

УДК 821.161.1

«Я ГИМНЫ ПРЕЖНИЕ ПОЮ...» (к вопросу художественного синтеза в творческом методе А. С. Пушкина)

В. В. Липич
Т. И. Липич

*Доктор филологических наук, профессор
доктор философских наук, профессор
Белгородский государственный
национальный исследовательский
университет, г. Белгород, Россия*

«I'M SINGING THE PREVIOUS HYMNS...» (revising the problem of the artistic synthesis in the creative method of A.S. Pushkin)

V. V. Lipich
T. I. Lipich

*Doctor of Philological Sciences, professor
Doctor of Philosophical Sciences, professor
Belgorod National Research University
Belgorod, Russia*

Abstract. The article is devoted to the dynamics of the development of the creative method of A. S. Pushkin and the analysis of the "transitive artistic systems" in the structure of Pushkin's poetry.

Keywords: romanticism, creative method, synthesis, "transitive artistic systems", tradition, succession.

Проблема плотной насыщенности и разноликости культурно-эстетических тенденций пушкинской эпохи как в целом, так и многоголосой синтетичности творческого метода самого А. С. Пушкина, в частности, в разное время и в различной степени затрагивалась отечественными исследователями. В 20-е годы XIX столетия в России шел активный процесс формирования романтической эстетики, ядром которой было учение об идеале. Однако со второй половины 1820-х гг. в художественной системе А. С. Пушкина стал намечаться определенный отход от этих позиций, начинают закладываться предпосылки нового понимания и нового изображения человека. Безусловно, трудно безоговорочно определить четкий пограничный рубеж между

романтическими и реалистическими произведениями поэта, в особенности там, где речь идет о малых жанровых формах, однако, думается, что пунктирно это все же возможно.

По мере возрастающего интереса Пушкина к «движению жизни» человек в его творчестве обретает все большую полноту художественного выражения. «Пушкинский человек» становится гораздо активнее, постепенно предстает уже не вне действительности, не над ней, а выступает ее составной и деятельной частью.

Мы полагаем, что последовательное применение системно-субъектного подхода к ряду явлений русской литературы XIX века дает основание говорить о том, что они совмещали в себе элементы и начала, восходящие к разным художе-

ственным системам и методам, поэтому пушкинское «движение внутри романтического метода» свидетельствует о некоем балансирующем, переходном творческом состоянии, в котором поэт пребывал в середине 1820-х гг. В данном исследовательском ракурсе закономерным и важным, как нам кажется, является вполне допустимое изыскательское предположение, которое не исключает той вероятности, что мы имеем дело с каким-то новым объектом научного исследования. В рамках предлагаемой статьи мы попытаемся хотя бы в первом приближении эскизно очертить границы, определить объем и описать некоторые признаки этого объекта, дав ему рабочее определение «переходная художественная система».

Мы считаем, что индивидуальные переходные системы (отдельные произведения или художественные циклы того или иного автора, этапы его творчества) возникают в такие периоды развития художественной литературы, когда господствующий в ней художественный метод, достигнув достаточно высокой степени развития, начинает обнаруживать и внутренне присутствующие ему противоречия. Эти противоречия чаще всего проявляются в неадекватности метода материалу, во все более очевидной невозможности вобрать и объяснить с помощью данного художественного метода открывающееся многообразие реального мира. По этим причинам и возникают некие переходные системы как попытки художественного освоения этой неадекватности: объектом изображения в них становится не только сама действительность, но и принципы ее освоения.

Особо следует подчеркнуть, что в «переходных художественных системах» отвергаемому (преодолеваемому) методу еще нет четкой, аргументированной альтернативы. Она лишь вырабатывается, только формируется, и «переходные художественные системы», как правило, отражают всю сложность и зыбкость этого напряженного творческого поиска.

На основе указанных особенностей, определяется и принципиальная двойственность «переходных художественных

систем» в типологическом и историко-литературном аспектах, ибо связь этих систем и с породившим их, и с порождаемым ими методами, становится достоянием текста (или группы текстов). Последний, аккумулируя в себе некоторые закономерности, присущие данной стадии историко-литературного процесса, одновременно связан и с «начальной», и с «конечной» его фазами.

Как правило, в художественных системах переходного типа складываются конфликтные отношения между героем – носителем определенных представлений о мире и человеке – и тем миром, в который он погружен. Можно попытаться выделить несколько вариантов подобных конфликтных отношений. В первом варианте объектом изображения оказывается герой – носитель мироотношения, которое автором преодолевается или уже преодолено. В этом случае герою с его представлениями о мире и месте в нем человека противостоит авторская концепция мира и человека, становящаяся той художественной моделью действительности, в которую погружен герой. Во втором варианте герой является носителем представлений о мире и человеке, близких к авторским, и вступает в конфликт с действительностью, содержание которой не принимается ни героем, ни автором. Наконец, возможен и такой вариант, когда ни герой – носитель определенной концепции мира и человека, ни противостоящая ему действительность не адекватны авторским представлениям о должном, но разнятся по степени приближения к ним, – здесь кроется источник конфликта между героем и миром.

Возникает резонный вопрос: что же позволяет объединить перечисленные варианты одним определением – «переходность»? Мы полагаем, прежде всего то, что в противоречие здесь вступают разные, не совпадающие между собой концепции мира и человека, тяготеющие к универсальности. Закономерно, что данный конфликт реализуется прежде всего как конфликт между известными типами художественного освоения действитель-

ности. Так, применительно к первому из описанных вариантов можно говорить о конфликте между героем – носителем мироотношения, восходящего к романтическому, и миром, построенным по законам реалистического художественного мышления [2]. Фохт У. Р. обратил внимание на то, что движение Лермонтова-прозаика от романтизма к реализму связано прежде всего с эволюцией лермонтовской концепции мира. Романтический герой все прочнее впаивается в мир, увиденный и изображенный автором-реалистом. Применительно ко второму и третьему – конфликте между романтически мыслящим героем и миром, построенным на доромантических началах. Различия между ними зависят оттого, с каких позиций описан данный конфликт – романтической (второй вариант) или реалистической (третий вариант).

Вероятно, степень условности предлагаемого разграничения достаточно высока и допускает изменение числа возможных вариантов. Но в данный момент, мы считаем важным подчеркнуть, что в их основе всегда лежит противоречие между сложившимися в истории русской литературы типами художественного освоения действительности – классицистским, романтическим и реалистическим.

Поскольку романтизму в процессе формирования «переходных художественных систем» мы склонны придавать ключевое значение, то остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

Романтизм есть явление постклассицистское и предреалистическое и по генезису, и по существу. Однако данное определение местоположения романтизма в истории русской литературы не является ни универсальным, ни достаточным, так как не учитывает следующего факта: русский романтизм возник, формировался и разрушался во внеромантическом контексте, в непрерывном контакте с до- и пост-романтическими художественными и идеологическими тенденциями. При этом оформляющаяся грань между различными художественными методами оказывается достоянием не только историко-литературного про-

цесса, но и отдельного художественного произведения или группы произведений. «Переходные художественные системы» чаще всего и возникают в зоне контакта романтизма с неромантическими методами, фиксируя не столько результаты, сколько узловые этапы формирования или преодоления романтизма.

Характерным признаком «переходных художественных систем» является нарушение традиционного единства концепции мира и человека. Внутренне непротиворечивая в системах, отражающих зрелые стадии развития того или иного метода, в «переходных художественных системах» она распадается на две относительно самостоятельные концепции мира и человека, одна из которых будет восходить к отвергаемому (преодолеваемому), а другая – к осваиваемому (создаваемому) художественному методу.

Следствием расщепления единой концепции мира и человека на две, образующие «переходную художественную систему», являются, мы полагаем, два момента:

а) дифференциация субъектно-объектного строя этих систем. За одной из концепций мира и человека закрепляется преимущественно объектный, а за другой – преимущественно субъектный принципы их изображения;

б) разграничение и определенная автономизация присущих этим концепциям пространственно-временных континуумов и стилистических тенденций.

Как результат, в рамках «переходных художественных систем» разворачивается скрытый или явный диалог разнонаправленных концепций, пространственно-временных отношений и стилистических начал. Ведущее положение того или иного элемента (той или иной концепции мира и человека) в «переходной художественной системе» и разворачивающемся в ее пределах диалоге определяется тем, имеем ли мы дело с процессом становления или с процессом разрушения романтического метода и мироотношения.

В эпоху становления русского романтизма приоритетное, ведущее положение в «переходных художественных системах» занимает та концепция мира и чело-

века, основным звеном которой является именно проблема человека. Та же концепция мира и человека, основным звеном которой является проблема мира, оказывается в эту эпоху подчиненной, а зачастую, и оспариваемой, опровергаемой. При этом оказывается, что в «переходных художественных системах» периода становления русского романтизма концепция человека носит явные приметы романтической концепции (человек – аксиологический центр мироздания, свободно устанавливающий границы приемлемого в нем, берущий на себя право судить и осуждать мир и т. п.), а концепция мира – явные приметы классицистической концепции (мера всех вещей – воплощенная идея разума, стабильность мира, ясная очерченность его границ, содержания и т. д.).

Говоря о лирических жанрах, необходимо отметить, что в лирике рубежа XVIII–XIX вв. переходность воплощена прежде всего в структуре индивидуальных лирических систем (случаи, когда переходность становится системообразующим элементом отдельного стихотворения, единичны, например, «Деревня» А. С. Пушкина) и реализована как сочетание жанрового (объектного) и внежанрового (субъектного) принципов организации этих систем. В качестве примера назовем персональные лирические системы М. Н. Муравьева, К. Н. Батюшкова, поэтов-декабристов, А. И. Полежаева, А. С. Пушкина рубежа 1810-х – 1820-х годов, Д. В. Давыдова.

Концепция мира (и, вслед за ней, хронотоп мира и ведущая стилистическая тенденция) оформляются в жанрово организованной части этих лирических систем. Концепция человека (хронотоп человека и присущая им стилистическая тенденция) – в субъектно организованной их части.

Таким образом, можно сказать, что переходные лирические системы начала XIX века строятся как системы, в пределах которых сосуществуют и взаимодействуют преодолеваемая классицистическая концепция мира и формирующаяся романтическая концепция человека. Вме-

сте с ними сосуществуют и классицистические стилистические тенденции, на фоне которых и, отталкиваясь от которых, развиваются тенденции романтические.

В эпоху разрушения романтического метода и мироотношения формируются лирические системы, ведущее положение в которых занимает уже не концепция человека, а концепция мира. В этих лирических системах (и здесь случаи, когда переходность становится конструктивным элементом конкретного стихотворения, также единичны, например, пушкинское «Поэт и толпа») – Е. А. Баратынского, Н. П. Огарева, А. С. Пушкина середины 1820-х годов – строящихся всецело по субъектному принципу, романтическая концепция человека и присущие ей хронотоп и стиль, разворачиваются прежде всего в сфере лирического героя. В сфере же автора-повествователя реализуется реалистическая концепция мира и оформляемые ею хронотоп и стиль.

При этом, как мы считаем, следует отметить особое место лирики Е. А. Баратынского. Разрабатываемой им реалистической концепции мира был присущ один важный момент. Осознавая, как и Пушкин, всеобщность объективных законов бытия, Баратынский при этом не дифференцировал эти законы на «добрые» и «злые». Все они были равно губительны для человека. Именно это и вызвало к жизни, не прекращающиеся на протяжении всей творческой деятельности поэта попытки обратиться к дореалистическим представлениям о человеке и извлечь из них позитивное содержание. В этом смысле, если для Пушкина переходность была лишь моментом его творческого развития, то для Баратынского – системообразующим принципом всего творчества. То же самое можно сказать и о творчестве А. И. Полежаева [3].

В таких родах литературы, как эпос и драма моментом соприкосновения разнонаправленных концепций мира и человека является не группа текстов, а конкретный текст. И здесь проявляется описанная выше закономерность: в эпоху становления романтизма «опережающее» (с историко-

литературной точки зрения) развитие получает романтическая концепция человека, а в период разрушения романтизма – реалистическая концепция мира. Однако эпосу и драме присуща одна особенность. В лирике спор разнонаправленных концепций мира и человека опосредован и, в конечном итоге, решается в пределах всей системы либо вытеснением, либо поглощением и реорганизацией отвергаемой концепции. В эпосе (а отчасти и в драме) диалог становится системообразующим элементом данного произведения. Так, в «Руслане и Людмиле» А. С. Пушкина, «Душеньке» И. Ф. Богдановича, «Сашке» и кавказских поэмах А. И. Полежаева романтическая концепция человека, образующая сферу «авторского» повествования, ориентирована на опровержение самоценности и серьезной значимости до-романтической концепции мира, в которую вписана «сфера героев». В 1-й главе «Евгения Онегина» «сфера героя», построенная в значительной мере в соответствии с романтическим канонами, оспорена в «сфере автора», в которой разворачивается реалистическая картина мира. Сюда же с небольшими оговорками можно отнести и лермонтовский роман «Герой нашего времени», и комедию Грибоедова «Горе от ума» (в последнем произведении романтически мыслящий герой не столько оспаривается, сколько познается сочувствующим ему автором-реалистом).

Переходность играла неодинаковую роль и занимала разное место в индивидуальных писательских судьбах. К примеру, Пушкин стремительно движется от предромантического понимания мира к собственно романтизму, а в середине 1820-х годов он уже осваивает реалистический метод, тогда как Кюхельбекер и после 1825 г. строит подлинно романтическую систему, а, скажем, Козлов и после 1825 г. остался человеком второй половины 1810-х годов, для которого переходность оказалась не признаком этапа, не преодоленным свойством, а сущностью, устойчивым качеством, инвариантом его мироотношения и системы.

Дальнейшее изучение переходных художественных систем, как нам кажется,

позволит отказаться от негласно существующего представления о процессе движения писателей от метода к методу как процессе «безостаточном», не отраженном в их художественных текстах. С другой стороны, оно же способно дать дополнительную пищу для размышлений о механизмах, общих принципах смены господствующих художественных методов.

Прослеживая динамику формирования сначала романтической, а затем и реалистической эстетики А. С. Пушкина, этапы становления его художественного метода, считаем необходимым выделить в этом творческом продвижении особую стадию – период «истинного романтизма». При этом нужно отметить, что пушкинская концепция «истинного романтизма» еще весьма слабо изучена как в теоретическом, так и в историко-литературном плане. Эта проблема в разное время и в различной степени затрагивалась рядом ученых (В. Ф. Асмус, И. В. Сергиевский, Б. С. Мейлах, Л. И. Вольперт, А. М. Гуревич, Л. Н. Киселева, А. А. Смирнов), но обсуждалась она, как правило, в самом общем виде. Обстоятельной монографической разработанности и освещенности в нашей филологической науке этот аспект пока не получил, уклончиво замалчивался исследователями, обходился стороной и особо не прижился в арсенале активно изучаемых проблем отечественного литературоведения. «Истинный романтизм» как закономерная поступательная стадия творческого созревания Пушкина на пути его продвижения к реализму не всегда и не в должной мере рассматривался литературоведами и во взаимосвязи с другими, смежными этапами художественной эволюции поэта, а если же и рассматривался, то опять же – как растворившийся в них «рудимент». Думается, что зря. Тут нет бесспорной самоочевидности. Мы считаем, что незаслуженное невнимание к этой переходной, промежуточной фазе эстетического роста и мировоззренческого самоопределения поэта, ее недооценка чревата недопустимым скрадыванием и выхолащиванием реальной сложности историко-литературного процесса и неоправ-

данным оскудением спектра художественно-эстетических исканий Пушкина.

Смысл борьбы Пушкина за «истинный романтизм» раскрылся в формуле «поэт действительности» (И. Киреевский). Буквально с этого времени из его произведений начинает уходить антитеза «поэта» и «толпы», «божественного глагола» и человеческого в художнике. Но открывающиеся поэту глубины внутреннего мира и власть бессознательного в нем не поддавались, по мнению Пушкина, чисто рациональному истолкованию. Здесь продолжала ощущаться близость к мироощущению, отразившемуся в романтическом двоемирии. В этом отношении романтизм оставался тем духовным фундаментом, из которого выросло настоящее, воплощающееся в реалистическом творчестве, поэтому не из чувства ложной благодарности или незрячей верности Пушкин говорил о себе в 1827 году: «Я гимны прежние пою...» («Арион»), он имел неоспоримое право на такое заявление.

Традиционно теория «истинного романтизма» рассматривается специалистами как «антиромантическая» и в своих определяющих чертах «реалистическая по сути».

С нашей точки зрения, такое суждение, во-первых, носит преимущественно внешний, формальный характер и верно лишь в первом приближении, а, во-вторых, грешит присутствием некоторых остатков старых методологических формул. При непосредственном же углублении в стержневую сущность вопроса кажущаяся простота и легкость констатаций исчезают.

Обращаясь к пушкинской формуле «истинного романтизма», мы твердо убеждены в том, что она абсолютно точна и самодостаточна. «Истинный романтизм» – это романтизм, а не «стыдливый реализм» (Гуковский), но романтизм особого, «переходного» состояния, проявляющийся пока как тенденция, отражающая потенциальную готовность литературы к качественным переменам. Это романтизм, с одной стороны, преодолевающий прежнюю сложившуюся концепцию мира и

человека, сложившийся тип художественного освоения действительности (романтический), а с другой – одновременно, зачастую интуитивно, осваивающий и разрабатывающий новую концепцию мира и человека, формирующий новый тип художественного освоения действительности – реалистический. При этом универсальность «истинного романтизма» как переходной и объективно необходимой фазы на пути к формированию пушкинского реализма, с нашей точки зрения, заключается, во-первых, в его динамичности и разомкнутости в смежные этапы художественной эволюции Пушкина, а, во-вторых, в том, что «опровергаемое» и «создаваемое» им, находятся в непосредственном и равнонуждающемся «диалогеполемике» (скрытом или явном – другой вопрос). Сложность «истинного романтизма» как романтизма особого, «переходного» качества, по нашему мнению, заключается в том, что многое из того, что обреталось поэтом интуитивно, домысливалось и переоценивалось, становясь позднее осознанным творческим принципом, проявляется пока лишь как симптом, предощущение эстетического прорыва, диалектично переплетающиеся с ностальгией и тяготением к прежней традиции, вполне преодолеваемой только впоследствии. И совершенно права Л. И. Вольперт, когда отмечает, что «в восприятии Пушкина... романтизм – одновременно синоним и новаторства, и устаревания, что нашло отражение в самом термине «истинный романтизм» [1, с. 147–155].

Рискнем высказать надежду, что это, пока еще малораспаханное, но невероятно интересное и заслуживающее пристального исследовательского внимания поле, непременно дождетя и своих «пахарей», и своих «сеятелей».

Библиографический список

1. Вольперт Л. И. Понятие «истинного романтизма» у Пушкина и Стендаля // Болдинские чтения. – Горький : Волго-Вятское книжн. изд-во, 1982. – С. 147–155.
2. Фохт У.Р. Лермонтов: Логика творчества. – М. : Наука, 1975. – С. 132–180.

3. Чулков В. И. Художественное единство поэзии А. И. Полежаева и проблема творческого метода поэта: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Свердловск, 1986.

Bibliograficheskij spisok

1. Vol'pert L. I. Ponjatie «istinnogo romantizma» u Pushkina i Stendalja // Boldinskie chtenija. –

Gor'kij : Volgo-Vjatskoe knizhn. izd-vo, 1982. – S. 147–155.

2. Foht U.R. Lermontov: Logika tvorcestva. – M. : Nauka, 1975. – S. 132–180.

3. Chulkov V. I. Hudozhestvennoe edinstvo poezii A. I. Polezhaeva i problema tvorcheskogo metoda pojeta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. – Sverdlovsk, 1986.

© *Лунин В. В., Лунин Т. И.*