

2. КАНТ И РУССКАЯ ФИЛОСОФСКАЯ КУЛЬТУРА

Л.А. КАЛИННИКОВ

(Калининградский университет)

Теория гения в эстетике Канта и «Моцарт и Сальери» Пушкина

...я утверждаю: прекрасное есть символ нравственно доброго...

...гений следует полностью противопоставить духу подражания...

(И.Кант. Критика способности суждения)

Пушкин и Кант... Двух этих гениев разделяет 75 лет. Юный поэт формирует свое мировоззрение в тот исторический момент и в тех условиях, когда в первый раз слава Иммануила Канта достигла в Европе своего зенита. Революция во Франции и война с Наполеоном поставили под сомнение в русском обществе философию французского просвещения и вообще просветительскую философскую мысль, на первый план выдвигается немецкий идеализм, родоначальником которого и был Кант. В прославленных немецких университетах господствовало кантианство, поэтому среди приглашенных из Германии профессоров философии подавляющее большинство были его сторонниками или находились под сильным его влиянием. Интеллектуальные условия в России складывались так, что даже сторонники Шеллинга (например, профессор И. Шад, работавший в России с 1805 по 1817 г.) все свое внимание отдавали полемике с Кантом.

В Царскосельском лицее в годы, когда в нем учился А.С. Пушкин, Кант был первым философом, имя его звучало из уст профессоров чаще любого другого, особенно на лекциях по этике, правоведению, эстетике. Не случайно сам поэт упоминает его не раз, ближайшие друзья-однокашники (В.К. Кюхельбекер в том числе) не отстают в этом отношении от Пушкина.

Я имел уже возможность писать об этом в статье, посвященной идейному замыслу романа «Евгений Онегин», где сделал попытку показать, сколь глубоко и органично идеи кантовской философии были приняты сознанием поэта. Ясно, однако, что, если двигаться по индуктивно вымощенной дороге, убедительность выводов растет по мере приближения к полной индукции. Поэтому не оставляет меня намерение сделать значительно более явным, хотелось бы – очевидным, влияние кантианства на все основные произведения великого русского поэта. Я хочу показать, что дело не ограничивается усвоением определенной философской позиции, влияющей на целое мировоззрение и проявляющейся в творчестве А.С. Пушкина, хотя это несомненно так. Он в духовном своем развитии перерос как идеалы Просвещения, так и рецепты жизнестроительства, культивировавшиеся романтиками. Опору для такой мировоззренческой позиции в первой трети XIX века можно было найти только в философских идеях великого кенигсбергского мыслителя. Я хочу показать, что при разработке своих сюжетов А.С. Пушкин специально изучал точку зрения Канта, по большей части, видимо, по французским переводам и изложениям его идей, поскольку в личной библиотеке поэта были именно такие книги. Но считать, что он ими и ограничивался, нет никаких оснований.

В частности, работая над «Моцартом и Сальери», он, без сомнения, имел дело с важнейшими положениями Кантовой теории гения, представляющей со страниц «Критики способности суждения» и «Антропологии с прагматической точки зрения». Об этом пушкинском шедевре из маленьких трагедий до сих пор с завидным жаром полемизируют не только литературоведы, но и философы. И есть о чем! Гений на то и гений, что духу

его не поставлены пределы, и поднимается он до самых разрезанных метафизических высот. А в процессе подъема, взлета в горние выси много разнообразных более конкретных сторон и черт человеческого бытия, никак не меньше метафизики затрагивающих душу, выполняют роль необходимого для восхождения снаряжения и оборудования. И все эти грани бытия заслуживают обстоятельного анализа, в процессе которого обнаруживаются любопытнейшие детали, с помощью коих зримо предстает перед нами правда, большая, чем правда жизни.

В русской философской критике «Моцарту и Сальери» повезло, может быть, больше любого другого произведения А.С. Пушкина: этой трагедии посвящены статьи таких проницательных читателей и знатоков творчества поэта, как С. Булгаков, Г. Мейер, Вс. Иванов, Е. Аничков, Л. Шестов... И в каждой из них остроумнейшие наблюдения, открытия тончайших психологических нюансов вызывают восхищение. Однако своим разноречием, многоголосицей оценок статьи эти порождают стремление отыскать контрапункт и показать, что в определенной последовательности обнажают они полифоническое целое бессмертной пушкинской трагедии. Я склонен думать, что таким контрапунктом является метафизика, заключенная поэтом в свой шедевр, – метафизика творчества. Трагедия эта – не аллегория, а символ, символическая трагедия. Символическая именно потому, что замысел ее метафизичен, и в какие бы образы ни облекались философские идеи такого рода, к ним нет прямого и непосредственного ключа, да и не может быть. Сюжет, столь счастливо подвернувшийся Пушкину, вероятно, один из самых удачных, но, как всегда это бывает, удачный сюжет чреват столькими обертонами и такими яркими, что вполне есть опасность не расслышать основного тона.

Не последний, хотя далеко не самый важный из обертонов – историческая правда события. Она отвлекала и до сих пор отвлекает колоссальные усилия исследователей. Одна из ближайших к нам по времени попыток опровергнуть версию А.С. Пушкина была предпринята итальянским исследователем, радиожурналистом Марио Корти в четырехчастной пере-

даче, прозвучавшей на радио «Свобода» и затем в печатной версии представленной журналом «Знание – сила» (1998, №9 – 10, 11 – 12; 1999, №1, 2 – 3). На основании ныне имеющейся информации ему не составило труда доказать, что не Антонио Сальери мог бы завидовать Вольфангу Амадею Моцарту, а Моцарт имел поводы завидовать служебным и финансовым успехам Сальери и что сложившийся вокруг их взаимоотношений миф обязан романтическим умонастроениям европейской публики в первой трети прошлого – то есть XIX – столетия, романтическому отношению к гению и гениальности. Хотя очень часто выражается такая точка зрения, что А.С. Пушкин не стал бы писать своей трагедии, если бы не был убежден в правоте дошедших до него известий, я хотел бы, напротив, высказать мнение, что пушкинскому замыслу буквальная вера публики в свершившееся злодеяние только мешала бы и что он скорее намерен был бы возбудить у нее недоверие к происходящему на сцене как такому, будто оно имело место в реальности; недоверие такое продвигало бы понимание публики в направлении поэтического замысла куда дальше и полнее наивной веры слухам. Великий поэт скорее рассчитывал на сомнение, представляя чудовищное и тем самым абсолютно маловероятное преступление. Не один раз, очевидно, приходили на ум ему слова Гесиода, брошенные последним по поводу соперников-гомеридов: «Много певцы вымышляют» – и образованная публика первой половины XIX века не могла не вспомнить о них, не произносить их. Поэтому важна не истина факта, а правда той общей идеи, в которой и скрыта его цель, та мораль, ради которой и затевается поэтический труд.

Чтобы не возвращаться к этой стороне дела, замечу только, что для современного читателя или зрителя, слушателя..., искусственного в проблемах интерпретации художественного текста, так или иначе знакомого с понятиями герменевтики, вполне очевидно различие между художественным образом и исторической реальностью. Поэт имеет право делать то, что считает нужным, и А.С. Пушкин поступал здесь так, как всегда поступает художник в таких случаях: опирается на *неглас-*

ный общественный договор относительно обязательности принципа условности искусства. Этот негласный общественный договор об обязательности принципа условности искусства утвердился в общественном мнении образованной публики в течение двух с половиной тысяч лет со времени «Поэтики» Аристотеля, заметившего, что «поэзия философичнее и серьезнее истории», ибо «задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости»¹, – необходимости идеи, влагаемой поэтом в свое произведение. Не будь такого договора, возникли бы совершенно нелепые коллизии морального осуждения или даже судебного преследования художника за его фантазию, за необходимое домысливание и примысливание в ходе построения сюжета. Даже и представить себе нельзя, чтобы имел претензии к Н.В. Гоголю человек по имени Хома Брут, если бы таковой существовал, за то, что писатель изобразил его летающим на ведьме, или судебный иск М.И. Кутузова к Л.Н. Толстому, доживи великий полководец до выхода в свет романа «Война и мир» и сочти он для себя оскорбительным то бездействие, которым наградил его Толстой.

Что же есть тот контрапункт трагедии, горняя метафизическая высота которой не дает покоя новым и новым читателям пушкинского шедевра? Предлагаемая попытка дотянуться до этой высоты опирается на наблюдение практически полного сходства теории гения, построенной в философско-эстетической теории Иммануила Канта, и интерпретации особенностей гениального творчества в трагедии Александра Сергеевича Пушкина. Искомый контрапункт с этой точки зрения есть *отношения гениального творца с миром*.

Для времени зрелого поэта проблема отношения гения и мира приобрела необычайную философскую остроту. Дело в том, что философия Просвещения на протяжении всего своего существования – в XVII-XVIII веках – покоилась на механистическом методе мышления, а последний обладал как несомнен-

¹ Аристотель. Поэтика. 1451 в.

ными достоинствами, так и не менее очевидными недостатками. Достоинства его заключались в успехах естественных, прежде всего физических, наук, послуживших базисом научно-промышленного переворота. Жизнь просвещенного, цивилизованного мира начала вследствие этого стремительно меняться. Важнейшим же недостатком метода было его бессилие понять природу и сущность человека. Ведь здесь даже строжайшим образом определенное внешнее воздействие давало совершенно различные, а то и противоположные, результаты, чего не бывало с механизмами. И по мере роста достоинств все нетерпимее становился недостаток: явно росли возможности науки, но, парадоксальным образом, ухудшалось положение человека.

Кант нашел выход из этого противоречия, разработав телеологический метод, позволявший понять поведение систем с целями, а главной таковой системой как раз и является человек. Однако обстоятельно и полно кенигсбергский философ разработал принципы нового метода в приложении его к эстетике и художественному творчеству, невольно повлияв на эстетический крен всей следовавшей за ним философии. Этот крен предстал со всей очевидностью в творчестве Ф.В.Й. Шеллинга и йенских романтиков.

По сути дела, художественное творчество было лишь подходящей моделью. Это была, разумеется, проблема творчества, осуществляемого человечеством вообще, творчества как метафизической силы мира. Но предстала она перед умственным взором эпохи прежде всего в своей очевидной и самой наглядной форме: творчества гениальных художников. Время таких трактатов, как бердяевский «Смысл творчества», еще не пришло. Сотворение гениальным художником своего художественного мира стало рассматриваться в качестве символа творения мира как такового библейским Богом-Словом. В гениальном художественном творчестве открылись метафизические креативные бездны. Философия занялась выяснением отношений гения и природы, гения и Бога, гения и мира ... — роли гения в жизни общества.

Личный опыт общения с миром для гениев в конце XVIII – начале XIX вв. был, как правило, трагичен: открывшаяся истина сути человека и основанные на ней надежды на деле не оправдались. Конфликты с действительностью становились личной трагедией, ведущей к психологическому срыву. За примерами не надо было ходить далеко – на глазах были судьбы Байрона, Клейста, Гёльдерлина... Напряженно-трудными, часто безрадостными были отношения с миром и у самого Пушкина, вылившиеся в конце концов в личную трагедию.

Выдающийся знаток истории Древнего Рима и римского права берлинский профессор Теодор Моммзен пронизательно заметил, что великие исторические события бросают тень *вперед* себя. С еще большей правотой относится это замечание к судьбам великих людей. *Post factum* эту тень узревают и слепые. Научиться бы видеть ее *до* события?! Гению, по всей видимости, это дано. Свою трагическую тень, отбрасываемую его судьбой и сопровождавшую его на протяжении вскачь развивавшейся жизни, Пушкин видел, размышлял над ней и от нее не прятался. Предуготовленный, он смело шел навстречу судьбе.

Оставить поэта равнодушным эта проблема отношений гения с миром, волнующая общество, модная в устах друзей-романтиков, не могла. Видимо, он ее долго и тщательно обдумывал, вынашивал, примеривал к самому себе, размышляя над прекраснородушной наивностью видения проблемы романтической философией. Иначе та стремительность, с которой шедевр был создан, была бы необъяснимой. То, что представленный в «Моцарте и Сальери» конфликт имеет глубокую личную основу, хорошо уловил В.Я. Брюсов. Он писал: «Пропасть между великим поэтом, опередившим современников на столетие и более, и «публикой», «толпой», «чернью» была слишком широка и глубока, чтобы можно было восстановить между ними связь, не посягая на самое святое в творчестве»². Гениальный новатор мог уйти в себя: «Ты сам свой высший

² Брюсов В.Я. Маленькие драмы Пушкина // Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. литература, 1973-1975. Т. 7. М., 1975. С. 100.

суд...»), но среда, окружение не могли примириться с его творчеством. Если иметь в виду этот личный аспект, то драма тем более становится символической. Обращение к Канту в этих размышлениях автора «Моцарта и Сальери» вполне естественно: след в сознании от лекций по эстетике и словесности проф. А.И. Галича, по этике и праву проф. А.П. Куницына, в которых обсуждались идеи критической философии, а мнения часто сталкивались, у зрелого поэта – такое предположение вполне вероятно – вызывал желание во всем разобраться самостоятельно.

Кант и Пушкин: конфликт с философией Просвещения

Как бы к нему ни относиться, но Кант не перестает удивлять, к какой бы из граней его филигранной системы ни был привлечен вдумчивый читатель. Эпитет «всесокрушающий», прочно приросший к этому не отличающемуся богатырскими силами человеку, явно ироничный по отношению к внешности философа, вместе с тем восхищенно точно характеризует его смелый могучий разум. Впитав самые разнородные духовные явления и силы, Кант переплавил их все, получив в итоге непредсказуемо новый результат, который сам назвал «коперниканским переворотом». Разрыв с традицией оказался настолько глубоким и полным, что не только захватил сущностные мировоззренческие положения, но был продолжен и в самых отдаленных деталях. Теория гения – лишь одна из таких детальных черт философии искусства, а сама философия искусства – лишь часть философской эстетики... Но и в понимании природы гения традиции философии Просвещения были радикально пересмотрены кантовским «критицизмом».

Кант решительно отказался от просветительского натурализма в своем видении сущности человека. Философы эпохи Просвещения, рассматривая человека в качестве природного существа, и на гениальность смотрели как на особую природную одаренность, силу природных способностей, отличающую гения лишь степенью природного дара. Дени Дидро вы-

2. Кант и русская философская культура

делял из таких способностей три: «обширный ум, сильное воображение и деятельную душу»³. Сравним, например, воображение людей обыкновенных с воображением гения: «Испытав воздействие со стороны самого предмета, душа вторично испытывает его – благодаря воспоминанию; но у человека *гениального* воображение не останавливается на этом: он припоминает идеи с чувством более ярким, чем то, которым сопровождалось их восприятие, так как с этими идеями соединяются тысячи других, которым более свойственно пробуждать чувство»⁴. А если так, то можно развивать, культивировать свои способности, как бы увеличивая степень гениальности. Можно более ценить гениальность некультивированную, «варварскую», как Дж. Аддисон в «Спектейторе», можно и противопоставлять ей «манерную и блестящую», которую «французы, – пишет он, – называют *Bel Esprit*, под которым они понимают гения, облагороженного беседой, размышлением и чтением самых изысканных авторов»⁵. Просвещение уповает на воспитуемость и воспитание, на благотворное влияние среды с постоянными упражнениями и упорным трудом, выдвигая мысль о природном равенстве людей, даже умственном. Особенно настойчиво эту мысль проводил К.-А. Гельвеций, заявляя, что нет какой-то природной предопределенности, по которой одни люди по своей психофизиологической организации способны преимущественно к труду физическому, а другие – к труду умственному. Он полностью уравнивал умственные способности людей, полагая, что любой из них в равной мере в состоянии стать талантливым и даже гениальным, стоит лишь создать для этого благоприятные, учитывающие все необходимое условия жизненной среды. Применительно к развитию животных так рассуждал Ж.-Б. Ламарк.

³ Дидро Д. Гений // Дени Дидро. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 207.

⁴ Там же.

⁵ Аддисон Дж. Эссе №160 из «Спектейтора» // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 142.

Эдукационизм просветителей полностью был поддержан протестантизмом, согласно которому истовый труд обеспечит успех, сделает равным гению. За такое трудовое рвение Бог награждает гениальностью.

Само собою разумеется, что Кант не отвергает природой данную особость психофизиологической организации гения, но не она одна составляет суть гениальности. Гениальность есть свойство не природы, а свободы. Мир свободы, согласно Канту, заключен в сознательно-разумной человеческой деятельности, составляет *sui generis* человечности; и своеобразие гениальности, хотя оно обязано природному своеобразию индивида, проявляется в исключительности, необычности свойств свободы в деяниях гения. Необычность же свободы гения в том, что она – такая свобода – всегда ориентирована на конечную цель существования человечества. Как многократно повторяет Кант: «*высшее благо в мире*, возможное через свободу, и есть эта конечная цель» (V, 485). Само существование гения устремлено к этой конечной цели, гений творит в надежде ее достичь. Конечная цель подобна горизонту, уходящему все дальше по мере приближения к нему, она не может прекратить своего движения, не может остановиться, не может остаться позади, и гений – он всегда на линии горизонта.

Надо сразу предупредить возможное недоразумение, когда не видящий целого философской системы читатель в первых же строках тех параграфов «Критики способности суждения», которые непосредственно посвящены проблеме гения в искусстве, увидит такое суждение Канта по этому вопросу: «Гений – это талант (дар природы), который дает искусству правила. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно выразить эту мысль и таким образом: гений – врожденная способность души (*ingenium*), посредством которой природа дает искусству правила» (V, 148). Речь, как видим, идет о «природе», «природном даре», «прирожденной способности», «врожденной способности». Однако под *природой*, посредством которой даются искусству правила, понимается *природа челове-*

ка, а не природа как таковая. Природа же человека двойственна: она включает в себя как собственно природу, так и свободу, и только последняя составляет сущность человека. Выходит, что природа человека – это прежде и более всего – природа его разума, практического и теоретического. В своей философии искусства, упреждая рассуждения о гении, Кант не устает повторять, что в собственном смысле искусством является лишь созданное «посредством свободы, или произвола, полагающего в основу своих действий разум» (V, 144). Сомнений на этот счет теоретик искусства не оставляет никаких, сравнивая «искусство» пчел с искусством художника: произведение инстинкта, как бы совершенно оно ни было, лишь по аналогии с производением разума называют искусством. Искусство обязано своим существованием *природе субъекта*, а не природе как таковой. По существу, смысл вышеприведенного суждения при его точном прочтении таков: «Гений – это талант (дар природы [субъекта]), который дает искусству правила. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе [в широком смысле этого слова, когда природа = мир природы + мир свободы. – Л.К.], то можно выразить эту мысль и таким образом: гений – врожденная способность души (*ingenium*), *посредством* которой природа [гения] дает искусству правила».

Надо иметь в виду, что Кант совершает «коперниканский переворот» в философии искусства. Он отказывает в правомерности «теории подражания», в которой произведение рассматривалось тем совершеннее и прекраснее, чем ближе к природе удавалось подойти художнику, чем неотличимее было искусство от своего прообраза – природы. В трактате-поэме Буало «Поэтическое искусство» эта точка зрения всей философии Просвещения была выражена с классической ясностью. Кенигсбергский философ опирался на авторитет Платона, для которого замыкание искусства в мире вещей было аргументом в пользу его ненужности и даже вредности. «Природа прекрасна, когда она похожа на искусство», – заявляет Кант, а не наоборот. Правда, в произведении искусства должно наличе-

ствовать особое качество как бы стихийной естественности, непосредственности выражения своей цели – идеи: «... в произведениях изящного искусства мы должны как бы видеть природу, сознавая при этом, что перед нами произведение искусства» (V, 148). Эта-то искусственная естественность, искусственная натуральность и дается гению.

Гений проявляется в том, что только посредством него искусство получает *правила*: «Гений – это талант (природное дарование), который дает искусству правило» (5, 322), но эти правила не могут, во-первых, быть строго однозначно сформулированы, а во-вторых, гений не может дать отчета в том, как эти правила были получены: путь к ним более или менее ясен и может быть описан, а конечный результат творческих поисков неожидан и для самого гения. Определяет понятие гения Кант следующим образом: «... гений есть образцовая оригинальность природного дарования субъекта в свободном применении своих познавательных способностей» (5,335). Выделенная курсивом в этом определении «свобода» несет в себе два вложенных в нее философом смысла. Первый смысл: такая свобода – не произвол, а следование закону свободы, категорическому императиву в его предельном выражении *царства целей*, то есть такого состояния мира, в котором осуществлено высшее возможное благо, когда миры природы и свободы достигли полной гармонии и все *достойные счастья* люди действительно наделены счастьем. Найденные гением правила полностью согласуются с этим высшим законом свободы, бесконечно удаленной точкой исторического горизонта. Второй же смысл: гений не управляет своими познавательными способностями – прежде всего, воображением и рассудком – по своему произволу как послушным образцовым механизмом; для самого гения конечный результат случаен и удивителен. (Поэтому вполне естественны такие восклицания: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» и им подобные.)

Итак, законы поведения гения – это не линейные механические законы, которые виделись с просветительно-протестантской точки зрения: упражняйся, трудись – и результат, даже гениаль-

2. Кант и русская философская культура

ный, будет достигнут. Кантовский подход, основанный на введенном им телеологическом методе, весьма напоминает законы синергетики. Гений способен приводить свои познавательные способности в сильно неравновесное состояние, соответствующее диссипативной структуре, где многообразный накопленный сознанием материал при получении кажущейся незначительной дополнительной идеи дает неожиданно новую систему, играющую роль образца, несущую новое эстетическое правило. При этом свободная ориентация гения на конечную цель как на царство целей играет роль направляющего аттрактора.

У читателей может возникнуть естественный вопрос: а причем здесь А.С. Пушкин с его «Моцартом и Сальери»?

Дело, как мне кажется, в том, что поэт участвует в этом споре сторонников протестантско-просветительской точки зрения и Канта на стороне последнего. Самые первые слова монолога Сальери, которыми трагедия начинается, вводят нас в существо противостояния:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет – и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Само небо, сам Бог поступает не по правде, не так, как должно в соответствии с обыденным, расхожим мнением о положенном:

О небо!
Где же правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?...

Казалось бы, в строгом следовании теории сделано все необходимое, ничто не упущено, налицо полная причина, чтобы получить желанное действие – гениальность: в механизме поведения жаждущего шатун продвинулся на все возможное расстоя-

ние полностью – но где же неизбежно должный появиться – и страстно желанный – угол поворота кривошипа? – Его нет! Напрасны бессонные ночи, изнурительный изо дня в день труд без еды и питья, обращение к алгебре и скрупулезнейшему анализу: «музыку я разъял, как труп», напрасно сжигающее душу горение – напрасно всё, напрасны все усилия; и страстное алкание славы гения остается без ответа. Тут поневоле восстанешь на Бога.

Сальери хотел бы, чтобы Бог поступал по нужному ему правилу: я тебе, Боже, – а ты мне! И при этом не замечает, что хотел бы Богом управлять. Вступаясь за кажущийся ему установленным Богом порядок вещей, пытаюсь поправить Бога своим страшным деянием, в ущемленной своей гордыне Сальери не осознает, что наносит Богу смертельную рану, отнимая у него свободную божественную суть и право на свободное творчество. Творить новое, новый мир – в этом божья суть, ведь Бог прежде всего – Творец, Креатор, воля которого свободна и непредсказуема для смертного.

Да, гений нарушает порядок, закон, но он нарушает его в сторону благую, давая возможность порядок жизни совершенствовать. Бог содействует такому нарушению порядка и закона, правила и нормы. Хочет того Сальери или нет, но, протестуя против такого *попустительства* Бога, он ратует за стандарт, усредненность, серость. По сути дела, А.С. Пушкин касается здесь проблемы, развитой впоследствии Ф.М. Достоевским в «Легенде о Великом Инквизиторе», грозящем расправой с самим Христом за его (Христа) ратование о человеческой свободе, а не о полной кормушке.

В Кантовой «Антропологии с прагматической точки зрения» в специальном параграфе «Об оригинальности познавательной способности, или о гении» говорится, что «гений человека есть «образцовая оригинальность его таланта»... Однако того, у кого есть задатки к этому, также называют гением; тогда это слово обозначает не только природный дар лица, но и само это лицо. Гений, проявляемый во многих отраслях, называют *всесторонним* (как, например, Леонардо да Винчи)» (VII, 254). Способность к свободному и образцовому исполь-

2. Кант и русская философская культура

зованию познавательных сил может реализовываться лишь при исключительном, особо счастливом стечении внутренних и внешних условий формирования личности. Всесторонним гением наделены лишь редчайшие люди, да и вообще гении встречаются далеко не на каждом шагу.

Уже отравленный, Моцарт, сам того не осознавая, берedit рану Сальери, когда пытается найти аргументы в пользу крайней редкости гениев среди людей, но в противоречии с этим он готов причислить Сальери к гениям только за его реакцию на свой Requiem:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать;...
Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Его нисколько не занимает *право* быть гением, он просто таков, другим быть не может, хотя и понимает, что вольным искусством можно заниматься, если удовлетворены «нужды низкой жизни». А в душе Сальери, измученного всегдашней рефлексией: на месте ли он? тому ли, к чему призван, он отдает свои силы? – вздымается клубок противоборствующих чувств злобы и зависти, и страха, и сладострастной удовлетворенности, в тот же момент расплывающейся от мгновенного понимания, что для него ничто не изменилось, что он «осмнадцать» лет искал врага, мешающего проявиться его гениальности, а враг-то в нем самом... И теперь, даже в этот момент, казалось бы, торжества, сам собой он все равно быть не может и на моцартовское «Прощай же!» вынужден сдерживать себя и лицемерно ответить «До свиданья». Как всякий интриган, он овладел собой мгновенно.

Для Канта весьма существен и вопрос о том, может ли действовать этот дар природы у одного человека постоянно, у другого более или менее часто или, возможно, у третьего – единственный раз в жизни, в момент наивысшего напряжения всех его душевных сил, а у четвертого вообще не проявиться, несмотря на все старания?

В последнем примечании к §104 “Антропологии...” Кант пишет, что гениальное творение не может быть создано специально обученным сочинять стихи человеком по заказу, как обыкновенный фабрикат, – наделенному гением поэту «его надо ожидать, словно вдохновения, о котором сам поэт не может сказать, как оно достигается, т.е. надо ожидать случайного расположения, причина которого ему не известна (*scit genius, natale comes qui temperat astrum*)⁶. Гений поэтому сияет как мгновенное, возникающее через промежутки и снова исчезающее явление, не тем светом, который можно зажечь когда угодно и поддержать, пока это нужно, а как мелькающая искра, которую счастливая минута вдохновения выбивает из продуктивного воображения» (VII, 358). Кенигсбергский профессор имел здесь собственный опыт. Известно, что когда представился ему случай занять кафедру поэзии, а он был в ту пору всего лишь приват-доцентом, Кант решительно отказался. На посту профессора поэзии надо было сочинять стихи: оды, гимны, элегии – по торжественным и печальным случаям, что в его намерения никак не входило. Что-либо делать он мог только хорошо, а вымучивать жалкие вирши органически претило его натуре, хотя, разумеется, как всякий образованный человек XVIII столетия, он умел сочинять стихи.

Поведение собственной музы в данном отношении необычайно интересовало и А.С. Пушкина. Сознывая свой гений, он следил за его капризными повадками иной раз с тревогой, иной – с восхищенным удовлетворением. Поэт ощущает над собой власть Аполлона, и пока водитель муз эту власть не проявляет, святая лира поэта молчит,

Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

(«Поэт», 1827)

⁶ *Scit genius, natale comes qui temperat astrum* – знает то гений, звезду направляющий нашу с рожденья. – *Гораций*. Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. С. 337.

2. Кант и русская философская культура

Не может поэт насиловать свой гений и заставлять его служить себе, когда и как ему вздумается, и удивляется он прихотливости поведения своей лиры:

Читать хочу; глаза над буквами скользят,
А мысли далеко... Я книгу закрываю;
Беру перо, сижу; насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной:
Стих вяло тянется, холодный и туманный.
Усталый, с лирою я прекращаю спор...
(«Зима. Что делать нам в деревне?», 1829)

К наблюдениям такого рода располагает деревенское уединение, но оно же – самая продуктивная пора творчества. Кант это состояние человека, когда он общается по преимуществу лишь с самим собой, называл «необщительностью» и рассматривал как единственное условие совершенствования человека, его внутреннего роста, приобретения индивидуально-исключительных черт, делающих человека притягательно интересным в общении с другими и доставляющих ему не только психологические, но и фактические преимущества: необщительность есть условие плодотворности общения, она вынужденно направлена на общение, в нем и только в нем имеет свой смысл.

Гений не показывается на людях, любит быть один на один со своим владельцем, сживается с хозяином, приобретает его характер, привычки, образ жизни. Непредсказуемость поведения этого капризного существа не настолько абсолютна, чтобы всякая надежда вступить с ним в контакт по собственной инициативе была оставлена: наблюдай за излюбленными условиями его проявления и иди к ним навстречу. Пушкин научился со своим гением ладить:

Но гаснет краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять горит – то яркий свет лиет,
То тлеет медленно, – а я пред ним читаю
Иль думы долгие в душе моей питаю.

X

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем –
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

XI

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

(«Осень», 1833)

Что нужно? Нужны впечатления дня, сознательное обдумывание волнующих, занимающих мысли проблем, и нужны покой и бесстрастное сопоставление полученных результатов – душа найдет ответ, бесстрастие обернется сгустком страсти, не ослепляющей и погружающей во тьму, а дарующей ясность, награждающей удивительной очевидностью непреложного решения. «Счастливая минута вдохновенья» выбивает из продуктивного воображения искру, в свете которой явственно обнажает себя то, что было до сих пор сокровенно. И просто нельзя не сообщить его другим людям, оставить их в неведении, не приоткрыть им нового горизонта...

Сальери совершает ошибку, когда садится работать с неотступно звучащим в душе приказом: «Создавай великое! Ты должен творить гениальное!» Эта его интенция не на содержание, суть, идею произведения, а его последующую оценку, сопоставление знатоков и критиков с тем, что сделали «великий Глюк», Пиччини и Гайдн, а затем и Моцарт, обессиливает творчество, выхолащивает результаты работы. Жажда славы, зависть как двигатели творчества бесплодны, и результат закономерен:

2. Кант и русская философская культура

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон, и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег свой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.

И эпизод со стариком-скрипачом говорит о том же, когда с презрением Сальери восклицает:

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.

Это свидетельствует лишь о надрывном желании «переплюнуть» гениев, сравниваясь с ними, желая только ими вдохновляться. В действительности, когда Сальери гонит старика-скрипача, он гонит из мира и самого Моцарта, и Рафаэля, и Данте... Ведь не освоившись с ними, не поднимешь жизнь до их уровня, не сумеешь совершенствовать порядок жизни, ее законы, не сделаешь необходимыми новых Моцартов. Гений входит в мир со своим горизонтом, заставляя жизнь устремляться к указанным им рубежам. Под воздействием гения мир меняется, делая необходимыми совершенно новые задачи. Но их нельзя увидеть, минуя реальную жизнь во всей ее полноте, с ее смешным, но и с великим тоже. Без пустой породы, без сора не бывает золота, не находятся жемчужные зерна. Высокомерная претензия – наказание Божье, так как мешает слышать, вполне возможно, в ошибке старого скрипача неожиданный гармонический ход, в нестройной мелодии – новый гармонический поворот... Зависть безблагодатна, бесплодна, ибо отгораживает от новых горизонтов жизни, выхланивая творимое, лишая его *творчества*, которое есть создание нового, еще небывалого. Гений вдохновляет другого гения, но не непосредственно, а своим воздействием на жизнь,

тем изменением мира, что происходит под весомостью его поступи, что скрыто многослойными покровами. Вдохновение и нужно, чтобы в счастливую минуту неведомые еще никому горизонты приоткрылись душевному взору.

*Кант о свойствах гения
и анти-гений Сальери в трагедии*

Сопоставляя «Критику способности суждения» и трагедию «Моцарт и Сальери», можно обнаружить параллелизм в выделяемых Кантом свойствах гения и аналогичных анти-свойствах, которыми наделен «гений» Сальери, параллелизм, возбуждающий естественные подозрения в своей нарочитости. Гений Моцарта сконструирован точно в соответствии с теорией, разработанной Кантом, и полная ему противоположность – анти-гений – Сальери. Случайность, произвольность такой параллели возможна только как чудо, а если мы хотим оставаться в пределах «возможного опыта», то от мысли о влиянии критицизма на видение проблемы гения у русского поэта трудно отказаться.

Каковы же основные черты, характеризующие гения и отличающие его от тех, кого назвать гениями нельзя?

Сам образ жизни гения отличен от образа жизни простого смертного, не-гения: как идеал, он и образ жизни ведет идеальный. Гений выше понятия труда, его не касается приговор, вынесенный Богом простому смертному: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят; ибо прах ты, и в прах возвратишься»⁷. Главное начало гения – небесное: он занят не трудом, а творчеством. Труд является средством для жизни, цели которой – за пределами самого труда, для труда они внешние, в саму сущность труда цели его не входят. Это касается вовсе не одних утилитарных целей («хлеба»), но и таких, что ставит перед собою Сальери: выработать в себе гения, достичь гениальности тяжелым, самоотвер-

⁷ Бытие. 3-19.

женным трудом. Для творчества же характерно то, что цели его – в самом творчестве, здесь жизнь творца и его дело неразделимы, для него существование слито с его делом. Поэтому и нет для него обычной ситуации: вот время труда, а вот время пользования его плодами. Просто жить – это и означает пользоваться плодами своей в творчестве заключающейся жизни.

Сальери это отличие между собою и Моцартом осознает отчетливо, когда называет его «гулякой праздным», не понимая только, что в этой праздности и заключена гениальность. Недаром ведь слова *праздность* и *праздник* имеют один и тот же корень. В этом смысле вся жизнь гения – праздная, то есть праздничная.

Чтобы вести такую жизнь, гений должен обладать особыми качествами.

Первое отличительное качество гения, и главнейшее, – это его *оригинальность*. Гений «есть *талант* создавать то, для чего не может быть дано определенное правило, а не умение создавать то, чему можно научиться, следуя определенному правилу» (V, 149). Гений никому и ничему не подражает, враждебен самому «*духу подражания*». «Поскольку же учение, – замечает Кант, – есть не что иное, как подражание, то величайшую способность, восприимчивость (понятливость) как таковую нельзя считать гением» (V, 149). Но именно таковые восприимчивость и понятливость демонстрирует Сальери, полностью игнорируя свою оригинальность, отбрасывая саму мысль о возможности своей оригинальности и ее значимости:

Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Сравнение это с заблудившимся замечательно, оно говорит о полной подражательности, об отсутствии даже малейшего намека на значимость самости, индивидуальности, ничем не могущей быть замещенной. В то же время это вовсе не означает, что гений ничему не должен учиться, напротив: гениальные идеи, продуцируемые гением, есть лишь *материал*, требующий совершенной обработки, а она воспитывается школой, вышколаенностью. Мастерство гения должно быть свободным, должно достичь степеней высоких; иначе гениальный материал пропадет, так и не явившись миру, вдохновение растает, оставив в душе лишь разочарование и сожаление. Но в том-то и дело, что наученность необходима, но недостаточна.

Второе качество гения, связанное с первым, заключается в том, что «гений сам не может описать или научно обосновать, как он создает свое произведение, — он дает правила подобно *природе*; поэтому создатель произведения, которым он обязан своему гению, сам не ведает, как к нему пришли эти идеи, и не в его власти произвольно или планомерно продумать их и сообщить другим в таких предписаниях, которые позволили бы им создавать подобные произведения» (V, 149). Это значит, что научиться гениальности невозможно, не в состоянии научить той производительной силе, что принадлежит ему, и сам гений. Здесь, в творчестве гения, с особой силой проявляется качество, присущее искусству вообще. Произведение искусства, хотя в основе его лежат некоторые правила, опирающиеся на *понятия* (Кант подразумевает здесь под понятиями определенную теоретико-методологическую систему), не может быть из этих правил выведено, нельзя показать, как оно оказалось возможно, и объяснить с помощью этих правил его красоту. Мир антиномичен, он равно прерывен и непрерывен в своем существе, в нем нельзя, сколь ни старайся, найти нечто абсолютно простое и далее уже неделимое и из этого неделимо-простого строить новое. Мир творчества таков же. И когда Сальери, «звуки умертвив, музыку ... разъял, как труп», он утратил то самое неуловимое нечто, что существует и дается только *in vivo* и тут же улечивается в состоянии *in vitro*. Проверить алгеброй гармонию

можно, но, зная алгебру гармонии, нельзя гармонии создавать: их творчество требует, помимо алгебры, оригинальной свободы в игре познавательных сил, ускользающей от алгебры, словно ящерица, от которой остается только хвост гармонии, в лучшем случае – лишенный жизни скелет.

Вот почему Кант противопоставляет науку и искусство, творчество научное и творчество художественное. «В науке, – пишет он, – величайший первооткрыватель отличается от старательного подражателя и ученика лишь степенью; от того же, кого природа наделила даром создавать прекрасные произведения искусства, он отличается по своей специфике» (V, 150). Сколь ни велик ум Ньютона, например, однако всем действиям этого ума можно научиться: «Причина заключается в том, что *Ньютон* мог сделать совершенно наглядными и предназначенными для того, чтобы следовать им, все свои шаги от первых начал геометрии до своих великих и глубоких открытий – и не только самому себе, но и любому другому ...» (V, 150). Впоследствии в «Антропологии ...» Кант пересмотрел эту точку зрения на научный гений.

Проследивая происхождение понятия *гений*, Кант отмечает, что в немецком языке оно воспринято из французского, и спрашивает: «Почему бы нам не выражать французское слово *genie* немецким выражением *своеобразный дух?*» (VII, 255). Ведь французы и «сами заимствовали это слово из латинского (*genius*), а оно означает не что иное, как *своеобразный дух*» (VII, 255). В самом деле, у римлян гений – это божество, символизирующее порождающее начало человека, характеризующее род и его охраняющее. Невидимое, оно принадлежит каждому человеку, находясь в его голове. Задача гения (у женщин – это *юнона*) – дать начало новой жизни. Отсюда все вообще созданное человеком стало приписываться его гению, независимо от того, созданы им существа *говорящие* или *неговорящие*, особенно если иметь в виду относительность того и другого в мифосознании, проявленное, например, Пигмалионом.

Конечно, нельзя принимать всерьез верования древних язычников, тем более, что для них гением был вообще любой

человек, есть сведения, что даже раб. Причина, считает Кант, «по которой образцовая оригинальность таланта обозначена этим *мистическим* наименованием, состоит в том, что ее обладатель и сам не может объяснить, чем вызваны ее проявления, и понять, как он достиг искусства, которому научить его никто не мог» (VII, 255).

Произведения гения представляют собою особые целостные миры. Их синтетическую природу нельзя аналитически разложить без остатка, сколько бы ни продолжалась эта процедура. Ученик приблизился в подражании гению, кажется нам, почти вплотную, все он делает так же и получает то же, но ... не совсем то. Чего-то неуловимого не хватает в результате его старательнейшего труда. Всегда оказывается так, что какая-то ярая полнокровность жизни, метафизическая глубина бытия, теряющаяся и ускользающая от самого внимательного глаза, отличает два вроде бы одинаковых произведения. Чуткий, обладающий вкусом человек, столкнувшись с работой гения, невольно останавливается, испытывает потребность разобраться, осмыслить собственное впечатление, дать отчет самому себе в причинах необычного действия; но сделать это оказывается вовсе не просто. «Что-то тут есть, надо только найти и решить, что ...», — заключает он после первого знакомства и ищет и решает потом всю жизнь это *что-то*.

Наконец, третье качество гения заключается в том, что это он находит новые художественные возможности и пролагает путь, по которому устремляется искусство к иным открытым ему горизонтам: «во всем, что он предпринимает, он составляет эпоху...» (VII, 257). Направление движения и ориентиры для того, чтобы не сбиться с пути, замечает Кант, вполне «возможна и оригинальная бессмыслица» (V, 149), намечает гений; только ему по силам найти брешь в воздвигнутых предшественниками стенах, сдерживающих накопившуюся энергию, и, как магнит, канализировать ее в направлении вновь открывшихся перспектив. Хоть и невозможно научиться гениальному творчеству, но «продукты гения должны быть одновременно образцом, т.е. служить примером; тем самым, хотя сами они возникли не в результате подражания, они

2. Кант и русская философская культура

должны служить для этой цели другим, т.е. служить руководством или правилом суждений» (V, 149).

Видя, что он постоянно подражает рожденным другими образцам, и сознавая свое бессилие дотянуться до гениального примера, Сальери привлекает демагогические аргументы полной невозможности нового гения, заявляя, что творчества Моцарта в этом смысле могло бы и не быть: для судеб искусства безразлично, есть он или нет его.

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.

Завистник прекрасно понимает, что явление «наследника» – дело не одного дня и, может быть, не одного десятилетия, что это – не он, Сальери. (В целом дающей мистическое и путаное толкование трагедии статье Мейера «Черный человек» верно подмечено: «Когда, весело смеясь, Моцарт приводит к своему убийце старого уличного скрипача, искаженно играющего моцартовскую мелодию, Сальери слышит голос жизни, насмешливо говорящей ему: «Ты сотворил кощунственную пародию на Моцарта, ты хочешь убить его и встать на его место. Знай, самозванец, что этот жалкий старик-скрипач, это подобие ветхого Адама, не кто иной, как ты сам»⁸.) А потому опасного соперника надо убрать, и «чем скорей, тем лучше».

Однако можно убить творца, но сотворенное им продолжает свое дело, вдохновляя на творческое соревнование новые поколения художников.

В реальной жизни искусства так и происходит: творчество гения заражает художников стремлением создать нечто еще более превосходное. Столь притягательна сила «образца», что в попытках превзойти его рождается новое течение в искусстве.

⁸ Мейер Г.А. Черный человек. Идеино-художественный замысел «Моцарта и Сальери» // Заветы Пушкина. Из наследия первой эмиграции. М.: Эллис Лак, 1998. С. 239.

Пушкин, Кант и романтизм

Кенигсбергский философ – прямой виновник основной идеи романтиков: культа человека, человеческой личности во всем ее индивидуальном своеобразии. Но если романтики разочаровались в «прогессе разума», в «естественности» положения человека в складывающемся обществе, проповедуемых лучшими умами Просвещения, и ударились в другую крайность: мир воспринимается ими иррациональным, полным тайных и темных сил, непредсказуемых поворотов судьбы, несущим в себе абсолютную свободу, чреватую фантастическими возможностями для дерзнувшего, но и столь же демонически неожиданным крахом судьбы, – то Кант, видя недостатки «просвещенного» мира, рассматривал его как необходимый этап на пути к идеальному «царству целей», усматривая те его черты, что способствуют прогрессу не абсолютной, а человеческой свободы. Он был уверен в достижимости с помощью свободной человеческой воли и столь же свободного человеческого разума гармонии интеллигентного «мира свободы» и «мира природы», в глубинном сущностном единстве двух миров – одном корне, из которого они произросли.

А.С. Пушкин, сам будучи в конфликте с мировоззрением просветителей, рано осознал бессилие и бесплодие фантазий романтиков. Идейную помощь в такой ситуации в ту пору мог оказать один только Кант, и он это сделал.

В пушкинской трагедии Сальери проделал путь именно романтика, разочаровавшегося в земной и небесной правде и решившегося заручиться помощью сил инфернальных. Ему показалось, что гениальность – это дар демонических престолов. Желание славы оказалось сильнее веры: он не остановился перед гностической ересью и преступлением перед Богом. Не награждает ли и не спасает ли от ответственности дьявол тех художников, что преступили первую божью заповедь? Слухи такого рода охотно собираются и откладываются в сердце. А если и нет на душе смертного греха, как у Моцарта, например, то все равно без черных ангелов не обошлось.

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь.
Я знаю, я.

2. Кант и русская философская культура

– в этом восклицании не просто восхищение, но желание понять и поверить, что божество-то перед ним – с изъянцем. Недаром размышляет он об этом и не может придти к окончательному решению:

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь.

Сравнивая Моцарта с «неким херувимом», Сальери ищет поддержки своему мнению. Ведь «некий» – это намек на какую-то особенность, необычность этого херувима. В средневековое искусство из античности, где боги изображались головами с крыльями (гениями), перешел обычай херувимов – этот ангельский чин – изображать как раз в виде крылатых голов⁹. Но широко были известны античные зооморфные «херувимы»: звериные головы с крыльями, отражавшие более древний пласт мифосознания. Автор «Моцарта и Сальери» – все его творчество это показывает – был хорошо знаком с античной культурой, с римской античностью в том числе. Недаром же у Пушкина-лицеиста на столе, вместе с Кантом, лежали фолианты Сенеки, Тацита...¹⁰.

Как видим, основной конфликт сюжета развивается не на почве метафизики Просвещения, а в лоне романтической метафизики. Сальери боится своих догадок, тем более боится своей страшной решимости. Заказ Requiem'a (а следует думать, что нет ничего случайного в произведении гения, конфликт развивается по своим законам, где все, каждый штрих, служит разворачиванию пружины действия) Сальери осуществляет не из одного желания эффектности своего поступка. Это проверка высших сил: ведь если Моцарт связан с черными силами, то злодейство – не злодейство. А если нет? А вдруг за

⁹ См., например, главу «Genius, Numen и другие» из книги: *Р.Б. Онианс*. На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе. М.: Прогресс-Традиция, 1999.

¹⁰ «Пирующие студенты», стих. 1816 г.

Моцартом стоит все же Всеправедный Господь? Он не допустит гибели своего любимца, поскольку Requiem, заупокойную обедню, тот пишет для себя самого, и отведет Сальери от греха. И Бог дважды предупреждает Сальери отказаться от задуманного, но столь велико сжигающее душу стремление избавиться от торжествующего соперника, что жребий поставлен на третье испытание: уже пан или пропал, в третий раз – не миновать. И он-то срабатывает – заказ принят.

Прямо о сальериевском заказе реквиема Пушкин не говорит, но если внимательно читать текст, сомнений не остается. Сальери, услышав от Моцарта о сочинении реквиема, восклицает свое «А!» так, как можно отреагировать, уже зная о его заказе. Но он тут же спохватывается, не выдал ли себя: он сразу же задает вопросы: «Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?». Однако восклицание и вопросы все равно противоречат друг другу и все равно выдают Сальери. Не Моцарту: он в увлечении реквиемом и в простоте душевной уловить этого не в состоянии, а читателю. Не знай этого Сальери, в его «А!» сразу же звучал бы вопрос «А?», а скорее всего, и самого восклицания не было бы – сразу же звучал бы вопрос вроде «Как?» или «Неужели?»

Кстати, в своей статье о «Моцарте и Сальери» С.Н. Булгаков по этому поводу писал: «Вещий ребенок, в своей непосредственности Моцарт *слышит*, что происходит в Сальери, до его чуткого уха доносится душевный его раздор, но он не оскорбил своей дружбы нечистым подозрением и не связал своих переживаний с их источником; это может казаться наивным до глупости, но, вместе с тем, благородно до гениальности. Моцарт мучится мыслью о заказавшем ему реквием черном человеке: «Мне кажется, он с нами сам-третий сидит», и однако он не допускает и мысли, что это – черная совесть самого Сальери»¹¹. А.С. Пушкин эту наивность и житейскую глупость Моцарта подчеркивает как существенные черты характера, делающие его живым человеком. Кант по поводу изображения гения в искусстве писал: «... когда ни один из задатков

¹¹ Булгаков С.Н. Моцарт и Сальери // С.Н. Булгаков. Тихие думы. М.: Республика, 1996. С. 51.

2. Кант и русская философская культура

души не выходит за пределы пропорции, необходимой в свободном от недостатков человеке, не приходится ждать того, кого называют *гением*, в котором природа как бы отказывается от своего обычного соотношения душевных сил в пользу какой-либо одной из них» (V, 73). Знал или нет великий поэт об этих словах, но действовал он в соответствии с их рецептом.

Пытаясь отрицать причастность Сальери к заказу Requiem'a, Г.Мейер в уже упомянутой статье в противоречии с этим пишет, по-моему, верно: «Правда, Сальери не боится черного человека, но о его существовании, о его исчерпывающем значении в судьбе Моцарта, наконец, о его *потусторонности* он знает доподлинно и притом раньше и большее Моцарта. Иначе Сальери, уже заготовивший яд, чтобы отравить Моцарта, не мог бы скрыть смущения, слушая рассказ о черном человеке, заказавшем Requiem (и присутствующем в этот момент в трактире за столом, по уверению Моцарта. – Л.К.) обреченному им же, Сальери, на смерть»¹². По Мейеру выходит, что сам по себе и неизвестно за что Моцарт приговорен роком к смерти, а Сальери в своей демонической натуре об этом догадывается. Он просто упреждает событие, отравляя гения. А трагедия тем самым рассыпается в прах. В такой интерпретации, когда суть трагедии сводится к черной мессе, не найти и следа трагического катарсиса.

Конечно, Сальери дьявольски проницателен и прекрасно владеет собой. Он сразу же оценил и понял, что моцартовская пьеса, по поводу которой Моцарт хотел слышать его мнение, хотя она подозрительно похожа на заранее заготовленное испытание уже раскрытого замысла,

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

¹² Мейер Г. Черный человек. ... С. 228.

эта вещая пьеса никаким испытанием и предупреждением не является, что Моцарт – не Гамлет, а он – Сальери – пока еще не король Клавдий. Умом он понимает и видит чистоту, ангельскую невинность Моцарта, но душа, отравленная извращенным аффектом, не хочет доверить уму, боится своего недоверия. Недаром вынесенный им Моцарту приговор исполняется в тот самый момент, когда Моцарт выразил ему свою концепцию гениальности, исключаящую романтическое заигрывание с сатанинскими силами. Шаг отчаяния, шаг загнанного в угол: противоположная ставка так же безнадежна, как и позитивный расчет на самоотверженный труд – ему никогда не сравняться с гениями. В отчаянии Сальери мстит Богу, и только через минуту дает себе сознательный отчет. Если и было, пусть обманчивое, упование на гениальность, с этого момента оно испарилось полностью и навсегда... Ужас совершенного не даст уже сделать ни-че-го! «Не был убийцею создатель Ватикана». Дальше «его ждет известная судьба: “шед удавится”»¹³, – писал С.Н. Булгаков.

Гений – дар случайный, его нельзя заслужить, нельзя выработать. Но это выражение *идеальной человечности*, в которой превыше всего мораль, умение следовать велениям категорического императива:

... гений и злодейство –
Две вещи несовместные.

Непосредственно он дает правила искусству, деятельность гения – *эстетическая* деятельность, совершаемая по законам красоты. В ней он достигает образца и *идеала*, а в идеале сливаются прекрасное и возвышенное. Красота идеала «должна быть красотой не *свободной*, а *фиксированной* понятием объективной целесообразности, следовательно, должна принадлежать объекту не совершенно чистого, а *частично интеллектуализированного* (здесь курсив мой. – Л.К.) суждения вкуса» (V, 70), – так начинает Кант доказательство того, что идеал красоты – это только человек и никакой другой предмет в мире: «Лишь то,

¹³ Булгаков С.Н. Моцарт и Сальери. ... С. 51.

что имеет цель своего существования в самом себе, лишь человек, который способен сам определять посредством разума свои цели, или, если он должен черпать их из внешнего восприятия, все-таки может сопоставить их с существенными, всеобщими целями, а затем судить об этом сопоставлении с ними и эстетически, — только такой человек, следовательно, способен быть идеалом красоты, так же, как человечество единственное среди всех предметов мира способно быть в его лице в качестве интеллигенции идеалом совершенства» (V, 71). Для идеального человека, а гений — именно такой человек, существенна не внешняя красота, безупречность во внешнем восприятии, а всеобщность цели, дающаяся только интеллектуально, только практическому разуму. Отсюда ясно, что «идеал состоит в выражении нравственного...» (V, 73). Для гения как идеального человека первый мотив любого его поступка — моральный мотив, его поведение не просто морально, а всегда морально. Ведь он, как гений, дает правила для всего человечества.

Свободное в отношении ценностном, не ограниченное законами морали, романтическое толкование сути гения Пушкину не подходит. Недаром мучился он и стыдился грехов молодости, выражал даже желание, чтобы в потомках часть его — его недостойная — умерла.

Именно поэтому трагедия «Моцарт и Сальери» — это своего рода антропо- и теодицея. Сальери в своих мыслях и поступках ее отвергает, он возлагает вину за неудавшуюся, как он считает, жизнь на Бога, на порядок вещей. Проницательный и сильный разум, не отягощенный моралью, дает сбой. Ему не удается увидеть, что зависть безблагодатна, как бы она ни объяснялась и чем бы она ни оправдывалась, что зло саморазрушительно. Ни люди, ни мир, ни Бог не виновны в его бедах. Самим смыслом бессмертного своего шедевра Пушкин доказывает, что Сальери вполне мог стать гением, если бы любил мир, а не себя. Ведь только этого ему и не хватает.

Вот эта близость Сальери к гению (но недостижимая близость), на мой взгляд, обманывает С.Н. Булгакова, который в своей интерпретации называет трагедию Пушкина трагедией дружбы, по-

сколько с его точки зрения «зависть есть болезнь именно дружбы»¹⁴. Сближая Моцарта и Сальери, он пишет, что А.С. Пушкин изображает дружбу не в здоровье, но в болезни, ибо «в болезненном состоянии нередко проявляется природа вещей»¹⁵. Платой за свое акцентирование второстепенного момента Булгакову придется придумывать *отрицательную* гениальность, гениальность, которая дана лишь как стремление. В итоге, сам того не осознавая, он, борец за истинное православие, допуская существование отрицательного, злого гения наряду с положительным, переходит на позиции гностицизма вслед за Сальери и вместе с ним.

Но логика вещей заставляет С.Н. Булгакова делать вынужденные оговорки. «Отношения Моцарта и Сальери у Пушкина замечательны исключительным изображением дружбы», – пишет он и чувствует необходимость добавить: «они гораздо четче обрисованы относительно Сальери и остаются менее выясненными в Моцарте, быть может, вследствие неблагополучия их у одного и благополучия у другого»¹⁶. За какую-то исключительную дружбу он принял лицемерие, органически к дружбе неспособное, и отзыв Сальери о Бомарше говорит об этом. Сальери просто льстит, что Моцарту известны его близкие отношения с Бомарше, называющим его *братом*. Но в устах Бомарше это – явно панибратское обращение и только. О дружбе же Сальери хорошо говорит его высокомерный отзыв о Бомарше: «он слишком был смешон». Да и его уклончивое «Не думаю» в ответ на моцартовский вопрос (хотя тут-то он доподлинно знал, что Бомарше праведен, что никого не травил) не менее красноречиво. Подлинный друг с презрением отверг бы пустую молву, а у Сальери понятия о дружбе поколеблены болезненным самолюбием. Необходимость же уточнения относительно Моцарта и его дружбы вызвана тем, что Пушкин изображает в нем (С.Н. Булгаков не может этого не чувствовать) простое товарищество, естественный интерес и желание близости к ценному им знатоку-профессионалу.

¹⁴ Там же. С. 47.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. 49.

2. Кант и русская философская культура

Все-таки метафизика творчества и место творца в мире – вот конструктивный базис Пушкинской трагедии. Философскую позицию Пушкина часто сближают с платонизмом и не обращают внимание на его явное кантианство. При этом надо иметь в виду, что обе позиции вполне могут быть сближены, что продемонстрировал еще П.Д. Юркевич¹⁷.

* * *

Выдвигая аргументы в пользу самостоятельности и известного превосходства искусства по отношению к науке, Кант писал: «Поэт решается представить в чувственном облике идею разума о невидимых сущностях – царство блаженных, преисподнюю, вечность, сотворение мира и т.п. – или то, что, правда, дано в опыте, но выходит за его пределы, например, смерть, *зависть* (курсив мой. – Л.К.), и все пороки...» (V, 156). Первую часть Кантовой формулы выполнили такие титаны, как Данте или Мильтон... Случайно или нет, но «Маленькие трагедии» как бы получают в этой формуле программу и для себя: изображенные в них пороки *даны в опыте*, но *выходят за его пределы*. Гениальный поэт и в самом деле изображает здесь пороки «посредством воображения, которое, следуя по стопам разума, стремится достигнуть максимума, представить с полнотой, для которой примеров в природе нет» (5, 331). На этом пути его творчество встает в один ряд с великими предшественниками.

Что же говорит нам поэт своей таинственной трагедией? Нет, не о парадоксах дружбы (С. Булгаков); не о попытках найти оправдание и жалость в нашем сердце к великому убийце (Л. Шестов); не о мистической природе гениальности и ответственности за нее перед темными силами (Г. Мейер); не о сатанинском протесте против вмешательства божественной благодати в дела человеческие, не о надмившейся гордости,

¹⁷ См.: Юркевич П.Д. Разум по учению Платона и опыт по учению Канта // П.Д. Юркевич. Философские произведения. М., 1990.

ведущей к бунту против божества (Вс. Иванов); не о желании сразиться с роком, испив круговую жертвенную чашу, по случайности доставшуюся одному Моцарту (В. Вацуро)... Нет, конечно, не об этом... Не только об этом. Хотя и об этом тоже. Ведь это увидели и извлекли из трагедии проницательные мудрецы, сами читающие в людских сердцах. Все эти и неисчислимы другие прочтения – только стороны, только грани единого кристалла истинного смысла.

Ближе всего к сути произведения подошел, по-моему, Евгений Аничков, который писал: «И Моцарт, и Сальери – оба детища его (Пушкина. – Л.К.) раздумий о смысле и задачах творческих порывов, о работе осуществлений поэзии, то есть о своем собственном гении»¹⁸.

Но эта трагедия – не только плод раздумий о собственном гении, хотя ими, без сомнений, инициирована. С.Л. Франк опирался на документальные свидетельства, когда отметил, что отношение к Пушкину «большинства сановных его современников» кратко выразил Фаддей Булгарин: «Жаль поэта, а человек был дрянной»¹⁹. А этому «дрявному человеку» избежать общения с сановной чернью и сворой лакеев никак было нельзя.

В трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкин сделал все от него зависящее, чтобы встать на отвлеченную метафизическую точку зрения, для чего и обратился к метафизичнейшему из философов – Канту. А потому это трагедия об отношениях гения и консервативного общества как таковых, об органическом их противоречии, неизбежно приводящем к столкновению и, как правило, гибели гения. Невозможность его понять, тревожащая, указывающая на собственную ограниченность и неполноценность, приводит к нестерпимому желанию этот источник зуда устранить.

Однако можно ли устранить духовное начало бытия? Как устранить сам Дух, если жив человек?

¹⁸ Аничков Е.В. Пушкин и театр. К «Моцарту и Сальери» // Заветы Пушкина. М., 1998. С. 289.

¹⁹ Франк С.Л. Пушкин и духовный путь России // С.Л. Франк. Русское мировоззрение. СПб.: Наука, 1996. С. 692.