

ФИЗИКИ О МЕТАФИЗИЧЕСКИХ ВОПРОСАХ В ЛИТЕРАТУРЕ

ЛИТЕРАТУРА И АРХЕТИПЫ

В.Д. Захаров

Всероссийский институт научной и технической информации (ВИНИТИ)

Раскрывается роль архетипов коллективного бессознательного К. Юнга в формировании наиболее ярких шедевров мировой литературы. Литература, основанная на архетипах, противопоставляется «реалистической» литературе, отображающей психологические типы и характеры. Характерные свойства литературы, основанной на архетипах, иллюстрируются на произведениях Пушкина, Лермонтова, Л. Толстого, Гете, Данте.

Ключевые слова: архетип, символы, мимезис, реализм, прототип, психология сновидения, Муза, маски, 3-сфера Данте, неевклидовы геометрии, теория суперструн.

Я люблю все, чему в этом мире

Ни созвучья, ни отзвука нет.

И. Анненский

Архетип и искусство

«Прекрасное трудно!» – так заключает Сократ один из диалогов о том, как же определить, что именно прекрасно (цит. по [1]). «Трудно» – значит, попросту, неопределимо. Философию искусства никто не создал: самые авторитетные философы Нового времени – Лейбниц, Кант, Гегель, не говоря о других, – либо не касались искусства, либо ничего серьезного не могли сказать о нем. Иммануил Кант, по крайней мере, добросовестно признал, что «не может быть никакого объективного правила, которое определяло бы понятия, что именно прекрасно». Древние греки знали это и без Канта; но Новое время считало себя выше («прогрессивнее») древности и стремилось заново переформулировать и научно определить все истины. Благодарение Господу, нашелся Кант, с его неподражаемым критическим умом, который в

своей «Аналитике прекрасного» [2, с. 203–248] дал щелчок по носу всем будущим философам эстетики¹.

Обратимся к древним грекам. Вот как Сократ определяет поэта (Платон, диалог «Ион» [3, с. 138]): «Поэт – это существо легкое, крылатое и священное; и он может творить лишь тогда, когда сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка». И даже «материалист» Демокрит пишет подобное: «Без безумия не может быть ни один великий поэт» (А. Маковельский. Древнегреческие атомисты. Баку, 1946, фрагм. 569). Тут прямо утверждается, что поэзия лежит вне пределов разумного познания.

Как это понимать? Ведь, кажется, мы способны разумно, сознательно воспринимать содержание искусства. Нет, Платон убежден в том, что, веря своим глазам и полагаясь на свое мышление, «мы лишь грезим о сущем, наяву же его видеть не можем» [4, с. 345]. По Платону, наше разумное, предметное (мы бы сейчас сказали, *научное*) мышление лишь уводит нас от сущего в мир дурных грез (теней), заслоняющих от нас подлинное бытие. Чтобы увидеть подлинное бытие, надо пробудиться от дурного сна видимой действительности, а для этой цели надо приобрести особое, сверхъестественное зрение (*lumen supernaturale*). Это особое зрение тоже вводит нас в мир сновидения, но этот новый сновидческий мир есть подлинное бытие, недоступное естественному зрению и разумному восприятию.

Сон как пробуждение от действительности, от сковывающего нашу фантазию разума – это и есть платоновская теория искусства, которая требует *метанойи*, изменения нашего сознания, когда человек выходит за пределы самого себя, своего Я.

Платоновская теория искусства (его *мимезис*) нашла последовательное обоснование средствами интроспективной психологии в XX в. Карл Юнг [5], исследовавший природу бессознательного в человеческой психике, убедился, что само бессознательное продуцирует из себя некоторые схемы, априорно формирующие из себя представления человека. Такие схемы Юнг назвал *архетипами*. Термин восходит к античности и является описательным выражением платоновских вечных идей – эйдосов, причем «подлинным фактором, ответственным за формирование идей, является не человеческий интеллект, но некая *внеположенная сознанию инстанция*» [14, с. 49]. И речь даже вовсе не о психических образах, а только о формальных схемах: в самом архетипе еще нет ничего содержательного. «Содержательную характеристику, – комментирует С. Аверинцев, – первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание... Его форму можно... сравнить с системой осей какого-нибудь кристалла, которая преформирует образование кристалла в маточном растворе, сама не обладая вещественным существованием» [6, с. 124].

¹ И. Кант, тем не менее, и тут остался верен себе. Показав несостоятельность любого теоретического определения прекрасного, он стал строить свое собственное определение – свои «дефиниции прекрасного», столь же неопределенные или противоречивые.

К. Юнг понимает под архетипами изначальные, испокон веку наличные всеобщие пра-формы, не принадлежащие природной действительности и не выводимые имманентно из природы. Рационально не эксплицируемые и образно-психологически ни с чем не идентифицируемые, они предстают в сознании как *символы*, то есть то, что указывает на существование скрытой за ними трансцендентной идеальной формы. О неосознаваемом и непознаваемом мы можем иметь представление лишь в той мере, в какой можем удостоверить в присутствии в нашей душе его осознаваемого знака (*признака*). Поэтому через символы познается не сам архетип, а лишь его проекция на человеческую психику – «архетипическое представление». Архетипические представления даются нам в мифах первобытных народов и в догматах веры, в снах и бредовых видениях невротиков, в сказках и великих произведениях литературы². Искусство есть выявление архетипических форм через символы, ибо всякое эффективное внушение осуществляется через вечные пра-формы – архетипы. Тайна воздействия искусства, по Юнгу, состоит в особой способности художника почувствовать архетипические формы и дать им адекватное представление в осознаваемых знаках-символах. Художник – это тот, кто умеет говорить архетипами и посредством них низводит изображение из мира единократного, преходящего и поднимает его в сферу вечного.

Архетип, стало быть, вечен, трансцендентен и потому, конечно, «темн» – он лишь условно доступен познанию. В этом – источник того, что всякое искусство, говорящее архетипами, содержит иррациональный остаток, *тайну*. Сам К. Юнг, сколько ни пытался, так и не смог дать рациональное истолкование своего «коллективного бессознательного»: всякая такая попытка упиралась в свою противоположность – в религиозно-мифологическую символику.

Человеку свойственно бежать от тайны или пытаться рационально раскрыть ее. Большая часть писателей стремилась держать «зеркало перед природой» – быть «реалистами». Не о них у меня пойдет речь. Я буду различать литературу реализма – и *литературу архетипа*. Только литература архетипа следует платоновскому мимезису – рождает необыкновенные, недоступные разуму *творческие сновидения*.

Метафизика архетипа и его феноменология

Поскольку нашему непосредственному восприятию доступны только психические образы (архетипические представления), то любое произведение литературы архетипа легко может быть истолковано как произведение литературы реализма – реализма в изображении душевных состояний героев, их характеров, темпераментов и даже социальных типов (отсюда термин

² Можете заметить, что все перечисленное объединяется одним общим свойством: все это – формы соприкосновения с мирами иными, все противоположно *отражению* действительности, «зеркалу перед природой».

«литературный тип»). Психологический реализм стремится раскрыть внутренний мир героев, объяснить его – значит, так или иначе его рационализировать. Но рационализировать означает раскрыть тайну архетипа, убежать от нее. Психоанализ никогда не раскроет эту тайну, и его основоположник З. Фрейд об этом прямо высказался в статье о Достоевском: «К сожалению, перед проблемой писательского творчества психоанализ должен сложить оружие» [15, с. 407].

Почему же требуется «сложить оружие», если психоанализ проникает в «душу» человека? Да потому, что Фрейд умел смотреть в корень: он имел в виду Достоевского как писателя архетипа и понимал, что поступки его героев не объяснить на пути психологического реализма. Даже Юнг, на мой взгляд, проявлял непоследовательность, когда, вопреки себе же, полагал возможным изучение художественных произведений с позиций психоанализа. Да, такое изучение возможно, но только для литературы психологического реализма. К ней возможен чисто феноменологический подход, основанный на причинно-следственных связях наших психических образов.

Настоящий образец такого феноменологического анализа можно найти в обширном исследовании С.Ю. Поройкова [16]. Уже само название труда «*Архетипические психологические типы*» содержит нонсенс: автор, видимо, не различает вечную идеальную схему-архетип, понятие которого он берет у Юнга, и *психологический* тип, вырабатываемый индивидуумом в процессе социального общения в рамках человеческой истории. Выходит, что Гоголю, ярко выраженному писателю архетипа, «удалось создать целую галерею человеческих типов, узнаваемых не только по чертам характера, но и по описанию самого внешнего их вида» [16, с. 7]. У А. Пушкина автор тоже находит «целую галерею психологически реалистичных и узнаваемых портретов персонажей» [16, с. 6]. Никто не спорит: можно и даже нужно исследовать психологические типы, чем и занимается огромная армия литературоведов. Можно находить у Пушкина и Гоголя реализм в изображении человеческих характеров. Как было отмечено, интересно совсем не это. Важна не реалистичность *узнаваемых* характеров героев, а то, что в них есть неузнаваемого и необъяснимого. Любое произведение архетипа содержит тайну – неузнаваемое и необъяснимое, и я ищу осознаваемые признаки этой тайны. Архетип сам по себе, как идеальная схема, не допускает феноменологического изучения – он относится к неосознаваемому, запредельному, иными словами – к области метафизики³.

³ Я вполне отдаю себе отчет, что употребляемые мною термины «литература архетипа», «писатель архетипа» не вызовут одобрения у специалистов-литературоведов. Однако я не мог найти других, более адекватных обозначений для моей метафизической интерпретации шедевров мировой литературы. Каждый из них может допускать и метафизическую, и «реалистическую» интерпретацию. Как же отличать метафизику от реализма? Теоретического критерия различия здесь быть не может, вследствие рациональной неэксплицируемости архетипа. Критерий может быть только практический. Архетип всегда рождает неразрешимую для разума тайну. На протяжении этой статьи я буду указывать на многочисленные тайны в произведениях Пушкина, Л. Толстого, Данте, Гете и др. Вот он, практи-

Попробуем разглядеть разницу между литературой реализма и литературой архетипа в вопросе о реальных прототипах литературных образов. Насколько они узнаваемы?

Натура и образ

Берем для примера пушкинскую Татьяну Ларину. Кто явился реальным (узнаваемым) жизненным прототипом Татьяны? Учтиво обращаемся с этим вопросом к пушкиноведам. Разыскание прототипов – благодарное поле их деятельности, а если уж они считают «Онегина» зеркалом русской жизни, то ответ тем более должен быть у них в кармане.

Мы не ошиблись. Ответ у них, конечно, есть. Уже первый крупный исследователь и биограф Пушкина П. Анненков отметил общие черты у пушкинской Татьяны с Анной Николаевной Вульф. Пушкиноведа в восторге: найдены прототипы сразу двух героинь – Татьяны и Ольги; это сестры Анна и Евпраксия Вульф. Напрасно, господа, радуетесь. Вы великие мастера отыскивать обоснования для готовых предвзятых теорий, а это всегда делается без труда. Этому научил вас ваш великий Гегель, он так и сказал: дайте мне любую теорию, и я всегда найду подтверждающие ее факты (точно так он обосновал свою философию истории). По теории, у Татьяны должен быть натуральный прототип, как у всех нормальных героев (имеется в виду: писателей-реалистов). И если бы речь шла о реалистической литературе, то ответ однозначен: прототип существует, герой не мог бы без него возникнуть. Нет труда разыскать прототипов для героев Чернышевского, Некрасова (там целая поэма иногда есть снимок с натуры – чего же искать?), для героев западноевропейского романа (возьмите в особенности Золя). Но как разыскивать прототипы и прообразы для творческих сновидений? Лучше всего было бы замолчать щекотливую проблему, но это, увы, не получится: героиня слишком знаменита. Впрочем, отыскать то, чего нет, – пушкиноведам не занимать. Они знают, что если прототипа у Татьяны не найдется, то им придется плохо. И они любой ценой, закрыв глаза на очевидности, отыщут «реальную» Татьяну. Вот они закрыли глаза на то, что образ Татьяны сформировался у поэта уже в Одессе. Всем всегда хочется видеть в героине живую женщину, из натуры, и уже тогда, в Одессе, имя Татьяны стало условным прозвищем для графини Воронцовой. Это была такая очевидная нелепость, что даже самим биографам и критикам стало стыдно. Татьяна Ларина и Елизавета Воронцова! «Волна и камень, стихи и проза, лед и пламень не столь различны меж собой». Лакомая натура, увы, уплыла из рук, и пришлось, засучив рукава, искать «настоящую» Татьяну. Легко представить себе, какой находкой для пушкинovedов явилась Анета Вульф, несмотря на то, что Пушкин встретил ее много позже, уже на Севере, в Тригорском. Вот она,

ческий критерий: встретили неразрешимую для вашего разума тайну – значит, вы имеете дело с литературой, рожденной архетипом.

Татьяна! Да какая же это Татьяна, если героиня была уже творчески создана? Но главное – в том, что пушкинская Татьяна – *любимая* героиня поэта («я так люблю Татьяну милую мою»); а Анета, из всего пушкинского донжуанского списка, – самая нелюбимая. Пушкин, столь легко загорающийся любовью («Натали – моя сто тринадцатая любовь»), по вынужденному признанию биографов, на этот раз «не был влюблен ни на мгновение» [12], и это даже странно. Впрочем, биографы согласны с тем, что такой тип женщин, как Анета, в самом деле ни мало не привлекал Пушкина. Не от кого иного, как от них (а среди них тоже есть люди добросовестные и честные), мы узнали, что практический взгляд Пушкина на женщин ничем не отличался от взгляда Вольтера: женщина заслуживает не более чем чувственно-потребительского отношения. Даже если он облакал чувство любви в пленительное стихотворчество – вся эта «святость» любви оставалась только в его поэзии. Анна Петровна Керн в обращенном к ней стихотворном послании – «гений чистой красоты» (какое поэтическое чудо!), а в житейском представлении Пушкина – «вавилонская блудница» (какая прозаическая мерзость!). Живя одной поэзией, он о ней одной избегал говорить с женщинами (Смирнова-Россет, конечно же, исключение, да и то потому, что она не числится в его донжуанском списке). Биографы объясняют это тем, что Пушкин и теоретически считал женщину существом низшего порядка. Вряд ли они ошибаются, если в пушкинских стихах можно найти такое философское откровение по поводу женщин: «Нечисто в них воображенье, не понимает нас оно, и, признак Бога, вдохновенье для них и чуждо, и смешно». По воспитанию и привычкам Пушкин более сын XVIII в., нежели XIX, и в женщине, как отмечает Л. Майков, он «скорее очаровывался блеском, нежели достоинством и простотой характера, и причина заключалась, конечно, в его невысоком о них мнении, бывшем совершенно в духе того времени» [12, с. 23]. С такой женщиной, как Анета, с ее простотой – и без всякого блеска, наш поэт мог затеять только интригу, от скуки и праздности, да еще от «жестокоего психологического любопытства» (П. Губер). Ни с одной из женщин «псковский Ловелас» не обошелся столь безжалостно, тут он взял на свою душу особенно тяжкий грех. «Пушкин относился к Анете Вульф гораздо хуже и с меньшим великодушием, нежели Онегин к влюбленной в него Татьяне» [Там же, с. 144]. Но что говорить об Онегине? – Татьяна для Пушкина совсем не то, что для Онегина; она – его кумир, его идеал:

А та, с которой образован
Татьяны милый идеал...

С томленьем упованья, затаив дыхание, ждем мы ответа: кто же она? («Ужель та самая Татьяна?...»).

Поэт обрывает фразу, хотя зачем-то касается этого предмета. Если бы идеал был с кого-то образован, вряд ли Пушкин, каким мы его знаем, совсем умолчал бы об этом. Не умолчал же он про Зизи (Евпраксию Вульф), с которой, вроде бы, «образована» была Ольга: «Зизи, кристалл души моей...»

(V глава «Онегина»). А про реальный прототип любимой Татьяны – нигде ни слова. Не потому ли молчал, что никого не мог назвать? Что до меня, то мне совершенно очевидно: не мог быть *милый идеал* образован со столь немилой женщины. В конце концов добросовестный П.К. Губер вынужден признать: «Если даже допустить, что какие-то внешние черты Ольги могли быть списаны с Евпраксии Вульф, то сближать Анну Николаевну с Татьяной никак нельзя. Даже того поверхностного сходства положений, о котором говорит Анненков, здесь не было» [12, с. 144]. Ну, разумеется. Губер лишь честно признал то, что должны были признать все пушкиноведы.

Однако не мог ли идеал быть нарисован с другой, милой Пушкину натуры? Если бы такая имелась, биографы этого бы не упустили. Они признали все – не только *кого* любил Пушкин, но и *как* он любил. От пушкиноведов есть хотя бы та практическая польза, что они перерыли весь хлам пушкинской личной жизни, перелопатили весь его донжуанский список, – увы, иной натуры для Татьяны не нашлось. Где ж она, «та самая Татьяна»?

Ответ ясен: никакой «Татьяны» никогда в натуре не было. Самая знаменитая героиня русской литературы не имела прототипа. Но такого же результата вы добьетесь, если потребуете искать натуру для Наташи Ростовской, для Гретхен, для Беатриче – всех самых возвышенных женских образов мировой литературы. Для Гретхен критика давно нашла «натуру», даже двойную: первая, бесспорно, – Фридерика, во вторую прочат то Лотту, то Лили, то госпожу фон-Штейн, то... Оказывается, у литературоведов есть свой профессиональный прием: если прямой прототип, несмотря ни на что, не находится, то они решают задачу комплексным методом – берут винегрет из нескольких натуральных лиц. Прием, как видите, беспроектный, достойный великого Гегеля: так для любого персонажа, будь то Гретхен, будь Татьяна, всегда можно скотить пусть собирательный, зато действительный прототип. Знал про их прием и Лев Толстой, которого замучили расспросами: из кого создана Наташа? Он ответил, что перетолок Соню с Таней – получилась Наташа. Думаю, он хорошо ответил: успокоятся и отстанут. Пусть верят, что достаточно перетолочь в ступе двух натуральных женщин, чтобы из этого материала вышла ненатуральная героиня.

Топология дантова Ада

Но проще всех, казалось, решался вопрос о Беатриче. Тут и «толочь» никого ни с кем не надо: натура известна, сам Данте назвал ее в «Новой жизни». А уж историки литературы ее миготом отыскивали: вот она, дочь знатного флорентийца Фолько Портинари, родилась в апреле 1276 года, умерла 9 июня 1290 года. Существование натуры исторически удостоверено, и если бы речь шла о произведении «натуральной школы», то этого было бы достаточно. Но «Божественная комедия» повествует вообще не о натуре; в ней натуральная действительность отсутствует по ее особому, единственному и неповторимому жанру: она рассказывает о загробных мирах. Беатриче, путе-

водительница Данте по Раю, такая же небесная героиня, как выступающие рядом с нею Пресвятая Дева, архангелы. Почему для них никто не ищет земных прототипов? Что ответят на это ученые дантологи?

Дантология, вот уж не одно столетие считающая себя наукой, должна была сорвать покров с тайны «Божественной комедии». Но что делать науке дантологии с дантовскими загробными мирами? Любая положительная наука изучает данную нам в чувственном опыте реальность, или, выражаясь философской терминологией И. Канта, мир трансцендентальный⁴. Кант, как добросовестный философ, не мог отвергнуть существование загробных, сверхчувственных миров, он отвергал лишь их научную познаваемость: метафизика как наука невозможна (известна, например, страстная полемика Канта против духовидческих пророчеств Сведенборга, которые он заклеил как шарлатанство). Дантологам пришлось быть смелее Канта. Предмет их «науки» находится в какой-то особенно разительной дисгармонии со всяким научным методом. Потусторонние миры изображены Данте с какой-то невероятной детальностью и осязательностью, словно автор сам побывал в них и все видел своими глазами. Отрицать реальность изображенного, при столь магической эффективности художественного воздействия, – нечего было и думать. Но оставался единственный спасительный выход, благодаря которому до сих пор существует дантология с ее прославленными столпами и авторитетными мэтрами: можно было отрицать трансцендентность изображаемого. Самую осязательность и глазомерную точность дантовских описаний можно было употребить себе же на пользу, объяснив ее тем, что Данте, под внешней оболочкой религиозной символики, изобразил «явления подлинного, реально существующего мира» [7]. Пресвятая Дева, архангелы и сам Христос – конечно, чистые аллегории, порождение мистики «темного» Средневековья, кому может прийти в голову отыскивать их прототипы? Беатриче – статья другая. Немецкий профессор Франц Вегеле давно разъяснил всему миру [8]: Беатриче потому не аллегория, что она не бестелесна. Она – элемент этого, нашего, «реально существующего» мира. Никакой иной, небесной Беатриче не было и нет: за нею скрывается «благороднейшая дама» из семьи Портинари. Какое может быть сомнение? Ведь, по признанию самого поэта («Новая жизнь»), *Амор* давно владычествовал в его сердце при земной жизни «благороднейшей». «В том-то и заключается поэтическое величие Данте, что он сумел навсегда идеализировать свои первые мечтания любви и не допустил разрушительным силам времени убить его юношеские чувства», – так «разгадывает» Вегеле вековую загадку небесной Беатриче, а заодно и тайну поэтического гения Данте.

Что можно возразить крупнейшим мэтрам дантологии?

Вообразите себе некий кристалл, например кусок горного хрусталя. Физики знают, что формы симметрии, образуемые кристаллическими решетками, не могут быть сведены к группам изометрий «реального» трехмерного

⁴ Трансцендентальный мир, по Канту, – это тот же мир нашего земного опыта, в который разум вносит упорядоченность на основе априорных синтетических принципов.

пространства: они присущи только пространствам более высокой размерности и иной геометрической структуры. Любой обломок горного хрусталя содержит в себе некую неосязаемую, неотмирную сущность. Можно ли отказать поэзии в том, в чем нельзя отказать даже обычному земному куску минерала?

«Поэзия, завидуй кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии! – иронически восклицает по этому поводу О. Мандельштам в своем «Разговоре о Данте» [17, с. 132]. – Тебе же отказывают в элементарном уважении, которым пользуется любой кусок горного хрусталя!».

Математики установили теперь [9, с. 1031], что наиболее адекватной моделью топологии пространства дантова Ада является *трехмерная* сфера S^3 , вложенная в евклидово пространство E^n размерности n больше трех: каждый круг Ада топологически изоморфен некоторому плоскому сечению сферы S^3 . Дантов Ад – пространство существенно неевклидово как по метрической, так и по топологической структурам. В этом можно убедиться исходя из тех же дантовских удивительно точных и строгих описаний пространственных объемов адской воронки. Пусть подумают об этом те, кто из пресловутой осязательности и обозримости дантовых картин делают вывод об их земной реалистичности. Ученые-дантологи, эти добросовестные схоласты, давно вывели все цифры, вычертили все контуры и профили дантова загробного мира, руководствуясь, конечно, обычной (евклидовой) геометрией нашего земного опыта. Кто, однако, позволил им говорить о геометрической выверенности расстояний, если они не представляют себе, что сами расстояния, сами объемы не глазомерны, а умозрительны и зависят не от восприятия, а от геометрии? О какой *обозримости* дантовских загробных миров говорят они, если наши зрительные образы антиципируются нашим мозгом на основе геометрии евклидова пространства, наиболее приспособленной для описания земного, обыденного чувственного мира? (А. Пуанкаре сказал бы: геометрии, наиболее *удобной* для этого описания.)

На предвосхищение Данте неевклидовых геометрий еще ранее, в 1922 г., указал русский религиозный философ, математик по образованию, П.А. Флоренский [10]. В интерпретации Флоренского исход Данте и Вергилия из действительного мира в миры загробные – это переход из мира вещественного в область мнимостей, которая реальна и на языке Данте называется Эмпиреем. Более того, этот переход не может быть непрерывным: он осуществляется через разрывы пространства и времени, а это уже те разрывы «ткани пространства – времени», о которых сейчас говорит физическая теория суперструн. «Так, разрывая время, – пишет Флоренский, – “Божественная комедия” неожиданно оказывается не позади, а впереди современной нам науки» [10].

Очевидно, дантовское экспериментирование с осязательно-зримыми образами загробного мира – это его, Данте, специфический художественный метод подготовки нашего *внутреннего* зрения к апперцепции потусторонних сущностей. В течение 700 лет после Данте никто не мог не только приду-

мать подобного способа творения, но и подражать ему: «Потерянный Рай» Мильтона или «Мессиада» Клопштока – лишь бледные тени «Комедии». Если бы великий флорентиец хотел описать «явления реально существующего мира» и опозитизировать свою любовь к *земной* Беатриче, то ему для этих целей не понадобились бы чужие, «не наши» пространства с неевклидовой геометрией, из-за которой его «Комедию» необыкновенно сложно читать. О. Мандельштам даже говорит, что «чтение Данте есть бесконечный труд, по мере успехов отдаляющий нас от цели». Что за прихоть заставляла автора надевать на читателя такие вериги? Я даже думаю, что Данте не понадобились бы вообще Небо и Ад и не потребовалось бы возводить свою Беатриче в Рай.

Между тем Данте творит из своей юной флорентийки нечто совершенно недозволенное и даже уму непостижимое. Он не просто возвел ее в Рай, но поставил ее, по рангу святости, в один ряд с Девой Марией и Иисусом Христом. Он доходит даже до такого безумия, что объявляет свою милую чудом, «которому корнем и происхождением служит одна только чудодейственная Троица». Что с ним стряслось? Мы знаем, что он был пламенно верующий христианин, но знаем и то, что он не имел никакого отношения к капитулу и чину канонизации и никем не был уполномочен причислять свою даму сердца к лику святых, тем более что «благороднейшая» никакими святыми подвигами свою жизнь не ознаменовала и даже, если верить биографам, была чужда Церкви. Как это можно было квалифицировать? Дантологи все это проглатывают, не поморщась. Их не прошибешь доводами. Они защищены верной панацеей – сознанием, что владеют истиной и что тайны «Комедии» для них давно не существует. Если изначально убита тайна (сопоставьте с Сальери: «звуки умертвив, музыку я разъял, как труп»), то любые «объяснения» найдутся с легкостью. Это или вольная фантазия поэта (так думает Вегеле), или его воинствующая ересь (так полагает Дживелегов). Но они как-то забыли, что «объяснение» может быть совсем тривиальным, и дал его тот, кто назвал Шекспира пьяным дикарем. Этот великий «просветитель» назвал Данте невеждой и бездарным стихокропателем, не понимающим серьезных вещей и не владеющим словом и стихом (Вольтер, статья о Данте, вошедшая потом, в «Философский словарь»).

Подобно тому, как Сальери не дано разгадать Моцарта, так и «схоластам, ползучим филологам и лжебиографам» (такими эпитетами наградил Мандельштам ученых-дантологов) не разгадать тайну любви Данте к загробной Беатриче. Она принадлежит другим мирам, ключи ее находятся на Небе. Сумели ли музыковеды разгадать тайну «бессмертной возлюбленной» Бетховена? Кто она? Тереза фон Брунsvик? Беттина Арним? Ни одну из смертных женщин, с которыми при жизни общался Бетховен, даже с натяжками невозможно зачислить в кандидаты на эту роль. Биографы сдались и давно уже не ищут ее. Но и Пушкин, по воспоминаниям друзей, всю жизнь хранил память о некоей *таинственной красавице*:

Чью тень, о други, видел я?
Скажите мне: чей образ нежный
Тогда преследовал меня
Неотразимый, неизбежный?

Этот образ «девы» преследовал его не только при виде заброшенного ханского гарема в Бахчисарае: «летучей тенью» он мелькал перед ним всю жизнь. Чей это образ? Поэт сам назвать не может. Откуда эта тень? Из какого мира?

Пушкин забывал любую красавицу, не дожидаясь, когда она уйдет из мира и превратится в тень («в красавиц он уж не влюблялся, а волочился как-нибудь»). Но до последних дней тосковал о какой-то *тени* и без конца призывал ее:

Явись, возлюбленная тень...
Хочу сказать, что все люблю я,
Что все я твой. Сюда, сюда!

Литературный прототип и психология сна

Кому-то даже за этой возлюбленной *тенью* поэта мерещилась земная смертная. Что же тогда говорить про Беатриче или про Лотту? Их «прототипы» считаются твердо установленными, генетическая связь героинь с прототипами ни у кого не вызывает сомнений. Считается само собой разумеющимся, что не будь земной Беатриче – никогда не возникла бы Беатриче загробная. Разве не она, дочь флорентийца Портинари, вдохновила Данте на создание ее божественного образа? Пусть так, но о чем же это говорит? Всякий сон имеет точку соприкосновения с земной действительностью, но из этого не следует, что сон есть та же действительность. Пусть сколько угодно говорят, что сновидение состоит из кусков и обрывков действительности и, следовательно, представляет собой некую проекцию действительности на нашу психику. Как бы не так!

Проанализируем «классический образец» яркого сновидения, обошедший большую часть классических монографий по психологии. Человек проснулся от внешнего физического импульса: спинка железной кровати, откинувшись, ударила его по обнаженной шее. Проснувшись, он вспоминает только что виденный сон, в котором спящий пережил все годы французской революции, был ее участником, затем, после долгих преследований, среди террора и казней, был, наконец, схвачен вместе с жирондистами, брошен в тюрьму, приговорен к казни, возведен на эшафот, и холодное лезвие гильотины ударило по его обнаженной шее... Целое стройное драматическое действие – сказали бы мы, если бы здесь было применимо академическое понятие драмы. Вся эта стройная причинно-следственная цепь событий имеет только одну точку соприкосновения с действительностью – в одном, завершающем ее звене: ударе ножа гильотины, который дневное сознание может отождествить с ударом спинки кровати. Но разве это не будет ошибкой нашего сознания? Неужели эти события в самом деле тождественны? Скажут:

пусть не тождественны, зато все сновидение было *порождено* этим реальным внешним событием – ударом спинки кровати. Конечно. Это событие, если хотите, можно назвать реальным прообразом сновидческого события – удара ножа гильотины. А где прообраз целого сновидения, самой «драмы»? Драмы, в которой, к тому же, время течет вспять по отношению к времени дневного сознания: породившее драму событие – удар ножа гильотины – составляет ее же развязку. Могут сказать еще: прообразом драмы явились реальные события французской истории 1789–1793 гг.; сон – отражение этих событий. На это я отвечу: сновидческая драма возникла под воздействием *только одного* события внешней действительности – удара спинки кровати, абсолютно *никак* не связанного ни с французской историей, ни (что особенно важно) с самой сновидческой драмой. Если б только на миг представить себе, что это единственное событие дневной действительности каким-то способом проникло в сновидение, то вся сновидческая драма была бы разрушена, – настолько это событие неуместно в развитии сновидческого сюжета и чуждо ему.

Теперь пора разобраться, наконец, с «прототипом». Я готов признать, что прототип есть у каждого героя, при одном условии: признайте также, что он имеет с ним столько же общего, сколько удар спинки кровати – с ударом ножа гильотины. Лотта из «Вертера» и ее «прототип» – Шарлотта Буфф – даже зовутся одним именем. Возможно также, что «Вертер» никогда не был бы написан, не будь в то время Гете влюблен в свою земную Лотту – Лотту из Вецлара. Но что общего между Лоттой из «Вертера» и Лоттой из Вецлара? Земной Вертер (если бы такой был возможен) не застрелился бы из-за Лотты, благоразумной и рассудительной дочери вецларского адвоката. Застрелиться мог только тот Вертер, которого сделал Гете. Этот Вертер – проекция души самого Гете. Если угодно, «прототип» Вертера – безумный Гете, душа которого воспарила, взлетела над действительностью, как его Евфорион. Вся эпистолярная исповедь Вертера вышла из одного Гете, и критика истощилась в усилиях найти иной, внешний прототип Вертера. И этим безумным Евфорионом – самим Гете, – естественно, не прельстилась благоразумная Лотта из Вецлара, которая предпочла выбрать себе в спутники жизни приятеля Гете – такого же благоразумного, как она, чиновника Кестнера. Если бы «Вертер» повествовал о чем-то реальном или возможном в реальной жизни, он был бы художественной фальшью и дешевкой, и художественная Лотта никогда не появилась бы на свет. Если бы «реальная» Шарлотта Буфф проникла на страницы «Вертера» – не состоялась бы Лотта «Вертера». Появись в сновидении черты Шарлотты Буфф, они могли только повредить ему. У Пушкина такого не случилось: в его творческое сновидение не проникла ни одна существенная черта никакого живого «прототипа» Татьяны – вот почему «Онегин» столь совершенен. Я, конечно, имею в виду внутреннее поэтическое совершенство, что же касается его внешней структуры – жанра, сюжета, фабулы, то его нельзя даже назвать литературным произведением: это описание долгого творческого сновидения Пушкина. К

нему лучше всего применима пушкинская же поэтическая антиномия: «дикое совершенство». (Такого же *дикого совершенства* исполнены пьесы Шекспира, которые по фабуле и сюжету все – антилитературны, все – чудовищны.) Гете до *такого* совершенства далеко, оно было у него иным. Ему было труднее, чем Пушкину, бороться против проникновения природы в поэтическое созерцание. Пушкин был свободнее Гете: сколько он ни жаловался на «оковы» любовной страсти, они всякий раз слетали с него как пух. Гете приходилось рвать эти оковы с мучительным напряжением, и сами его поэтические произведения рождались как победа в этой борьбе. Покуда Шарлотта Буфф не сгорела дотла в его душе – не смогла появиться его поэтическая Лотта. Создание образа требовало уничтожения всякого напоминания о природе. Кто-то один должен был «умереть» – или натуральная Лотта, или художественная. Образ Цецилии, по собственному признанию Гете, он создал, чтобы *избавиться* от мучительных воспоминаний о Фредерике, образ Стеллы – чтобы *забыть* про Лили. «Вертера» он пишет, чтобы он *заслонил* в нем Лотту из Вецлара. Написав «Ифигению» – почувствовал, что в нем *миновала* его страсть к фон-Штейн, и т.д. Чтобы Стелла и Цецилия «жили», Лили и Фредерика должны «умереть». Ифигения рождалась по мере того, как таяла госпожа фон-Штейн. Как только фон-Штейн исчезла вовсе, возникла совершенная, богоподобная Ифигения.

Теперь ясно, что и Л. Толстому для создания Наташи требовалось не «перетолочь» Соню с Таней, а обратить их в ничто, умертвить. Если же ему пришлось что-то «толочь» – тем хуже для его Наташи. По уверениям самого Л. Толстого, лица, хотя бы отчасти списанные им с природы, в художественном отношении уступают таким, которые полностью вымышлены. Так, Андрей Болконский целиком вышел из самого Л. Толстого. Болконский – совершенный вымысел, натура начисто отсутствует в нем («он *ни с кого* не списан»). Катюша Маслова потому столь «*жизненна*», что она тоже не списана ни с кого из «жизни», она тоже чистый плод воображения.

То же самое можно утверждать про Вертера, про князя Мышкина, про Ставрогина... Греза не состоится, если не устранена действительность.

Я какие хочешь сказки
Расскажу.
И какие хочешь маски
Приведу.
А. Блок

Лики и маски

«Я так люблю Татьяну милую мою». Кого же Пушкин любит? Какую *свою* Татьяну? Какой свой «милый идеал»? Попробуем всмотреться в ту самую Татьяну, которую поэт сам себе создал, со всеми поэтическими аксессуарами. «Дика, печальна, молчалива, как лань лесная боязлива...»; «ей скучен был и звонкий смех, и шум их ветренных утех». Возможно, такая ба-

рышня для кого-нибудь могла быть идеалом, – но не для Пушкина, вкусы которого мы, с помощью биографов, знаем. Здесь нарисован скорее идеальный портрет барышни, органически противной всему его нутру. «С печальной думою в очах, с французской книжкою в руках...». Если б Пушкин хотел изобразить *свой* «милый идеал», вряд ли он всунул бы в руки героине именно тот сентиментальный роман, которого сам терпеть не мог («она влюблялась в обманы и Ричардсона и Руссо»).

Мы знаем, что не все западные романы вызывали у Пушкина тошноту: он ценил, например, Шатобриана, *m-me de Stаль*. Но почему-то любимую Татьяну ему потребовалось изобразить с «Клариссой» Ричардсона, с его напыщенностью чувств и проповедью добродетелей, особенно противных самому Пушкину. Может быть, поэт хотел быть правдивым, то есть «реалистичным»? (Героиня, молодая барышня, могла, конечно, влюбиться в обманы, давно опостылевшие самому Пушкину). Даже если это допустить – как можно поверить, что такая героиня – идеал для автора? Вчитайтесь: «*Чужой* восторг, *чужую* грусть в забвеньи шепчет наизусть». Тьфу!.. Кажется, в своей уездной барышне поэт собрал воедино все, что ему самому было наиболее антипатично, чтобы представить в ней свой *антиидеал*.

Но вот барышня превратилась в даму: из куколки возник мотылек, который вдруг вспорхнул в высший свет. Все помнят, сколько праведного гнева излил Пушкин в III главе на недоступных красавиц света, «холодных, чистых как зима, неумолимых, неподкупных, непостижимых для ума», – и *на тебе!* Такою же точно делает он теперь свою любимую Татьяну, как две капли воды. Недостает «равнодушной княгине» разве что одного – их кокетства; но и на то есть причина: свет – другой. «Кокетства в ней ни капли нет – его не терпит высший свет». Новая Татьяна – принадлежность света, иными словами, завершенная идеальная кукла, деревяшка. Не сомневаюсь, найдутся такие, у которых язык чешется сказать: ну, и что же? Татьяна приняла условия света, «твердо в роль свою вошла», но это всего лишь *роль*, тогда как живая душа ее осталась при ней, невидимая, хранимая под надежной броней внешних светских условностей. Надо думать, с ними согласен и автор; иначе невозможно представить, что он любит свою героиню: нельзя же любить деревяшку. Вот она, живая Татьяна, сбросившая маску светской условности! «Кто прежней Тани, бедной Тани теперь в княгине б не узнал!».

Кто б не узнал? Да никто б не узнал, потому что никакой *прежней* Тани, которую можно было бы узнать, как узнают живое лицо, не было. Слышали ли вы от этой прежней Тани хоть одно живое слово? Мы даже не знаем, как она говорит (и на каком языке); все за нее говорит (и даже переводит любовное письмо с французского) сам автор. Онегин хотя бы болтает с Ленским, от него мы слышим целое нравоучение, обращенное к Татьяне, – но сама Татьяна не раскрывает рта. Единственное исключение – разговор с няней, персонажем периферийным, да и там она, словно в бреду, повторяет лишь два слова: «я влюблена».

Ну, хорошо, пусть не раскрывает рта, если так хочется автору. В его распоряжении есть другие возможности для раскрытия личности героини, например, внутренний монолог. Так, роман начинается внутренним монологом Онегина: «Мой дядя самых честных правил...». Мы помним и внутренний монолог Ленского перед дуэлью. Но помните ли вы хоть один внутренний монолог Татьяны? Почему их нет? Разумеется, потому, что о внутреннем мире героини автору нечего сказать: он знает, что там ничего нет, кроме западноевропейской псевдолитературной чуши. Ничего своего – ни лица, ни чувств, все заемное, из романов: чужая грусть, чужой восторг...

Так, значит, и чужая любовь? Конечно. Любовь по образцу «Кларисы, Юлии, Дельфины». Сама эта «любовь» – лишь «обольстительный обман», который героиня с «живым очарованием» впитала из романов. Откуда могло взяться «Письмо Татьяны к Онегину»? Все оттуда же. Оно, конечно же, фотографически воспроизводит почерпнутое из романа «письмо для милого героя», давно затверженное наизусть. Поэт лишь перевел его на наш язык, на котором героиня, вероятно, плохо умела писать. Любовь Татьяны была «затвержена наизусть» еще до того, как она встретила реальный предмет своей любви, – что же это за любовь? Татьяна совершенно не знала того, в кого мгновенно влюбилась, да и знать не могла. Кого же она любит? Причудливый гибрид из отпечатлевшихся в ее воспаленном воображении героев романов XVIII в. – Вольмара, Грандисона, Малек-Аделя:

Все для мечтательницы нежной
В единый образ облеклись,
В одном Онегине слились.

Тут нас поджидает еще одно противоречие «романа в стихах», непостижимое для ума. Описав такую «любовь» Татьяны, поэт сам от себя хочет убедить читателя в душевных достоинствах своей героини: «Татьяна любит *без искусства*, послушная влеченью чувства!». Бог знает, что такое вообще любовь, но любовь Татьяны, о которой мы только что прочитали, – одна искусственность, чистый плод воображения. Это не «чувство», это мираж, *обман* чувств. Отчего поэт на сей раз ни под каким видом не допускает обмана? Почему он уверен, что «Татьяна любит не шутя»? Пушкин всегда искренен, и мы не сомневаемся, что душа его Тани – подлинное для него сокровище, жемчужина столь ему драгоценная, что он готов проливать за нее слезы («с тобой теперь я слезы лью») и, несмотря ни на что, защищать ее в мнении читателей («ужели не простите ей вы легкомыслия страстей?»). Поневоле задумаешься: вдруг я чего-то не понимаю? Я охотно могу допустить, что поэт знает о своей героине нечто такое, чего я вообще не в состоянии постигнуть. Все я готов допустить и все, если надо, простить, – пусть только поэт *покажет* мне эту Таню, а не *навязывает* мне ее, не убеждает меня, что она

...от небес одарена
Воображением мятежным,
Умом и *волею живой*,
И своенравной головой,
И сердцем пламенным и нежным...

Где она, эта Таня, живая, мятежная, пламенная? Я ее ни разу не видел. Но если б и существовала, то теперь в этой «неприступной богине роскошной царственной Невы» от нее не осталось и тени. Вся вышла. Испарилась. Умерла. Бесповоротно. Новая Таня, наконец, заговорила, чтобы мы услышали: «я другому отдана...». Могла ли прежняя Таня вымолвить такие слова? (Разве вы не помните? «Другой!.. Нет, никому на свете не отдала бы сердца я!»). Пусть не отдала сердца, пусть *отдана* – я и тут готов пойти на все уступки, тем более что признаю высокое нравственное достоинство человеческого смирения. Объясните мне только одно: во имя чего безропотно покорилась Татьяна?

«– Я знаю, ты мне послан Богом...». Ясно, что имя Бога тоже явилось ей из романов. О «религиозности» Татьяны Лариной мы знаем лишь то, что она со страстью предавалась ворожбе и гаданиям, а о ее посещениях Церкви мы не узнаем ни слова. Но поверим героине: пусть Онегин ей послан Богом. Тогда зачем же сейчас идти против Божьей воли? Ведь мы же не забыли ее прежние слова из письма к Онегину: «*до гроба ты хранитель мой*». Куда же девалась теперь эта необыкновенная, Богом данная любовь?

Однако сама Татьяна считает, что любовь с нею, она никуда не девалась: «я вас люблю (к чему лукавить?)». Ну, я за такую «любовь» не дал бы ломаного гроша. Была не своей, заемной – такой и осталась (единственно общее, что роднит новую Таню с прежней). Такая «любовь», точно, не побудит к подвигу, даже к решительному шагу. Стало быть, *отдана* героиня по справедливости – так и положено отдавать или продавать вещь, куклу. И все то достоинство, которым наградил Пушкин любимую Татьяну, – это восточная, гаремная «верность» невольницы, осознающей себя вещью, принадлежностью: «я буду век ему верна». Как умирительно! Начать с заемной, фальшивой «любви» и кончить грошовой, бессмысленной «верностью» – в этом даже есть последовательность и логика. Но если в них и состоит «мораль» великого романа в стихах, то кому, спрашивается, она нужна? Кто прельстился бы такой дешевкой?

Итак, вот загадка: почему *такая* Татьяна и *такой* Онегин до сих пор пленяют наши сердца? (Почему, например, я не перестаю перечитывать «Онегина», хотя, казалось бы, одна наша школа сделала все необходимое, чтобы не появилось более желания открыть его ни разу?). Кстати уж и об Онегине. Пушкин любит его, может быть, не меньше, чем Татьяну, да и нас каким-то образом заставляет полюбить его, хотя каждый из нас мог бы опомниться и спросить себя: что за наваждение? Но поэт не хочет отпустить нас просто так, он защищает свое детище, он требует ответа: «Зачем же так неблагоприятно вы отзываетесь о нем?». А чем, спрашивается, мог заслужить благосклонность читателя *убийца юного поэта*, безжалостно растоптавший его восторженно-преданную дружбу? «Он мог бы чувства обнаружить, а не щетиниться, как зверь», – это признает поэт, это очевидно и читателю. Из-за чего же герой хладнокровно «отослал к отцам» друга? «Шопот, хохотня глупцов...» – вот что придавило в Онегине все чувства. Одна мысль,

что он станет предметом светской молвы (молвы тех, кого он сам презирает), перевесила в нем вообще все человеческое.

Конечно, сейчас мы смотрим на дуэльный этикет пушкинских времен совсем иным взглядом, нежели мог смотреть Онегин. Отказаться от дуэли Онегину было неизмеримо труднее, нежели мы можем сейчас думать. Дуэль была символом сословной чести, и в те времена любой отказ от дуэли мог повести к отвержению со стороны света. Но это лишь показывает, что Онегин был такою же принадлежностью этого света, какой стала в Петербурге Татьяна. Какой интерес может представлять для нас теперь заурядный денди начала XIX века, неспособный возвыситься над заурядным окружением, восстать «против мнений света»? Хорош же герой! Онегин – такой же светский манекен, такой же муляж, в какого поэт превратил и свою героиню. Можно ли испытать человеческую симпатию к нечеловеческой маске?

Оказывается, можно. Поэт не скрывает от читателя, что любит своего героя неизменно и нежно, любит *несмотря ни на что*, даже если ему и не удастся привлечь на свою сторону благосклонность читателя. Может быть, это происходит оттого, что Онегин для Пушкина – предмет излияний его собственной души: поэт вложил в него часть самого себя. В этом нет сомнения, но возникает вопрос: если столь любит, то почему не вложил в него *лучшую* часть самого себя? Иными словами, почему не наделил его поэтическим даром? Даже своего Самозванца он сделал поэтом («– Родился я под небом полунощным, но мне знаком латинской музыки голос, и я люблю парнасские цветы...»), а любимца почему-то обделил («не мог он ямба от хорея, как мы ни бились, отличить»).

Все это, конечно, тайна. Такая же, как в случае с Татьяной Лариной. Зачем Пушкину понадобилось делать любимого героя убийцей, зачем из любимой героини делать бездушную восковую фигуру, зачем Самозванца делать поэтом, зачем... Сколько угодно таких «зачем», на которые никогда никто не даст ответа. Везде противоречия для ума, везде бессмыслицы. А может быть, лучше говорить: везде тайны. И такими тайнами полна литература, поскольку она есть литература архетипа. Если теория литературы и критика хотят освободить свой предмет от тайн, разъяснить его, то это значит, что вся великая литература для них попросту не существует, она вся прошла мимо них. Великая литература отличается от «литературы» тем, что ее невозможно ни разгадать, ни объяснить. Пушкин, умница, не пытался разгадывать тайн своей Музы, хотя тайны были перед ним налицо и он сам пришел к Музе за тайнами. Если бы его спросили, каким образом его *прежняя* Таня, которую он по своей прихоти наделил «и своенравной головой, и сердцем пламенным и нежным», превратилась в свою противоположность – застывшую восковую мумию, «снимок» или слепок с человека, то он, конечно, лишь развел бы руками. Впрочем, известно, как сам он был ошеломлен таким внезапным превращением своей куколки в великосветского мо-

тылька и ничего не мог в этом понять. «Знаешь, а ведь Татьяна-то замуж вышла, – сказал он кому-то. – *Я никак от нее этого не ожидал*»⁵.

Эти его слова, как неуловимый признак высшей художественности, неоднократно с восхищением повторял Лев Толстой, которого, без сомнения, тоже ошарашил фортель, проделанный его Наташей. Любимая им Наташа, отдавшая было свое нежное и пламенное сердце его любимому князю Болконскому, внезапным и непонятным ни для себя, ни для автора образом кидается в объятия светской куклы – Анатоля Курагина. Можно не перечислять все глупости и безумства, совершаемые его любимой Анной Карениной, – поступки, *никак не обусловленные* ни ее душевным складом, таким, каким описал его Толстой, ни внешними обстоятельствами. Пусть критика ломает голову над их «объяснениями»; она их, конечно, найдет, но они будут объяснением не толстовской Анны Карениной, а выдуманной критиками лже-героини. Куда проще Анны другой герой – Вронский, но и его поступки автор не понимает и не может мотивировать: «Совершенно для меня *неожиданно, но несомненно* Вронский стал стреляться», – признал Лев Николаевич в письме к Н.Н. Страхову.

Правоверные реалисты вроде Некрасова имели все основания издеваться над «Анной Карениной»:

Толстой, ты доказал с терпением и талантом,
Что женщине не следует «гулять»
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
Когда она жена и мать.

Правоверные *литераторы* вроде И. Тургенева справедливо разоблачали явную *антилитературность* «Войны и мира»: «Настоящего развития нет ни в одном характере (верно! – В.З.)... Где тут черты эпохи? Где краски исторические?... Автор ничего не изучил, ничего не знает и под именем Кутузова и Багратиона выводит нам...» (верно: выводит нам кого угодно, только не исторических Кутузова и Багратиона, да это и понятно: архетип – лишь априорная схема, сама по себе лишенная содержания, исторического или нравственного). Правоверные критики вроде А. Скабичевского не увидели в «Анне Карениной» ничего кроме мелодраматических заурядных амуров «велико-светского хлыща» и «любительницы аксельбантов».

А в чем, собственно, неправы Некрасов, или Тургенев, или Скабичевский? То, о чем они говорят, не можем не видеть и мы сами. Никакой исторической правды в «Войне и мире» вы не найдете, и ясно, что роман написан вовсе не ради этой «правды». Что же касается морали романа «Анна Каренина»... Посмотрим, действительно ли этот роман написан ради морали. Анна гибнет от того, что преступила самые элементарные нормы человеческой совести и семейного долга; и кажется вполне логичным («моральным»), что в финале романа автор сурово и безжалостно расправляется со своей героиней. Однако такая «логика» вызывает у читателя улыбку: разве

⁵ Л.Н. Толстой говорил, что слышал эти слова от дочери Карамзина.

она не ясна нам и так, без великого романа? Впечатление производит вовсе не эта «мораль», а другое: мы видим, что автор, жестоко наказавший героиню, безмерно *любит* эту свою героиню и готов бесконечно копаться в ее душе. А к чему, казалось бы, огород городить? С такой же тщательной любовной отделкой выписывает Толстой Вронского, хотя и с ним не цацкается. Вот он бесцеремонно разоблачает нравственную суть Вронского, перечисляя «свод правил», которые представлялись его герою несомненными: исполнение их позволяло всегда быть уверенным в себе и высоко носить голову. Правила же эти таковы: «нужно заплатить шулеру, а портному не нужно; лгать не надо мужчинам, но женщинам можно; обманывать нельзя никого, но мужа можно; нельзя прощать оскорблений и можно оскорблять и т.д.». Итак, Лев Николаевич высек перед читателем своего дитя, но читатель имеет право на вопрос: зачем ему нужен такой показательный урок? Разве он без него не знал, что обращаться с женщиной как вор и убийца – это дурно, что оскорблять и обманывать – всегда аморально и что портному платить – нужно? Это из-за такой-то прописной морали автор на многих сотнях страниц любовно возится с этими-то «героями», не упуская ни мельчайшей черточки их наружности, ни единый перелив их настроения?

Кажется, бросить бы такой «роман» и не читать его вовсе. Ан нет: не читать его почему-то нельзя, *эти* Вронский и Анна почему-то нужны нам. Чем автор увлек нас? Разводим руками: не знаем. Тайна. Объяснил ли бы нам эту тайну сам Л. Толстой? Не уверен: он иногда не понимает своих героев и не может причинно мотивировать их поступки. Мог ли Шекспир объяснить поступки своего Гамлета или превращение нежной матери в противоестественную злодейку? Нет, «объясняют» их только шекспироведы. Но даже они, вероятно, затруднятся объяснить, почему Шекспир столь благосклонен к тем своим героям, которых академическая критика будет потом квалифицировать как *отрицательных*? Почему именно их он окружает героическим или мученическим нимбом? Почему самые яркие личности среди его героев – непременно злодеи? Никто не объяснит – тайна. Каким образом можно полюбить злодея? Необъяснимо. Ignorabimus.

А вот, если хотите, пример противоположный, когда можно любить героя заведомо ни за что – не за яркую индивидуальность, а, наоборот, за ее отсутствие, за ярко выраженную безличность. Вспомните, с какой любовью Л. Толстой нарисовал своего Николая Ростова, во всех отношениях посредственного, интеллектуально и нравственно ограниченного человека (последнее подчеркивается автором неоднократно и, конечно же, специально). Да нарисовал так, что мы в него сами влюбились, как влюблялись в его совершенную противоположность – в шекспировских злодеев. «Я не знаю другого романа, – разделяет наше удивление Л. Шестов, – где столь безнадежно средний человек был изображен в столь поэтических красках» [13]. Другого такого романа (в прозе) вы в самом деле не отыщете: это явление уникальное, его могла бы породить только самая великая литература. В этом с Л. Толстым может конкурировать только «роман в стихах» – «Евгений

Онегин». Там мы тоже влюбляемся в героев так, словно влюбились в пустоту: как это получилось – сами не понимаем.

Чтобы заставить нас полюбить безнадежно среднего человека, нужен, по-видимому, какой-то сверхчеловеческий художественный дар, и, конечно, ни один писатель «натуральной школы» не дерзнул бы изобразить *такого* Николая Ростова⁶. Но, если подумать, разве возможно заставить полюбить обыденность, посредственность? Обыденность теоретически исключает любовь. Насильно никогда мил не будешь, и никакой художественный гений, даже Лев Толстой, не сможет заставить нас влюбиться в серость и обыденность. Это возможно только посредством чуда: в сказках и мистериях для этой цели употреблялся волшебный напиток или какой-либо иной вид чародейства. Это тоже тайна, очередная тайна великой литературы, ее собственное чудо. Ясно, что раз чудо состоялось и мы влюбились в Николая Ростова, то мы приняли его за нечто иное: говорят, те кто выпил любовного напитка, теряют обычный дар рассудка и влюбляются потому, что перестают видеть то, что у них перед глазами, а видят нечто совсем другое. Литература архетипа и есть та лаборатория чародейства и волшебства, войдя в которую мы не можем более видеть ту действительность, которую считали для себя обыденной. Тот Николай Ростов, которого нам показал Л. Толстой, не только не есть обыденность, обычная действительность, но он в этой обыденной натуральной действительности *невозможен* – ни как «тип», ни как «характер». Если бы мы могли его увидеть в обыденной действительности – мы не могли бы в него влюбиться; если влюбились – значит видим его не в действительности – в *ином* плане бытия. Ростов Льва Толстого – не из мира, он взят из архетипа. В нем отображено нечто вечное, и в это вечное мы влюблены.

Пример, подобный Николаю Ростову, можно найти у Лермонтова. Автор явно приворожил нас к своему герою, купцу Калашникову, а чем – не знаем. Как личность, Степан Калашников, пожалуй, еще зауряднее, чем Николай Ростов. Предвижу хрестоматийную реплику: пафос поэмы – в нравственном подвиге купца Степана Парамоновича, вставшем, ценою жизни, на защиту семейной чести; разве заурядность способна на такое? Но заметили ли вы, что «семейная честь» добыта им не просто ценою жизни, но еще и ценой собственной личной чести? Борцовский удар, нанесенный им опричнику, был бесчестным, запрещенным. Лермонтов, прекрасно знавший московские традиции, изобразил это с подчеркнутой точностью. Тут купец Калашников проигрывает даже опричнику: вышел биться за честь – бейся хотя бы честно. По меркам XIX в., Калашников поступил так же, как дуэлянт, выстреливший в противника раньше, чем был подан знак к началу дуэли. Этим мгновенно понижается пафос «нравственного подвига». Зачем это делает Лермонтов? Затем, что его пафос – совсем не нравственный. Этот пафос не человеческий – архетипический. Для человеческого пафоса Лермонтову незачем было избирать «головушку бесталанную» купца Калашникова.

⁶ Даже если бы подобное случилось – это была бы измена принципам школы, и Белинский не простил бы такого.

ва – нашел бы фигуру поярче, и человеческий нравственный принцип не полинял бы ни перышком.

И, однако же, при чтении «Песни...» все наши симпатии на стороне Степана Калашникова: мы очарованы не нравственным принципом – мы во власти потустороннего, во власти архетипа.

То же самое колдовское очарование архетипа обезоруживает нас, лишь только мы пытаемся разобраться: каким образом мы могли влюбиться в манекенов – таких, какими нам показаны Онегин и Татьяна? Татьяна, мы знаем, влюблена в Онегина вследствие обмана чувств. Но какой обман чувств произошел с нами? Между тем, очевидно, что мы тоже во власти миража: перед нами одно – мы видим совсем иное. Подумаем: а в кого влюблен Пушкин? Он уже говорил нам: в *свою* Татьяну и в *своего* Онегина. Влюбиться в великосветскую куклу (как они были противны Пушкину!) или в хладнокровного убийцу можно, очевидно, лишь при одном условии – если эта любовь тоже обман чувств, мираж или вымысел. Но мы и так знаем, что поэт видит любимых героев не в действительности, а в творческом сне. Сновидение, с точки зрения дневного сознания, есть нечто немыслимое, небылица. Но поэт не думает отрешиваться от небылиц; несчетное число раз мы от него слышали: то, что он нам показывает, – вымысел, «*игривой музы небылицы*». Он не обманывает нас, но честно предупреждает, что будет нам предлагать *обманы*, пересказывать сны. Не хотите – не слушайте. Поэт, «на крыльях вымысла носимый», знает, что его не захотят слушать, что со всех сторон раздадутся вопли: «о чем бренчит? чему нас учит?». Но сам он слушает только Музу, а не «народ»; навеянные музой вымыслы ему стократ дороже тьмы действительных истин: «*над вымыслом слезами обольюсь*». И теперь ясно: поэт не просто допускал у своей Тани обман чувств – он в этот-то обман и верил. Не только допускал *свой* обман чувств – этот обман и содержал для него истину.

Поэта не хотели слушать, а слушали! Поэзия, как всякое высокое искусство, обладает особым эффективным качеством внушения, действующего помимо сознания. Хотим мы того или нет, Пушкин вовлекает нас в свой сон, в свой *обман*, в котором восковые фигуры оживают, манекены обретают голос и движение, маски превращаются в *лики*; о них рассказывает сновидец-поэт. Маски, манекены – все, что мы в состоянии видеть в дневном мире действительных истин, – это и есть обман, вымысел, небылицы. Отчего же поэт влюблен в этот обман? Оттого, что *за* этими масками, *за* этим обманом, в сновидческом мире поэта живут те, кого он воистину любит, – эти самые *его* Татьяна и *его* Онегин. Там они живые, там они обретают прежде неведомую вечную реальность⁷.

⁷ Слово «лик» имеет христианское происхождение, как изображение лица на иконе, в отличие от «масок» в языческих греческих обрядах и греческом театре. Я использую термин «лик» как символ – свидетельство о его вечной архетипической природе. «Лик» обозначает истинно сущее (по Платону), вечное бытие, тогда как меняющиеся маски отражают нашу земную преходящую действительность, нашу обманчивую грезу о сущем.

Фантастический переход из видимого мира в мир вечных первосущностей художественно изображен в предпоследней главе романа «Мастер и Маргарита». Все обманы исчезли, и на месте самозваного переводчика Коровьева-Фагота, с треснувшим пенсне, явился задумчивый темно-фиолетовый Рыцарь. Так и под рукою Пушкина холодный убийца Онегин в истинном свете, *sub specie aeternitatis*, может быть, представится нам в образе Вечного Жида (глубокий архетипический символ!). А Татьяна... – тут сомнений нет – сама девственная Муза, Вечная Женственность. Вот в кого влюблен Пушкин самой чистой девственной любовью! Это ее, живую и вечно прекрасную, показывает он в своем сне – в своем «романе в стихах». Это она, Муза, ввела его в мир сновидений и «сердце тайне научила». Ревниво оглядывая ее «прелести степные», он вдруг приводит ее на светский раут. Зачем? Скоро увидим.

Сквозь тесный ряд аристократов,
Военных франтов, дипломатов
И гордых дам она скользит;
Вот села тихо и глядит.

Далее происходит нечто небывалое, что я встречал только в поэзии еще одного великого сновидца – М. Лермонтова. Поэт сталкивает в одной зале, как в точке соприкосновения двух миров, Музу – и ту, чей облик она приняла в дневном мире, – Татьяну. В сновидческом мире Татьяна – сама Муза, *живая*, пламенная, «с воображением мятежным и своенравной головой». Та же Татьяна, воспринимаемая в дневном мире рассудочным сознанием, – маска, мумия, мертвая «законодательница зал». Два мира вместе: сон и пробуждение – в одном сне. Это мы уже встречали у 16-летнего Лермонтова: «но пробуждение тоже было сон». Только с помощью такого сюрреалистического приема поэту удалось соединить мир действительный с миром сновидческим. Это не могло длиться, это было лишь мгновением – мгновением пробуждения во сне. Муза – она сама! – вечно живая, бессмертная возлюбленная, могла созерцать в этот миг обе навеянные ею Пушкину комедийные маски⁸.

Но с музами так не шутят. Поэт, видимо, перехватил через край. Он захотел соединить несоединимое – и был наказан. Такая сцена могла закончиться только окончательным пробуждением, концом всего сновидения. Сны всегда кончаются, разбиваясь об объективную данность мира. Здесь граница человеческого творчества в его земных формах. Творческий огонь должен либо испепелить земной мир, либо погаснуть в нем – середины нет. Середина означала бы недостижимое – соединение Неба с Землей, теургический акт, возможный только с Богом и через Бога.

⁸ Так у Лермонтова, в поэме «Смерть», его бесплотный дух, только что слетевший на землю, с судорожной болью созерцает только что положенный в землю его собственный труп: «Я припадал на бранные остатки, стараясь их дыханием согреть, иль оживить моей бессмертной жизнью...».

В «безмолвной и туманной» мумии узнала Муза Онегина («Ужель Евгений? Ужели он?.. Так, точно он»); потом перевела взор на Татьяну:

Она казалась верный *снимок*
Du comme il faut... –

и, оглядев ее с головы до ног, как оглядывают марионетку, незаметно для читателя исчезла. Конец сновидческой драмы с этого момента предопределен, восьмая глава должна была стать последней, и отнюдь не случайно никакого продолжения «Онегина» не получилось. Осталось лишь досмотреть кукольную сцену фантасмагорического *бреда* – любовной страсти Онегина, совершенно тождественную с любовным бредом *прежней* Тани. Происходит зеркальное отражение в зеркальном мире игрушек: теперь Татьяна читает нравоучение (еще более нелепое и непоследовательное, чем прошлое онегинское), и теперь Онегин не раскрывает рта. Механические фигуры поменялись ролями (с живыми ликами это было бы невозможно сделать). Игра закончилась, маски онемели – поэт *проснулся*.

* * *

Русский эмигрант, литературовед и религиозный философ А. Позов действительно сумел разглядеть пушкинский архетип, но, увы, все его усилия в его книге «Метафизика Пушкина» направлены, как и у всех литературоведов, на то, чтобы разъяснить этот архетип, раскрыть его тайну. «Пушкин проник в тайну человека, как никто другой, и эта тайна – в Татьяне» [11, с. 44]. А. Позов претендует на раскрытие этой тайны Татьяны – как «выразительницы общечеловеческого и богочеловеческого». Как и классики дантологии, он хочет божественный архетип объяснить из человеческого. Напрасная попытка. Лики нельзя объяснить через маски, они находятся в разных мирах. Метафизика нерационализируема, архетип рефлексивно не раскрываем. Поэт архетипа *являет* нам тайну, она у нас перед глазами. Но так и останется тайной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Платон. Гиппий Большой. Соч.: в 3 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1968.
2. Кант И. Критика способности суждения. Соч.: в 6 т. – Т. 5. – М.: Мысль, 1966.
3. Платон. Ион. Соч.: в 3 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1968.
4. Платон. Государство. Соч.: в 3 т. – Т. 3(1). – М.: Мысль, 1971.
5. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988. – № 1.
6. Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. – 1970. – № 3.
7. Дживелегов А.К. Данте. – М.: ОГИЗ, 1946.
8. Вегеле Фр. Дант Алигьери, его жизнь и сочинения. – М.: Типография Мартынова, 1881.
9. Peterson M.A. Dante and 3-sphere // Am. J. Phys. – 1979. – Vol. 47. – № 6.
10. Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. – М.: Поморье, 1922.

11. Позов А.С. Метафизика Пушкина. – М.: Наследие, 1998.
12. Губер П.К. Дон-жуанский список Пушкина. – М.: СП «Эврика», 1990.
13. Шестов Л. Добро в учении гр. Толстого и Фр. Ницше (философия и проповедь). – СПб.: Типография Стасюлевича, 1900.
14. Юнг К.Г. Ответ Иову. – М.: Канон, 1995.
15. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // «Я» и «Оно». Соч.: в 2 т. – Т. 2. – Тбилиси: Мерани, 1991.
16. Поройков С.Ю. Архетипические психологические типы. – М.: ИНФРА-М., 2011.
17. Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Слово и культура: статьи. – М.: Советский писатель, 1987.