

Józef BORSUKIEWICZ

Типологическая теория В. Г. Белинского

Teoria typologiczna W. G. Bielińskiego

Théorie typologique de Bieliński

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Восприняв гегелевское учение о стадильности развития мирового искусства и литературы, Белинский выделил следующие исторические эпохи: эпоху античную, средние века и новое время. С каждой из них соотнес определенный тип художественного творчества. С эпохой античной связал искусство классическое, со средневековьем — искусство романтическое,¹ а с новым временем — т.н. „новое” искусство, синтезирующее художественные достижения как классицизма, так и романтизма.

Кроме этой широкой концепции периодизации мирового художественного развития, Белинский разработал и применял принципы периодизации живого литературного процесса. Поэтому в его типологической теории следует отличать характеристику исторически сложившихся типов творчества (классического, а затем классицистического

¹ Точка зрения на средневековое искусство как на искусство романтическое в эпоху Белинского пользовалась широким распространением. Первым, кто связал сущность романтизма со средневековьем был Август Шлегель (1767—1845). В русской философской эстетике эту концепцию в наиболее полной форме представил Н. Надеждин (1804—1856) в своей латынской диссертации о романтизме: *De oryigine, natura et fatis Poëseos, quae Romantica audit* (1830) (О поэзии романтической. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической). См.: А. С. Дмитриев: „Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля”, изд-во Московского университета, Москва 1974, с. 45 и сл.; R. Benz: *Die deutsche Romantik*, Leipzig 1940, s. 259).

или псевдоклассицистического и романтического или псевдоромантического) от рассуждений о конкретных художественных методах и соответствующих им литературных направлениях.²

В основу своей типологической теории Белинский положил философскую интерпретацию эстетических категорий „объективного” и „субъективного”. Такую постановку вопроса об обособлении двух основных типов художественного творчества он находил не только у Ф. Шиллера и в немецкой идеалистической философии, но и у русских представителей философской эстетики, в частности, в трудах А. Галича, Д. Веневитинова, И. Киреевского и Н. Надеждина.³

Обращаясь вслед за Шиллером к концепции синтеза в „новом” искусстве двух различных способов воспроизведения действительности — способа „объективного”, характерного уже для классического искусства, и способа „субъективного”, получившего широкую реализацию в средневековом романтизме — Белинский не только отдал дань популярной в его время в европейской и русской эстетической мысли концепции,⁴ но и на этой основе построил оригинальную теорию. Впервые эту теорию критик изложил в статье *О русской повести и*

² Ср.: А. А. Гаджиев: „Романтизм и реализм. Теория литературно-художественных типов творчества”, Баку 1972, с. 20 и сл.; В. И. Кулешов, „Испытать различные подходы. Вопросы литературы”, (1964, № 9).

³ „После шиллеровского разделения „наивной” и „сентиментальной” поэзии (1796) — как справедливо отметил Ю. Манн — мысль о стадиях мирового художественного процесса стала общим достоянием немецкой эстетики и бесчисленное количество развивалась в различных системах. У Шеллинга, например, движение поэтических форм предполагает смену объективного искусства античности, в котором «универсум созерцается как природа», субъективным искусством христианства, в котором происходит безусловное подчинение «неизмеримому», возникает «противоположность конечного и бесконечного», и которое, в свою очередь, готовит предпосылки нового искусства” (Ю. Манн: „Русская философская эстетика”, изд-во „Искусство”, Москва 1969, с. 18; ср.: Ф. В. Шеллинг: „Философия искусства”, изд-во „Мысль”, Москва 1966, с. 129, 130).

⁴ Современный исследователь следующим образом конструирует, например, типологическую теорию Надеждина: „Всеим этим Надеждин подводит к тому признаку разделения двух форм, который он считает наиболее важным. Это — субъективность или объективность изображения, то есть то, на чем настаивал еще Веневитинов в своем сжатом конспекте развития поэтических форм. Характерный признак классической поэзии — стремление «вне себя», внимание к объективной действительности, и натуре — «тогда природа внешняя была единственным поприщем, на котором работала мысль, подвигалась воля, одушевлялось искусство». Напротив, романтическую поэзию отличало стремление «внутри себя», внимание к миру субъективных переживаний: «Дух человеческий составляет для самого себя предмет исследования, обрабатывания и соревнования” (Манн, „Русская философская эстетика”, с. 54).

повестях г. Гоголя (1835) в форме концепции поэзии „реальной” и поэзии „идеальной”.⁵

От постановки в тридцатых годах вопроса о размежевании двух типов творчества, Белинский в сороковых годах пришел к созданию стройной концепции романтизма и реализма не только как исторически сложившихся художественных методов, но и как литературных направлений.

Характерное для эстетики Белинского тридцатых годов размежевание двух типов творчества⁶ учитывало две перспективы в развитии мирового искусства: перспективу историческую, уже реализованную искусством, и перспективу будущего его развития. До эпохи Возрождения поэзия „идеальная” существовала — согласно типологической теории Белинского — в двух основных разновидностях: античной и средневековой. Она закономерна и для современной критики стадии художественного развития человечества. Общим для всех трех периодов развития поэзии „идеальной” является лишь принцип пересоздания действительности в соответствии с исторически сложившимся эстетическим идеалом художника, однако ее характер на разных этапах был сугубо иной: в классическом искусстве принцип идеализации действительности был реализован на почве искусства „объективного”, а в средние века и в новое время — на почве искусства „субъективного”. Имея ввиду первые два этапа в развитии искусства, а вместе с тем и два различных его типа: классический и романтический, Белинский ставил вопрос об их синтезе уже в искусстве эпохи Возрождения.

Очередной художественный синтез, согласно концепции критика, имел место в современной ему стадии развития искусства и литературы. Однако теперь на очереди дня стоял уже вопрос не о синтезе художественных открытий классического искусства с достижениями средневекового романтизма, а о синтезе классицизма XVII и XVIII веков с романтизмом конца XVIII и первой половины XIX века. В отличие, однако, от концепции размежевания поэзии „идеальной” и

⁵ См.: J. Borsukiewicz: *Wissarion Bieleński i romantyzm rosyjski*, PWN, Warszawa 1975, paragraf drugi rozdziału III: *Istota poezji „idealnej” i „realnej”*, s. 73—77; А. А. Гаджиев: „Концепция „идеальной поэзии” в эстетике В. Г. Белинского”, в кн.: „Ученые записки Казанского университета”, т. 123, кн. 9: „Вопросы романтизма в русской литературе”, Казань 1963, с. 35 и сл.

⁶ „Синтезирование двух типов творчества в чисто художественном плане, — пишет А. Гаджиев, — которое пытались осуществить немецкие романтики, В. Гюго или О. Бальзак, не могло состояться. Поэтому необходимо было поставить вопрос об их «размежевании», что и сделал Белинский” (А. А. Гаджиев: „Романтизм и реализм. Теория литературно-художественных типов творчества”, с. 14).

поэзии „реальной”, в сороковых годах критик ставил вопрос о синтезе „субъективного” и „объективного” начал в искусстве и литературе уже на почве реалистического метода и, таким образом, от вопроса о синтезе классицизма и романтизма он непосредственно переходил к проблеме о синтезирующем характере реалистического искусства XIX века.

КОНЦЕПЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Выделяя в истории мирового искусства две исторические эпохи, которые предшествовали „новому” искусству, — эпоху искусства классического и эпоху искусства романтического, — Белинский одновременно подчеркивал, что „собственно классическое искусство существовало только у греков — этого народа, который своей жизнью отпирывал праздник древнего мира”.⁷ Это было то важное умозаключение об эстетическом развитии человечества, которое критик положил в основу своей европоцентрической концепции по отношению к общемировому искусству и литературе.⁸

Все народы Азии и Африки, — обосновывал свой вывод Белинский, — выразили собою какую-нибудь одну сторону духа, — в лице греков все эти односторонности⁹ явились в живом и слитном единстве. [...] Греческое творчество было освобождением человека из-под ига природы, прекрасным примирением духа и природы, дотоле враждовавших между собою. И потому греческое искусство облагородило, просветлило и одухотворило все естественные склонности и стремления человека, которые дотоле являлись в отвратительном безобразии своей животности (III, 423).

Таким образом, суть воплощенного в древнегреческом искусстве художественного синтеза Белинский, как и Гегель,¹⁰ свел в конечном

⁷ В. Г. Белинский: „Полное собрание сочинений”, изд-во АН СССР, Москва 1953—1959, т. 3, с. 423. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте. Цифра римская обозначает том, арабская — страницу.

⁸ С точки зрения достижений современного литературоведения, позиция европоцентризма может рассматриваться лишь как один из аспектов мирового культурного и литературного развития (См.: Д. Дюришин: „Теория сравнительного изучения литературы”. Перевод со словацкого И. А. Богдановой, изд-во „Прогресс”, Москва 1979, с. 258 и сл.; Н. Г. Неупокоева: „История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа”, изд-во „Наука”, Москва 1979, с. 46 и сл.; „История всемирной литературы в девяти томах, т. I, изд-во „Наука”, Москва 1983; т. 2, Москва 1984).

⁹ Если специально не оговорено, курсивы везде принадлежат Белинскому.

¹⁰ Ср.: G. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*, przekład Janusza Grabowskiego i Adama Landmana, t. 1. PWN, Warszawa 1964, s. 133 i n.; t. 2, PWN, Warszawa 1966, s. 163—164.

результате к „примирению духа и природы”. Однако сама диалектическая связь и взаимообусловленность этих двух основных сторон в действительности и в искусстве, т.е. стороны материальной и духовной, внешней и внутренней,¹¹ не была, согласно концепции критика, основательно постигнута древнегреческим искусством, ибо само познание законов природы и духовной сущности человека в этом искусстве было весьма ограничено.

На примере классического искусства древних греков Белинский обосновал свою концепцию поэзии „идеальной”, в основу которой лег принцип пересоздания художником явлений жизни „по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет [...]” (I, 262). Однако этот принцип воспроизведения действительности в древнегреческом искусстве реализовался своеобразно. В этой связи Белинский сформулировал положение о том, что поэзия древнегреческого народа „[...] была идеальная вследствие его идеальной жизни” и поэтому на этой ступени художественного развития человечества было „невозможно перейти к поэзии реальной” (I, 264).

Идеальный характер древнегреческого искусства Белинский объяснял специфическим мирозерцанием древних греков. Основу этого мирозерцания составляла доминация начала общего, т.е. государственного, над началом частным, единичным. „По понятию греков, — отмечал критик, — искусство было представлением, в грандиозных образах, явлений идеальной жизни — род религиозно-государственного представления, героем которого была национальная жизнь” (V, 627). В результате, отраженный в их искусстве „древний мир был мир внешний, объективный, в котором все значило общество и ничего не значил человек. Вот почему действующими лицами в греческой трагедии могли быть только боги, полубоги, цари и герои — представители общества, народа, а не частные лица” (III, 424). (

Антропологизируя гегелевскую концепцию стадийного развития мирового искусства и литературы возрастными особенностями человечества, народа и отдельного человека, Белинский сформулировал положение о том, что возрасты поэзии „всегда параллельны возрастам народа” и что „век поэзии идеальной оканчивается младенческим и юношеским возрастом народа [...]” (I, 264). Поэтому „поэзия всякого народа, в начале своем, бывает согласна с жизнью, но в раздоре с действительностью, ибо у всякого младенчающегося человека, жизнь всегда враждует с действительностью. Ис-

¹¹ Ср. у Ф. Шеллинга концепцию абсолютного тождества идеального и реального в кн.: Ф. В. Шеллинг: „Философия искусства”, с. 130 и сл.

тина жизни недоступна ни для того, ни для другого [...]” (I, 262). В результате

[...] первобытное человечество, в лице грека, во всей полноте кипящих сил, во всем разгаре свежего, живого чувства и юного, цветущего воображения, объясняло явления физического мира влиянием высших таинственных сил. Таким же образом объясняло оно и явления нравственного мира, подчинение их влиянию какой-то грозной и неотразимой силы, которую оно называло судьбою. Для грека не было законов природы, не было свободной воли человеческой. И вот почему все, входящее в круг обыкновенной жизни, все объясняющееся простою причиною, почитал он недостойным поэзии, унижением искусства, словом, низкою природою [...] Для него не существовало человека с его свободною волею, его страстями, чувствами и мыслями, страданиями и радостями, желаниями и лишениями, ибо он еще не сознал своей индивидуальности, ибо его „я” исчезало в „я” его народа, идея которого трепещет и дышит в его поэтических созданиях (I, 263).

Белинский дал углубленную характеристику древнегреческого эпоса, лирики и драмы. Основывая свою родовую теорию на соотношениях между субъектом и объектом изображения, критик писал о том, что:

разделение поэзии на три рода — лирическую, эпическую и драматическую — выходит из ее значения как сознания истины, следовательно, из взаимных отношений сознающего духа — субъекта к предмету сознания — объекту. Лирическая поэзия выражает субъективную сторону человека, открывает нашему взору внутреннего человека, и потому вся она ощущение, чувство, музыка. Эпическая поэзия есть объективное изображение совершившегося во времени события, картина, которую показывает нам художник, выбирая для нас лучшие точки зрения, указывая на все ее стороны. Драматическая поэзия есть примирение этих двух сторон, субъективной, или лирической, и объективной, или эпической. Перед вами не совершившееся, но совершающееся событие: не поэт вам сообщает его, но каждое лицо выходит к вам само, говорит вам за самого себя (III, 434).

Исходя из того, что в искусстве древних греков всем родам поэзии был присущ эпический характер (V, 28), Белинский подчеркивал, что лирические песни древнего грека „не носят на себе отпечатка воззрения на мир, следов стремления допытаться его тайн, в них нет унылой думы, грустной мечтательности: это просто или торжественный гимн благодарности, или пламенный дифирамб радости, выражение бессознательной х а р ы, ибо он смотрел на природу взором любовника, а не мыслителя, любил ее, а не исследовал, и вполне был доволен и очарован ею. При взгляде на нее не вопросы, а восторг теснился в его душу, и он изливал этот восторг или в благодарственном гимне, или бешеном дифирамбе, или торжественной оде” (I, 263).

Таким же „идеальным” характером, по отношению и изображаемой действительности, отличалась также и древнегреческая эпопея. Ее

возникновение Белинский отнес ко времени „младенчества народа, когда его жизнь не распалась на две противоположные стороны — поэзию и прозу, когда его история есть еще только предание, когда его понятия о мире суть еще религиозные представления, когда его сила, мощь и свежая деятельность проявляется только в героических подвигах” (V, 33). В результате „содержание эпоеи должны составлять сущность жизни, субстанциальные силы, состояние и быт народа, еще не отделившегося от индивидуального источника своей жизни. Посему народность есть одно из основных условий эпической поэмы: сам поэт еще смотрит на событие глазами своего народа, не отделяя от этого события своей личности” (V, 37).

Непревзойденным образцом такой именно эпоеи Белинский считал „Илиаду” Гомера, в которой, — как отмечал он, — „царствует судьба. Она управляет действиями не только людей, но и самих богов” (V, 16. „[...] Каждое из действующих лиц *Илиады* выражает собою какую-нибудь сторону национального греческого духа; но Ахилл представляет собою совокупность субстанциальных сил народа [...] Ахилл — это поэтическая апофеоза героической Греции; это герой поэмы по праву [...]” (V, 39).

Существенные уточнения относительно специфики идеализации действительности в искусстве древних греков Белинский дал в связи с характеристикой их драмы, в внутри этого рода поэзии — жанра трагедии. Согласно его концепции, „драматическая поэзия есть высшая степень развития поэзии и венец искусства, а трагедия есть высшая степень и венец драматической поэзии. Посему трагедия заключает в себе всю сущность драматической поэзии, объемлет собою все элементы ее, и следовательно, в нее по праву входит и элемент комический” (V, 57).

Указывая дальше на эпический характер древнегреческой драмы, критик одновременно уточнял ее существенные отличия от эпоса. Если „герой эпоса — происшествие”, то „герой драмы — личность человеческая. Жизнь в эпоее является как нечто сущее по себе, т.е. так, как она есть, независимая от человека, неизвестная сама собою, равнодушно пребывающая и к человеку и к самой себе. [...] В драме жизнь является уже не только по себе, но и для себя сущее, как разумное сознание, как свободная воля. Человек есть герой драмы, и не событие владычествует в ней над человеком, но человек владычествует над событием, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец” (V, 16).

„Вес смысл и глубина высказываний Белинского о характере древнегреческой драмы обнаруживается, однако, лишь тогда, когда мы сопоставляем эти высказывания с его оценкой шекспировской дра-

мы. Если древнегреческий художник „для своей драмы, точно также как и для своей поэмы, выбирает [...] из жизни одно высокое, благородное и выбрасывает все обыкновенное, повседневное, домашнее, ибо его жизнь на площади, на поле брани, во храме, в судилище, и там его поэзия, а не в домашнем кругу [...]” (I, 264), то „в драмах Шекспира все элементы жизни и поэзии слиты в живое единство, необъятное по содержанию, великое по художественной форме. [...] В них и пластицизм и рельефность художественной формы, и целомудренная непосредственность вдохновения, и рефлектирующая дума, мир объективный и мир субъективный проникли друг друга и слились в неразрывном единстве” (V, 58).

РАЗРЕШЕНИЕ АНТИНОМИИ МЕЖДУ КЛАССИЧЕСКИМ И РОМАНТИЧЕСКИМ ИСКУССТВОМ

Свою характеристику классического искусства Белинский углубил в связи с постановкой и решением вопроса об антиномии между этим искусством и романтическим искусством средних веков. Если в классическом искусстве „идеальная” поэзия была обусловлена спецификой греческого мирозерцания, то в средние века принцип идеализации действительности вытекал уже из самой сущности средневекового искусства как искусства романтического. Это был противоположный по отношению к „объективному” классическому искусству тип художественного творчества, в котором доминирующее значение в отражении действительности приобрел принцип субъективный. На этом именно основании средневековое искусство Белинский характеризовал как поэзию „ложно идеальную” (I, 266).

Ложно-идеализирующий характер средневекового искусства был обусловлен, согласно концепции критика, его генезисом. С концом древнего мира завершился период искусства независимого от других форм общественного сознания. В средние века „искусство уже утратило свою самостоятельность, потому что религия — сознание истины в непосредственном откровении, как высшее, всеобщее средство знания, — подчинила себе искусство, которое поэтому перестало уже быть высшею всеобщою формою всеобщей истины” (III, 428).

Обновление древнего мира произошло, таким образом, на основе христианской религии. В результате в средние века „[...] настал новый период человечества, период религии, период р о м а н т и ч е с к и й. Справедливо называют его периодом юношества человечества: это беспреостанное стремление куда-то, в какую-то неопределенную даль, эта беспрерывная жажда деятельности — что все это, как не кипение

молодой крови, как не тревога юного духа, мучимого избытком сил своих? Из этого беспокойного стремления к движению, хотя бы даже без всякой цели, но только к движению, вышло бродячее рыцарство в железных доспехах, вечно на коне, вечно в битвах, если не с врагами, так с самим собою в кровавых распрях и на потешных турнирах. Но прямым и непосредственным источником всей этой романтической жизни было христинство" (III, 425).¹²

В эстетике Белинского отождествление средневекового романтизма с сущностью христианства не случайно. Утверждая, что „христианская религия и дала обновленному миру такое богатое содержание жизни, которого не изжить ему в вечность [...]“, критик одновременно подчеркивал, что [...] христианству обязано своими блистательнейшими вдохновениями искусство средних веков; ему обязаны своим возникновением и высоким развитием и готическая архитектура — этот образ бесконечного стремления в царство духа, и живопись с музыкою — эти по преимуществу (особливо последняя] романтические искусства" (III, 426).

С христианской религией Белинский связал также появление в искусстве средних веков личностного начала:

Мир преобразился крестом, и обновленное и одухотворенное человечество пошло другою дорогою. Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе... Унылая песнь трубадура, в которой изливалось горе любви, жалоба тоскующей поселянки или заключенной принцессы, песнь торжества и победы, повесть любви, мщения, подвига чести — все это получило отзыв... Поэма превратилась в роман. Правда, этот роман был рыцарский, мечтательный, смесь бывалого с небывалым, возможного с невозможным, но уже и не поэма, и в нем зрели сцена настоящего романа (I, 265—266; ср. III, 427).

Если в античном мире имел место „[...] брачный союз духа с природою в искусстве, по преимуществу художественном [...]:: 'III, 425), то в средние века произошло разъединение этих начал и в жизни, и в искусстве. В результате „средние века были царством духа, объявившего войну природе" (V, 239). Говоря далее о сосредоточении внимания художника в средневековом искусстве на внутреннем мире человека и о пренебрежении к прозаической действительности, Белинский одновременно указывал на закономерность появления в эстетическом развитии человечества этой очередной односторонности:

Эта эпоха была пробуждением, восстанием духа. Чтоб сознать себя, ему надобно было отрешиться от природы, которая есть его же собственная сторона, но которая единством с ним (в смысле древних) так, сказать, затемняла

¹² Ср., например, оценку роли христианской религии в развитии искусства у Шеллинга в кн.: Ф. В. Шеллинг: „Философия искусства“, с. 145 и сл.

его, поглощая собою его невидимую жизнь и прелестию форм отводя бранные очи от его таинственной сущности. Духу надо было явиться только духом, отвлеченно от слитного явления. И он восстал в своем страшном величии, он отвергся природы, как врага своего, как дьявола. Отсюда вышли: обеты целомудрия, отрешение от благ земных, отшельничество: обаятельные радости древнего мира уступили место посту, молитве, покаянию, бичеванию. — религия стала католицизмом. Отсюда и романтический характер искусства (III, 427).

Соединяя с сущностью христианской религии односторонний характер средневекового искусства, Белинский давал на этой основе характеристику отдельных видов этого искусства:

Живопись сделалась орудием религии, ее служительницею; возникла музыка — искусство романтическое по самой своей сущности, как выражение внутренней жизни субъективного духа, и ее гармония гремела гимном богу. Поэзия воспевала подвиги и любовь храбрых рыцарей и прекрасных дам, и ее формы улетучивались, в туманной мистике содержания. Не спрашивали: как выполнено художественное произведение, но спрашивали: что выражает оно: содержание отделилось от формы и стало выше ее (III, 427).

Философскую характеристику искусства античного и средневекового Белинский всегда переводил в плоскость эстетическую. В этом именно плане он писал о различной степени осуществления в этих формах искусства диалектической взаимосвязи между содержанием и формой:

Итак, (классическое искусство, — подчеркивал критик, — есть полное и гармоническое уравновешение идеи с формою, а романтическое — перевес идеи над формою. Под первым разумеется искусство греков и — не по достоинству, по общему характеру пластицизма — поэзия римлян; под вторым — искусство средних веков; включая сюда и некоторых новейших поэтов, как, например, Шиллера (III, 428).

На этой именно основе Белинский делал вывод о том, что „[...] сущность романтизма заключается в его идее, а не в произвольных случайностях внешней формы” (VII, 145).

Примат содержания над формой в средневековом искусстве обусловил, по мнению критика, и соответствующую методологию его исследования. Исходя из того, что „[...] в романтическом мире идея, поглощая собою внимание и удовлетворяя дух, делала форму вопросом второстепенным” (III, 428), Белинский делал вывод о том, что „[...] отправляясь от формы, никогда нельзя постичь заключенного в ней духа; наоборот, только отправляясь от духа, можно постичь и самый дух и выразившую его форму” (VII, 144—145). Впоследствии критик отошел от противопоставления содержания, выразившей его форме. Однако в отношении к искусству романтическому этот разрыв был, согласно его концепции, явлением закономерным и в этом вопросе Белинский был последователен.

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ РОМАНТИЧЕСКОЙ
ТЕОРИИ БЕЛИНСКОГО

Исходя из антропологического понимания сущности романтизма как „феномена психологического порядка”¹³, Белинский писал о том, что „в теснейшем и существеннейшем своем значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца. В груди и сердце человека заключается таинственный источник романтизма” (VII, 145). Распространяя свою концепцию романтизма на все эпохи исторического развития человечества критик одновременно подчеркивал, что „[...] романтизм не есть достояние и принадлежность одной какой-нибудь страны или эпохи: он — вечная сторона природы и духа человеческого; он не умер после средних веков, а только преобразился” (VII, 173).¹⁴ На этой именно основе Белинский писал о романтизме восточных мифов, о романтизме греческом и средневековом, а также о „новом” романтизме. Причем человека, как основной источник романтизма, он рассматривал вне связи с конкретно историческими и общественными отношениями. „Законы сердца, как и законы разума, — утверждал критик, — всегда одни и те же, и потому человек, по натуре своей, всегда был, есть и будет один и тот же” (VII, 145).¹⁵

Наряду с метафизическим пониманием сущности человека, для Белинского характерен был также конкретно исторический подход к человеку. „Но человек, — писал он, — имеет не одно только значение существа индивидуального, он еще член общества, гражданин своей земли, принадлежит к великому семейству человеческого рода. Поэтому он — сын времени и воспитанник истории: его образ чувствования и мышления видоизменяется сообразно с общественностью и национальностью, к которым он принадлежит, с историческим состоянием его отечества и всего человеческого рода” (VII, 145).

Но до конца Белинский не смог преодолеть абстрактного подхода к человеку, не смог подняться до понимания социальной обусловлен-

¹³ П. Соболев: „Эстетика Белинского”, изд-во „Искусство”, Москва 1978, с. 174; ср.: В. И. Кулешов: „Отечественные записки и литература 40-х годов XIX в.”, изд-во Московского университета, Москва 1958, с. 173.

¹⁴ Ср. определение сущности романтического в эстетике Августа Шлегеля, в частности в его венских „Лекциях о драматическом искусстве и литературе” (1808); см. также: А. С. Дмитриев: „Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля”, изд-во Московского университета, Москва 1974, с. 44 и сл.

¹⁵ Ср. взгляды Ф. Шиллера на историческую сущность человека в „Письмах об эстетическом воспитании” (1795) и работе „О наивной и сентиментальной поэзии” (1795—1796); см. также главу „Фридрих Шиллер. Гуманность и история”, в кн.: М. Бур. Г. Ирриц: „Притязание разума”, изд-во „Прогресс”, Москва 1978, с. 259—267.

ности человеческой сущности. Он остановился лишь на обусловленности общественной и исторической. В целом, однако, его антропологические воззрения эволюционировали в направлении осмысления социальной природы человека.

Антропологический аспект романтической теории Белинского в системе его взглядов имел значение эстетическое и синтезирующее. На его основе критик дал углубленную характеристику развития исторических форм художественного сознания человечества и выделил соответствующие им типологические формы искусства. Развитие духовной жизни человека на различных этапах его истории было неодинаковым. Отсюда и различные проявления романтизма в искусстве и литературе как выражение этой духовной жизни. Восточные мифы, древнегреческое искусство, искусство средних веков и нового времени — это очередные звенья единой эволюции и человечества, и искусства: от самых примитивных форм духовной жизни человека к формам сложным. Характеризуя, например, историческое движение идеала женской красоты, одновременно Белинский дает и четкую зарисовку эволюции романтизма:

Мифы, — отмечает критик, — самое верное свидетельство романтической жизни народов. В мифах Востока мы не находим идеала красоты, ни идеала женщины. Все мифы его по преимуществу выражают одно неутолимое вожделение, одно чувство: сладострастие, — одну идею: вечную производительность природы.

Гораздо выше романтизм греческий. В Греции любовь является уже в высшем моменте своего развития: там она — чувственное стремление, просветленное и одухотворенное идеею красоты. Там уже в самом начале мифического сознания, за явлением Эроса (любви как общей сущности мировой жизни) — готчас следует рождение Афродиты — красоты женской. Афродита собственно была не богиней любви, но богиней красоты. Когда родилась она из волн морских и вышла на берег, к ней сейчас присоединились любовь и желание. Этот грациозный миф достаточно объясняет собою сущность и характер эллинского понятия об отношениях обоих полов. Грек обожал в женщине красоту, а красота уже порождала любовь и желание; следовательно, любовь и желание были уже результатом красоты (VII, 146—147).

И хотя „[...] пафос к красоте составлял высшую сторону жизни греков”, то характерное для них „чувство красоты, как только красоты, а не красоты и души вместе, не есть еще высшее проявление романтизма. Женщина существовала для грека в той только мере, в какой была она прекрасна, и ее назначение было — удовлетворять чувству изящного сладострастия” (VII, 149).

В своей характеристике проявления романтизма в древнегреческом искусстве Белинский подчеркивал также, что „романтическая лира Эллады умела воспевать не одно только счастье любви, как страстное и изящное наслаждение, и не одну муку неразделенной

страсти: она умела плакать еще и над урной милого праха, и э л е г и я — этот ультраромантический род поэзии — была создана ею же, светлую музою Эллады” (VII, 150).

В целом, однако, „[...] романтизм не был преобладающим элементом в жизни греков: он даже подчинялся у них другому, более преобладающему элементу — общественной и гражданской жизни” (VII, 154). Указывая дальше на „страшную борьбу” в греческой жизни и в искусстве „романтического элемента с элементом религиозным, государственным и мыслительным”, Белинский делал вывод о том, что „поэтому романтизм греческий всегда ограничивался и уравнивался другими сторонами эллинского духа и не мог доходить до крайностей нелепого”, как это имело место в средневековье (VII, 154).

Критик писал также о разрушающей функции романтического начала в древнегреческом искусстве и в жизни.

В Греции. — отмечал он, романтизм разрушил светлый мир олимпийских богов: ибо что же были учения и таинства элевзинские, как не романтизм глубокомысленный и мистический? Туманные, неопределенные предчувствия высшей духовной сущности, пробудившиеся в душе греков, находились в явной противоположности с резко определенным, ясным, но в то же время и внешним миром олимпийских богов. А так как сами боги эти лишь по отцу исходили от духа, по матери же, исключая Аполлона и Артемиду, рождены были из недр земли, божества довременно-титанического, то и дух эллинов, не удовлетворяясь олимпийцами, обратился к подземным титаническим силам, которые так симпатически гармонировали с миром его душевной жизни, с его сердцем. [...] Под влиянием элевзинских таинств развилась поэзия Эсхила, столь враждебная Зевсу, и поэзия Эврипида, развилась вся философия Греции и в особенности философия величайшего из романтиков — Платона. Следовательно, в Греции романтизм, как выражение подземных таинственных сил, играл роль демона, подкопавшего царство Зевеса (VII, 157—158).

Основную эпоху романтизма Белинский связал со средневековьем. В этом отношении его концепция выражена весьма определенно:

Хотя романтизм есть общее духу человеческому явление, во все времена и для всех народов присущее, но он считается какою-то исключительною принадлежностью средних веков и даже носит на себе имя народов романского происхождения, игравших главную роль в эту великую и мрачную эпоху человечества. И это произошло не от ошибки, не от заблуждения: средние века — действительно романтические по превосходству (VII, 154).

Основную особенность средневекового романтизма Белинский усматривал в его духовном начале. Если в античном мире „олимпийские силы, у греков, выражали общее и безусловное, а титанические были представителями индивидуального, личного начала” (VII, 155), то в средние века преобладающее значение имело уже не „сердце и страсти”, а „дух”. „В средние века, — пояснял свою

мысль критик, — все начала назывались чужими, противоположными им именами. Движение их было чисто сердечное и страстное, а совершалось оно не во имя сердца и страсти, а во имя духа; движение это развило до последней крайности значение человеческой личности; совершалось же оно не во имя личности, а во имя самой общей, безусловной и отвлеченной идеи, для выражения которой недоставало слов — их заменяли символы и условные формы” (VII, 155).

Таким образом, средневековое искусство, также как и искусство классическое, было, по мысли критика, искусством дезинтегрированным, односторонним. На этих ступенях своего художественного развития человечество еще не достигло органического слияния обеих сторон своего естества: плоти и духа, стороны эмоциональной и рациональной. В средние века „[...] мир распался на два мира — на презируемое здесь и неопределенное, таинственное там. Все жило и дышало чувством без действительности, порыванием без достижения, стремлением без удовлетворения, надеждою без совершения, желанием без выполнения, страстною, беспокойною, деятельностью без цели и результата” (VII, 155).

Переходя дальше к характеристике идеала прекрасного как категории строго исторической, Белинский подчеркивал, что „романтизм средних веков пошел далее древних в понятии о красоте: он отказался от обожания красоты как только красоты и хотел видеть в ней душевное выражение” (VII, 162). Поэтому „нельзя не согласиться, что понятие средних веков о красоте — более романтическое и более глубокое, чем понятие древних” (VII, 156).

Наряду с констатацией, что „[...] красота средних веков была красотою не одной формы, но и как чувственное выражение нравственных качеств, красота более духовная, чем телесная, красота, для художественного воссоздания которой скульптура была уже слишком бедным искусством и которую могла воспроизводить только живопись” (VII, 151), Белинский указывал также на несовершенство средневекового идеала прекрасного. Это особенно наглядно проявилось в восприятии женской красоты. По мнению критика, „средние века и тут не умели не исказить дела крайностию: они слишком любили туманную неопределенность выражения в лице женщины, и в их картинах она является как будто совсем без форм, совсем без тела, как будто тенью, призраком каким-то” (VII, 156).

Проследивая дальше эволюцию идеала прекрасного на примере воссоздания в искусстве и литературе женской красоты, Белинский писал о том, что „понятие нашего времени о красоте выше созерцания древнего и созерцания средних веков: оно не удовлетворяется красотою, которая только что красота и больше ничего, как эти пре-

красные, но холодные мраморные статуи греческие с бесцветными глазами; но оно также далеко и от бесплотного идеала средних веков" (VII, 162).

Сущность идеала женской красоты критик видел в современном ему искусстве и литературе в нравственных качествах. Это искусство „хочет видеть в красоте, — подчеркивал он, — одно из условий возвышающих достоинство женщины, и вместе с тем ищет в лице женщины определенного выражения, определенного характера, определенной идеи, отблеска определенной стороны духа" (VII, 162). Современный идеал красоты „возвышает нравственные достоинства; но без них красота в наше время существует только для глаз, а не для души" (VII, 163).

Идеал нашего времени — не дева идеальная и неземная, гордая своею невинностью, как скупец своими содровицами, от которых ни ему, ни другим не лучше жить на свете: нет, идеал нашего времени — женщина, живущая не в мире мечтаний, а в действительности осуществляющая жизнь своего сердца, — не такая женщина, которая чувствует одно, а делает другое. В наше время любовь есть идеальность и духовность чувственного стремления, которое только ею и может быть законно, нравственно и чисто; без нее же оно и в самом браке есть унижение человеческого достоинства, греховный позор и растрение женщины (VII, 164).

КОНЦЕПЦИЯ „НОВОГО" ИСКУССТВА КАК ИСКУССТВА СИНТЕТИЧЕСКОГО

Свою концепцию „нового" искусства Белинский выводил из двух предшествующих ему форм: формы искусства классического и формы искусства романтического. „[...] Для человека, — подчеркивал критик, — не теряется ни один момент" в развитии искусства. „Исчезают только конечные формы, а формы искусства вечны и непреходящи, ибо в их конечности является бесконечное" (III, 425).

Термин „новое" или „новейшее" искусство („искусство нового времени") употребляется Белинским и в историческом, и в эстетическом значении. „Новое время" отсчитывалось от эпохи Возрождения, отцами „нового" искусства считались Шекспир и Сервантес. При этом Белинский иначе, нежели Гегель, понимал своеобразие нового этапа в развитии искусства и литературы. Этап этот для русского мыслителя не совпадал с романтизмом.¹⁶ Когда Белинский писал о том, что

¹⁶ Ср.: О. А. Седакова (Изложение содержания монографии: Ю. Борсукевич: „Виссарион Белинский и русский романтизм", Государственное научное издательство, Варшава 1975, с. 195), в кн.: „Зарубежное литературоведение и критика о русской классической литературе". Реферативный сборник, Москва 1978, с. 57 и сл.

„всемирную историю искусства, т.е. искусства не какого-нибудь народа, а целого человечества, разделяют на два великие периода, обозначая их именами классического и романтического” (III, 423), то это не означало, что он не видел дальнейшей перспективы в развитии искусства. Эту перспективу критик видел в синтезе достижений как классицизма, так и романтизма. Именно в этом смысле XIX век явился веком „примирения, и он также же чужд романтического искусства, как и классического” (III, 433).

Однако когда Белинский сопоставлял „новое” искусство с искусством античным и средневековым, он учитывал не только его возрожденческие достижения, но и достижения последующих эпох: до первой половины XIX века включительно. Признавая приоритет Н. Надеждина в теоретическом обосновании на русской почве концепции синтеза художественных достижений классицизма и романтизма, Белинский, — как справедливо отметил Ю. Манн, — четко выделил новаторские элементы его системы, отмечая, однако, непоследовательное ее применение „к литературной практике” (V, 213).¹⁷

Классическое определение „нового” искусства, которое Белинский дал в статье о *Горе от ума* Грибоедова (1840),¹⁸ давало теоретическое решение самой проблемы осуществленного в реалистическом искусстве эпохи Возрождения синтеза, но не содержало, и не могло содержать, исчерпывающей характеристики реалистического метода. Такую характеристику он дал лишь после того, как всесторонне изучил и обобщил достижения современной ему стадии в развитии мирового искусства и литературы и, в первую очередь, русской литературы.¹⁹

Согласно концепции Белинского, и в эпоху Возрождения, и в первой половине XIX столетия „новому” искусству как искусству уже реалистическому непосредственно предшествовало искусство романти-

¹⁷ См.: Ю. Манн: „Русская философская эстетика”, с. 59, 69 и сл.

¹⁸ „Наше новейшее искусство, начатое Шекспиром и Сервантесом, не есть ни классическое, потому что «мы не греки и не римляне», и не романтическое, потому что мы не рыцари и не трубадуры средних веков. Как же его назвать? Новейшим. В чем его характер? В примирении классического и романтического, в тождестве, а следовательно, и в различии от того и другого, как двух крайностей. Происходя исторически, непосредственно от второго, наследовав всю глубину и обширность его бесконечного содержания и обогатя его дальнейшим развитием христианской жизни и приобретением нового знания, оно примирило богатство своего романтического содержания и пластицизмом классической формы” (III, 428).

¹⁹ См.: М. С. Кургиян: „Синтез эстетического и исторического принципов изучения литературы”. В. Г. Белинский, в кн.: „Возникновение русской науки о литературе”, изд-во „Наука”, Москва 1975, с. 430 и сл.

ческое. В первом случае реализм Шекспира и Сервантеса непосредственно граничил со средневековым романтизмом, а во втором случае реалистическое искусство первой половины XIX века соприкасалось с „новым романтизмом” (VII, 158, 164), из него выросло и оформилось не только в виде художественного метода, но и как литературное направление.

Для правильного понимания в освещении Белинским сущности совершенного Шекспиром и Сервантесом переворота в истории искусства важное значение имеет положение критика о том, что „новое” искусство как искусство уже реалистическое выросло непосредственно из средневекового романтизма. „Всем известно, — писал по этому поводу критик, — какие страшные удары нанесены были средним векам демоном иронии! Какое страшное, в этом отношении, произведение *Дон Кихот Сервантеса!*” (VII, 158).

Если „Сервантес убил своим несравненным *Дон Кихотом* ложно-идеальное направление поэзии [...]”, то

„Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнью. Своим безграничным и мирообъемлющим взором проник он в недоступное святилище природы человеческой и истины жизни, подсмотрел и уловил таинственные биения их сокровенного пульса. [...] Истина, высочайшая истина — вот отличительный характер его созданий. У него нет идеалов в общепринятом смысле этого слова: его люди — настоящие люди, как они есть, как должны быть. [...] Он был яркою зарею и торжественным рассветом эры нового, истинного искусства, и он нашел себе отзыв в поэтах новейшего времени, которые возвратили искусству его достоинство, униженное, поруганное французскими классиками” (I, 266).

Сущность художественного открытия Шекспира в конечном итоге Белинский свел к положению о том, что он был „[...] поэтом новейшего времени²⁰, поэтом полной действительности, а не одного какого-нибудь из ее моментов” (V, 297). Анализируя с этой точки зрения характерный для Шекспира способ изображения человека, критик писал о том, что как „глубокий аналитик, умел он в самых, повидимому, ничтожных обстоятельствах жизни и действиях воли человека нахо-

²⁰ К поэтам „новейшего времени” Белинский относил не только Гете и Шиллера, но и Вальтера Скотта, а также Пушкина. Все они были в известном смысле учениками Шекспира. „Еще в конце XVIII века, — отмечает Белинский, — в лице Гете и Шиллера — двух великих гениев, начавших свое поприще изучением Шекспира, — они пошли по его следам. В начале XIX века явился новый великий гений, проникнутый его духом, который dokonчил соединения искусства с жизнью, взяв в посредники историю. Вальтер Скотт в этом отношении был вторым Шекспиром, был главою великой школы, которая теперь становится всеобщей и всемирною” (I. 266—267).

дить ключ к разрешению высочайших психологических явлений его нравственной природы” (I, 266).

Выразительным примером шекспировского метода в изображении человека для Белинского образ Юлии. „Юлия Шекспира, — подчеркивал критик, — обладает всеми романтическими элементами; любовь была религиею и мистикою ее девственного сердца: встреча с родной ей душою была великим и торжественным актом ее души, вдруг создавшей себя и возросшей до действительности; а между тем это существо не облачное, все земное, — да, земное, но насквозь проникнутое небесным” (III, 433).

Образ Юлии был, по мнению Белинского, создан Шекспиром на основе реалистического метода. В этой связи критик дал четкое разграничение „нового”, реалистического, искусства и искусства романтического: „Романтическое искусство, — писал он, — переносило землю на небо, его стремление было вечно туда, по ту сторону действительности и жизни: наше новейшее искусство переносит небо на землю и земное просветляет небесным” (III, 433).

ГЕНЕЗИС РОМАНТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В ВЕДУЩИХ ЛИТЕРАТУРАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Анализируя литературный процесс в Германии, Англии и Франции, Белинский указал как на литературные, так и на общественно-политические предпосылки становления в этих странах романтического направления. В частности, критик сослался на те коренные преобразования мира, которые имели место в XVIII веке. „Много нужно было времени, битв, борений, переворотов и страданий, — подчеркивал он, — чтоб явилась человечеству заря нового романтизма и настала для него эпоха освобождения от романтизма средних веков. [...] XVIII век нанес ему удар страшный и решительный [...]” (VII, 164).

Вследствие страшных потрясений и ударов, нанесенный романтизму XVIII-м веком, романтизм явился в наше время совершенно перерожденным и преобразованным. Романтизм нашего времени есть сын романтизма средних веков, но он же очень сродни и романтизму греческому. Говоря иначе, наш романтизм есть органическая полнота и всецелость романтизма всех веков и всех фазисов человеческого рода: в нашем романтизме, как лучи солнца в фокусе зажигательного стекла, сосредоточились все моменты романтизма, развивавшегося в истории человечества, и образовали совершенно новое целое (VII, 158).

Если в средние века романтизм, согласно концепции Белинского, сложился как противоположный классическому искусству тип художественного творчества, то в конце XVIII и в начале XIX века в наиболее развитых литературах Западной Европы он уже оформился и как литературное направление.

Важнейшим достижением Белинского как историка и теоретика мирового литературного процесса явилась постановка им вопроса о генезисе романтизма в немецкой литературе как явлении общеевропейском. Согласно его концепции, первоначально романтическое „движение возникло в Германии”, а затем „сообщилось всей Европе” (VII, 165). В основе этого движения лежал не только обнаружившийся к тому времени общий для ведущих национальных литератур кризис классицизма, но и назревшая необходимость возрождения в этих литературах национального начала. „[...] Романтизм, — подчеркивал критик, — был не иное что, как возвращение к естественности, а следовательно, самобытности и народности в искусстве, предпочтение, оказанное идее над формой, и свержение чуждых и тесных форм древности [...]” (I, 68).

На немецкую литературу, как на колыбель романтического движения в общеевропейском значении, Белинский указывал уже в своем критическом дебюте. „[...] Никогда не проявлялось в Европе, — писал он в *Литературных мечтаниях* (1834), — такого дружного и сильного стремления сбросить с себя оковы классицизма, схоластицизма, педантизма или глупизма (это все одно и то же)” (I, 69).

Французы „узнали, что у их соседей, у неповоротливых немцев, коих они всегда выставляли за образец эстетического безвкусица, есть литература, литература, достойная глубокого и основательного изучения, и, вместе с тем, узнали, что их препрославленные поэты и философы совсем не поставили геркулесовских столбов гению человеческому” (I, 68).

Свой вывод об общеевропейском значении романтической реакции в Германии, причем как реакции на французский классицизм, Белинский сделал на основе тщательного изучения особенностей генезиса романтизма в каждой из выделенных им национальных литератур в отдельности.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Вопрос о становлении романтизма в немецкой литературе Белинский ставил и решал в трех основных аспектах: эстетическом, фило-

софском и религиозном.²¹ На первый план критик выдвигал эстетические результаты романтической реакции в немецкой литературе и характеризовал их как „реакцию влиянию французской литературы”, как „протест в пользу немецкой национальности в литературе” (IX, 684). В этом именно плане критик оценивал заслуги братьев Августа и Фридриха Шлегелей:

[...] Идеальный и возвышенный романтизм Шлегелей, — подчеркивал он, — важен больше как реакция псевдоклассицизму, нежели как истинная поэзия, — и вот причина, почему братья Шлегели пережили сперва с таким успехом и так энергически проповедываемый ими романтизм. В самом деле, кому теперь придет охота, забывши целую историю человечества и всю современность, искать поэзии только в католических и рыцарских преданиях средних веков?... И по тому, как быстро бросились на эти средние века, так скоро и догадались, что Восток, Греция, Рим, протестантизм и вообще новейшая история и современность имеют столько же прав на внимание поэзии, сколько и средние века, и что Шекспир, на которого Шлегели, по странному противоречию с самими собою, думали опираться, был не столько романтиком, сколько поэтом новейшего времени, поэтом полной действительности, а не одного какого-нибудь из ее моментов. А между тем, заслуга Шлегелей все-таки велика: не впади они в свою односторонность, — более жалкая и более ложная односторонность французского классицизма не была бы испровергнута (V, 296—297).

Белинский особо подчеркивал тот факт, что „[...] самостоятельный гений германской нации разбил оковы псевдоклассицизма и низложил во прах, с алтарей храма искусства миниатюрные восковые статуйки Корнелей, Расинов, Мольеров, Буало, Вольтеров, Дюсисов и Кребиллонов с братиею” (V, 296). „Разбить оковы псевдоклассицизма” означало, в концепции критика, не только устранение всех ограничений нормативной эстетики, но и открытие заново ценностей как античного, так и возрожденческого искусства.

Благодаря немцам, — писал Белинский, — вся Европа узнала Шекспира, которого Вольтер заклеил прозвищем «гьяного дикаря». Мало того, немцы доказали, что древние были оклеветаны, что Аристотель и во сне не думал утверждать нелепости, во имя его распространенные французами, что поэзия греков запечатлена духом Греции, есть полное выражение ее народности, зеркала ее действительности. Вследствие этого, народность была провозглашена

²¹ П. Соболев несправедливо, на наш взгляд, акцентирует лишь один аспект характеристики Белинским немецкого романтизма на его раннем этапе. По мнению этого исследователя, „немецкий романтизм, с его, т.е. Белинского — Ю. В.) точки зрения, был «усилием остановить поток новых идей об обществе (т.е. революционных идей — П. С.) и успехи знания, основанного на чистом разуме» (т.е. освобожденного от религии — П. С.), потом — «как нравственная поддержка Реставрации». (П. Соболев: „Эстетика Белинского”, изд-во „Искусство”, Москва 1978, с. 175; ср.: В. Г. Белинский, „Полное собрание сочинений”, т. 8, с. 444).

необходимым условием всякой поэзии. Вместо греков, образцом сделался Шекспир, как поэт нового, нашего, христианского мира. На искусство стали смотреть не как на подражание природе, но как на воспроизведение действительности, как на творчество новой, высшей действительности (V, 296).

Характерной особенностью романтического движения в Германии на его раннем этапе была, в оценке Белинского, тесная связь и взаимообусловленность эстетического и религиозного аспектов этого движения. Уже в *Литературных мечтаниях* критик сформулировал положение о том, что „Германия была искони веков романтической страной по преимуществу, как по феодальным формам своего правления, так и по идеальному направлению своей умственной деятельности“, и что „Реформация убила в ней католицизм, а вместе с ним и классицизм“ (I, 68).

С религиозным характером романтического движения в Германии, а, точнее, с предпринятой братьями Шлегелями попыткой реставрации в немецкой культуре конца XVIII века средневекового мистицизма, Белинский связывал регрессивное значение этого движения. Если на первом этапе становления романтизма в немецкой литературе обращение к средневековью было глубоко прогрессивным фактом, потому что „в своей настоящей, современной действительности Германия не видела, по известным причинам, никаких национальных элементов [...]“, то „потом немецкий романтизм начал принимать новое направление, как реакция сухой и обнаженной простоте протестантизма, как усилие в пользу мистицизма средних веков и против философского рационализма. Жаркими поборниками этого направления явились братья Шлегели“ (IX, 684). Вот почему „в Германии так называемое романтическое движение, — конклюдировал критик, — было ничем иным, как литературною оппозициею протестантизму — и о романтизме и средних веках больше всего хлопотал перешедший в католицизм Шлегель“ (VII, 443).

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Тщательное изучение Белинским генезиса романтического направления в английской литературе послужило для критика важным дополнительным аргументом в подтверждение его вывода о том, что в ведущих западноевропейских национальных литературных романтическая реакция самым тесным образом была связана с Реформацией. Аналогично как и в Германии, где „Реформация убила в ней католицизм, а вместе с ним и классицизм“ (I, 68), „эта же самая Реформация, хотя несколько в другом виде, развязала руки и Англии [...]“ (I, 68—69).

По сравнению, однако, с Германией, романтическая реакция в английской литературе имела более упрощенное задание. По мнению Белинского, свою эпоху романтизма Англия пережила уже в средние века и в период Возрождения. На этой именно основе в *Литературных мечтаниях* критик писал о том, что „Шекспир был романтик” (I, 69). Позже, как известно, Белинский отказался от этого тезиса и Шекспира начал характеризовать уже как родоначальника „нового” искусства (III, 428; V, 297).

Говоря о реакции романтического движения в английской литературе на ограничительные каноны нормативной эстетики, Белинский, в частности, сослался на факт, что „в Англии романтизм был освобождением от влияния французского классицизма, принятого школою Попе, Аддисона и Драйдена” (IX, 685). Однако в своем дальнейшем развитии английский романтизм не был однороден. В нем ярко обнаружилось и столкнулись две ориентации, две романтические школы: школа средневекового романтизма Вальтера Скотта и, ориентирующаяся на современность, школа Байрона. В оценке Белинского, Вальтер Скотт — это „почти безвыходный жилец средних веков [...]” (VII, 165), в то время, как „Байрон и не думал быть романтиком в смысле псборника средних веков: он смотрел не назад, а вперед” (IX, 685).

Для нас неприемлема точка зрения тех исследователей, которые считают, что Байрона, как и других прогрессивных романтиков, Белинский исключил из романтизма.²² Напротив автора „Гяура” критик характеризовал как „романтика по преимуществу”, который „был провозвестником нового романтизма, а старому нанес страшный удар” (VII, 165).

Байрон, как новый талант, — подчеркивал Белинский в 1838 году, — поднял на свои мощные рамена страдания целого человечества, но не пал под эту ужасную тяжестью. [...] Он оперся на самого себя и, новый Прометей, терзаемый коршуном — ненасытимою жаждою своего беспокойного духа, вопли гордой души своей передал в чудных, художественных образах. Это был поэт гордого самим собою отчаяния. [...] Да, благородному лорду дорогою ценою обошлись его дивные песни: они были им выстраданы (II, 468).

Таким образом, Белинский не ограничился только до характеристики становления романтизма в английской литературе. Вместе с тем он дал углубленную оценку творчества виднейших представителей романтического движения в Англии.

²² П. Соболев: „Эстетика Белинского”, с. 175, 210.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В основу романтической реакции во французской литературе легли, по мнению Белинского, не только эстетические, но и ярко выраженные общественно-политические предпосылки. Имея в виду французскую буржуазную революцию 1789—1793 гг., критик писал о том, что во Франции романтизм „был вызван сперва, как противодействие идеям переворота, потом — как нравственная поддержка Реставрации” (VIII, 444). Одновременно это была также „реакция революционному рационализму”, „потом французский романтизм превратился в простой, чисто литературный вопрос о свободе поэтических форм, до уродливости сжатых и искаженных прежним классицизмом” (IX, 685).

В целом критик начертал довольно сложную картину романтического движения во Франции: во-первых, он представил его в соотношении с принципами нормативной эстетики; во-вторых, показал это движение в его эволюции, выделяя в нем две основные школы: „идеальную” и „неистовую”; в-третьих, подверг анализу творческие эксперименты отдельных представителей французского романтизма на его раннем этапе: I. Ламартина, Ф. Шатобриана, А. Л. Сталь, Э. Сю, В. Гюго, А. Дюма-отца, О. Бальзака, Жорж Санд (Авроры Дюпен-Дюдеван) и др. Однако в своем сопоставлении классицистической эпохи во французской литературе с начальным периодом становления в ней романтического направления, Белинский делал вывод отнюдь не в пользу последнего. Проследивая историко-литературный процесс на протяжении почти целого столетия, с учетом также и французского классицизма, критик указал на целый ряд причинно-следственных связей и обусловленностей в этом процессе, а также подверг переоценке свои прежние и во многом упрощенные суждения о нормативной эстетике.²³ В результате он пришел к глубоко обоснованному выводу о том, что „[...] самая цветущая эпоха французской литературы была в XVIII веке” и что „сатанинское владычество Вольтера было действительно, потому что выразило собою момент не только целого народа, но и целого человечества. Это был человек могучий, — добавлял Белинский, — которого мысль и слово имели несчастное, но в то же время действительно значение” (II, 469). Несправедливо поэтому романтическое движение во Франции отвергло все положительное, что было во французском классицизме. „Юная словесность (так именно Белинский обозначал вслед за О. И. Сенковским ранний французский романтизм — Ю. Б.) есть не что иное, как реакция старой; и как во Франции общественная жизнь и литература идут об

²³ См. П. Берков: „Белинский и классицизм” в кн.: „Литературное наследство”, т. 55. „В. Г. Белинский”: I, изд-во АН СССР, Москва 1948, с. 151—176.

руку, то и нисколько не удивительно, что нынешняя их литература отличается излишеством: реакции никогда не бывают умеренны" (I, 69).

В целом, Белинский отрицательно оценил творческие эксперименты как „идеальной“, так и „неистой“ школы. И, несмотря на то, что свои характеристики этих школ, критик дал в период т.н. „примирения“ с общественно-политической действительностью русского самодержавия во многом они были метки и справедливы. Например, свое однозначно критическое отношение к экспериментам Шатобриана и Ламартина, как представителей „идеальной“ школы, Белинский выразил в следующем заключении:

Это самая опасная и древняя школа, потому что ничто так не портит молодых людей, как приторная чувствительность, надутая возвышенность и вообще фразерское направление. Такая поэзия делает людей призраками, скрывая от их глаз туманом фразеологии, живую действительность. Шатобриан имеет еще значение, как государственный человек, много живший, много видевший, и как писатель собственно, а не поэт; но Ламартин со своими неистощимыми слезами о бедствиях человеческих [...], с своими заоблачными мечтаниями и светскою мелочностью, есть не что иное, как длинная водяная элегия, начиненная искусственными вздохами и поддельными слезами, пышная фраза на ходулях, риторическая восклицательная фигура. [...] Вот какова идеальная школа романтических поэтов Франции (II, 467—468).

Аналогично Белинский оценивал также и представителей „неистой“ школы: Эжена Сю, Ж. Жанена, Виктора Гюго, раннего Бальзака, А. Дюма-отца и Жорж Санд. Эта школа во французской литературе „происходит, по мнению критика, по прямой линии от Байрона“ (II, 468), однако ее представители не поняли сущности художественного новаторства английского поэта. „[...] Им показалось очень эффективно банить и проклинать жизнь“ и в результате:

все, что есть отвратительного в человеческой природе, все ее уклонения, все, что есть ужасного в гражданском обществе, все его противоречия, — все это они отвлекли от природы человека и от гражданского общества, и ряд чудовищно нелепых романов, повестей и драм наводнил весь белый свет. Евгений Сю просто-напросто объявил, что на этом свете быть честным и добрым значит метить прямо на виселицу или на колесо, а быть мерзавцем и извергом есть верное средство наслаждаться всеми благами мира сего. Гюго объявил себя защитником всех гонимых, т.е. физических и моральных чудищ: по его теории, все сосланные на галеры с клеймом лилии — люди добродетельные, невинно гонимые обществом. Бальзак проповедует, что быть бедным — все верно, что заживо попасть в ад, и что быть счастливым и блаженным значит — иметь кучу денег и право ставить перед своей фамилией частицу де. Дюма возвестил миру, что любить женщину значит быть готовым каждую минуту задушить, зарезать ее: что сильно и глубоко чувствовать значит быть тигром, гиеною. Жорж Санд приглашает людей к естественному состоянию, почитая гражданские установления и особенно брак главной причиной человеческих бедствий. Разврат, кровосмешение, разбой, отцеубийство, детоубийство, братоубийство, пре-

дательство, казни, пытки, кровь, гной, резня, тюрьмы и дома разврата — сделались любимыми пружинами для возбуждения эффе́кта (II, 468—469).

Эстетическая и литературно-критическая позиция Белинского времени „примирения с действительностью, — как справедливо отметила В. Березина, — исполнена глубоких противоречий: с большим трудом, в постоянных исканиях пробивалась мысль критика к правильным и плодотворным решениям.”²⁴

Однако резкие выпады Белинского против современной ему французской литературы, которую он называл, вслед за Сенковским, „юной словесностью, а также литературой „юной Франции”, были отчасти справедливы. Действительно, в произведениях представителей так называемой „идеальной” школы (и прежде всего в творчестве А. Ламартина) Белинский с полным основанием усматривал чуждые реализму неестественность, риторiku, морализм, чрезмерную чувствительность, а в сочинениях Ж. Жанена, В. Гюго, А. Дюма-отца, раннего Бальзака и др., как представителей „неистойой” школы, — избытке страхов и ужасов, внешних эффе́ктов, торжество злого рока, иррационализм, стихию безнадежности и безвыходности”.²⁵

В сороковых годах Белинский изменил свое отношение к французской литературе. Одновременно критик подверг переоценке свои ранние суждения о некоторых представителях французского романтизма. В этот период своей литературно-критической деятельности он уже отказался от выделения школ „идеальной” и „неистойой” и рисовал более сложную картину раннего французского романтизма. Например, во второй статье пушкинского цикла Белинский поставил вопрос о реставрации во французской литературе романтизма средних веков:

„Во Франции тоже явилась школа в духе средних веков; она состояла не из одних поэтов, но и мыслителей, и силилась воскресить не только романтизм, но и католицизм — что было с ее стороны очень последовательно” (VII, 165—166).

В статье Русская литература в 1844 году критик четко сформулировал положение о том, что романтическая реакция во Франции, кроме функции эстетической и религиозной, выполняла также ярко выраженную функцию политическую (VIII, 443—444).

Итоговую характеристику проблем, решаемых романтическим движением во Франции на его раннем этапе, Белинский дал в 1846 году в статье о Николае Полевом:

²⁴ В. Березина: „Белинский в „Московском наблюдателе”. Начало работы в изданиях А. А. Краевского”; в кн.: В. Г. Белинский: „Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, изд-во „Художественная литература”, Москва 1977, с. 532.

²⁵ Там же, с. 536.

Романтизм во Франции сперва был реакцией революционному рационализму и явился в ней с Шатобрианом, этим рыцарем Реставрации. Потом французский романтизм превратился в простой, чисто литературный вопрос о свободе поэтических форм, до уродливости сжатых и искаженных прежним классицизмом. В сущности, дело тут шло о том, которая школа натуральнее — Расина или Шекспира, и можно ли в трагедии вводить лица низших сословий и патетическое мешать с комическим. Представителем этого романтического движения во Франции был Виктор Гюго, поэт даровитый, но отнюдь не гениальный, более богатый воображением, нежели тактом истины. По чувству противоречия он дошел до величайших нелепостей: вместо того, чтобы отрицать в прежней псевдоклассической школе одни ее крайности, он почел за нужное идти ей наперекор даже и в том, что составляло ее истинное и высокое достоинство, что делало ее глубоко национальною: чувство меры и постоянное присутствие того, что французы называют *le bon sens* [здравым смыслом — Ю. Б.]. Он дошел до того, что гордо объявил чудовищное прекрасным: *le laid, c'est le beau...* [безобразное прекрасно — Ю. Б.]. Подчинясь немецкому влиянию, он ринулся в средние века, но вынес оттуда только одни нелепые преувеличения. Гюго имел свою минуту торжества, но давно уже во Франции и он и романтизм не больше, как предание... Свобода формы выиграна и утверждена, и теперь никто не держится там условных и стеснительных форм псевдоклассицизма, но за это никого уже не называют там „романтиком” (IX 685).

Таким образом, в итоговой характеристике процессов становления романтизма во французской литературе, Белинский уже учел не только художественные эксперименты отдельных его представителей, но и их эстетические манифесты, в частности, знаменитое предисловие В. Гюго к его драме *Кромвель* (1827).

Завершение типологической теории Белинского составила широко представленная критиком концепция становления и развития новой русской литературы: от Ломоносова и Кантемира до Гоголя и „натуральной школы” включительно. Об этом, однако, речь пойдет уже в следующей статье.

STRESZCZENIE

Teorię typologiczną Wissariona Bielińskiego autor potraktował całościowo. Uwzględnił zarówno jego poglądy na sztukę antyczną, wieków średnich, odrodzenia, jak i czasów nowożytnych. Uwydatnił przy tym stosowane przez krytyka zasady periodyzacji nie tylko światowego procesu literackiego, lecz i literatur narodowych: niemieckiej, angielskiej i francuskiej. Przedstawił również opracowaną przez Bielińskiego genezę kierunku romantycznego w tych literaturach. Natomiast problematyka genezy oraz rozwoju nowożytnej literatury rosyjskiej: od Łomonosowa i Kantemira do Gogoła i „szkoły naturalnej” włącznie zostanie zaprezentowana w kolejnej publikacji. Problematyka ta stanowi bowiem ukoronowanie historycznoliterackiej koncepcji wielkiego krytyka.

RÉSUMÉ

La théorie typologique de Wissarion Bieliński a été traitée par l'auteur d'une manière globale. Il a tenu compte des opinions du critique aussi bien sur l'art antique, le moyen-âge, la renaissance, que sur les temps modernes. Il a mis en valeur les principes de périodisation appliqués par l'auteur des „Réflexions littéraires” non seulement de l'évolution littéraire mondiale mais aussi les littératures nationales: allemande, anglaise et française. Il a présenté également la genèse du mouvement romantique dans ces littératures élaborée par Bieliński. Par contre la problématique de la genèse ainsi que l'essor de la littérature russe moderne: de Lomonossov et Cantemir jusqu'à Gogol et l'école naturaliste comprise, sera traitée dans le prochain article. La problématique mentionnée ci-dessus constitue en effet le couronnement de la conception historico-littéraire du grand critique russe.

