

Від редакції: *Однією з ключових ознак наукового дискурсу є його неупередженість і відкритість до того змісту, яким себе засвідчить предмет дослідження. Хоч би яким неочікуваним виявився результат. Це робить наукове мислення внутрішньо полемічним, перетворює його на перманентний інтелектуальний пошук, в якому ніколи заздалегідь не відомо, яка з дослідницьких стратегій принесе успіх, а яка виявиться невдалим та хибним шляхом.*

Саме цих якостей — неупередженості, відкритості, позитивної налаштованості на полеміку — особливо бракувало вітчизняній гуманітаристиці за недавньої доби ідеологічних приписів та «єдино правильного вчення». На жаль, ситуація не надто змінилася й сьогодні. Внутрішня готовність до дискусії, зацікавленість у нештучному опонуванні та критичному аналізі своєї позиції, взагалі усвідомлення власної інтелектуальної праці в режимі явного чи заочного діалогу з колегами ще не стали загальними якостями нашої філософської культури. Це зумовлено, зокрема, й відсутністю напрацьованих форм комунікації з дразливих сюжетів. А часто — і простої уваги дослідників один до одного. Нам треба вчитися розмовляти один з одним, бути корисними своїми відгуками та зауваженнями, вести розмову по суті, а не підмінити її кон'юнктурними мотивами. Науковий дискурс конче потребує розвинутої мови конструктивного обговорення, а не порожньої компліментарності чи образливої зверхності, що досі незрідка переважають. І лише таке обговорення, перетворившись на норму існування наукових результатів, може стати на заваді справжньому потоку некомпетентності, (не)інтелектуальних симуляцій, нехтуванню елементарними вимогами раціональності та сумління.

Шлях до більш цивілізованого мислення пролягає не лише через здобуття переконливих, евристично значущих теоретичних результатів. Становленню продуктивного режиму наукового спілкування, в якому здатності критично проаналізувати іншу позицію, переконливо виявити її слабкі місця, довести помилковість суджень належить не менш поважна роль, ніж власне дослідницькій обдарованості.

Будь-який філософський текст імпліцитно є предметом полеміки. Однак є й провокативно полемічні. Вважаємо, буде корисним часом друкувати на

сторінках журналу різні зразки інтелектуальної роботи, які оприявнюють ті чи ті проблеми, що існують у вітчизняній гуманітаристиці. Хай процес полеміки навколо проблем наукового дискурсу, змістовного обговорення та критичних зауваг поступово сприяє творенню тієї культури наукової комунікації та мислення, що без неї годі сподіватися на істотний теоретичний поступ вітчизняної філософської думки.

Наостанок завважимо, що не випадково рубрика «Полеміки» у її комунікативному призначенні, окресленому вище, починає своє життя у числі, де започатковано також рубрику «Репліки». Формат реплік дає змогу вести полеміку оперативно та ефективно. Тому, порушуючи питання про актуальність режиму обговорення та продуктивної полеміки в науковому дискурсі, ми пропонуємо й певні засоби для його розв'язання. Справа за активністю українських інтелектуалів. Деліберативність до лиця не лише політичному режиму демократії, а й науці.

*Олександр
Пустовіт*

ПУШКІН І ЮНІ: «Душа в заповітній лірі»

Європейська культура Нового часу є антропоцентричною: у центрі її — людина, помислена як єдність тіла і душі. Християнські мислителі утверджують перевагу безсмертної душі над смертним тілом. Тож яким чином душа може бути втілена у мистецтві?

Одна з можливих відповідей є такою: душа може бути осмислена як певне драматичне дійство. Згадаймо, наприклад, характерну авторську декларацію з роману Г. Гесе «Степовий вовк»: «... у дійсності жодне Я, навіть найнаївніше, не являє собою єдності, але кожне містить надзвичайно складний світ, зоряне небо в мініатюрі, хаос форм, шаблів та станів, спадкових рис та можливостей... Обман ґрунтовано на простому перенесенні. Тілесно кожна людина є єдність, душевно — аж ніяк. Так само літературна творчість, навіть найвитонченіша, за традицією незмінно оперує з позірно цілісними особистостями, яким позірно властива єдність. У словесності, що існувала досі, фахівці та знавці найвище поцінують драму, й не безпідставно, оскільки вона надає (або могла б надати) найбільші можливості для зображення Я як певної множини, — якби тільки цьому не суперечила груба позірність, яка в оманливий спосіб навіює нам, нібито якщо вже кожна дійова особа драми перебуває у своєму незаперечно відокремленому, єдиному, замкненому тілі, то вона являє собою єдність... Той, хто спробує поглянути з цього боку

© О. ПУСТОВІТ, 2011
© Переклад з російської
В. Недашківського, 2011

на «Фауста», побачить Фауста, Мефісто, Вагнера та всіх інших як єдність, як над-особу, й тільки у цій вищій єдності, а не в окремих постатях, виявиться втіленим через притчу дещо від достеменної суті душі» [Гесе, 1976: с. 130—131].

Отже, для Гесе драматичний твір, у якому діють кілька персонажів, являє собою певну *єдність*, але єдність *множинну*. Різні персонажі — це *різні* аспекти *єдиної* душі. Драма, таким чином, становить рухливу діалектичну єдність *множинності* та *цілісності*.

С. Аверинцев звертає увагу на тісний зв'язок, що існує між цією думкою письменника Г. Гесе та ідеями його сучасника, філософа К.-Г. Юнга: «Притаманне вченню Юнга розуміння індивідуального душевного життя як певної внутрішньої драми з багатьма персонажами... осмислено у Гесе як принцип поезики, переведено у теоретико-літературний вимір» [Аверинцев, 1970: с. 130].

Відомо, що Юнг був одним з найвидатніших послідовників Фрейда й попервах виступав як його учень. Можливо, Гесе запозичує цю ідею безпосередньо у Фрейда (відомо, що він уважно вивчав праці Фрейда й високо їх оцінював). Ось що пише Фрейд у праці «Поет і фантазія»: «Психологічний роман, мабуть, зобов'язаний своїми особливостями прагненню сучасного письменника за допомоги самоспостереження розщепити своє “Я” на безліч часткових “Я” й відповідно у багатьох героях персоналізувати конфлікти свого душевного життя» [Фрейд, 1990: с. 165].

Згідно з Гесе, *драма є найвище мистецтво, оскільки лише вона здатна передати «дещо від достеменної суті душі»*.

Аналогічних висновків доходить видатна поетеса й пушкіністка А. Ахматова. У праці, присвяченій трагедії Пушкіна «Кам'яний гість», вона пише: «... уважний аналіз “Кам'яного гостя” приводить нас до твердого переконання, що за зовні запозиченими іменами та становищами ми по суті маємо не просто нову обробку світової легенди про Дона Жуана, а глибоко особистий самобутній твір Пушкіна, головну рису якого визначено не сюжетом легенди, а власними ліричними переживаннями Пушкіна, нерозривно пов'язаними з його життєвим досвідом. Перед нами — *драматичне втілення внутрішньої особистості Пушкіна*, художнє виявлення того, що хвилювало й захоплювало поета (курс. мій. — *О. П.*)» [Ахматова, 1996: с. 125—126].

Це було написано 1947 року. Десять років по тому Ахматова повернулася до свого дослідження й написала «Доповнення», зокрема таке: «... у “Кам'яному гості” *Пушкін немовби розділяє себе між Командором і Гуаном* (курс. мій. — *О. П.*)» [Ахматова, 1996: с. 131].

Н. Мандельштам, дружина видатного поета, згадує про те, як задовго до праці про «Кам'яного гостя», у передвоєнні роки, Ахматова мала намір

написати працю про трагедію «Моцарт і Сальєрі». Задум цей був досить особливим: Ахматова воліла довести, що Пушкін асоціював себе не з Моцартом, але із Сальєрі. Видатний поет О. Мандельштам піддав цю думку сумнівові. Він сказав: «У кожному поеті є і Моцарт, і Сальєрі». Це вирішило долю статті — Ахматова від неї відмовилася [Мандельштам, 2006: с. 177].

Минає понад двадцять років, і в «Доповненнях» до праці про «Кам'яного гостя» вона зазначає: «Певною мірою всі перші персонажі маленьких трагедій Пушкіна чимось схожі один на одного. Гуан, Моцарт та Альбер — це одна й та сама людина в різних шатах і в різних становищах. Вони веселі, добрі, безтурботні, шляхетні... але Моцарт, крім того, обдарований незрівнянним талантом» [Ахматова, 1996: с. 127].

В іншому місці читаємо: «Що Пушкін і в Моцарта вклав багато самого себе, у цьому, здається, ніхто не сумнівається. Дозволю собі навести ще один дуже характерний приклад: “А я и рад: мне было б жаль расстаться / С моей работой”, — говорить Моцарт про свій щойно завершений Requiem (26 жовтня 1830 р., Болдіно). “Иль жаль мне труда, молчаливого спутника ночи”, — говорить майже одночасно Пушкін про щойно завершеного “Онегіна” (вірш “Праця”, 1830, Болдіно)» [Ахматова, 1989: с. 190]. Отже, якщо первинний задум Ахматової полягав у тому, щоб зблизити Пушкіна із Сальєрі, то тепер вона зближує його також і з Моцартом — розділяє *Пушкіна* між Моцартом і Сальєрі.

Наведу ще один аргумент на зразок ахматовського. Вірш «Праця» датовано 26 вересня 1830 року. За день до завершення «Моцарта і Сальєрі» (26 жовтня 1830 року) Пушкін пише вірш «В начале жизни школу помню я...» (24—25 жовтня), в якому є такі рядки:

Всё навредило сладкий некий страх
Мне на сердце; и слёзы вдохновенья,
При виде их, рождались на глазах...

Цей чудовий вірш чимало пушкіністів розглядають як автобіографічний. Якщо це справді так, то завважмо, що «слёзы вдохновенья» Пушкін віддає Сальєрі, який твердить у першому монолозі:

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон, и пишу,
Вкусив восторг и слёзы вдохновенья...

Справді, якщо «Кам'яний гість» — це *драматичне втілення внутрішньої особистості Пушкіна*, то хіба цього не можна сказати про трагедію «Моцарт і Сальєрі», завершену болдінською осінню майже одночасно з «Кам'яним гостем»? Ще 1917 року видатний пушкініст М. Гершензон у вступній статті до окремого видання трагедії Пушкіна зазначив: «Пушкін сам був Моцартом — у мистецтві — і він знав це, але в усьому іншому він був Сальєрі — і це він також знав, це він болісно відчував щодня» [Гершензон, 1917: с. 5].

Пушкін був видатним поетом і Пушкін був світською людиною, «невільником честі». Варто поміркувати, чому — менш ніж через рік після створення сонета «Поетові», в якому так виразно сформульовано заповіт «ти цар: живи один» — він одружується, й вимушено живе у Петербурзі і, як чоловік першої красуні, стає придворним, що, врешті-решт, його і згубило. Чи не була це та пристрасть, що затьмарює розум, зображення якої Пушкін так цінував у Расіна і яку він сам так досконало втілював у своїх творах? «Она улыбкою своей поэта в жертвы пригласила», — так визначив цю ситуацію сучасник і знайомий Пушкіна Баратинський у вірші «Новинське» (1841), присвяченому Пушкіну [Баратынский, 1989: с. 197].

Поет передбачив можливість такого перебігу подій! Ще у квітні 1830-го, набагато раніше офіційного шлюбу (18 лютого 1831 року), він писав майбутній своїй тещі Н. Гончаровій: «Бог мені свідок, що я готовий померти за неї; але померти для того, щоб залишити її блискучою вдовою, вільною наступного дня обрати собі нового чоловіка, — ця думка для мене — пекло» [Пушкин, 1978: с. 300]. Тож Пушкін чудово розуміє, чим може закінчитися для тридцятирічного холостяка одруження на юній красуні, — а проте одружується! Чи не є трагедія «Моцарт і Сальєрі» (яку видатний російський мислитель С. Булгаков назвав «діалогом, що за духом примикає до найпророчіших діалогів Платона» [Пушкин в русской философской критике, 1990: с. 295]) свідченням цього виразного *роздвоєння особистості*?

Якщо тепер ще раз згадати думку Г. Гесе, відповідно до якої персонажі драми — це ніщо інше, як *різні* аспекти *єдиної* душі, то стане ясно, що не тільки «Кам'яний гість», а й інші «маленькі трагедії», можливо, — це *драматичні втілення внутрішньої особистості Пушкіна* — особистості живої, мінливої, бунтівної, *суперечливої*, що розривалася між прагненням успіху (слави) та вірністю власному генію (або: між служінням людям, які, власне, і створюють славу, і служінням Богові — «веленью Божию, о муза, будь послушна»), між любов'ю до жінки і любов'ю до поезії, між прагненням до свободи і обов'язком творити, непорушним для справді обдарованої людини.

Ось що пише російський літературознавець першої третини ХХ сторіччя, фрейдист І. Єрмаков: «Моцарт і Сальєрі — дві сутності однієї й тієї самої людської душі, два аспекти, можливо, самого Пушкіна. І драма ця має немовби пророчий характер для поета, який відкрив задовго до смерті, через що він загине. Моцарт-Пушкін загинув від Сальєрі, який дослухався до чуток; вогняне начало в Пушкіні згасло, заглушене людською вульгарністю... Пушкін дав нам у своїй драмі момент із життя Сальєрі, коли щастя було для нього можливим і коли цього щастя він міг би досягти через самозречення» [Єрмаков, 1999: с. 83—84].

Отже, можна припустити, що Моцарт і Сальєрі — протилежні, протиборчі аспекти єдиної сутності — втілюють, згідно з Гесе, дещо *від досто-*

менної сутності душі. Причому хоч би як інтерпретувати ці начала, — як гордість і смирення, працю і натхнення або ще якимось (інтерпретацій може бути багато), — *трагізм ситуації полягає в тому, що начала, які мали б гармонійно доповнювати одне одного, протиборствують, і цей двобій завершується згубно для одного з них.*

Зрозуміло, що найпростіший випадок у межах обговорюваної тут концепції Гесе—Юнга—Фройда — це моделювання душевного життя як драми із двома персонажами¹.

Трагедія «Моцарт і Сальєрі» і являє собою таку найпростішу бінарну (двоїсту) структуру (*сонатну форму*) [Пустовит, 2006: с. 488—500]. В одній із праць автора йдеться про те, що цей найпростіший випадок можна змоделювати математично, і математична модель дає змогу зрозуміти, чому в цьому випадку у пропорціях твору може виявитися золотий переріз [Пустовит, 2009: с. 365—370]. Зрозуміло, найпростіший випадок не вичерпує всіх можливостей, проте випадки трьох, чотирьох та більше персонажів істотно складніші для аналізу. Адже навіть у такій старій і добре розробленій науці, як класична механіка, задача двох тіл має загальне розв'язання, а задача трьох тіл — вже ні!

Думку про те, що душевне життя можна змоделювати як певний конфлікт двох протиборчих первнів, можна пов'язати з одним із центральних понять філософії Юнга — з поняттям архетипу. Ось що сам Юнг пише про архетип: «Позаяк людське тіло становить цілу галерею органів, у кожного з яких своя довга історія еволюції, логічно було б очікувати такого устрою і від розуму. Останній не може не мати передісторії, якщо вона була у тіла, в якому розум мешкає. Кажучи про “передісторію”, я зовсім не маю на гадці, що розум розвивається у співвіднесенні з минулим через мову та інші традиції культури. Я маю на гадці біологічний, неусвідомлюваний розвиток розуму за доісторичної доби наших давніх пращурів, психіка яких ще не надто далеко пішла від тварин. Ця незліченно давня психічна матерія утворює основу нашого розуму подібно до того, як структура нашого організму повторює спільні анатомічні риси ссавців. Біолог удається до порівняльної анатомії, і психотерапевтові теж потрібна свого роду “порівняльна анатомія психіки”...» [Юнг і др., 1997: с. 65].

Ці «рештки старовини» Юнг і називає «архетипами», або «першо-образами»: «Термін “архетип” часто розуміють неправильно — як такий, що означає деякі цілком певні міфологічні образи або сюжети. Вони, втім, суть лише усвідомлені уявлення, і було б безглуздо вважати, що вони з їхньою мінливістю можуть бути успадковуваними. Архетип ви-

¹ Ще головний герой «Фауста» Гете вигукує: «Ах, две души живут в большой груди моей, / Друг другу чуждые, — и жаждут разделения» (переклад Н. Холодковського).

являється в тенденції формування цих уявлень навколо однієї центральної ідеї: уявлення можуть значно різнитися за деталями, але ідея, що лежить у підґрунті, лишається незмінною. Існує, наприклад, багато уявлень про братську ворожнечу, але сама ідея не змінюється» [Юнг и др., 1997: с. 66].

В іншій своїй праці Юнг пише: «Первісний образ, або архетип, — це такі собі обриси демона, людини або процесу, які постійно відроджуються в перебігу історії й виникають там, де творча фантазія вільно себе виражає» [Юнг, 1996: с. 26]. Отже: **«певні обриси процесу, які постійно відроджуються в перебігу історії»**. Чи можна уявити собі що-небудь фундаментальніше, поширеніше, типовіше, *таке, що частіше відроджується в перебігу історії*, аніж ситуація конфлікту, боротьби, протиборства? — Навряд чи.

Наведу два взятих навмання вислови, що ілюструють нашу проблему.

Геракліт: «Належить знати, що війна спільна і правда — ворожнеча, та й виникає все через ворожнечу та з необхідності» [Тихолаз, 1995: с. 101].

Шляермахер: «Весь цей тілесний світ видається найобізнанішим і найбільш споглядальним з вас грою протилежних сил, що вічно триває» [Шлейермахер, 1994: с. 50].

«Архетипи — це не самі образи, а схеми образів... Словами Юнга, архетипи мають не змістову, але суто формальну характеристику... Його [архетипу] форму Юнг порівнює із системою осей якогось кристала, яка певною мірою преформує утворення кристала у матковому розчині, будучи сама позбавленою тілесного буття», — пояснює С. Аверинцев [Аверинцев, 2006: с. 68—71]. Тож архетип — не образ, а тільки схема образу, не зміст, а тільки *форма!* Зокрема, у випадку конфліктної взаємодії двох начал це може бути *сонатна форма*, — феномен, що зближує літературу (зокрема, драматургію), музику і філософію. Сонатна форма є вельми загальною структурною схемою взаємодії двох різних первнів, що конфліктують і змінюються у процесі цієї взаємодії. *Можна припустити, що сонатна форма має архетипову природу*. Ідея, що лежить у підґрунті цього архетипу — *principium coincidentiae oppositorum* (тобто *принцип збігу протилежностей*) (не випадково сам Юнг наводить як приклад братську ворожнечу).

У термінології Фрейда, що розділив психіку на Я, над-Я і Воно, вміщенням архетипів є Воно (Id). Сучасний дослідник указує на його *дологічну* природу, зокрема, на те, що в ньому можуть *співіснувати протилежності*: «... в когнітивному плані вона (ця частина психіки. — *О. П.*) є довербальною, виражаючи себе в образах і символах. Вона дологічна, не має поняття про час, мораль, обмеження або про те, що протилежності не можуть співіснувати. Фрейд назвав цей примітивний рівень пізнання, що продовжує жити в мові сновидінь, жартів і галюцинацій, *первинним процесом мислення*. Id повністю несвідоме, але його існування і влада можуть

бути виведені, попри те, з *derivativ* — думок, дій та емоцій» [Мак-Вільямс, 2007: с. 45].

Отже, у згоді з ідеями Юнга, ДУША — ТЕАТР. Але який найпростіший різновид театру? — Звичайно, театр ДВОХ акторів. — Чому двох? — Тому що лишень у цьому разі можна змодельювати КОНФЛІКТ, протистояння, протиборство. Для конфлікту потрібні щонайменше дві дійові особи (звісно, їх може бути й більше). Сонатна форма в музиці й виявляється таким театром двох акторів; втіленням цього явища в царині філософії є Гегелева діалектика, центральні ідеї якої — єдність/боротьба протилежностей і процесуальність істини.

Отже, сонатна форма являє собою театр двох акторів: «...За доби бароко на перший план висувається театральньо-видовищний принцип; мистецтво бароко *драматичне за своїм духом і драматургічне за принципами побудови твору* — спектаклю чи поеми, роману чи архітектурного ансамблю, картини чи скульптурної групи. За цієї доби виникають нові форми музично-драматичної композиції — опера та ораторія» [Даниэль, 1990: с. 163] (курс. мій. — *О. П.*). Нагадаю про те, що, згідно з О. Лосєвим, найвище досягнення класичної німецької філософії — гегелівська діалектика; центральна категорія діалектики — суперечність; художнє втілення суперечності — драматургічний конфлікт; ідея конфлікту і його розв'язання втілена у класичній європейській музиці XVII—XIX сторіч, і форма цього втілення — сонатна [Конен, 1975].

Видатний музикознавець Б. Асаф'єв завважує зв'язок сонатної форми з діалектикою Гегеля: «Якщо за початковий пункт кристалізації сонатно-симфонічного алеґро в типовому його вигляді взяти творчість манґаймців, Гайдна та синів Баха, то швидко еволюція і яскраве зростання цього кшталту музичного становлення збігається з добою “бурхливих прагнень” (*Sturm und Drang*, “буря і натиск”. — *О. П.*) у Німеччині та визвольних течій у Франції, що спричинилися до великої революції. Це — епоха сміливих дерзань і суперечностей. Музика мусила йти слідом за сучасністю, й вона справді пішла за нею, створивши форму, в якій *principium coincidentiae oppositorum* (тобто *принцип збігу протилежностей*) і *конфлікт*, — як дійові сили, що виявляють себе у контрастних образах, — стають керівними силами руху. Бетґовен (1770—1827), сучасник Гегеля (1770—1831), виявив діалектику *сонатності*» [Асаф'єв, 1963] (курс. мій. — *О. П.*). Таким чином, сонатна форма є ніщо інше, як втілення ДІАЛЕКТИКИ у матеріалі МУЗИКИ, прояв глибинної єдності музики і філософії, належних одній епосі [Чередниченко, 1994] (див. також: [Пустовит, 2009]). Архетиповість сонатної форми (тобто укоріненість її в найглибніших, найдавніших пластах людської психіки) пояснює її надзвичайну поширеність: йдеться не тільки про музику та літературу. Музикознавець Ю. Холопов пов'язує музику з

найзагальнішими принципами риторики², мистецтвознавець Р. Дунаєв звертає увагу на її спорідненість із драматургією пластичних мистецтв [Дунаєв, 1977: с. 224]: можливо, така поширеність сонатної форми «свідчить про глибинну єдність різних типів мислення».

Вище уже була мова про те, що в пропорціях сонатної форми може бути втілений золотий переріз; отже, поширеність сонатної форми може деякою мірою пояснити і розповсюдженість феномену золотого перерізу в найрізноманітніших галузях культури.

Драматургія Пушкіна є трагічною. Проте, розмірковуючи про цей трагізм, можна згадати думку високо поціновуваного Пушкіним Баратинського: «Виразити почуття означає розрадити його, означає опанувати його. Ось чому найпохмуріші поети можуть зберігати бадьорість духу» [Баратынский, 1987: с. 210]. Про цю, сучасною мовою, *психотерапевтичну* сутність мистецтва він ще 1832 року написав пречудовий вірш «Болящий дух врача-ет песнопенье»:

Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастице своей³.

Причому «душа певца, согласно излитая» часто-густо втілюється саме у драматичній формі! Йдеться про дуже загальну закономірність, оскільки щось подібне можна сказати не тільки про Пушкіна, але й про Моцарта, Байрона, Гете. Як писав Г. Аберт про Моцарта: «Йому потрібно було тільки втілити у різних образах якої-небудь драми те, що ховалося в суперечливих настроях його душі, розщепити своє Я на окремі характери, й основи відповідної драми були готові» [Аберт, 1989: с. 19]. А. Ахматова завважує: «Строго кажучи, Пушкін у “Кам’яному гості” зробив для свого героя те саме, що Гете зробив для народного міфу — «Фауст» — і Байрон для свого Фауста — «Манфреда»... Вважаю, що й Гете поступився своєму героєві більшою частиною своєї душі та біографії» [Ахматова, 1996: с. 133]. Згадаймо також про те, що у цитаті, наведеній на початку статті, Гесе ілюструє свою думку, звертаючись саме до «Фауста» Гете.

Отже, у світлі сказаного вище знаменита Пушкінова формула «душа в заветной лире» наповнюється несподівано конкретним змістом.

Звернувшись до царини *психотерапії*, не можна не згадати про одного з послідовників Фрейда, італійця Роберто Ассаджолі, який розробив кон-

² Риторичні функції можуть виявлятися на різних рівнях (наприклад, вони охоплюють сонатну експозицію й усю сонатну форму в цілому). Значущий збіг функцій розділів у риторичі та частин музичної форми свідчить про глибинну єдність різних і, здавалося б, далеких один від одного типів мислення» [Холопов, 1981].

³ Див.: [Баратынский, 1989: с. 167].

цепцію *психосинтезу*. Що є психосинтез? Засадовим для нього є уявлення про душевне життя як драму з безліччю персонажів. Персонажів названо *субособистостями*. Кожна із субособистостей — частина цілого, подібно до того, як кожна з дійових осіб — частина драми.

Мета психосинтезу, за словами Ассаджолі, «полягає в тому, щоб вивільнити, точніше, допомогти вивільненню енергій вищого Я. Для цього потрібно передусім сприяти інтеграції, об'єднанню індивіда навколо особистого Я» [Психосинтез, 1994: с. 187]. Згідно з психосинтетичною концепцією, «Я» не є ані пасивним глядачем, ані актором. «Я» — це режисер-постановник вистави, який відповідає за її якість, своєчасність та уважне керівництво. Психосинтез ґрунтований на тому фундаментальному засновку, що ми є цілим, а не частиною; тим самим ми є вчителями і психотерапевтами своїх частин [Психосинтез, 1994: с. 224].

Один із послідовників Ассаджолі П'єро Феруччі пише: «У процесі психосинтезу особистість переходить зі стану різноголосої юрби суперечливих тенденцій до стану гармонійного синтезу, осмислено зорганізованого навколо єдиного центру — “Я”... Поглиблюючи знайомство із субособистостями, ми намагаємося знову стати єдиним цілим, а не розпадатися на безліч суб-“Я”, що протиборствують» [Психосинтез, 1994: с. 69, 73].

Чому це необхідно? Тому, що підміна цілого частиною, однобічність — завада на шляху саморозвитку: «Все це підводить нас до розгляду найбільшої й, мабуть, найпоширенішої небезпеки на шляху саморозвитку: однобічності. Коли ми розвиваємо яку-небудь одну свою частину на шкоду решті, — чи це буде тіло, почуття, “духовність” чи ще щось, — частина ця здобуває владу, яка їй не належить за правом. Вона може набути демонічних рис і перетворити нас на обмежених, ба навіть фанатичних істот» [Психосинтез, 1994: с. 57].

Все це дивовижно близьке думкам Пушкіна. Ще 1826 року, задовго до болдінської осені, у листі до Катеніна Пушкін зазначає: «Однобічність є пагуба думки» [Пушкін, 1978: с. 212]. Не тільки думки! Однобічність може призвести до фанатизму та демонізму. Молодший сучасник і співрозмовник Пушкіна М. Гоголь пише у «Вибраних місцях із переписки з друзями»: «Однобічні люди і при тому фанатики — болячка для суспільства... вони впевнені, що увесь світ бреше й тільки вони говорять правду... Однобічна людина самовпевнена; однобічна людина зухвала; однобічна людина всіх налаштує проти себе» (цит. за: [Готов, 2009: с. 29]).

Можна припустити, що персонажі «маленьких трагедій» — субособистості автора. Чимало з них є однобічними — наприклад, Барон зі «Скупого лицаря» або Лаура та Дон Гуан із «Кам'яного гостя». Справді, панівна пристрасть Барона — скупість, а згадані персонажі «Кам'яного гостя» — втілена легковажність. Вони живуть виключно теперішнім — минуле та майбут-

не для них майже не існують. Саме так можна зрозуміти розмову Лаури та Карлоса про Гуана (і про майбутнє Лаури):

Дон Карлос. ...Так ты его любила. (*Лаура* *делає утвердительно знак*).
Очень? *Лаура.* Очень. *Дон Карлос.* И любишь и теперь? *Лаура.* В сию мину-
ту? Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. Теперь люблю тебя ...

Так само можна зрозуміти й відповідь Дона Гуана на запитання До-
ни Анни: «Сколько бедных женщин Вы погубили?» — «Ни одной доньне
из них я не любил». Дон Гуан виголошує це в останній сцені трагедії, а в
першій її сцені він каже, згадуючи про Інезу: «Бедная Инеза! Ее уж нет!
Как я любил ее!» Звичайно, можна подумати, що Лаура і Гуан облудні, але
цілком можна припустити, що вони просто цілком належать до поточної
миті, живуть у теперішньому (але не в минулому і не в майбутньому): Лау-
ра *цієї миті* справді кохає тільки Карлоса, Гуан, закохавшись в Анну,
справді *не пам'ятає* ані про Інезу, ані про Лауру, — але мить минає і ситу-
ація цілковито змінюється.

Зрозуміло, що така прихильність до теперішнього без огляду на минуле
й без турботи про майбутнє — це *однобічність*.

Лаура і Гуан *уміють жити в теперішньому*. Обидва — одного поля ягідки
й гідні одне одного. Недарма їх пов'язує не тільки кохання, а й дружба («друг
ты мой», — так звертається Лаура до Гуана; іншого разу вона говорить про ньо-
го: «Мой верный друг, мой ветреный любовник»; «Лаура, милый друг», —
так говорить Гуан). Якщо вони чарівні — то у цьому вмінні причина їх-
ньої чарівності, якщо вони злочинні — то в цьому причина їхніх злочинів.

Недарма стосовно обох автор пише «демон» («милий демон», — каже
Карлос про Лауру; «сущий демон», — каже Анна про Гуана): справді, у цьо-
му захопленні теперішнім, без огляду на минуле, без думки про майбутнє,
є щось нелюдське. І Барон у «Скупому лицарі» говорить про себе: «Как
некий демон, отселе править миром я могу» [Пустовіт, 2010, с. 120—121].
Цікаво, що, розмірковуючи про однобічність, Ассаджолі також викори-
стовує термін «демонізм» [Психосинтез, 1994: с. 187].

Згадаймо ще раз слова Ахматової: «... у “*Кам'яному гості*” *Пушкін немов-
би розділяє себе між Командором і Гуаном*» (так само він розділяє себе між
Сальєрі і Моцартом). Справді, за словами Ахматової, «Кам'яний гість» —
це *драматичне втілення внутрішньої особистості Пушкіна*. А Пушкін бол-
дінською осінню 1830 року, напередодні одруження, перебував у стані ін-
тенсивного розвитку — він еволюціонував, розвивався — від Дон Гуана до
Командора. Дон Гуан (гульгтай і спокусник) — його минуле. Командор (рев-
нивий чоловік) — його майбутнє. Хтось із мемуаристів згадує, що Ахматова
у пізні роки казала: «Я давно живу на світі й часто бачила, як люди пере-
творювалися на свою протилежність». Трагедія «Кам'яний гість» і являє
собою ніщо інше, як фіксацію цього процесу. На згадку спадає улюблений

Пушкіним Паскаль: «Не в тому велич, щоб досягти однієї крайності, а в тому, щоб, водночас торкаючись обох, заповнити весь простір між ними» [Ларошфуко, Паскаль, Лабрюйер, 1974: с. 170].

Упродовж свого життя Пушкін дуже перемінився. Ось що пише невдовзі після смерті поета В. Жуковський, який добре його знав: «Він сам про себе засудив свою молодість і свавільно винищив для самого себе всі нещасні сліди її. Що ж із цього слід висувати? Чи не те, що Пушкін в останні роки свої був зовсім не той, яким бачили його вперше» [Жуковский, 1986: с. 498—499]. Болдінська осінь — час особливо інтенсивних змін, завершення одного етапу життя та увіходження в інший. Ахматова стверджує: «... у трагедії “Кам’яний гість” Пушкін карає самого себе — молодого, безтурботного та грішного» [Ахматова, 1996: с. 125].

М. Віролайнен пише: «1830 року, у Болдіно, напередодні одруження, обтяжений внутрішніми проблемами та зовнішніми обставинами... Пушкін зосереджено думав про щастя, шукав шляхи до нього у світі, що постійно свідчив про його неможливість» [Виролайнен, 2003: с. 191—192]. У чому ж секрет щастя? Можливо, саме у багатобічності, гармонії, рівновазі протилежного? Між щастям і нещастям така ж різниця, як між прекрасним образом і карикатурою. Прекрасному образу притаманна рівновага, баланс частин; карикатура виникає, коли яку-небудь частину перебільшують або применшують — митець малює, скажімо, надто великий ніс або надто маленькі очі. Щастя споріднене прекрасному, демонізм є однобічним, отже, карикатурним. Старший сучасник Пушкіна Гете відзначає у романі «Вибіркова спорідненість»: «Людині потрібна бодай якась частка збоченості, щоб займатися карикатурами та пародіями» [Гете, 1978: с. 369].

«Допоки він я — а тут він буде ми», — писав Пушкін 29 вересня 1830 року про майбутнє одруження. «Будь-який справжній перехід від однієї якості буття до іншої вимагає здійснення особливого акту, аналогічного обрядові очищення» [Виролайнен, 2003: с. 190], — завважує М. Віролайнен. Можна припустити, що болдінська творчість, і першою чергою створення «маленьких трагедій», стала актом саме такого роду. Її можна інтерпретувати як акт психосинтезу, який гармонізував особистість поета і поєднав протилежності у єдність.

24 лютого 1831 року Пушкін пише П. Плетньову: «Я одружений — і щасливий; одне бажання моє, щоб нічого у житті моєму не змінилося — кращого не дочекаюся. Цей стан для мене настільки новий, що, здається, я переродився» [Пушкин, 1978: с. 20].

ДЖЕРЕЛА

- Аберт Г.В.* А. Моцарт. Часть вторая. Книга первая. 1783—1787. — М., 1989.
- Аверинцев С.С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. — 1970. — № 3.
- Аверинцев С.С.* София-Логос. Словарь. — К., 2006.
- Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.
- Ахматова А.* О Пушкине. — М., 1989.
- Ахматова А.* Сочинения : В 2-х т. — М., 1996. — Т. 2.
- Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. — Л., 1989.
- Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. — М., 1987.
- Виротайнен М.Н.* Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. — СПб., 2003.
- Гершензон М.* Вступительная статья // Пушкин А. Моцарт и Сальери. — Петроград, 1917.
- Гессе Г.* Степной волк // Иностранная литература. — 1976. — № 4—5.
- Гете И.-В.* Собрание сочинений : В 10-ти т. — М., 1978. — Т. 6.
- Глотов А.Л.* Акцент Гоголя // Русский язык и литература в учебных заведениях. — 2009. — № 1.
- Даниэль С.М.* Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. — Л., 1990.
- Дунаев Г.С.* Сандро Боттичелли. — М., 1977.
- Ермаков И.Д.* Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. — М., 1999.
- Жуковский В.А.* Избранное. — М., 1986.
- Конен В.Д.* Театр и симфония. — М., 1975.
- Ларошфуко Ф. де.* Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер Ж. Характеры. — М., 1974.
- Мак-Вильямс Н.* Психоаналитическая диагностика. Понимание структуры личности в клиническом процессе. — М., 2007.
- Мандельштам Н.Я.* Третья книга. — М., 2006.
- Психосинтез.* Теория и практика. От душевного кризиса к высшему «Я». — М., 1994.
- Пустовит А.В.* Восприятие классической музыки как философский практикум // Становлення філософських студій. — Львів, 2009. — Вип. 3. — С. 255—273.
- Пустовит А.В.* Золотое сечение в структуре трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» // Літературознавчі студії. — К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2009. — Вип. 23. — Ч. 1.
- Пустовит А.В.* Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра: Учебное пособие. — К., 2006.
- Пустовит О.В.* Принцип найбільшої дії у драматургії Пушкіна // Філософська думка. — 2010. — №4. — С. 115—126
- Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 10-ти т. — М., 1978. — Т. 9.
- Пушкин в русской философской критике.* Конец XIX — первая половина XX в. — М., 1990.
- Тихолаз А.Г.* Геракліт. — К., 1995.
- Фрейд З.* Поэт и фантазия // Вопросы литературы. — 1990. — № 8.

Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. — М., 1981 — Т. 5. — С. 891.

Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. — Долгопрудный, 1994.

Шлейермахер Ф.Д. Речи о религии. Монологи. — СПб., 1994.

Юнг К. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. — М., 1996.

Юнг К.-Г., Франц М.-Л. фон, Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. — М., 1997.

Олександр Пустовіт — кандидат фізико-математичних наук, професор кафедри філософії Міжрегіональної академії управління персоналом. Сфера наукових інтересів — культурологія, логіка, етика, естетика, пушкіністика, моцартознавство.
