

*А. М. Гуревич*



# «СВОБОДНАЯ СТИХИЯ»

Статьи о творчестве Пушкина



STUDIA PHILOLOGICA

Studia philologica

Александр Гуревич

**«Свободная стихия». Статьи  
о творчестве Пушкина**

«Языки Славянской Культуры»

2015

**Гуревич А. М.**

«Свободная стихия». Статьи о творчестве Пушкина /  
А. М. Гуревич — «Языки Славянской Культуры», 2015 — (Studia  
philologica)

В книге обсуждаются проблемы, вызывающие серьезные разногласия среди специалистов. В первой ее части речь идет о синтетической природе пушкинского романтизма, о соотношении в творчестве Пушкина начал доромантических и собственно романтических, о романтической окрашенности его реалистических произведений. Во втором разделе критически рассматриваются три устойчивых мифа о поэте: миф о Пушкине как «чистом художнике», далеком от актуальных общественных проблем; о Пушкине как истинном христианине и убежденном монархисте; о Пушкине как безусловном единомышленнике декабристов. Им противопоставляется анализ ряда важнейших произведений Пушкина зрелой поры, выявляются их потаенные, скрытые смыслы, ускользающие обычно от внимания читателей и критиков. Наконец третий раздел составляют статьи из двухтомной «Онегинской энциклопедии» (1999; 2004), посвященные главным героям и важнейшим особенностям построения романа в стихах. Книга адресована не только специалистам-литературоведам, но и широкому кругу читателей русской классики.

УДК 821.161.1

© Гуревич А. М., 2015

© Языки Славянской Культуры, 2015

## Содержание

От автора	6
Романтизм Пушкина	8
Судьба русского романтизма	8
«Парнасский афеизм»	22
Конец ознакомительного фрагмента.	27

# **Александр Михайлович Гуревич**

## **«Свободная стихия»: статьи о творчестве Пушкина**

© Гуревич А. М., 2015

© Языки славянской культуры, 2015

## От автора

Предлагаемая читателю книга – итог многолетнего изучения творчества Пушкина. В ней обсуждаются вопросы, которые до сих пор остаются недостаточно проясненными и вызывают серьезные разногласия среди пушкинистов.

Это, во-первых, вопрос о своеобразии пушкинского романтизма, о соотношении в пушкинском творчестве доромантических, собственно романтических и реалистических начал. И, во-вторых, – о смысле и сути общественно-политической позиции поэта, о его отношении к верховной власти.

Известно, что развитие русской литературы нового времени приняло «неклассический» характер, что оно во многом отличалось от развития литературы западноевропейской. Показательна в этом отношении и судьба русского романтизма, в котором собственно романтические начала выражены не столь определенно и отчетливо, как, скажем, в романтизме немецком или английском. Ибо русский романтизм был гораздо теснее связан с явлениями доромантическими – традициями предшествующих литературных направлений. С другой стороны, художественное наследие романтизма в гораздо большей мере, чем это было на Западе, сохраняло живое значение для последующей литературной эпохи – творчества крупнейших русских писателей-реалистов.

В многообразном творчестве Пушкина, в его художественных созданиях и теоретических суждениях национально-исторические черты русского романтизма запечатлены чрезвычайно рельефно и целостно. Оно может быть поэтому названо типичным и одновременно исключительным явлением в истории отечественного романтизма, во многом определившим его судьбу в русской литературе.

Всем сказанным обусловлено содержание первого раздела книги – «Романтизм Пушкина». В двух первых его статьях русский романтизм рассматривается как сложная и дискуссионная историко-литературная проблема, выясняется взгляд на нее самого поэта. В трех последующих – охарактеризовано творчество Пушкина романтической поры: романтическая лирика и цикл так называемых «южных поэм»; показано принципиальное различие пушкинского и лермонтовского романтизма. За ними следуют две статьи, где речь идет о роли романтического начала в зрелом творчестве Пушкина. Наконец, в заключительной статье сопоставлены поэма «Цыганы» и повесть Л. Толстого «Казачья», подчеркнута роль пушкинской традиции в развитии русской литературы XIX в.

Главная тема второго раздела – общественно-политическая позиция Пушкина и ее воплощение в его художественном творчестве. Здесь критически рассматриваются и решительно отвергаются три устойчивых мифа о поэте. Прежде всего – это миф о Пушкине как о «чистом художнике», далеком от актуальных общественных проблем; затем – о Пушкине как истинном христианине и убежденном монархисте, лично преданном царю; и, наконец, о Пушкине как безусловном единомышленнике декабристов. В противовес этим устоявшимся представлениям здесь предлагаются наблюдения над текстами ряда важнейших произведений Пушкина зрелой поры, выявляются потаенные, скрытые смыслы этих произведений, их острозлободневный, взрывной характер, ускользающий обычно от внимания читателей, исследователей, критиков, но совершенно необходимый для понимания сути общественной позиции поэта.

Наконец, третий раздел книги составляют шесть больших статей, написанных для двухтомной «Онегинской энциклопедии» (М.: Русский путь, 1999; под общей редакцией акад. РАО Н. И. Михайловой), посвященных центральным персонажам и важнейшим особенностям построения пушкинского романа в стихах.

Все цитаты и ссылки на тексты произведений Пушкина, за исключением особо оговоренных случаев, приводятся по изданию: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Ленинград: Наука, 1977–1979.

В тексты включенных в книгу статей – по сравнению с первоначальными публикациями – внесены некоторые исправления, изменения и дополнения.

Книга адресована не только специалистам-литературоведам, но и учителям-словесникам, студентам-филологам и любителям отечественной словесности вообще.





## Романтизм Пушкина

### Судьба русского романтизма

Историка русского романтизма буквально с первых же шагов подстерегают серьезные трудности. С одной стороны, по издавна установившейся традиции, освященной еще именем Белинского, началом романтизма в России принято считать творчество Жуковского и Батюшкова. С другой стороны, хорошо известно, что романтизм в Европе – явление послереволюционное, выразившее неудовлетворенность тем общественным строем, который сложился в результате грандиозных социальных и политических катаклизмов на рубеже XVIII–XIX вв.

Казалось бы, в России, переживавшей в 1810–1820-е гг. общенациональный подъем, шедшей навстречу первому революционному выступлению, не было благоприятной почвы для возникновения романтических настроений. Каковы же причины их возникновения в столь «неподходящее» время? В какой мере русский романтизм является аналогом романтизма западноевропейского?

В поисках ответа на эти вопросы необходимо обратиться к одной из наиболее острых и дискуссионных проблем – проблеме типологической общности национальных разновидностей романтизма. Составляют ли они нечто целое, образуют ли единое в своей сущности литературное направление? Или же мы имеем дело с совокупностью более или менее родственных, может быть, даже внешне схожих явлений? Проблема романтизма оказывается тем самым частью более широкой и общей проблемы – соотношения типологически сходного и национально своеобразного в литературных направлениях вообще.

В трудах отечественных теоретиков – специалистов по сравнительному изучению литератур утвердилась мысль о необходимости различать сходство типологическое и контактное: *внутренние* аналогии литературного процесса, вызванные сходством общественных условий, и литературные влияния.

Что касается международного характера литературных направлений, аналогичная их последовательность и смена в разных странах рассматриваются обычно как результат типологических совпадений и соответствий. «Обращаясь к истории литературы нового времени, с самых ранних этапов формирования буржуазного общества, – утверждает В. М. Жирмунский, – мы констатируем у разных европейских народов одинаковую регулярную последовательность литературных направлений, смену и борьбу связанных с ними больших художественных стилей, сходство которых не может быть результатом случайности и обусловлено исторически сходными условиями общественного развития этих народов...» [1. С. 141].

Подобные же взгляды высказаны и в работах А. Н. Соколова: «Сходство литературных направлений, возникших в различных национальных литературах, объясняется не заимствованиями, не влияниями одной литературы на другую, а сходством социально-исторических условий, сложившихся в истории разных народов» [2. С. 409].

Эти авторитетные суждения выражают точку зрения наиболее распространенную, господствующую сейчас в нашей науке. Во многом убедительные и справедливые, они, тем не менее, выглядят недостаточно ясными в одном существенном пункте. При несомненном единстве основной тенденции общественного развития от средневековья к новому времени его темпы, формы и сроки оказывались различными в разных странах. И потому конкретно-исторические ситуации в Италии и Англии, Франции и Германии, Испании и России (не говоря уже об идеологических, религиозных и культурно-художественных традициях) были – в любую эпоху – глубоко своеобразными. Однако же в этих своеобразных, несходных, неповторимых



условиях постоянно возникали литературные направления, которые принято рассматривать как сходные, родственные, внутренне близкие.

Нужно ли доказывать, что в первой половине XIX столетия полуазиатская крепостническая Россия и, скажем, капиталистическая Англия, давным-давно свершившая буржуазную революцию, пережившая эпоху промышленного переворота, находились на разных стадиях общественной эволюции? Между тем, и романтизм, и критический реализм возникают в обеих странах практически одновременно. Выходит, *одни и те же* литературные направления могут складываться в *разных* общественных ситуациях, и тогда ни о каком «сходстве социально-исторических условий» говорить не приходится. Однако же сторонникам традиционной точки зрения подобное допущение кажется невозможным. «Если романтизм возникает в определенных социально-исторических и идеологических условиях и становится их художественным выражением, то он не может возникнуть в других общественных и идейных условиях. Это положение можно признать аксиомой...», – настаивает А. Н. Соколов [3. С. 37]. Но, если это действительно аксиома, логично было бы признать, что, говоря о романтизме или реализме в России и Англии, мы называем одним и тем же именем разные по своей сути явления. Тем не менее «единая сущность романтизма при различии его национальных форм» [3. С. 11] кажется А. Н. Соколову столь же аксиоматичной. И понятие об этой единой сути, о «романтизме вообще» «создается путем обобщения особенностей, присущих отдельным романтическим направлениям» [3. С. 12].

Нетрудно заметить: сама возможность существования «отдельных романтических направлений» – многообразных национальных форм романтизма – остается при такой постановке вопроса недоказанной, теоретически необоснованной. Получается, что сходные «социально-исторические и идеологические условия» могут возникать в странах, находящихся на разных уровнях общественного развития.

Несколько иное решение интересующей нас проблемы предлагает В. М. Жирмунский. Данное Марксом определение романтизма как первой реакции на Французскую революцию и связанное с ней просветительство, рассуждает он, «точно обозначает социально-историческое место и предпосылки романтизма. Однако “реакция” была различной в сознании разных общественных классов, в разное время и у разных народов, и этим определяется многообразие и пестрота конкретных индивидуальных форм (“микросистем”) романтической литературы» [1. С. 152].

Но если реакция на просветительство и Французскую революцию была в разных странах неодинаковой, если несхожими были ее содержание, ее общественный смысл, то, значит, даже социальные и идеологические предпосылки национальных «романтизмов» были различными. На чем же основывается тогда внутренняя общность романтического искусства, единство художественной системы («макросистемы») европейского романтизма? Словом, если А. Н. Соколову не удалось теоретически обосновать возможность существования национальных разновидностей романтизма, то в рассуждениях В. М. Жирмунского, напротив, ускользает «единая сущность» романтического искусства.

Очевидные недостатки общепринятой концепции вызвали к жизни противоположную точку зрения, наиболее остро и темпераментно высказанную Б. Г. Реизовым. По его мнению, такие понятия, как «классицизм» или «романтизм», «не имеют типологического смысла: они имеют только исторический смысл, который они приобретают в каждой данной стране и в каждый данный отрезок времени» [4. С. 9]. Значит, «романтизм в общеевропейском плане может быть понят лишь как система и процесс литературных взаимодействий, которые вызывают в каждом случае разные национально и исторически обусловленные следствия» [5. С. 242]. Нет романтизма «вообще», существуют лишь отдельные «романтизмы», взаимосвязанные и воздействующие друг на друга [Там же].

Позиция Б. Г. Реизова не получила сколько-нибудь серьезной поддержки в нашей науке и вызвала ряд критических откликов, в значительной мере справедливых. Изъяны предложенной им концепции и впрямь очевидны. Главный из них – неоправданно резкое противопоставление типологического и конкретно-исторического изучения литературы – противопоставление, порождающее новые противоречия и неясности.

«Движение, пути, этапы! – иронизирует он. – Развитие литературы рассматривается как движение поезда, который не может прийти из Москвы в Ленинград, не пройдя всех промежуточных станций» [5. С. 10]. Ирония напрасная, ибо факт остается фактом: одинаковая последовательность основных литературных направлений (о чем так хорошо говорит В. М. Жирмунский), весь ход литературного процесса подчинены определенным закономерностям и не могут быть сведены к случайностям межнациональных контактов. И чем ближе народы и страны по своим историческим судьбам, по типу духовного и культурного развития, тем более сходства обнаруживают возникающие в них литературные направления. Объяснить все это одной лишь системой литературных взаимодействий, как предлагает Б. Г. Реизов, решительно невозможно. Именно в отрицании внутренних закономерностей литературного процесса, рождающих сходные явления в различных национальных литературах, и состоит главная ошибка Б. Г. Реизова.

А вместе с тем в его позиции есть свои резоны, свои сильные стороны. Недооценка системы литературных взаимодействий, их роли и значения в мировом литературном процессе – это, действительно, существенный недостаток отвергаемых им концепций. Прав Б. Г. Реизов и в другом: национальное своеобразие литературных направлений столь велико, что рассмотрение их в качестве «вариантов» классицизма, сентиментализма или романтизма «вообще» явно недостаточно.

Истина, очевидно, лежит где-то посередине между крайностями обеих точек зрения. С попытками опровергнуть тезис о закономерном возникновении и регулярной, последовательной смене основных литературных направлений согласиться, как видим, невозможно. Но столь же трудно согласиться и с традиционной его интерпретацией – с тем, что под воздействием сходных общественных условий в разных литературах сами по себе и независимо друг от друга возникают одинаковые художественные направления, единые по своей сути и отличающиеся лишь некоторыми вторичными признаками национального своеобразия. Литературные влияния и взаимодействия выглядят при этом чем-то необязательным, второстепенным.

Реальная картина европейского литературного развития представляется намного более противоречивой и сложной. В силу его неравномерности (см. [6. С. 175–176]) каждое из крупных литературных направлений достигает обычно наивысшего расцвета в какой-то одной стране (реже – в нескольких странах), где для этого складывается особая, исключительно благоприятная ситуация. Именно в своей наиболее зрелой, классической форме и оказывает оно *обратное* воздействие на литературный процесс, становится как бы ориентиром литературного развития и получает международное значение. Разумеется, воздействие это возможно лишь постольку, поскольку в других странах существуют соответствующие условия, более или менее сходные социальные и духовно-культурные предпосылки. Но, коль скоро такое сходство никогда не может быть полным, эти аналогичные литературные направления тоже лишь *отчасти* сходны со своим образцом. В каждой стране, каждой национальной литературе происходит отбор и переработка идущих извне влияний, их переосмысление и истолкование в соответствии с отечественными потребностями и общественными задачами, их встреча с местными традициями, общекультурными и литературно-художественными.

Мы можем говорить, следовательно, о *совокупном действии и взаимовлиянии* факторов типологических и контактных в ходе возникновения и развития общеевропейских литературных направлений. С этой точки зрения и должны быть уточнены господствующие сейчас в нашей науке принципы их типологического исследования и прежде всего – представление о

национальных разновидностях общеевропейских направлений как о равноправных, равнозначных (в теоретическом отношении) «вариантах».

В самом деле, если у европейских (даже только европейских!) народов литературные направления развиваются с неодинаковой интенсивностью, если каждое из них в своей классической форме выступает, как правило, в одной только стране, это значит, что в других странах оно не достигает полной зрелости, а в ряде случаев может быть выражено совсем слабо, представлено в эмбриональном, зачаточном виде. Очевидно, все эти многообразные национальные разновидности не могут быть признаны теоретически равноценными вариантами литературного направления «вообще». Ведь если в каждой из «национальных модификаций» сущностные черты того или иного направления выступают с разной степенью полноты, с большей или меньшей отчетливостью, сама попытка вычленения их «общего инвариантного ядра» [7. С. 3], «очищенного» от местных особенностей, становится проблематичной, а главное, бесплодной. Ибо сущность литературного направления выражается не в мифическом «инвариантном ядре», но прежде всего в его наиболее характерных и типичных образцах, в его *классической национальной форме*. Ориентируясь на нее, и следует, очевидно, решать проблему типологических соответствий, строить литературную модель данного литературного направления.

Что же касается иных, «неклассических» его разновидностей (ограничимся пока странами Западной Европы), то они являют собой как раз то, что можно было бы назвать типологическими вариантами, или, лучше сказать, «типологическими вариациями», этой теоретической модели, представляют как бы ступени приближения к ней.

Во избежание недоразумений сразу же заметим, что различие «классических форм» и «типологических вариаций» носит сугубо познавательный, понятийно-терминологический характер и ни в коем случае не может служить критерием эстетической оценки. Оно призвано установить лишь степень «чистоты», «классичности» изучаемого явления или же, напротив, меру его «неправильности». Однако сама по себе «чистота» литературного направления не говорит еще о его художественной ценности. Величайшие творения искусства нередко возникают как раз на сломе традиций – в итоге синтеза разнородных, подчас противоположных начал. Достаточно назвать имена Данте, Шекспира, Гете – писателей, которых невозможно прикрепить к какому-то определенному направлению. Русская литература XIX в. была сплошь «неправильной» с точки зрения западноевропейского художественного опыта, однако это нисколько не умаляет ее величия. Точно так же признание того факта, что перед нами «национальная вариация» литературного направления, а не его «классическая форма», менее всего может оскорбить чьи-либо патристические чувства, нанести ущерб национальному престижу. Байрон был величайшим романтическим поэтом, хотя и гораздо менее «чистым» романтиком, нежели Новалис.

Предлагаемое разграничение понятий не является, по сути дела, чем-то принципиально новым. Его молчаливо признают авторы ряда систематических курсов по истории литературы, театра, изобразительного искусства. Характеризуя, например, такое художественное направление, как ренессансный реализм, они вовсе не занимаются «обобщением особенностей», приписывая его национальным разновидностям, но берут за основу искусство Италии – классической страны европейского Возрождения, – а затем отмечают своеобразные черты и отличия Ренессанса во Франции, Германии, Англии, Испании. Причем отличия эти сводятся к тому, что сущностные черты ренессансного реализма воплощаются в других странах, в других национальных литературах менее последовательно и полно, чем в литературе итальянской.

Так, немецкому гуманизму, носившему по преимуществу ученый, книжный, филологический характер, был, в общем, чужд «идеал всестороннего развития сильной человеческой личности, языческого сенсуализма, новой светской культуры» [8. С. 308] (а ведь это и составляло, можно сказать, душу ренессансного реализма). Питая особый интерес к богословским вопросам, немецкие гуманисты во многом опирались на литературные традиции средневе-

ковья, от которых с презрением отворачивались гуманисты в Италии (см. [9. С. 212–220]). Вообще, в Германии «человек не пришел к тому гордому сознанию присущей ему высшей красоты телесного и духовного начала, которое выражали в своем учении теоретики итальянского Ренессанса и воспроизводили в художественных образах итальянские мастера» [10. С. 106].

Неудивительно, что многие важнейшие черты ренессансного реализма представлены в немецком искусстве словно бы в ослабленном виде или даже отсутствуют вовсе, ибо немецкий Ренессанс испытывал сильнейшее воздействие средневековой культуры и был теснейшим образом связан с нею. Так называемое Северное Возрождение (т. е. Возрождение северных по отношению к Италии европейских стран) представляло – как это сейчас все шире и чаще признается – своеобразный синтез, сплав «южных», собственно ренессансных начал и национальных, позднесредневековых, готических традиций. И потому теоретическую модель ренессансного реализма естественнее было бы создавать в результате изучения художественного опыта Италии, а не на основе общности итальянского и, скажем, немецкого искусства. Сам уровень развития ренессансных начал в обеих странах был различен.

Немалое значение имеют также хронологические границы итальянского и северноевропейского Возрождения. В Италии на протяжении трех столетий Ренессанс пережил несколько существенно различных стадий и в XVI в., когда Возрождение стало развиваться в большинстве других западноевропейских стран, клонился к закату. Но северные соседи итальянцев воспринимали ренессансные традиции обобщенно, суммарно, целостно. Ведь в других европейских странах эпоха Возрождения намного сократилась, сжалась иногда до нескольких десятилетий. Это был, как теперь говорят, «ускоренный» Ренессанс.

Итак, меньшая определенность и выраженность собственно ренессансных начал, их тесное сочетание и активное взаимодействие с традициями предшествующего этапа художественного развития (поздняя готика), относительная «сокращенность» эпохи Возрождения и в связи с этим нерасчлененное, целостное восприятие итальянского (классического для данного направления) художественного опыта – все эти особенности в высшей степени характерны и важны для понимания того, что представляют собой типологические вариации ренессансного реализма по сравнению с его классической формой.

Сходная картина открывается и при рассмотрении других литературных направлений. Так, понятие о классицизме может быть выработано только на основе изучения единственно «чистой» и «правильной» его формы – классицизма во Франции, создавшего действительно великое искусство. Но этого невозможно достичь путем «обобщения особенностей», скажем, французского, немецкого и английского классицизма, ибо в других европейских странах классицизм выступил в стертom, ослабленном виде, он носил в значительной мере подражательный, внешний характер и не выдвинул художников сколько-нибудь крупных и ярких.

В отличие от классицизма, романтизм проявил себя как мощное и яркое направление в ряде национальных литератур. Тем не менее «классической» страной романтизма стала одна только Германия. События и результаты Французской революции, оказавшиеся важнейшей социальной предпосылкой возникновения романтизма в Европе, были пережиты здесь, главным образом, «идеально», а решение общественных проблем перенесено в сферу спекулятивной философии, этики и особенно эстетики. Этому в высшей степени способствовали и давние национальные традиции. На протяжении всего XVIII в. просветительский рационализм в Германии получил довольно слабое развитие сравнительно с Англией или Францией. Зато идейные, религиозные, философские течения антипросветительного, антирационалистического толка (философия «чувства и веры», пиетизм, классический идеализм) были необычайно сильны.

Что же касается прочих национальных литератур, то сама, так сказать, степень их романтической была иной. Не случайно новейшие исследователи все более настойчиво соотносят романтическую литературу остальных европейских стран не столько с йенской школой, не

столько с немецким романтизмом в собственном смысле слова, сколько с движением «Бури и натиска» – вершиной немецкого предромантизма. Даже Байрон, несмотря на всю «новизну и оригинальность, типологически стоит гораздо ближе к крупнейшим писателям “Бури и натиска”, чем к выступившим в 1790-е гг. немецким романтикам» [11. С. 66].

Показательно, что одни и те же произведения, воспринимавшиеся как романтические или даже ультраромантические во Франции, в Германии считались принадлежащими иной, более ранней эпохе литературного развития. Так, знаменитая книга мадам де Сталь «О Германии», ставшая для Франции (и других европейских стран) библией романтизма, осталась по немецким масштабам явлением доромантическим. И наоборот, переведенная на французский язык Б. Констаном и отчасти переработанная им (с учетом классицистических вкусов соотечественников) трагедия Шиллера «Валленштейн» не была все же понята и принята французским читателем: Шиллер казался ему слишком необычным, чересчур романтическим (см. [12]). Между тем у себя на родине Шиллер выступал как оппонент романтиков, как писатель доромантического склада.

Вообще во Франции, где традиции классицизма были особенно сильны, романтизм пробивал себе дорогу с величайшим трудом. Но и в английском романтизме воздействие предшествующего этапа идейно-художественного развития – философско-эстетических идей Просвещения – было весьма ощутимым. Английские романтики, по словам Н. Я. Дьяконовой, «никогда не порывали с традицией сенсуалистического эмпиризма, характерной для английской философии... По сравнению с романтической эстетикой Германии английская отличалась более “земным” и менее мистическим характером» [13. С. 8–9].

Все сказанное и позволяет рассматривать романтизм даже во Франции и в Англии как «национальные вариации» этого литературного направления – в отличие от его классического воплощения в немецкой литературе.

До сих пор речь шла только о литературе западноевропейской – о странах с более или менее общей исторической судьбой и сходным типом культурного развития. Само собой разумеется, что в странах Северной, Центральной и Восточной Европы, шедших во многом иными путями, национальные разновидности основных литературных направлений еще далее отстоят от их классических форм.

Надо сказать, что в последнее время наша наука все более настойчиво ставит вопрос о типологии самого развития литературы, в том числе и о типологии литературных направлений.

Так, по мысли И. Г. Неупокоевой, даже в пределах европейского региона (как, впрочем, и других регионов тоже) можно говорить о нескольких *зонах* литературного развития, изучать литературные направления как в их национальной, так и в их зональной специфике (см. [14]). Положение это следует, очевидно, принять с той лишь оговоркой, что в других «зонах» – в странах с иным, нежели на Западе, типом социально-исторического и духовно-культурного развития – не могли возникнуть *те же самые* классицизм, сентиментализм, просветительство, романтизм: идейно-художественная природа этих направлений существенно отлична от их западноевропейских образцов.

Еще В. О. Ключевским отмечено принципиальное различие между собственно просветительской литературой и литературой стран Восточной Европы (в их числе и России), только испытавшей на себе влияние просветительских идей. Просветительская литература во Франции, по его словам, была «восстанием, с одной стороны, против феодализма, с другой – против католицизма». «Значение этой литературы, – говорит ученый, – имело довольно местное происхождение, было вызвано интересами, довольно чуждыми для Восточной Европы, не знавшей ни феодализма, ни католицизма. Но учащая удары, направленные против феодализма и католицизма, французский литератор XVIII в. сопровождал эти удары целым потоком общих мест, отвлеченных идей. Люди Восточной Европы, незнакомые с феодализмом и католицизмом, только и могли усвоить эти общие места, отвлеченные идеи» [15. С. 160]. Но они, подчерки-

вал В. О. Ключевский, не улавливали условного смысла этих формул, понимали их буквально, прямо. И потому условные формулы, отвлеченные термины, порожденные вполне определенными обстоятельствами национально-исторической жизни, превращались у них в безусловные догматы политического и религиозно-нравственного характера [Там же].

Иными словами, в силу очевидного несходства общественных условий просветительские идеи и соответствующие им общественные настроения не были пережиты в странах Восточной Европы во всей их полноте и жизненной конкретности, они оказались воспринятыми как бы со стороны, извне, усвоены лишь в самом общем виде.

Можно сказать, по-видимому, что в этом и подобном ему случаях, когда идеи, настроения, художественные формы, выработанные одной литературой, попадают на совершенно иную социально-историческую почву, усваиваются в существенно отличной, принципиально несходной общественно-культурной ситуации, мы имеем дело не с типологическим *родством*, но лишь с типологическим *сходством*, не с типологическими *вариациями* основных литературных направлений, но с их типологическими *подобиями*.

Чем же отличаются «типологические подобия» от «типологических вариаций»?

Прежде всего, как мы уже видели, тем, что опыт классической для данного направления литературы воспринимается ими лишь в самом общем виде – гораздо менее полно, непосредственно и конкретно. Вследствие этого сущностные черты литературного направления, его классическая основа проступают в них еще менее отчетливо, в то время как начала национально-самобытные, традиции предшествующего этапа художественного развития играют роль значительно более активную и важную.

Во-вторых, художественный опыт какого-либо одного направления осваивается обычно в сложном комплексе с целым рядом других явлений западноевропейской художественной культуры (точно так же, как типологическими вариациями суммарно, целостно осваиваются достижения и образцы классических форм). Короче говоря, типологические подобия – но еще более сложные, внутренне разнородные, еще менее «чистые» и «правильные» образования.

Отсюда характерное для типологических подобий *совмещение* стадий литературного развития, наложение их друг на друга, едва ли не одновременное возникновение разных литературных направлений, тесное их переплетение и взаимодействие. Как показал Г. Д. Гачев, основные ступени болгарской литературы хотя и «воспроизводят необходимые фазы мирового литературного процесса», но воспроизводят их не в чистом виде, а часто в зародышевой форме или в смешении с другими ступенями» [16. С. 299]. На определенных этапах развития хорватской литературы XIX в. ей была свойственна «ориентация на романтизм», хотя по своей природе она оставалась еще доромантической (см. [17. С. 224]). Вообще, литература стран Центральной и Юго-Восточной Европы, считает И. Г. Неупокоева, «отмечена чертами художественного синкретизма, слитностью стадияльно различных элементов художественного сознания» [18. С. 19].

Особенности той разновидности литературного направления, которую мы называли типологическим подобием, удобно продемонстрировать на материале русской литературы, ибо в России, находившейся в XVIII – начале XIX в. на совершенно иной, более ранней стадии общественного и духовного развития, нежели передовые страны Западной Европы, никак не могли, конечно, возникнуть классицизм, сентиментализм, просветительство, романтизм в том самом смысле, в каком существовали они на Западе: слишком уж несходной, специфичной была на Руси «социально-эстетическая почва» (формула В. В. Кожинова) [19. С. 278].

Возьмем, к примеру, русский классицизм. Свою главную задачу писатели этого литературного направления видели в борьбе за превращение полуазиатской деспотии, какой была тогда Россия, в абсолютную монархию европейского образца. Они стремились помочь русскому дворянству выработать первоначальные основы общественного самосознания, преподать ему элементарные нравственно-политические уроки. Не забудем, что классицизм был пер-

вым в России литературным направлением, первым серьезным шагом по пути европейского художественного развития. Во Франции же классицизм открывал перспективу выхода из кризиса, в каком очутилось европейское общество на исходе Возрождения, а утверждаемая им идея разумности государства имела в качестве своей социально-политической предпосылки урегулирование дворянско-буржуазных противоречий под эгидой абсолютизма. Очевидно, это были не только различные, но и просто несравнимые общественные задачи.

Основу проблематики французского классицизма – прямого наследника Ренессанса, и в частности ренессансного индивидуализма, – составляли сложные, напряженные, конфликтные отношения между личностью и обществом, чувством и разумом, страстью и долгом, индивидуальной свободой и государственной необходимостью. Наиболее полно борьба этих противоположных начал выразилась в трагедии – ведущем жанре французского классицизма. Нужно ли доказывать, что на Руси не могло возникнуть подобного драматического напряжения между личностью и обществом, не было места тем политическим и этическим проблемам, какие волновали французское общество в XVII в.? Подобно другим славянским странам, не пережившая Ренессанса Россия, не знала сколько-нибудь заметной и устойчивой традиции возрожденческого индивидуализма. Союз государства и церкви по-прежнему оставался здесь силой незыблемой и безусловной, деспотически подчинявшей себе как отдельную личность, так и целые сословия.

Поэтому столкновение долга и страсти в русской литературе и не могло предстать в виде трагической антиномии, принять характер рокового, неразрешимого противоречия. Обычным для русских писателей-«классиков» было нормативно-морализаторское, прямолинейно-дидактическое противопоставление героев «добродетельных», повинующихся голосу чести и разума, и «злонравных», находящихся во власти «страстей». Как далеко это от трагических конфликтов Корнеля и Расина! Недаром ведущим жанром классицизма в России стала не трагедия, а нравоучительная и торжественная «похвальная» ода.

Вообще, «злонравные» или «добродетельные» герои русского классицизма еще сродни отчасти грешникам и святым литературы средневековой. И немудрено: древнерусская литература оставалась в XVIII в. живым и свежим воспоминанием. Характерные для средневековья идейные и нравственные представления, навыки и способы мышления, эстетические традиции и художественные ценности не были окончательно преодолены в сознании русских писателей-классиков. В книге Е. Н. Купреяновой и Г. П. Макогоненко верно отмечена связь оды и сатиры русского классицизма с жанром церковной проповеди, которому «свойственны только два эмоциональных оценочных регистра: похвала и осуждение... Диалектики добра и зла (добродетели и порока, греха и святости, истины и лжи) проповедь не знает» [7. С. 94]. Разумеется, ничего даже отдаленно похожего мы не встретим ни в одной западноевропейской литературе.

Возникший в стадильном отношении значительно ранее европейского, хронологически классицизм в России появился намного позже. Отсюда тяготение писателей этого направления к самым разным традициям европейской литературы как предшествовавшим классицизму, так и следовавшим за ним. Несомненно, например, интерес русского классицизма к искусству барокко, которое – пусть в преображенном и урезанном виде – доносило до России идеи Ренессанса. С другой стороны, русские «классики» чем дальше, тем больше впитывали в себя идеи современного просветительства (разумеется, толкуя и перерабатывая их на свой лад). Недаром в нашей науке все еще не утихают споры: считать ли Ломоносова просветителем, писателем классицизма или же поэтом барокко. Поистине: дистанция огромного размера!

Еще сложнее обстоит дело в литературе второй половины XVIII в. В поэзии Державина, в творчестве Фонвизина исследователи постоянно отмечают совмещение самых разных начал, находят элементы всевозможных художественных направлений. И это тоже не случайно: классицизм в русской литературе тесно соприкасался с просветительством, сентиментализмом, предромантизмом, сосуществовал и взаимодействовал с ними.



Таким образом, все основные черты, характерные для типологических подобию вообще: относительно слабая выраженность собственно классицистических начал, особое значение местных, национальных традиций, одновременное освоение широкого комплекса разнородных явлений западноевропейской культуры, нечеткая отграниченность от других литературных направлений, – выступают в русском классицизме чрезвычайно ясно и отчетливо.

Все сказанное не означает, конечно, что русская литература не знала классицизма вовсе, что его существование – лишь миф, созданный учеными-литературоведами. Пусть «социально-эстетическая почва» была в России во многом иной, классицизм стал все же вполне реальным и весьма влиятельным направлением русской литературы, утвердивший в ней – под воздействием французских образцов – принципиально новую художественную систему.

Сама возможность «привить» классицизм на древо русской культуры означала, что для этого существовали определенные общественно-идеологические предпосылки. Действительно, общегосударственный пафос и культ гражданских добродетелей, жесткая регламентация художественного творчества и строгое подчинение установленным правилам – эти черты французского классицизма были близки русскому художественному сознанию, привычному к безусловному авторитету верховной власти, к строгому этикету и канонам средневекового искусства. И хотя классицизм как художественное направление просуществовал в России всего несколько десятилетий, его эстетические установки и творческие принципы оказали весьма серьезное и длительное влияние на последующее литературное развитие, на привычки и вкусы читающей публики.

Точно так же и русский романтизм – это явление глубоко своеобразное, выросшее на совершенно особой социально-исторической почве, в особой духовно-культурной атмосфере.

Разумеется, в патриархально-крепостнической стране, для которой эпоха буржуазных преобразований была еще впереди, никак не могли сложиться необходимые предпосылки романтического мирозерцания: всеобщее и полное разочарование в капиталистическом обществе и просветительской идеологии, в результатах и последствиях буржуазной революции. Не от трагического иррационализма капиталистических отношений или «превращенного», мистифицированного характера буржуазных свобод страдала Россия в первые десятилетия XIX в., но прежде всего от отсутствия всякой свободы, от жестокости крепостничества, от бесправия человека, от явного и грубого полицейско-бюрократического произвола. Вера в просветительские (т. е. доромантические) идеалы, защита разума, культуры, прогресса, элементарных свобод и прав личности составляли, как известно, неотъемлемую черту русской общественной мысли на протяжении всего XIX столетия.

С другой стороны, при всем своеобразии социально-исторической и духовно-культурной ситуации в стране русское общество, включившееся в процесс общеевропейского развития, чутко улавливало убыстрившийся, катастрофический ход истории, и неотвратимость грядущих перемен, и возрастающую напряженность жизни, ее противоречивость, сложность. Люди пушкинского времени, говоря словами Пестеля, видели «столько престолов низверженных, столько других постановленных, столько царств уничтоженных, столько новых учреждений...». Они явственно ощущали тот «дух преобразования», который «заставляет, так сказать, везде умы клекотать» [20. С. 105].

О том же писал позднее и сам Пушкин, вспоминая – в конце жизни – годы своей лицейской юности:

Чему, чему свидетели мы были!  
Игралища таинственной игры,  
Метались смущенные народы;  
И высились и падали цари;  
И кровь людей то Славы, то Свободы,

## То Гордости багрила алтари.

(«Была пора: наш праздник молодой...», 1836)

Следовательно, разочарование в современности, обострившееся под влиянием событий 1812 г., последующего общественного подъема в стране и освободительного движения во всем мире, было прежде всего разочарованием в *русской* действительности, в средневековых самодержавно-крепостнических порядках и соответствующих им общественных нравах (что и составляет важнейшую грань идеологии Просвещения). Но оно обратило взоры лучшей части русского общества к романтическому движению в Европе, возбудило интерес к настроениям «мировой скорби», к мятежному индивидуализму байроновского толка, к идеям и художественным принципам европейской романтической литературы.

Конечно, глубина и сила разочарования в жизни, которые обнаруживает русская поэзия 1810–1820-х гг., несравнимы с байроновским мироотрицанием. Белинский был совершенно прав, когда утверждал, что «добрый и невинный романтизм русский» столь же «похож на Байрона, сколько тень отбрасываемая на солнце человеком, похожа на человека». По словам критика, русские романтики попросту не поняли великого английского поэта, «ни его идеала, ни его пафоса, ни его гения, ни его кровавых слез, ни его безотрадного и гордого, на самом себе опершегося отчаяния, ни его души, столько же нежной, кроткой и любящей, сколько могучей, непреклонной и великой!.. Он проклял настоящее и объявил ему войну непримиримую и вечную...» [21. С. 520].

Комментируя последнее высказывание, Ю. В. Манн замечает: «В этом отзыве уловлен тотальный характер байроновского отчуждения, выходящего за пределы любой более частной мотивировки и вынужденного – именно ввиду своей тотальности – противопоставлять всему объективно-сущему индивидуально-личное («...на самом себе опершееся отчаяние») [22. С. 122]. Но как раз тотальности разочарования, всеобщности отчуждения и не знал еще русский романтизм.

Да и другие важнейшие черты, выражающие самую суть этого литературного направления: искание абсолютных идеалов и стремление к бесконечному, крайний индивидуализм и культ беспредельной личной свободы, погруженность в глубины человеческого духа и интерес к «ночной» стороне души, – не получили в творчестве русских писателей той поры сколько-нибудь полного развития. Умонастроения и художественные открытия европейских романтиков были усвоены и переработаны в России на свой лад, приноровлены к отечественным запросам и потребностям, к тем проблемам, которые стояли тогда перед русским обществом, к уровню развития русской литературы.

И неудивительно, что они выступали – в особенности на первом этапе развития русского романтизма – в сложном, порой причудливом сочетании с длинным рядом иных, доромантических явлений: традицией высокой одической поэзии XVIII в. (писатели-декабристы), сентиментализмом и анакреонтикой (Жуковский, Батюшков, юный Пушкин), художественными принципами просветительской литературы. Характерно, например, одновременное увлечение поэтов-декабристов Державиным и Байроном – сочетание в высшей степени парадоксальное.

В статье «Два Лесных Царя» Марина Цветаева превосходно показала, с какой последовательностью, с какой настойчивостью упрощал Жуковский романтическую основу гетевской баллады, насколько рационалистичнее его перевод в сравнении с подлинником: «Вещи равновелики. И совершенно разны. Два Лесных Царя». И далее: «Страшная сказка на ночь. Страшная, но сказка. Страшная сказка нестрашного дедушки. После страшной сказки все-таки можно спать. Страшная сказка совсем не дедушки. После страшной гетевской не-сказки жить нельзя – так, как жили (В тот лес! Домой!)» [23. С. 322, 323]. А ведь по меркам немецкой литературы Гете и романтиком-то подлинным не был!

Точно так же и теоретики русского романтизма опирались не только на авторитет Шеллинга или братьев Шлегелей, но и обращались к эстетическим концепциям Винкельмана, Лессинга и Гердера, Гете, Шиллера и мадам де Сталь – словом, всех, кто в той или иной форме противостоял эстетике и поэтике классицизма. Романтизм, иначе говоря, выступал как суммарное обозначение нового, антиклассического искусства – «парнасский афеизм» (Пушкин).

На втором, последекабрьском этапе русского романтизма собственно романтические умонастроения и художественные принципы существенно углубляются. В атмосфере общественной реакции, крушения просветительских иллюзий и политических доктрин передовой дворянской интеллигенции отчетливо выявляются коренные черты романтического мирозерцания: напряженный индивидуализм, поиски абсолютных жизненных ценностей, всеохватывающее разочарование в действительности. Общественные противоречия представляются теперь трагически неразрешимыми, стремление к свободе бесперспективным, а сознание человека изначально двойственным – ареной беспрестанной борьбы добра и зла, «земного» и «небесного» начал.

Естественно, что в этой ситуации заметно ослабевают связи романтизма с традициями классицизма и сентиментализма. Зато русские романтики испытывают теперь воздействие со стороны нового литературного направления – реализма и, в свою очередь, сами воздействуют на него. Взаимодействие, взаимопроникновение романтических и реалистических начал – важнейшая отличительная особенность творчества крупнейших писателей той поры – Пушкина, Лермонтова, Гоголя.

Итак, относительная незрелость собственно романтических начал, переплетение и взаимодействие их с началами дои послеромантическими, «синкретический» характер литературного движения – таковы важнейшие приметы и свойства русского романтизма.

Перед нами снова весь комплекс особенностей, присущих той разновидности литературного направления, которую мы предложили назвать типологическим подобием. Но при всех отличиях русского романтизма от западного невозможно опять-таки отрицать, что он представляет собою своеобразный аналог романтизма европейского. Основные признаки романтического искусства – пусть в смягченных, преобразованных, не вполне чистых и развитых формах – проступают в нем достаточно отчетливо.

Между тем, рассматривая (в уже упоминавшейся статье) XVIII век и даже первые десятилетия XIX как эпоху русского Возрождения, В. В. Кожинов – и это вполне логично – пытается обнаружить последующие литературные направления лишь в более позднее время – в 1840–1870-е гг., когда Россия находилась примерно на той же стадии общественного развития, что и передовые европейские страны во второй половине XVIII – начале XIX столетия. И действительно, в русской литературе той поры возникают явления, в духовном и эстетическом отношении довольно близкие западным просветительству, сентиментализму, романтизму. Но самостоятельными литературными направлениями они все-таки не стали.

Не стали именно потому, что к середине XIX в. русская литература прошла превосходную литературную школу, успела пережить – пусть по-своему и не столь интенсивно – основные ступени развития литературы европейской и начиная с 1840-х гг. прочно утвердилась на реалистических позициях. Вторично обращаясь теперь к великим европейским традициям, к идеям и художественным концепциям, казалось бы, давно преодоленным, она стремилась соединить, сплавить их с новейшим художественным опытом, с достижениями и принципами реалистического искусства. Не случайно наши литературоведы все чаще говорят сейчас об универсальности, синтетичности русского реализма XIX столетия.

Бесполезно искать поэтому в русской литературе *те же самые* сентиментализм, просветительство, романтизм, какие существовали в Западной Европе. Если при первом своем проявлении они *еще* не были «национальными вариантами» общеевропейских литературных направлений, то в середине XIX столетия они *уже* не могли быть ими. Развитие русской лите-

ратуры всегда было «неклассическим», «неправильным», и вряд ли стоит подтягивать его под привычные европейские нормы.

Итак, чтобы понятие литературного направления могло стать действенным инструментом постижения литературного процесса, необходимо прежде всего «расчленил» его, увидеть его сложность и неоднородность. Даже если ограничить поле наблюдения одними только европейскими литературами, следует говорить, очевидно, по меньшей мере о трех главных разновидностях внутри основных литературных направлений, которые мы условно называли классическими формами, типологическими вариациями и типологическими подобиями.

Но теперь, естественно, возникает вопрос противоположного свойства. Что же дает нам право рассматривать названные типологические формы как межнациональную общность, как разновидности *одного и того же* литературного направления? Сознвая, что решение этого вопроса еще впереди, ограничимся пока лишь предварительными соображениями.

Очевидно, основу всякого художественного направления составляет определенное сходство глубинных духовно-содержательных и эстетических принципов, обусловленных в конечном счете сходным *типом миропонимания*. В самом деле, при всех различиях национальных разновидностей Ренессанса их объединяет стремление высвободиться из-под безусловного господства феодально-церковной морали, резко возросший интерес к человеческой личности. Именно эта гуманистическая основа (выраженная с большей или меньшей степенью отчетливости) и составляет фундамент европейского Возрождения, того художественного направления, которое принято называть ренессансным реализмом.

Точно так же и классицизм невозможно представить себе без рационалистического культа разума и государственно-гражданских добродетелей, сентиментализм – без утверждения человеческого чувства как величайшей жизненной ценности, а романтизм – без глубокого (хотя тоже, разумеется, более или менее полного и всеобщего) разочарования в действительности, без напряженно-страстного стремления к абсолютному, практически недостижимому идеалу.

Сходством этих глубинных духовно-эстетических первооснов обусловлены многообразные тематические, жанровые и стилевые соответствия, а также совпадения программно-творческих установок и ориентаций, позволяющие в большинстве случаев непосредственно определить принадлежность произведений разных национальных литератур к одному и тому же художественному направлению.

Скажем, уловить различие между романтическими поэмами Байрона и Пушкина (очень существенное и важное) можно лишь в результате специального исследования. Сходство же их, что называется, бросается в глаза и ясно даже неискушенному читателю. При всей несхожести трагедии Расина и Сумарокова это все-таки были произведения одного жанра, написанные с учетом требований и правил классицизма, в то время как в эпоху сентиментализма ведущее место в драматургии занимает «слезная» мещанская драма. Что же касается романтиков, то сама мысль о подчинении художника общеобязательным нормам и правилам казалась им нелепостью, а утверждение его духовной и творческой свободы стало общим местом романтической эстетики.

Во-вторых, типологические разновидности одного и того же направления могут быть сближены по значению в литературном процессе, по той роли, которую играют они в истории *своей* национальной литературы.

Чем объяснить, скажем, парадоксальный факт, что русские карамзинисты (т. е. сентименталисты и предромантики), объединившиеся в «Арзамасе», в полемике с классицизмом постоянно апеллировали к нормам разума и хорошего вкуса, к правилам Лагарпа и Буало? (см. [24. С. 15–21]). По-видимому, только тем, что «Арзамас» боролся с классицизмом в *русском* его варианте, т. е. прежде всего с традициями высокой одической поэзии и дидактической сатиры, с теоретическими установками «Беседы». Между тем французский классицизм широко куль-

тивировал также легкую поэзию, жанры анакреонтической оды, дружеского послания, которые на русской почве выступали как оппозиция классицизму, как его отрицание и подготовка романтизма. Сама мера «классицистичности» и «сентиментальности» для разных стран, как видим, различна. Однако же роль сентиментализма – оппонента классицизма и предшественника романтической искусства – была в обеих странах во многом сходной.

Итак, определенное сходство глубинных духовно-содержательных принципов; обусловленные им совпадения и соответствия программно-творческих установок, тематики, жанров и стиля; аналогичная роль и место в истории национальной литературы – таковы важнейшие моменты, на которых основывается межнациональная общность литературного направления. Однако общность эта предполагает не только неповторимое своеобразие национальных разновидностей каждого из литературных направлений, но и сложную их иерархию – разную меру типологического родства и подобия.

Соответственно и русский романтизм, выросший на иной национально-исторической почве, нежели романтизм немецкий или английский, качественно отличен от них и, конечно, не может быть назван романтизмом в точном и строгом смысле слова. Но он был «вполне романтизмом» по русским масштабам – с точки зрения русской литературы и потребностей ее развития. Как и на Западе, романтизм в России довершил начатое сентиментализмом освоение от «классических пут» и подготовил возникновение нового литературного направления – реализма.

Все эти свойства отечественного романтизма как «типологического подобия» с невиданной полнотой и яркостью проявились в многогранном творчестве Пушкина. Исключительный интерес представляют прежде всего пушкинские воззрения на романтизм вообще и русский романтизм в частности.

1973, 1993

## Литература

1. *Жирмунский В. М.* Литературные течения как явление международное // *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979.
2. *Соколов А. Н.* Литературное направление: (Опыт статьи для терминологического словаря) // *Известия АН СССР. Серия литературы и языка.* Т. 21. № 5. 1962.
3. *Соколов А. Н.* К спорам о романтизме // *Проблемы романтизма.* М., 1967.
4. *Реизов Б. Г.* Об изучении литературы в современную эпоху // *Русская литература.* № 1. 1965.
5. *Реизов Б. Г.* О литературных направлениях // *Реизов Б. Г.* История и теория литературы: Сборник статей. Л., 1986.
6. *Поспелов Г. Н.* Общее литературоведение и историческая поэтика // *Вопросы литературы.* № 1. 1986.
7. *Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П.* Национальное своеобразие русской литературы: Очерки и характеристики. Л., 1976.
8. *Алексеев М. П., Жирмунский В. М., Мокульский С. С., Смирнов А. А.* История зарубежной литературы: Раннее средневековье и Возрождение. М., 1959.
9. *Пуришев Б. И.* Своеобразие немецкого Возрождения // *Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы.* М., 1967.
10. *Гершензон-Чегодаева Н. М.* Возрождение в немецком искусстве // *Ренессанс, барокко, классицизм: Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков.* М., 1966.
11. *Штер И.* Романтизм: Предыстория и периодизация // *Европейский романтизм.* М., 1973.

12. *Реизов Б. Г.* Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л., 1962.
13. *Дьяконова Н. Я.* Китс и его современники. М., 1973.
14. *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. М., 1976.
15. *Ключевский В. О.* Сочинения: В 9 т. Т. 5. М.: Мысль, 1989.
16. *Гачев Г. Д.* Ускоренное развитие литературы: (На материале болгарской литературы первой половины XIX века). М., 1964.
17. *Вежбицкий Я.* (Польша) Проблема романтизма в хорватской литературе // Романтизм в славянских литературах. М., 1973.
18. *Неупокоева И. Г.* Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей // Европейский романтизм. М.: Наука, 1973.
19. *Кожин В. В.* О принципах построения истории литературы: (Методологические заметки) // Контекст. 1972. Литературно-теоретические исследования. М., 1973.
20. Восстание декабристов. Т. 4. М.; Л., 1927.
21. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. М., 1955.
22. *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М., 1976.
23. *Цветаева М. И.* Об искусстве. М., 1991.
24. *Лотман Ю. М.* Поэзия 1790–1810-х годов // Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971.

## «Парнасский афеизм»

Высказывания Пушкина о романтизме, хорошо известные порознь, не приведены до сих пор в систему. Между тем его мысли и рассуждения о романтической поэзии, содержащиеся в критических статьях (по большей части неоконченных), в рецензиях, полемических выступлениях; многочисленные замечания, разбросанные в письмах и черновиках, подготовительных материалах и художественных произведениях, обнаруживают несомненное единство и глубокую внутреннюю связь. Высказанные в разное время и по разным поводам, они как бы дополняют, уточняют, разъясняют друг друга и – в своей совокупности – выражают продуманную и устойчивую систему взглядов.

Попытаемся же реконструировать пушкинскую концепцию романтизма.

Стало уже традицией цитировать слова Пушкина о его глубокой неудовлетворенности теми воззрениями на романтизм, которые господствовали в тогдашней критике. «Кстати: я заметил, что все (даже и ты) имеют у нас самое темное понятие о романтизме», – говорится, например, в известном письме П. А. Вяземскому от 25 мая 1825 г. [1, X. С. 117] Чуть позже та же мысль повторяется в письме А. Бестужеву: «Сколько я ни читал о романтизме, всё не то; даже Кюхельбекер врет» [1, X. С. 148–149].

Корень заблуждения современных ему русских авторов – и в их числе самых талантливых («даже» Вяземского, «даже Кюхельбекера») – поэт видит в том, что «под общим словом романтизма» они «разумеют произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности» [1, VII. С. 52]. В этом отношении они слепо следуют французским журналистам, «которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное» [1, VII. С. 24].

В борьбе с такого рода «темными понятиями», неточными определениями и рождается полемическое утверждение: разделять поэзию на классическую и романтическую следует не по содержательному, а по формальному принципу: «Если вместо *формы* стихотворения будем брать за основание только *дух*, в котором оно писано, то никогда не выпутаемся из определений», – читаем в статье «О поэзии классической и романтической» (1825). Поэтому к классическому роду «должны отнести те стихотворения, коих формы известны были грекам и римлянам, или коих образцы они нам оставили...». Напротив, к поэзии романтической должны быть отнесены те «роды стихотворения», которые не были известны древним, и те, в коих прежние формы изменились или заменены другими» [1, VII. С. 24].

Казалось бы, взгляд Пушкина на романтизм прост, ясен и не нуждается в каких-либо комментариях. Однако простота эта лишь видимая.

Понятые буквально, слова поэта слишком уж противоречат всему смыслу его основных программных выступлений, где на первый план неизменно выдвигаются духовно-содержательные свойства художественного произведения. Ограничимся одним только примером. Рецензируя произведения Сент-Бёва, Пушкин упрекает его за то, что в своих «Мыслях» он «слишком много придает важности нововведениям так называемой *романтической* школы французских писателей, которые сами полагают слишком большую важность в форме стиха, в цезуре, в рифме, в употреблении некоторых старинных слов, некоторых старинных оборотов и т. п. Все это хорошо; но слишком напоминает гремушки и пеленки младенчества» [1, VII. С. 167].

Налицо как будто бы явное противоречие: различия между классицизмом и романтизмом нужно искать не в «духе», а в форме поэзии, а в то же время формальным нововведениям не следует придавать «слишком много важности». В чем же дело? Как объяснить столь очевидное несоответствие? Для этого необходимо прежде всего восстановить ход мысли поэта, контекст его рассуждений о классицизме и романтизме.



Начнем с того, что само понятие «романтизм» Пушкин употребляет в *разных значениях*. Этим словом он обозначает одновременно (так было принято в немецкой романтической эстетике, во всей европейской художественной критике той поры) и современное ему литературное направление, и ту давнюю литературную традицию, на которую это направление опиралось.

Иными словами, романтизм был для поэта понятием вполне конкретным, исторически и хронологически локальным, и понятием более общим, более широким – как мы бы теперь сказали, типологическим.

В рецензии на поэму Ф. Глинки «Карелия» (1830) эта терминологическая двуплановость выявляется с замечательной ясностью. Талант, «может быть, самый оригинальный», Ф. Глинка «не исповедует ни древнего, ни французского классицизма, он не следует ни готическому, ни новейшему романтизму...» [1, VII. С. 84]. Значит, точно так же, как «лжеклассицизм» XVII столетия недопустимо смешивать с «классическим» искусством древнего мира, так и романтизм в литературе начала XIX в. («новейший», по терминологии Пушкина) следует отличать от «готического» романтизма минувших эпох.

«Готический» романтизм – это детище новой европейской цивилизации, возникшей на обломках античности. «Смирненное начало романтической поэзии» уходит в глубину веков – в эпоху нашествия мавров и крестовых походов: «Мавры внушили ей (европейской поэзии. – А. Г.) исступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие востока; рыцари сообщили свою набожность и простодушие, свои понятия о героизме и вольности нравов походных станов Годфреда и Ричарда» [1, VII. С. 25]. Образцы романтической литературы видел Пушкин в средневековой народной поэзии, в творчестве Данте и Ариосто, Лопе де Вега, Кальдерона и Сервантеса, Шекспира и Мильтона. Это и была, по его мнению, литература, ориентированная на создание новых, нетрадиционных, неклассических форм, литература, возникшая в связи с изменившимися условиями жизни, под влиянием новых исторических и общественно-культурных факторов.

Но если «готический» романтизм закономерно возникает в результате развития новой европейской цивилизации и европейской культуры, чем объяснить тогда возникновение и влияние в новое время французского классицизма?

Пушкин видит в этом некую аномалию – отклонение от общего правила. Романтические («готические») традиции, столь сильные в Англии и Германии, Испании и Италии, оказались во Франции слабыми, неразвитыми. «Романтическая поэзия пышно и величественно расцвела по всей Европе, – читаем в статье “О ничтожестве литературы русской” (1834), – Германия давно имела свои Нибелунги, Италия – свою тройственную поэму<sup>1</sup>, Португалия – Луизиаду, Испания – Лопе де Вега, Кальдерона и Сервантеса, Англия – Шекспира, а у французов – Вильон воспевал в площадных куплетах кабаки и виселицу и почитался первым народных поэтом!» [1, VII. С. 212].

В том-то и заключается необъяснимый парадокс развития французской литературы, что в других европейских странах «поэзия существовала прежде появления бессмертных гениев, одаривших человечество своими великими созданиями. Сии гении шли по дороге уже положенной». Во Франции дело обстоит как раз наоборот: «возвышенные умы 17-го столетия застали народную поэзию в пеленках, презрели ее бессилие и обратились к образцам классической древности» [1, VII. С. 213]. Именно слабость национальных художественных традиций и вынудила великих французских писателей обратиться к могучей и сильной традиции античной литературы.

Отсюда двойственность отношения Пушкина к классицизму XVII столетия. Поэт говорил о нем как о блистательной эпохе в истории французской литературы, как о явлении необъяснимом, величественном и чудесном: «Каким чудом посреди сего жалкого ничтожества, недо-

<sup>1</sup> Имеется в виду «Божественная комедия» Данте («Ад» – «Чистилище» – «Рай»).

статка истинной критики и шаткости мнений, посреди общего падения вкуса вдруг явилась толпа истинно великих писателей, покрывших таким блеском конец XVII века?.. Как бы то ни было, вслед за толпою бездарных, посредственных или несчастных стихотворцев, заключающих период старинной французской поэзии, тотчас выступают Корнель, Буало, Расин, Мольер и Лафонтен, Паскаль, Боссюэт и Фенелон. И владычество их над умственной жизнью просвещенного мира гораздо легче объясняется, нежели их неожиданное пришествие» [Там же].

Неизменно подчеркивал Пушкин непреходящую эстетическую ценность величайших творений французских «классиков». Трагедии Расина «стоят на высоте недостижимой», «составляют вечный предмет наших изучений и восторгов...» [1, VII. С. 147]; его стихи полны «смысла, точности и гармонии» [1, X. С. 66]. На одно из первых мест во всей мировой литературе ставит поэт мольеровского «Тартюфа», видя в нем «плод самого сильного напряжения комического гения» [1, X. С. 115].

И все же идейно-эстетические принципы классицизма не соответствуют, по мнению Пушкина, самой природе художественного творчества. Возникший в противовес национальной традиции и вопреки ей, классицизм, все более отделяясь от народной почвы, превратился в искусство салонное, придворно-аристократическое, созданное, однако же, писателями отнюдь не аристократического происхождения и потому полностью зависимыми от двора: «Вскоре словесность сосредоточилась около его (Людовика XIV. – А. Г.) трона. Все писатели получили свою должность. Корнель, Расин тешили короля заказными трагедиями, историограф Буало воспевал победы и назначал ему писателей, достойных его внимания, камердинер Мольер при дворе смеялся над придворными. Академия первым правилом своего устава положила: хвалу великого короля» [1, VII. С. 213].

Личная зависимость поэта становится причиной его несвободы творческой: «Он не предавался вольно и смело своим вымыслам. Он старался угадывать требования утонченного вкуса людей, чуждых ему по состоянию» [1, VII. С. 148]. Отсюда и неизбежная регламентация художественного творчества, его дидактизм и нравоучительность, нормативность эстетической теории классицизма. И вполне понятно, что в окончательном преодолении ее традиций, в полном раскрепощении от «классических пут» видел Пушкин важнейшее условие поступательного развития современного ему искусства.

Поэту ясно, что консервативная в художественном отношении эстетика классицизма теперь, в XIX в., обретает к тому же и реакционный политический смысл. «Нельзя требовать от всех писателей стремления к одной цели, – возражает он публицисту-ретрограду М. Е. Лобанову. – Никакой закон не может сказать: пишите именно о таких-то предметах, а не о других... Требовать от всех произведений словесности изящества или нравственной цели было бы то же, что требовать от всякого гражданина беспорочного жития и образованности» [1, VII. С. 275]. Таким образом, свобода общественная, политическая и свобода творческая стягивается в пушкинских историко-литературных опытах в единый и целостный комплекс.

Соответственно и освобождение от «классических» правил рассматривается Пушкиным как литературное вольномыслие и эстетическая «ересь», как художественная революция. Свершить эту революцию и должен, по его убеждению, «новейший» романтизм, т. е. современное литературное движение, представленное прежде всего именами Гете и Байрона. И конечно же, такого рода романтизм связан в представлении поэта не с одним лишь формальным новаторством, он является выражением «духа» – духа времени. Понятие романтизма наполняется, таким образом, определенным нравственно-психологическим и общественно критическим содержанием. Романтизм – это «парнасский афеизм» [1, II. С. 237] – выражение «бешеной свободы» и «литературного карбонаризма» [1, X. С. 77].

Знаменательно, что и в новом, романтическом герое Пушкина опять-таки привлекает прежде всего его мятежность и бунтарство, его неудовлетворенность жизнью и неприятие современного общества. «Равнодушие к жизни и ее наслаждениям», «преждевременная ста-

рость души» [1, X. С. 42] суть главнейшие признаки романтического героя и романтического мироощущения вообще. Другой неперменной чертой романтической личности считает поэт величие и силу страстей, жажду необыкновенных впечатлений, приключений, подвигов. «Когда я вру с женщинами, – говорится в письме А. Бестужеву о декабристе Якубовиче, – я их уверяю, что я с ним разбойничал на Кавказе, простреливал Грибоедова, хоронил Шереметева etc. – в нем много, в самом деле, романтизма» [1, X. С. 148]. По словам Н. В. Фридмана, Пушкин «включал в интеллектуально-психологическую сферу романтизма необыкновенное, поднимающее человека над повседневностью...» [2. 131–135, 136]. Вообще «необыкновенное в человеке, необыкновенное в нации, необыкновенное в природе, необыкновенное в форме произведения» [2. С. 138] – таковы основные принципы романтической поэзии в понимании Пушкина. Остается добавить, что характеристика эта относится всецело к «новейшему» романтизму – к романтизму, понятому не как тип художественного творчества, а как определенное литературное направление.

Но и в «новейшем» романтизме Пушкин различал тоже как бы две стороны. Поэт рассматривает его не только как живой и реальный факт современной литературной жизни, как объект литературно-критического изучения и оценки. Он видит в нем также *программу* дальнейшего обновления художественного творчества, развития словесного искусства. Ибо борьба с классицизмом и его влиянием не окончена: бастионы классицизма не рухнули до сих пор во Франции.

Современная французская литература, по глубокому убеждению поэта, не знает подлинного романтизма, она *вся* еще во власти классицизма, его эстетических и художественных традиций: «Век романтизма не настал еще для Франции – Лавинь бьется в старых сетях Аристотеля – он ученик трагика Вольтера, а не природы...» Те сборники стихов, что именуются романтическими, поэт называет не более не менее, как «позор для французской литературы» [1, X. С. 599]. Андре Шенье не имеет никакого отношения к романтизму: он «из классиков классик – от него так и несет древней греческой поэзией» [1, X. С. 77]. Франция еще ждет гениального поэта-романтика, который «возродит умершую поэзию» и увлечет ее на путь свободы [1, X. С. 508].

Отсутствие художественной свободы и определяет, по мысли поэта, ничтожество и слабость современной ему французской литературы, не «доросшей» еще до романтизма – в «новом» смысле слова. «Одно меня задирает, – сообщает он М. П. Погодину в 1832 г., – хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины, Béranger не поэт, что V. Hugo не имеет жизни, т. е. истины; что романы A. Vigny хуже романов Загоскина... Я в душе уверен, что 19-й век, в сравнении с 18-м, в грязи (разумею во Франции). Проза едва-едва выкупает гадость того, что зовут они поэзией» [1, X. С. 323].

Потому-то и отказывает Пушкин Ламартину, Виньи, Гюго в звании романтических поэтов, что свойственные нынешним романтикам чувства тоски, разочарования, неприятия жизни выражены в их произведениях недостаточно естественно, свободно и сильно, что «почти всем французским поэтам новейшего поколения» недостает главного свойства истинной поэзии – искренности вдохновения (см. [1, VII. С. 168]). Недаром Ламартин уступает сентименталисту Юнгу, «не имеет его глубины»! Единственное исключение из этого печального правила – первый стихотворный сборник Сент-Бёва, в полной мере отвечающий принципам новой романтической школы: «Никогда ни на каком языке голый сплин не изъяснялся с такой сухой точностью; никогда заблуждения жалкой молодости, оставленной на произвол страстей, не были высказаны с такой разочарованностью» [1, VII. С. 162].

В целом же новейшая поэтическая школа во Франции не сумела «отучиться от некоторых врожденных привычек, и мы видим в ней всё романтическое жеманство, заключенное в строгие формы классические» [1, VII. С. 26]. В ее созданиях нет и следа «искренного и свободного

хода романтической поэзии [1, VII. С. 53]. Французским поэтам еще предстоит создать новые, свободные художественные формы, адекватные собственно романтическим настроениям.

Самого же романтического «духа», думал поэт, недостаточно для возникновения нового искусства. Оно начинается там, где этот «дух», это новое содержание воплощаются в соответствующие ему художественные формы!

Теперь становится понятным, почему с такой настойчивостью предлагал Пушкин формальный критерий для разграничения классической и романтической поэзии: «романтическое жеманство» возможно и «в строгих формах классических». «Стихотворение может являть все сии признаки (признаки романтического содержания. – А. Г.), – разъясняет он свою мысль, – а между тем принадлежать к роду классическому» [1, VII. С. 24].

Более того, романтизм, по мнению Пушкина, рождает не просто новые формы, но и новый *принцип* формы – иной тип связи формы и содержания! Как показал С. М. Бонди, главное отличие романтизма от классицизма поэт видел в индивидуализации всей художественной структуры произведения. Согласно пушкинской концепции, в эстетике классицизма «каждое произведение рассматривалось... не изолированно, не просто как свободное создание поэта, с формой, свободно создаваемой в соответствии с замыслом, с содержанием, а в соотношении с *традиционными жанрами*, с выработанной традицией формой». Напротив, романтическая поэзия «должна была сломать эту установку на определенные жанры, ее произведения должны восприниматься вне этой апперцепции, ее формы не заданы заранее, а возникают из самого индивидуального содержания» [3. С. 424–425].

Именно с этой точки зрения нововведения «так называемой *романтической школы* французских писателей» [1, VII. С. 167] и не могут быть признаны подлинным романтизмом – «романтизма нет еще во Франции» [1, X. С. 508]. «Новейший романтизм, полагает поэт, лишь только будущее французской литературы, ее завтрашний день.

Как же тогда расценить тогда судьбу русской литературы, ее предшествующее развитие, ее современное состояние? Они, по мнению Пушкина, еще безрадостнее.

Трагедию русской культуры Пушкин видел в многовековой обособленности от духовной и умственной жизни Западной Европы, от ее исторических опытов и судеб. «Долго Россия оставалась чуждою Европе, – говорится в самом начале статьи “О ничтожестве литературы русской”. – Приняв свет христианства от Византии, она не участвовала ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира. Великая эпоха возрождения не имела на нее никакого влияния; рыцарство не одушевило предков наших чистыми восторгами, и благодетельное потрясение, произведенное крестовыми походами, не отозвалось в краях оцепеневшего севера...» [1, VII. С. 210].

Спасая европейскую цивилизацию от татарского нашествия Россия заплатила за это дорогой ценой: «внутренняя жизнь порабощенного народа не развивалась». На то были и свои особые причины: «Татары не походили на мавров. Они, завоевав Россию, не подарили ей ни алгебры, ни Аристотеля». Последующие исторические события в стране также «не благоприятствовали свободному развитию просвещения» [1, VII. С. 210].

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.