного персонажа, чье незримое присутствие добавляет рельефности стоящим на авансцене образам. Германн, «скрытный и честолюбивый», имевший «сильные страсти и огненное воображение», в описании Томского «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», к нему вполне подходит гротесковое предположение, «что на его совести по крайней мере три злодеяния» [10. Т. V. С. 215, 223]. Противоположность Германну, Лиза, «живо чувствовала свое положение» бедной родственницы, «с нетерпением ожидая избавителя», при этом она была «сто раз милее наглых и холодных невест», около которых увивались потенциальные женихи [10. Т. V. С. 214]. Впрочем, и другие героини повести – Томский, Чаплицкий, Сурин и т.д. – все они так же, как и Лиза, характеризуются непосредственной чувственностью, открытостью, которые и составляют суть «практического» ума в противовес рассудительности Германна. Именно его сентенция о непозволительности «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» оказывается лишь пустой формальностью, не способной противостоять иррациональному чувству, увлекавшему его, как фатум, после услышанного Германном анекдота о трех картах. Достаточно явно ощущаемая ирония Пушкина в отношении образа Германна, однако, является далеко не случайной.

Холодное умствование, чрезмерная рациональность – не те ли самые черты, против которых восставал Пушкин в упомянутом письме Дельвигу по поводу «любомудров»? Однако если бы «Пиковая дама» была лишь памфлетом против рационализма, вряд ли можно было бы вести речь о диалектическом, сложном и многоаспектном развитии образов главных героев. Чувственность Лизы в конце концов приводит ко вполне рациональным, прагматическим жизненным результатам: она удачно выходит замуж и даже берет на содержание бедную родственницу. Такой же обывательски-благополучный конец истории и у Томского. Германн же попросту «сходит с ума», тем самым окунаясь в мир предельной иррациональности, которой он так долго избегал в своем прагматичном стремлении к материальному успеху.

«Третьим коммуникантом», позволяющим в полной мере реализовать неявную иронию Пушкина в отношении Германна, как раз является Шеллинг, вернее, его наиболее известные и популярные в России того времени философские положения.

Так, одним из важнейших пунктов ранней натурфилософии Шеллинга было рассуждение о магнетизме, которое разворачивалось в контексте его унитарной идеи о единстве природы. Речь шла об общности между электричеством и магнетизмом, например, в ранней его работе «Идеи к философии природы». Позднее Шеллинг, развивая свою мысль, пишет о снятии «неразличности» материи, в которой «одна и та же противоположность обнаруживается в магнетизме, ведет к электричеству и теряется затем в химическом процессе» [12. С. 221].

В «Пиковой даме», в эпизоде ожидания Германном возвращения графини в ее кабинете, Пушкин описывает скопление устаревших артефактов, образывавших быт людей прошлого века, к которым относилась и графиня: «По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы слав-

ного Легоу, коробочки, рулетики, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом» [10. Т. V. С. 220].

Возможно, упоминание магнетизма в этом описании и могло оказаться случайной, хотя и достаточно красноречивой фиксацией устаревшей культуры и мировосприятия, если бы не одно дополнение, которое, с одной стороны, недвусмысленно усиливает натурфилософские ассоциации, связанные с Шеллингом, а с другой – добавляет ярко выраженные ироничные нотки не только в рисуемую картину, но и в характеристику внутреннего мира Германна, да и в отношении самого Шеллинга, а вслед за тем – и в ткань художественного образа, возникающего в этой главе. Собственно, в этом и суть трансцендентальности художественного мышления, позволяющая многоаспектно и комплексно обращать внимание сразу на множество путей интерпретаций, которые в своей совокупности и подразумеваемости и составляют суть эстетического переживания. Речь, стало быть, не только и не столько о Шеллинге, сколько о специфике мировосприятия мрачно-романтического рационалиста, стоящего перед разгадкой мучительной дилеммы.

Итак, буквально несколькими абзацами ниже, в момент нарастающего драматического напряжения, мы видим сцену возвращения графини в свою спальню. Германн становится «свидетелем отвратительных таинств ее туалета», графиня, наконец, после раздевания остается одна. «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма» [10. Т. V. С. 220].

Свои натурфилософские рассуждения Шеллинг строит на том, что «органический и неорганический продукт» отнюдь не противоположны друг другу (т.е. замшелая атмосфера кабинета графини и сама графиня – суть одно и то же. – А.Ф.), а что «первый есть лишь более высокая потенция второго и создан лишь более высокой потенцией тех же сил, которыми создан второй. Чувствительность есть лишь более высокая потенция», – подчеркивает Шеллинг, – «магнетизма, раздражимость – лишь более высокая потенция электричества, стремление к формированию – лишь более высокая потенция химического процесса. Однако все они – чувствительность, раздражимость и стремление к формированию – участвуют в едином процессе возбуждения. (Все они аффицируются гальванизмом)», – пишет Шеллинг, добавляя, что воздействие гальванизма «на воспроизводящую силу (а также обратное действие особых состояний этой силы на явления гальванизма) встречает меньшее внимание, чем было бы необходимо» [12. С. 225].

Пушкин, судя по всему, иронично компенсирует это «отсутствие внимания» в эпизоде с Германном и графиней: бесчувственность графини, таким образом, есть следствие непонятого и характеризующего ее мир «магнетизма», а ее бессмысленное покачивание «аффицируется» гальванизмом.

Само по себе движение от «говорящих деталей» в кабинете графини к «живой природе» – самой графине, которая на поверку оказывается все той же бессмысленной и неодушевленной, есть эмоционально-художественное возражение Пушкина на искусственно-механистическое шеллинговское объединение живой и неживой материи. Другими словами, чтобы выразить сомнение в рас-

пространенной философии, вовсе не обязательно было использовать философский язык, более того, художественная образность дает возможность дополнительной аргументации в этом завуалированном споре, касающемся, подчеркнем, не идей, а самой жизни, в которой кипят запредельные страсти.

Впрочем, указанный эпизод тоже мог бы восприниматься как случайное, хоть и нарочитое совпадение, если бы не продолжение шеллинговской темы на более высоком уровне. Итак, «реальная жизнь», сам Германн, после смерти графини охвачен навязчивой идеей о возможности выигрыша в карты. Возникает драматичная развязка в V главе, сразу после проанализированного нами эпизода: приход к нему ночью мертвой графини, которая раскрывает тайну выигрыша. Чувственная иррациональность, доведенная до исступления в Германне, полностью овладевает им, а прежние рациональные привычки превращаются лишь в сопровождающие ее пустые ритуалы: после ухода привидения «Германн возвратился в свою комнату, засветил свечку и записал свое видение» [10. Т. V. С. 228].

Происходит качественно новое чувственное переживание, связанное с графиней. Если в IV главе это были реальные ассоциации, основанные на параллелях с магнетизмом и гальванизмом, то теперь, в отрешенности от материального, это уже по-настоящему отвлеченные мысли. Глава VI начинается со странно-философичной фразы, выбивающейся из общеповествовательного контекста: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место, – пишет Пушкин, впрочем, тут же возвращая нас к бытийным мотивам. – Тройка, семерка, туз – скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи» [10. Т. V. С. 228].

Вновь беглый взгляд может здесь увидеть лишь попытку приподняться над реальной картиной, задать некоторый ракурс ее восприятия читателем. Однако тут как раз осуществляется скрытый переход от ранней натурфилософии Шеллинга к его более зрелым размышлениям. В знаменитых мюнхенских лекциях Шеллинга, прочитанных им в 1827 г. и ставших весьма популярными в России, в том числе и среди «любомудров», есть, в общем, довольно тенденциозный анализ наследия Декарта в лекции «Картезий». Именно в ней находим дословную параллель с пушкинской фразой, стоящей, повторим, особняком в общей художественной ткани повести. Шеллинг пишет, полемизируя с декартовским подходом к чувственному «*cogito*»:

«*sum*, заключенное в *cogitans*, означает только *sum qua cogitans* – „существую в качестве мыслящего“, т.е. в этом определенном виде существования, которое именуется мышлением и является лишь иным видом существования, чем, например, *существование тела*, которое состоит в том, что оно *наполняет пространство, т.е. исключает из занимаемого им пространства любое другое тело*» [12. С. 395] (курсив наш. – А.Ф.).

Фактически Пушкин обыгрывает эту мысль, доводя ее художественными средствами до логического предела: «существование в качестве мыслящего», если оно аналогично существованию материи, исключает совместное доминирование двух «идей», но только в случае их «навязчивости». Ведь тогда они схожи с «телами» в природе, исключая совместное пребывание в одном и том же месте. Однако, подчеркнем, речь идет не о полемике с Шеллингом. Более лаконичная формулировка Пушкиным физического закона

добавляет одну важную смысловую деталь: доминантная мысль Германна превращает его в несуществующего, в отсутствующего, в того, кто уже и не живет («тело»). В этом смысле Пушкин встает на сторону Декарта, против чувственного начала в мышлении которого выступает Шеллинг в своей лекции. Отметим также и то, что сама структура фразы Шеллинга (от мыслей – к «телам») абсолютно идентична пушкинской (от идей, как квинтэссенции мышления, – к «телам», неожиданно взятым именно в их абстрактно-философском, отвлеченном понимании).

Безусловно, в данном контексте весьма явственно прослеживаются и совершенно очевидные кантовские параллели. «Я» как форма мышления, как единство апперцепции у каждого из героев свое (это не субстанция, а именно форма мышления). Рассудок людей как главная из «высших познавательных способностей» рождает уникальные суждения, образующие, собственно, ткань художественного произведения, вернее, его пространство и время. Но «рассуждения» в виде кантовской «способности правил» как нельзя лучше характеризуют нравственную, человеческую основу личности. И, дополняя Канта, Пушкин приписывает «ум» как «способность принципов» только тем, кто верит, тем, кто реализует кантовский императив без особой помпы, без позерства, как вполне естественное проявление своего Я. Другими словами, кантовская яркая мысль о том, что душа, преисполненная чувств, есть величайшее совершенство, в полной мере относится к Лизе, которая живет и мыслит чувствами. Германн же, в отличие от нее, поглощен моно-идеей, которая вытесняет его чувства на периферию сознания, они движут им лишь косвенно, направляя, например, неожиданно для него его к дому графини. Так возникают кантовские «химеры излишеств», превращающие Германна в фанатика, лишающие его разума.

Заключение

Таким образом, можно утверждать, что фундаментальные идеи классической немецкой философии становятся мощнейшим источником для художественных обобщений, рождающихся на основе структуры «апперцепции», самосознания Пушкиным самого себя (таким образом, отношения разума и рассудка переходят на новый уровень). Ведь образ мышления и образ чувствования в данном случае неразделимы, но если философская мысль нацелена на бытийные границы, в котором существует человеческое Я, то художественная – ищет пределы внутри самой личности.

Список источников

1. *Белинский В.Г.* Избранные сочинения. М. ; Л. : ГИХЛ, 1949.
2. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Письма. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979.
3. *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и Кюхельбекер // Пушкин и его современники. М. : Наука, 1969.
4. *А.С. Пушкин* в воспоминаниях современников. М. : Худ. лит, 1974. Т. 2.
5. *Друзья Пушкина.* Переписка. Воспоминания. Дневники : в 2 т. М. : Правда, 1984. Т. 1.
6. *Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М. : Правда, 1987.
7. *Абдуллаев Е.* Ненавидел ли Пушкин немецкую философию? // Альманах «Русский мир и Латвия». 2010. Вып. XXIII.
8. *Белый А.А.* Кантовская цитата в пушкинском тексте // Вопросы литературы. 2004. № 3.
9. *Мамардашвили М.* Кантианские вариации. М. : Аграф, 2002.
10. *Пушкин А.С.* Собр. соч. : в 10 т. М.: Правда, 1981. Т. V, VI.

11. *Фортунатов А.Н.* Пространство коммуникативной семантики пушкинского текста // *Болдинские чтения 2015*. Саранск, 2015.

12. *Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф.* Соч.: в 2 т. Т. 1. М.: Академия наук СССР: Институт философии: Мысль, 1987.

References

1. Belinskiy, V.G. (1949) *Izbrannyye sochineniya* [Selected Works]. Moscow; Leningrad: GIKhL.
2. Pushkin, A.S. (1977–1979) *Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t.* [Complete Works: in 10 vols]. Vol. 10. Leningrad: Nauka.
3. Тунуанов, Ю.Н. (1969) *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his Contemporaries]. Moscow: Nauka.
4. Vatsuro, V.E. (ed.) (1974) *A.S. Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov* [A.S. Pushkin in the memoirs of his contemporaries]. Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
5. Kunin, V.V. (ed.) (1984) *Druz'ya Pushkina. Perepiska. Vospominaniya. Dnevniki: v 2 t.* [Friends of Pushkin. Correspondence. Memories. Diaries: in 2 vols]. Vol. 1. Moscow: Pravda.
6. Baratynskiy, E.A. (1987) *Stikhotvoreniya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [Poems. Letters. Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Pravda.
7. Abdullaev, E. (2010) Nenavidel li Pushkin nemetskuyu filosofiyu? [Did Pushkin hate German philosophy?]. *Russkiy mir i Latviya*. 23.
8. Belyy, A.A. (2004) Kantovskaya tsitata v pushkinskom tekste [Kant's quotation in Pushkin's text]. *Voprosy literatury*. 3.
9. Mamardashvili, M. (2002) *Kantianskie variatsii* [Kantian variations]. Moscow: Agraf.
10. Pushkin, A.S. (1981) *Sobranie sochineniy: v 10 t.* [Collected Works: In 10 vols]. Vols. 5, 6. Moscow: Pravda.
11. Fortunatov, A.N. (2015) Prostranstvo kommunikativnoy semantiki pushkinskogo teksta [The space of communicative semantics of Pushkin's text]. In: Fortunatov, N.M. (ed.) *Boldinskie chteniya 2015* [Boldin Readings 2015]. Saransk: [s.n.].
12. Schelling, F.W.J. (1987) *Sochineniya v 2 t.* [Works in 2 vols]. Vol. 1. Translated from German. Moscow: USSR Academy of Sciences; Institute of Philosophy; Mysl'.

Сведения об авторах:

Фортунатов А.Н. – кандидат филологических наук, доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой социально-политических коммуникаций Института международных отношений и мировой истории Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижегород, Россия). E-mail: anfort1@yandex.ru

Фортунатов Н.М. – доктор филологических наук, профессор-консультант кафедры русской литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Нижегород, Россия). E-mail: anfort1@yandex.ru

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Information about authors:

Fortunatov A.N. – National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: anfort1@yandex.ru

Fortunatov N.M. – National Research Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation). E-mail: anfort1@yandex.ru

The authors declare no conflicts of interests

*Статья поступила в редакцию 28.12.2022;
одобрена после рецензирования 13.02.2023; принята к публикации 15.05.2024.*

*The article was submitted 28.12.2022;
approved after reviewing 13.02.2023; accepted for publication 15.05.2024.*