

Олександр  
Пустовіт

## ФІЛОСОФИ ПУШКІН І ГЕТЕ: дещо про природу генія

---

*Как природа в многоличье  
Лик Единый открывает,  
Так искусство в безграничном  
Смысл единый созидает.  
Смысл тот — Истина святая,  
Облаченная Прекрасным,  
Что в грядущий день взирает  
Так спокойно и так ясно.*

ГЕТЕ

Ще 1896 року Д. Мережковський опублікував обсягову та змістовну статтю «Пушкін»; одним із пунктів цього дослідження було зіставлення Пушкіна з Гете [Пушкин в русской философской критике, 1990: с. 92–161]. Автор статті показує, що позиція Пушкіна в історії російської літератури (і ширше — культури взагалі) цілком аналогічна позиції Гете в історії німецькій. Відтоді проблема «Пушкін і Гете» перебуває у полі зору літературознавців, філософів, істориків; їй присвячено не тільки численні статті, а й цілу монографію [Данилевский, 1999]. Автор пропонованого дослідження обмежує себе лише одним аспектом складної та обсягової проблеми — питанням про природу геніальності та про особливості обдарування обох видатних драматургів.

У другій половині ХХ сторіччя було досліджено функції півкуль головного мозку людини. Якщо говорити коротко, узагальнено та приблизно, то з'ясувалося, що у лівій півкулі локалізоване логічне мислення (наука, мислення у поняттях), а у правій — художнє (мистецтво, мислення в образах).

«У людській культурі співіснують і перебувають у конкурентних відносинах дві моделі мов: словесно-дискретна мова та мова зорових просторових образів. Згідно з Ю. Лотманом, одна мова — словесна — пов'язана з дискретними знаковими одиницями та з лінійною послідовністю організації тексту. Іншу мову — мову образів — характеризують неперервність (континуальність) і просторова організація елементів... Неможливість точного перекладу текстів з дискретних мов на континуальні і навпаки впливає з принципово різного устрою: у дискретних мовах текст є вторинним стосовно знаку, тобто розпадається на знаки. У континуальних мовах первинним є текст, який не розпадається на знаки, а сам є знаком, або ізоморфний знакові. Тут активними є не правила сполучення знаків, а ритм та симетрія.

На думку Ю. Лотмана, людське переживання світу побудоване як постійна система внутрішніх перекладів. «Переклад неперекладуваного і є механізмом створення нової думки... Ми маємо на увазі факт принципової асиметрії людського мозку — семіотичну специфікацію у роботі лівої та правої півкуль» (Лотман). Проблема різних моделей мови криється в мозку, і словесна мова, і мова зорових просторових образів пов'язані з діяльністю лівої та правої півкуль мозку [Николаєнко, 2007: с. 20].

У праці «До проблеми “грецького дива”» [Пустовит, 2004: с. 91–98] філософ Ф. Кесиді висловлює гіпотезу про природу геніальності: остання полягає в однаково високому розвитку як «лівопівкульного», так і «правопівкульного» мислення. Закони цих двох різновидів мислення є різними: перше ґрунтоване на забороні суперечності (Аристотелева логіка — фундамент будь-якої науки), друге може бути його втіленням (художній образ може бути суперечливим) [Пустовит, 2013: с. 83–109].

Ще Новаліс зауважив: «Чи не повинні головні закони уяви бути протилежними... законам логіки?» [Гайденко, 1970: с. 126].

До історії європейської культури увійшли геніально обдаровані люди, яким притаманний однаково високий розвиток обох типів мислення. З рівними підставами їх можна вважати як ученими, так і діячами мистецтва: такими були Платон, Леонардо, Паскаль, Гете, Пушкін. Справді, Гете — видатний природодослідник і видатний поет; Пушкін — *сонце російської поезії* і професійний історик.

Пушкін (1799–1837) був молодшим сучасником Гете (1749–1832). Пушкінські «Начерки до задуму про Фауста» та «Сцена із Фауста» (1825) є результатом ознайомлення з творчістю Гете, цього *велетня романтичної поезії*, якого Пушкін вважав найбільшим із сучасних йому поетів. «Фауст» є найвеличнішим творінням поетичного духу, представником новітньої поезії, так само як «Іліада» є пам'яткою класичної давнини. Благоговію перед створінням “Фауста”, — пише Пушкін про трагедію Гете.

Отже, передусім Пушкін цінує Гете-драматурга, автора трагедії «Фауст». Деякі з найвищих досягнень самого Пушкіна (передусім «Маленькі трагедії») також належать до драматичного роду. Про цю особливість його таланту

писав ще І. Киреевський 1828 року: «Пушкін народжений для драматичного роду. Він надто багатобічний, надто об'єктивний, щоб бути ліриком; у кожній з його поем помітне мимовільне прагнення надати особливого життя окремим частинам, прагнення, яке часто-густо обертається на шкоду цілому у творах епічних, але необхідне, дорогоцінне для драматурга» [Киреевский, 1984: с. 39].

Ось що пише про драматургічну природу пушкінського обдарування літературознавець В. Непомнящий: «важко... уникнути спокуси згадати тут загадкову фразу Пушкіна: “Хибне поняття про поезію взагалі та про драматичне мистецтво зокрема”. “Поезія” стоїть поряд із “драматичним мистецтвом” не тільки у Пушкіна, але й у Ів. Киреевського... особливості пушкінської поетики, ролі часу в ній... зближують закони пушкінської лірики із законами драми: і там, і там — колізія, розв'язується у часі; ліричний процес пушкінського вірша є, у цьому розумінні, драматичний процес. Не випадково пушкінська лірика постійно тяжіє до діалогу (“Розмова книгопродавця з поетом”, “Сцена із Фауста”, начерк “Вечірня відійшла давно”, “Герой” тощо)» [Непомнящий, 1999: с. 4].

Серед мистецтв *драматургія та мистецтво театру* посідають цілком особливе становище, позаяк звертаються як до лівої (зороване за законами логіки мовлення), так і до правої (театральне видовище) півкулі мозку. Наприклад, трагедія Пушкіна «Моцарт і Сальєрі» — це дев'ять сторінок логічно зв'язного *словесно-дискретного* тексту, але разом із тим — театральне дійство, закарбоване *ритмом та симетрією* (функції ритму у цьому творі багатоманітні: це і віршований розмір (шекспірівський неримований п'ятистопний ямб), і регулярне чергування монологів і діалогів (монолог — діалог — монолог — діалог — монолог); що ж стосується симетрії, то певні висновки автора див. у: [Пустовит, 2009].

Творчий метод Пушкіна позначений своєрідною особливістю, про яку вперше написав його перший біограф П. Анненков: «Часто... він викладав головну думку вірша, строфи або монологу в прозі, у попередніх, побіжних начерках; вони слугували йому розрахованими шаблонами, якими сходило його поетичне натхнення... Листові Тетяни до Онегіна передували, приміром, такі рядки: “Я знаю, що ви зневажаєте... я довго хотіла мовчати... я гадала, що вас побачу.. я нічого не хочу — хочу вас бачити... Прийдіть”» [Анненков, 1984: с. 143–144]. Такий метод роботи було застосовано у «Полтаві».

Так само працював і Гете. Чимало сцен «Пра-Фауста» (зокрема, пречудова фінальна сцена першої частини) спочатку були написані прозою й викладені віршами пізніше [Аникст, 1983: с. 82, 166–170]. Що це таке? А ніщо інше, як прикмета *абстрактного* мислення, яким пречудово володіють обидва поети (адже відокремлення форми від змісту є ніщо інше, як *абстрагування*) [Пустовит, 2-13: с. 18–21]. Вони викладають *зміст* тексту прозою, а потім надають йому віршованої *форми*. Вчиняти так (відділяти

форму від змісту) і означає *мислити абстрактно*. Абстрактне мислення вважають прерогативою вченого або філософа (взагалі людини з «лівопівкульним» мисленням), а не поета, проте вже було сказано про те, що геніальність, можливо, полягає саме в однаково досконалому використанні обох півкуль головного мозку.

Ця сама думка про можливість завіршувати практично будь-який зміст наявна у пушкінському вірші «Прозаїк і поет» (1825):

О чём, прозаик, ты хлопчешь?  
Давай мне мысль какую хочешь:  
Её с конца я заострю,  
Летучей рифмой оперю...

Понад десять років (1824–1835) Пушкін обмірковував сюжет про Клеопатру (вірш 1824 року, вірш 1828 року, повість «Єгипетські ночі» 1835 року): один із віршів написано чотиристопним ямбом, інший — шести-стопним, повість написана прозою. Ще один красномовний приклад такого роду — пушкінські начерки 1835 року про продовження «Онегіна»: одну й ту саму думку викладено онегінською строфою, октавою, олександрійським віршем [Эткинд, 1963: с. 12–13]. Отже, один і той самий матеріал може бути *оформленим* по-різному. Один із героїв «Єгипетських ночей» — імпровізатор — здатний говорити віршами на будь-яку запропоновану публікою тему.

Розмірковуючи над тим фактом, що з-поміж молодих поетів його часу ніхто не вийшов із вдалою прозою, Гете зауважив: «Справа дуже проста: щоб писати прозою, треба мати, що сказати, а кому сказати немає чого, тому залишається римувати вірші, де за одним словом тягнеться інше і врешті-решт виходить щось, що по суті не являє собою нічого, але має такий вигляд, нібито воно є щось» (цит. за: [Гачев, 1972: с. 27]). Сам Гете, як відомо, був талановитим прозаїком. Йому завжди *було що сказати* — чи то у віршах, чи то у прозі.

Отже, для Гете та Пушкіна думка тексту та його віршована форма цілком можуть бути помислені роздільно. Поеднуються ж вони тільки на заключному етапі роботи. Як сильно відрізняє це їхню творчу методу від методи поетів-романтиків!

Одному з них — Лермонтову — належать знамениті рядки:

Есть речи — значенье  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможно...

Про пушкінські тексти так сказати не можна: значення його промов ніколи не буває ані темним, ані нікчемним. Первинний для Пушкіна стиль — французький класицизм XVII–XVIII сторіч. Він почав писати французькою мовою, наслідуючи, зокрема, Мольєра та Вольтєра. Добре відомо, як високо

Пушкін цінував Буало, законодавця французького класицизму, автора знаменитого трактату «Поетичне мистецтво» (1674). Е. Еткінд пише про нерозривний зв'язок між філософією Декарта та естетикою Буало: «Засадовим для класицистичного світогляду є картезіанський раціоналізм, який набув зрілих рис у трактаті Рене Декарта “Міркування про метод” (1637)... Літературна практика класицизму свідчить про те, що картезіанство до кінця визначило його естетику та поезику. Ніколя Буало в “Поетичному мистецтві” на перше, визначальне місце висуває *розум* та визначуваний ним *смысл*:

Обдумать надо мысль и лишь потом писать.  
Пока неясно вам, что высказать хотите,  
Простых и точных слов напрасно не ищите;  
Но если замысел у вас в уме готов,  
Все нужные слова придут на первый зов.

Буало<sup>1</sup>

Важко що-небудь остаточно збагнути — важко, але необхідно і завжди доступно. Незрозумілого немає нічого, та й бути не може. Щойно ми зрозуміли, щойно раціональна думка набула виразного характеру, як потрібне слово знайдеться саме» [Еткінд, 1998: с. 12–13].

Пушкін цілком поділяє цей класицистичний оптимізм. Протиставляючи його поезику лінгвопоетичній позиції Жуковського — Ламартина — Лермонтова («щоб став очевидним контраст між ними і Пушкіним, вихованцем французької просвітницької школи, що сягає класицизму XVII сторіччя»), Е.Еткінд пише: «навіть стан безуму не заважає слову бути адекватним виразником внутрішніх порухів душі.... Наскільки характерною є для Пушкіна формула “Мої слухняні слова”, неможлива ні для кого з романтиків-спіритуалістів! У тому ж, що слова здатні виразити все, що поет забажає, у Пушкіна сумнівів не буває ніколи» [Еткінд, 1999: с. 35–37].

Все сказане вище має рацію і стосовно інтелектуала, природодослідника і філософа Гете, котрий ґрунтується також на французькому класицизмі XVII–XVIII сторіч.

Автор монографії «Пушкін і Гете» Р. Данилевський пише про те, що літературний розвиток Пушкіна був аналогічний розвитку Гете: «Якщо спробувати окреслити шаблі, якими сходили Гете і Пушкін від першого, спільного для них живлення від традицій європейського класицизму XVII–XVIII сторіч і від легкої поезії рококо, то надалі обидва вони пройшли через етап літературного бунтарства — “буря і натиск” у Гете, романтизм “південних поем”» Пушкіна — і піднеслися до Шекспіра... Що стосується безпосередньо творчості, літературного ремесла, роботи зі словом, то від читача не могла сховатися спільність європейських культурних традицій, на які спиралися поети. Починаючи з Біблії, з греко-римської античності до видатних французів та англійців XVII–XVIII сторіч, до В. Скота та Байрона —

---

<sup>1</sup> Буало Н. Поэтическое искусство. Пер. Э.Линецкой.

все було спільним надбанням Гете і Пушкіна, включно із французькою мовою, вивченою в дитинстві, а потім опанованою англійською» [Данилевський, 1999: с. 113, 273–274].

Щоправда, необхідно зробити важливе уточнення. Справді, французький класицизм, нерозривно пов'язаний із філософією Декарта, вихідний, ґрунтовий стиль як юного Гете, так і юного Пушкіна цілком у душі часу, а Вольтер є їхнім спільним кумиром. Але у пізніші, зрілі роки обидва поети відійшли від літературних ідеалів своєї юності. На схилі життя Гете казав Екерманові і про те, яке величезне значення мав для нього Вольтер та його видатні сучасники за років юності, і про те, якої праці йому коштувало від них оборонитися, щоби стати на власні ноги. Юний Пушкін — вольтеріанець; 1818 року він захоплено називає «Орлеанську діву» Вольтера *святою біблією харит*. У зрілі роки він відгукується про кумира своєї юності зовсім інакше, 1832 року в начерку «Про сучасну французьку поезію» він пише, мовляв, усім відомо, що французи — найбільш «антипоетичний» народ. Найкращі письменники їхні, найславетніші представники «цього дотепного й позитивного народу», Монтень, Вольтер, Монтеск'є, Лагарп і сам Русо, довели, наскільки почуття витонченого було для них чужим і незрозумілим. С. Аверинцев висновує: «Вольтер для обох — антагоніст... дух систематичного розсудкового заперечення на кшталт Вольтера і для Гете, і для зрілого Пушкіна є принципово неприйнятним» [Аверинцев, 2005: с. 273–274].

Драматичне мистецтво, яке за самою своєю суттю є діалогічним і діалектичним, тяжіє до об'єктивності та неупередженості, а отже, є спорідненим із наукою. Те, що найвищі досягнення Пушкіна і Гете належать до *драматичного* роду, є глибоко закономірним: обидва вони еволюціонували від лірики до драматургії, обидва є не лише поетами, але й ученими.

Восени 1830 року у Болдіно, по завершенні «Маленьких трагедій», Пушкін у нотатках про трагедію М. Погодіна «Марфа Посадниця» пише про *об'єктивність*, цілком необхідну для драматурга, мета якого — *дослідження істини*. На думку Пушкіна, драматичний поет має бути «неупередженим, мов доля», й повинен відобразити глибоке й сумлінне дослідження істини. Він не може хитрувати й схилитися на певний бік, офіруючи іншим. Його завдання — не виправдовувати чи звинувачувати або намовляти на висловлення. Його справа воскресити попередні роки в усій їхній істині. Драматичному письменникові потрібні *«філософія, неупередженість, державні думки історика, здогадливість, жвавість уяви, жодних забобонів улюбленої думки»*.

Про яку *філософію* тут ідеться? Ризикну припустити, що це класична німецька філософія. Добре відомо, як тісно творчість Гете пов'язана з філософією його сучасників — фундаторів класичної німецької філософії Канта, Шелінга та Гегеля [Аникст, 1983: с. 112–116]. Одну з праць автора цієї статті [Пустовит, 2013, с. 38–55] присвячено доведенню того, що зріла творчість Пушкіна також близька до цієї філософської системи. Втім, ще І. Киреевський 1830 року написав таке: «Нам необхідна філософія: весь розвиток



нашого розуму потребує її. Нею однією живе й дихає наша поезія... Але звідки прийде вона? Де шукати її? Звичайно, перший крок наш до неї має бути привласненням розумових багатств тієї країни (тобто Німеччини. — *О.П.*), яка в умогляді випередила решту народів» [Киреевский, 1984: с. 51].

*Державні думки історика* та об'єктивність (*неупередженість, жодного забобону для улюбленої думки*) були властиві для Пушкіна-драматурга найвищою мірою. Прихильник Н. Карамзіна і сам *професійний історик*, Пушкін із захопленням відгукується про трагедію «Марфа Посадниця» іншого професійного історика, М. Погодіна. Вихований на німецькій класичній філософії І. Киреевський, якого Пушкін дуже високо цінував як літературного критика, саме *історію* вважає головною, центральною наукою своєї доби (згадаймо для порівняння, що для найбільшого мисленника попередньої доби, для Канта, такою наукою була математика — Кант вважав, що у кожній науці рівно стільки науки, скільки в ній математики): «Поет для сучасності — те саме, що історик для минулого: провідник народного самопізнання... Історія в наш час є центром усіх пізнань, це наука наук, єдина умова будь-якого розвитку, напрямок історичний обіймає все» [Киреевский, 1984: с. 44].

Добре відомо, яке величезне значення для виникнення та становлення класичної німецької філософії мала драматична європейська історія кінця XVIII — початку XIX сторіч (особливо історія Франції — Велика Французька революція та роки панування Наполеона). Німецька класична філософія — це світорозуміння однолітків великої революції: немає догми, немає нічого, що встановлено навечно, вчорашніх авторитетів повалено, світ постійно створюється наново [Берковский, 2002: с. 35]. І романтизм, і класична німецька філософія були породженням революції. Ще 1842 року Маркс характеризував філософію Канта як «німецьку теорію французької революції».

Вище вже було сказано, що серед творів болдінської осені 1830 року є пушкінські начерки «Про народну драму та про “Марфу Посадницю” М.П. Погодіна». У цьому тексті Пушкін як *драматург і вчений-історик* вимагає об'єктивності та глибокого, сумлінного, всебічного дослідження істини. Саме такими є якості Пушкіна-історика («Історія Петра I», «Історія Пугачова»). В його *художніх творах* подвійні та суперечливі образи Петра Першого, Наполеона, Пугачова, Клеопатри відтворено із сумлінністю *професійного історика*. Восени 1830 року в Болдіно Пушкін писав, що обтяжувати вигаданими жахами історичні характери не мудро і не великодушно, бо наклеп у поемах завжди є непохвальним. Ось як характеризує історизм геніального поета Н. Ейдельман: «За природою своєю талант є об'єктивним, за суттю своєю не може не шукати, наприклад, у веселому сумного, у трагедії — комічного, у піднесеному — знижувального, іронічного, Це пошук протидії на будь-яку “дію”, органічне неприйняття одного тону, закінчених, “вичерпаних” оцінок — ось пречудові якості для історика, і в цьому розумінні, ймовірно, кожний геній-митець є й потенційним істориком» [Эйдельман, 1984: с. 361].

Міркування Пушкіна про Петра Першого багато в чому подібні до міркувань його про Наполеона. Не випадково у статті «Про дворянство», написаній у 1830-ті роки, він зближає ці дві постаті, кажучи, що засоби, якими досягають революції, недостатні для її закріплення, бо Петро Перший — це водночас і Робесп'єр і Наполеон (утілена революція).

Характеризуючи творчий метод Пушкіна, П. Анненков казав, що будь-яке дослідження той пояснював поезією і навпаки [Анненков, 1984: с. 277].

Порівнюючи Гете і Пушкіна, С. Франк називає їх «художніми філософами». Ось що він пише про Гете: «Інтелектуальне осягнення та художнє сприйняття є в нього одним і тим самим творчим процесом. У ньому не просто поет протистоїть мислителю або поєднується з мислителем, навпаки, саме як поет він є мислитель або ж як мислитель він — митець. Вільна гра художньої фантазії не виганяє й не послаблює в його душі прагнення до об'єктивного, інтелектуального осягнення істини, як це буває в інших поетів; навпаки, *пізнання він здійснює засобами художньої творчості, відтак уся подвійність між мистецтвом і наукою, між поетичним вимислом і науковою винахідливістю у певному розумінні погашена в ньому і злютована в нерозривну єдність* (курсив мій. — О.П.). Художній інстинкт не тільки діє в ньому як суб'єктивна психічна сила, але й разом із тим є для нього філософським дороговказом та мірилом об'єктивної істини. Потяг до краси не засліплює його у науковому розумінні, а навпаки, опромінює його шлях до пізнання» [Франк, 1914: с. 105–106].

М. Бахтін у праці з красномовною назвою «Час і простір у творах Гете» зауважує: «Гете з огидою ставився до слів, за якими не було власного *наочного* досвіду... Найскладніші й найвідповідальніші поняття та ідеї, згідно з Гете, завжди можуть бути подані у *наочній формі*, можуть бути *показані* за допомоги схематичного або символічного креслення, моделі або за допомоги адекватного рисунка... *Навіть саму основу філософського світогляду можна розкрити у простому й чіткому зоровому образі* (курсив мій. — О.П.). Коли Гете під час морського переїзду з Неаполя до Сицилії вперше опинився у відкритому морі й обвід виднокраю зімкнувся навколо нього, він заявив: «Хто не був оточений зусібіч морем, не має поняття про світ і про своє співвідношення зі світом». *Слово* для Гете було сумісним із власне чіткою наочністю... Загальновідомою є героїчна боротьба Гете за впровадження в природничі науки ідеї становлення, розвитку. Тут не йдеться про його наукові праці за суттю. Відзначмо лише, що й у них конкретна наочність позбавлена статичності, поєднана з часом. *Скрізь тут око, що бачить, шукає і знаходить час — розвиток, становлення, історію. За посталим він убаचाє те, що стає і наготовує себе* (курсив мій. — О.П.), причому все це з винятковою наочністю» [Бахтін, 1979: с. 207, 208, 209].

У статтях про Пушкіна 1930–1940-х років С. Франк показав, що митцем аналогічного плану був і Пушкін [Пушкін в русской философской



критике, 1990]. Справді, Пушкін, подібно до Гете, малював. І для нього слово (*ліва півкуля*) безпосередньо співвіднесене з *наочним образом* (*права півкуля*) (береги його рукописів геть замальовані). Він створює проекти ілюстрацій до власних творів [Цявловская, 1980]. Задуми багатьох творів Пушкіна, зокрема такого визначного, як «Мідний вершник», виникали спочатку у графічній формі [Фомичёв, 1988: с. 8].

Але найголовніше — два моменти: по-перше, здатність зорового образу втілювати філософські ідеї, по-друге, *вміння ока, що бачить, шукати та знаходити час — розвиток, становлення, історію*. Не кажучи вже про «Маленькі трагедії», будь-яка сцена з яких є підтвердженням викладеного вище, все це втілено у пушкінській філософській ліриці.

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.  
Другой смолчал и стал пред ним ходить.

Що це таке? Ніщо інше, як *філософський театр*. Ідеться про філософську проблему, але обговорення побудовано як театральну мізансцену — один учасник діалогу подає репліку, інший відповідає — але не словами, а дією!

Те ж саме — у «Моцарті і Сальєрі»:

*Моцарт.*  
...гений и злодейство —  
Две вещи несовместные. Не правда ль?  
*Сальєри.*  
Ты думаешь?  
(Кидає отруту в склянку Моцарта)

Ще один приклад такого роду — вірш «Від мене ввечері Леїла»; і тут діалог і «сценічна дія» (Леїла *іде геть* — навіть зазначено, *як іде геть* — *бай-дуже*) втілюють філософську проблематику (*на все свій час*). Філософська навантаженість «Фауста» теж відома. *Пушкін, подібно до Гете, — теж фундатор філософського театру, драматург-філософ!*

У блискучій статті «Про завдання пізнання Пушкіна» (1949) С. Франк зближає Пушкіна з Гете: «Будь-яке “філософування”, будь-який відірваний від конкретності “умогляд” йому чужі й ненависні. Про нього можна було б сказати те саме, що Гете сказав про самого себе, а саме, що він був позбавлений особливого органу для “філософії” — і при цьому на тій самій підставі: на підставі природженого, інстинктивного усвідомлення, що будь-яка теорія є “сірою”, порівняно зі “златим древом життя”. У зв’язку з цим філософ відзначав, що при характеристиці думки Пушкіна мимоволі впливає й тут один термін Гете: термін “предметного мислення”. Під ним, як відомо, мали на увазі мислення, яке ніколи не віддаляється від *конкретної повноти реальності* (курсив мій. — О.П.), ніколи не зазнає спокуси підмінити її відстороненими, спрощеними схемами та систематично-логічними зв’язками» [Пушкін в русской философской критике, 1990: с. 428].

Найкращим утіленням цієї конкретної повноти реальності, від якої ніколи не віддаляється мислення обох поетів, є, звичайно, їхня драматургія, що об'єднує у своїй пречудовій повноті історичну конкретність, філософську проблематику, поетичне слово, театральне видовище, а іноді (як, наприклад, у трагедії Пушкіна «Моцарт і Сальєрі») — ще й музику.

М. Гаспаров пише: «вся творчість Пушкіна була, так би мовити, концептом європейської культури для Росії» [Гаспаров, 2001: с. 190]. Справді, зріла творчість поета являє собою певний *надсинтез*: вона не тільки підсумувала у собі весь попередній розвиток європейської літератури (тут варто було б використати гегелівський термін «зняття» — «Aufheben» [Пустовит, 2013: с. 38–55]), але й вийшла за межі *мистецтва* літератури у царину науки історії та філософії.

Наука і мистецтво — дві різні, але взаємопов'язані царини культури; а помежова з ними філософія — *душа культури* (як відомо, Гегель визначав філософію саме так). Не випадково Г. Кнабе, визначаючи початкову межу «нашого часу», пов'язує її зі смертю Гегеля (1831), Гете (1832) і Пушкіна (1837), підкреслюючи тим самим не тільки однакову велич цих трьох геніїв, але й глибоку їхню внутрішню спорідненість [История мировой культуры... 1998: с. 53].

#### ДЖЕРЕЛА

- Аверинцев С. С. Связь времен. — К., 2005.  
Аникст А. Гёте и Фауст. От замысла к свершению. — М., 1983.  
Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. — М., 1984.  
Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979.  
Берковский Н. Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. — СПб., 2002.  
Гайденок П. П. Трагедия эстетизма. — М., 1970.  
Гаспаров М. Л. Записи и выписки. — М., 2001.  
Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. — М., 1972.  
Данилевский Р. Ю. Пушкин и Гёте. Сравнительное исследование. — СПб., 1999.  
История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под ред. С. Д. Серебряного. — М., 1998.  
Киреевский И. В. Избранные статьи / Сост., вступ. статья и коммент. В. Котельникова. — М., 1984.  
Непомятый В. Поэзия, музыка, время // Музыкальная академия. — 1999. — № 2.  
Николаенко Н. Н. Психология творчества: Учебное пособие / Под ред. Л. М. Шипицыной. — СПб., 2007.  
Пустовит А. В. Введение в логику. — К., 2013.  
Пустовит А. В. Золотое сечение в структуре трагедии Пушкина «Моцарт и Сальєри» // Літературознавчі студії. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. — К., 2009. — Вип. 23. — Ч. 1.  
Пустовит А. В. История европейской культуры. — К., 2004.  
Пустовит А. В. «Ум ищет божества»: эволюция религиозно-философских воззрений Пушкина от французского скептицизма к немецкому идеализму // Sententiae. — 2013. — № 2 (XXIX). — С. 38 — 55.  
Пушкин в русской философской критике. — М., 1990.

- Фомичёв С. А.* Рисунки Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии: Сборник научных трудов. — Л., 1988. — Вып. 22.
- Франк С. Л.* О сущности художественного познания (Гносеология Гёте) // Вопросы теории и психологии творчества. — Харьков, 1914. — Т.5.
- Цявловская Т.Г.* Рисунки Пушкина. — М., 1980.
- Эйдельман Н.Я.* Пушкин: История и современность в художественном сознании поэта. — М., 1984.
- Эткинд Е.Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. — М., 1999.
- Эткинд Е.Г.* «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопэтики русской литературы XVIII — XIX вв. — М., 1998.
- Эткинд Е.Г.* Поэзия и перевод. — М.; Л., 1963.

---

***Олександр Пустовіт*** — кандидат фізико-математичних наук, професор кафедри філософії Міжрегіональної академії управління персоналом. До сфери наукових інтересів належать культурологія, логіка, етика, естетика тощо.

---