

О "РЕНЕССАНСНОСТИ" ПУШКИНА

Р. И. Хлодовский

О русском Ренессансе заговорили у нас давно. Незадолго до второй мировой войны замечательный историк русской литературы Г.А. Гуковский писал, увязывая рождение новой русской литературы с основной нравственно-эстетической магистралью исторического развития Европы: "Деловитая простота, трезвость классицизма не могла

ХЛОДОВСКИЙ Руф Игоревич - доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

быть приемлемой для Ломоносова - мечтателя, творца грандиозных видений будущего, а не систематизатора настоящего. Титанические образы идеала, характерные для Ломоносова, ведут нас к традиции не аналитического метода классицизма, разлагающего на составные понятия живую плоть действительности, а к космическому синтезу и обобщению идеальных чаяний человечества в искусстве Возрождения. Ломоносов и был последним великим представителем европейской традиции культуры Возрождения в поэзии" [1].

В самом конце войны в Ленинграде была опубликована обширная статья И.И. Иоффе, которая так и называлась: "Русский Ренессанс" [2]. По мысли ее автора, эпоха Возрождения начала формироваться в России в XVI в., а в XVIII достигла своего наивысшего расцвета, вступив в пору Высокого Ренессанса. Он исходил из далеко не бесспорного положения, что Ренессанс - это "общевропейское явление, процесс, охвативший все европейские народы, позволивший им сотрудничать в деле разработки новой культуры" [2, с. 261], и делал смелые выводы относительно России.

Однако соблазнительная мысль о дальнейшем развитии в литературе и искусстве России XVI-XVIII вв. классического (восходящего к культуре итальянского Возрождения) гуманизма не получила достаточного обоснования в статье "Русский Ренессанс". Статья изобиловала непродуктивными противоречиями и терминологическими неточностями и не имела сколько-нибудь заметного отклика: послевоенные годы не слишком благоприятствовали широким соотношениям русской культуры с западноевропейской.

К вопросу о ренессансных явлениях в русской культуре и даже о реальности существования в России собственной эпохи Возрождения наша отечественная наука вернулась в 60-70-е годы, когда в полемику вокруг "русского Ренессанса" оказались втянутыми многие видные ученые - Д.С. Лихачев, М.В. Алпатов, Я.С. Лурье, Г.П. Макагоненко, В.В. Кожинов и др. [3]. Если Д.С. Лихачев, отстаивая и поныне далеко не всеми разделяемую мысль о том, что "русская культура - одна из европейских культур" [4], считал возможным соотносить некоторые художественные явления древнерусской литературы с итальянским Проторенессансом и писать о том, что функции культуры западноевропейского Возрождения в России взяло на себя барокко [5], то полемизировавший с ним В.В. Кожинов шел значительно дальше. "Время от Ломоносова до Пушкина, - утверждал он, - это литературная эпоха, которая по основным чертам соответствует эпохе XVI - начала XVII века в литературе Франции, Англии, Испании - то есть эпохе Возрождения" [6]. Если для молодого Гуковского художественным центром эпохи русского Возрождения был Ломоносов, то для Кожинова (и во многом близкого ему Г.П. Макагоненко [7]) им безоговорочно становится Пушкин. Кожинов писал: "Именно на конец эпохи русского Возрождения приходится высший взлет ее литературы, воплотившийся прежде всего в творчестве Пушкина и его плеяды, а также молодого Гоголя (то же самое было характерно <...> и для западноевропейского Ре-

нессанса: творчество Шекспира и Сервантеса - это и высший взлет, и конец...)" [6, с. 167].

Опровергнуть эту концепцию, казалось бы, не сложно. У самого Пушкина в статье "О ничтожестве литературы русской" читаем: "Долго Россия оставалась чуждой Европе. 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" [8].

Не будем, однако, уличать Кожинова в забвении общеизвестных фактов. Отношение Пушкина к Возрождению и ренессансности достаточно сложно и заслуживает специального исследования (на что моя статья, разумеется, не претендует).

* * *

Зрелый Пушкин придерживался принципов историзма. То, что Возрождение - эпоха западноевропейской культуры и не выходила за ее исторические пределы, он знал. Однако этим знания его о Возрождении не ограничивались. Обособлять Россию от культурных процессов, протекавших в Западной Европе, Пушкин не намеревался. "Долго" - не значит всегда. Примечательно (на это почему-то не обратили внимания ни историки западноевропейского Ренессанса, ни наши пушкинисты), что столь хорошо всем нам памятная формула "великая эпоха Возрождения" была впервые предложена Пушкиным. Во всяком случае, сделал он это за несколько лет до того, как Жюль Мишле "открыл Ренессанс" [9]. Причины для внимательного и весьма заинтересованного отношения к эпохе Возрождения у Пушкина были. В рождении и формировании культуры западноевропейского Ренессанса Русь, по его глубокому убеждению, сыграла роль пассивную, но важную и трагическую. "России, - писал Пушкин, - определено было высокое предназначение... Ее необозримые равнины поглотили силу монголов и остановили их нашествие на самом краю Европы; варвары не осмелились оставить у себя в тылу поработенную Русь и возвратились на степи своего востока. Образующееся просвещение было спасено растерзанной и издыхающей Россией..." (VII, 210).

Мыслью о том, что сама возможность возникновения в Италии культуры классического, ренессансного гуманизма была оплачена русской кровью, Пушкин дорожил. К вышеприведенной фразе он счел нужным сделать многозначительную сноску: "А не Польшею, как еще недавно утверждали европейские журналы; но Европа в отношении России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна" (VII, 210).

Незадолго до смерти в так и не отправленном письме П.Я. Чаадаеву Пушкин еще раз скажет о

¹ И.И. Иоффе делил эпоху русского Ренессанса на три периода: подготовка Ренессанса (XVI в.), Ранний Ренессанс (XVII в.), Высокий Ренессанс (XVIII в.).

том, что именно поработанная монголами Русь спасла христианскую цивилизацию. "Для достижения этой цели, - настойчиво повторял он, - мы должны были вести совершенно особое существование, которое, оставив нас христианами, сделало нас, однако, совершенно чуждыми христианскому миру, так что нашим мученичеством энергичное развитие католической Европы было избавлено от всяких помех" (X, 688-689; подлинник по-французски: X, 464-465). То, что в XVI в. Западная Европа разделилась на католическую и протестантскую, Пушкин, конечно, учитывал. В данном случае он имел в виду не всю христианскую цивилизацию, а именно культуру эпохи Возрождения, то самое "просвещение", которое, как это явствует из всего контекста статьи "О ничтожестве литературы русской", по мысли Пушкина, начало образовываться в Италии XIII-XIV вв., в эпоху Данте и Джотто, во времена Петрарки и Боккаччо.

Италия, ренессансная Италия эпохи Возрождения, занимала в художественном самосознании Пушкина место исключительное и совсем особое. В принципиально важном для Пушкина стихотворении "Герой" (1830) Италия названа "святой". Стихотворение написано в форме диалога между поэтом и его другом. Святой Италию именует друг. Поэт, то есть Пушкин, называл Италию и по-иному - более выразительно, исторически содержательно и точно - "златая" [10]. Этот эпитет постоянно сопровождает Италию в его творчестве и указывает не на свет, а на высокую внутреннюю гармонию, а также на обеспечивающую ее истинную свободу художника и искусства. Однако в стихотворении "Герой" поэт с другом не спорит. Он принимает его определение Италии как некое общее место европейского художественного сознания. О чем спорить? Италия стала святой землей и для Гете, и для Шекспира, что, к слову сказать, было специально отмечено Пушкиным (VII, 66-67), и для Сервантеса, и, уж конечно же, для Ронсара и Дю Белле. В Италии родился и сформировался классический гуманизм с его специфическим пониманием личности, природы и огромной роли искусства в раскрытии и утверждении самодовлеющей ценности как отдельного человека, так и окружающей его земной действительности. Именно гуманизм придал внутреннее нравственно-эстетическое единство национально-многоликой и до определенного момента динамически развивающейся европейской культуре [11].

Время рождения гуманизма установить несложно. Его первым манифестом стала речь Франческо Петрарки, произнесенная в римском Капитолии в пасхальное воскресенье 1341 г. Труднее договориться о том, когда классический гуманизм, исчерпав свой культуросозидательный потенциал, закончил историческую жизнь. Тут возможны разные точки зрения. В Италии, на-

пример, формула видного современного мыслителя Делио Кантимори "От Петрарки до Руссо" была принята почти всеми историками и философами. Понять такую позицию можно, особенно если ограничивать европейскую культуру пределами Западной Европы. В Западной Европе на рубеже XVIII и XIX вв. в ходе ряда политических, социальных и экономических революций всеопределяющий интерес к человеку действительно вытесняется не менее всеопределяющим интересом к обществу и на смену гуманизму приходит социализм, этот неизменный спутник капитализма и парламентской демократии. Бальзак не зря именовав себя доктором социальных наук, а не художником. Ф. Энгельс имел основания считать его не столько романистом, сколько тонким аналитиком послереволюционного французского общества и уверять, будто из бальзаковских романов он "даже в смысле экономических деталей узнал больше (например, о перераспределении движимого и недвижимого имущества после революции), чем из книг всех специалистов - историков, экономистов, вместе взятых" [12].

Однако надо ли ограничивать историю классического гуманизма XVIII веком и отсекал от нее гуманизм великой русской литературы XIX столетия, сделавшей ее ничуть не менее европейской, чем все крупнейшие литературы современного ей Запада? Пушкин считал, что не надо. Он был твердо убежден в том, что Петр Великий не только "в Европу прорубил окно", но и триумфально ввел Россию в систему великих европейских государств, положив конец той не религиозной, а культурно-исторической схизме, которая до XVIII в. разделяла московскую Русь и Запад.

То, что никакой, даже самый могучий, государь не в силах создать большой национальной литературы, Пушкин знал (VII, 368). Русская литература XVIII столетия с ее великим, чуть ли не по-возрожденчески титаническим Ломоносовым, по его глубокому убеждению, не содержала в себе и намека на "ренессансность". Однако предпосылки для натурализации в России европейского просвещения, некогда спасенного обескровленной и издыхающей Русью, Петр Великий заложил. "Он бросил на словесность взор рассеянный, но пронизательный. <..> Семена были посеяны... новая словесность, плод новообразованного общества, скоро должна была родиться" (VII, 211).

Прошло сто лет, и Россия, как говорил А.И. Герцен, отозвалась на революционные преобразования Петра мощным художественным взрывом, породившим национальный космос Пушкина. Центр этого взрыва находился где-то в самых глубинах народной России, а его эпицентром стало творчество Пушкина 30-х годов с его беспримерной болдинской осенью.

Примечательно, что один из умнейших современников Пушкина взрыв этот услышал и, что еще примечательнее, связал его с началами гуманистической культуры Европы. Прочитав стихотворения "Клеветникам России" и "Бородинская годовщина", Чаадаев написал Пушкину: "Вот, наконец, вы - национальный поэт; вы угадали, наконец, свое призвание. <...> Стихотворение к врагам России в особенности изумительно; это я говорю вам. В нем больше мыслей, чем их было высказано и осуществлено за последние сто лет в этой стране. <.. .> Мне хочется сказать: вот, наконец, явился наш Дант..." [13].

Чаадаев сопоставил Пушкина с Данте отнюдь не случайно. Итальянское Возрождение было не возрождением античности, а рождением новой, первой в Европе великой национальной литературы. Стихотворения Петрарки, написанные на народном языке, так же мало походили на стихи Горация, Тибулла или Овидия, как фрески Рафаэля и Микеланджело на древнеримскую живопись Помпеи. Петрарка ориентировался на классические формы языка и стиля Вергилия и Цицерона прежде всего потому, что видел в них национальную, итальянскую традицию, насильственно прерванную в пору "темного средневековья". Многие итальянские гуманисты искренне верили в то, что Вергилий и Цицерон только писали на латыни, а в своей домашней, повседневной жизни говорили по-итальянски.

Пушкин не отрицал роли античности в формировании русской культуры, но судил об отношении русской литературы к собственной древности несравненно глубже и историчнее. "Как материал словесности, - писал он, - язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени. Сам по себе уже звучный и выразительный, отселе заимлет он гибкость и правильность. Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного; но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей" (VII, 20). С распространенным ныне мнением, будто нельзя говорить о русском Ренессансе только потому, что у русской культуры не было своей античности, Пушкин вряд ли бы согласился.

Уподобление себя Данте Пушкин принял, отнесясь к нему с беспечной моцартианской веселостью. Создателя "Божественной комедии" Пушкин почитал высоко. Если о Шекспире он говорил: "отец наш Шекспир", то Данте был для него - "И

gran padre Alighieri" (VII, 52). Тем не менее в 1835-1836 гг. Пушкин нарисовал свой окарикатуренный портрет в виде бюста, увенчанного лаврами, и подписал под ним: "il gran padre A. Poush-kine". В отличие от хмурого рационалиста Сальери Пушкин вовсе не считал, будто "пародия бесчестит Алигьери". Из двух его стихотворений, написанных терцинами, одно - пародия.

Однако предшествующие ему и несколько загадочные терцины "В начале жизни школу помню я", кажется, говорили о Данте, или о времени Данте, вполне серьезно. Вряд ли прав был Д.Д. Благой, полагавший, будто стихотворение "В начале жизни..." - набросок поэмы о молодом Данте [14], но предположение, что Пушкин раскрывает в нем "сложный мир человека эпохи Данте и, может быть, эпохи Петрарки, структуру сознания итальянца на закате средних веков, когда культура Италии уже прорывалась к солнцу Возрождения" [15], представляется заманчивым и не лишенным основания. Именно в 30-е годы художественная мысль Пушкина обращается, с одной стороны, к исконно русскому человеку Ивану Петровичу Белкину, а с другой - к драматическим коллизиям в развитии западноевропейской культуры XV-XVIII вв., в которые оказывается вовлеченным по-ренессансному свободный человек. Г.А. Гуковский очень правильно подметил, что герой стихотворения "В начале жизни школу помню я" - "человек искусства, художник, творец" [15, с. 285]. "Я" этого стихотворения, несомненно, не тождественно пушкинскому "я". Однако то, что на воспоминания героя о начале его жизни в школе наложились какие-то личные воспоминания о годах, проведенных Пушкиным в Лицее, на чем упорно настаивают многие исследователи, более чем симптоматично. Представления о начале европейской гуманистической культуры могли соединиться в поэтическом сознании Пушкина с размышлениями о начале собственной жизни в искусстве и в поэзии. Отождествление себя-поэта с поэтом итальянцем, прежде всего со свободным поэтом ренессансного склада, для творчества Пушкина характерно и, более того, подчеркивает историческое своеобразие его гуманизма.

Несравненно ближе, чем Данте, Пушкину оказался Петрарка. Не Данте, а Петрарка создал национальный язык классической итальянской поэзии, который Пушкин считал не просто типологически родственным себе, а родным (V, 25). Не надо воспринимать шутливое заявление Пушкина: "я в Петрарки не гожусь" (II, 70) слишком уж серьезно. Превращение Лауры в Лауру из "Каменного гостя" свидетельствует не об отказе от петрарковского понимания любви, а о наполнении его несравненно большей человечностью. Между капитолийским триумфом Петрарки, вылившимся в триумф новой поэзии и поэта, став-

шего вдруг признанным духовным вождем современного ему общества, и так называемым "Памятником", окруженным пушкинскими стихами о поэзии и поэте ("Ты царь. Живи один..."), существует исторически содержательная параллель. Не стану останавливаться на ней, напомним лишь, что все содержание многочисленных пространных трактатов учеников и продолжателей Петрарки, итальянских гуманистов XV в., рассуждавших о достоинстве человека, Пушкин в 1830 г. уложил в две короткие стихотворные строки: "Самостоянье человека, залог величия его" (III, 425). Пушкину не было надобности погружаться в чтение трудов Джанноццо Манетти, Марсилио Фичино и графа Пико делла Мирандола: он мыслил теми же нравственными и эстетическими категориями. Созданная Петраркой система гуманистических ценностей в творчестве Пушкина расширилась, но не развалилась, не утратила своего конкретного эстетического содержания.

Надо ли удивляться тому, что многие исследователи литературы говорили и говорят о "ренессансной" природе поэзии Пушкина? Один из наших лучших пушкинистов В.С. Непомнящий как-то даже заметил, что эпитет "ренессансный" стал применительно к Пушкину чем-то вроде "знака качества" [16]. В.С. Непомнящий иронизирует. Однако, если отбросить иронию, с ним можно согласиться. "Ренессансность" Пушкина действительно знак качества, но только не производственного, а художественного и исторического.

Едва ли не первым о "ренессансности" Пушкина заговорил В.Г. Белинский, еще не имевший представления об эпохе Возрождения и Пушкина с западноевропейским Ренессансом никогда не связывавший. Отмечая основополагающую роль Пушкина в классической русской литературе XIX в., Белинский писал, указывая на гуманизм и ренессансную самодостаточность поэзии Пушкина: "Он дал нам поэзию, как искусство, как искусство. И потому он навсегда останется великим, образцовым мастером поэзии, учителем искусства. К особенным свойствам его поэзии принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека" [17].

"Поэзия его, - говорит в другом месте Белинский о Пушкине, - чужда всего фантастического, мечтательного, ложного, призрачно-идеального; она вся проникнута насквозь действительностью; она не кладет на лицо жизни белил и румян, но показывает ее в естественной, истинной красоте; в поэзии Пушкина есть небо, но им всегда проникнута земля" [17, с. 405]. Родственность нашего великого поэта искусству Высокого Возрожде-

ния Белинский почувствовал: "Недаром Пушкин так любил Рафаэля: он родня ему по натуре" [18].

За несколько лет до Белинского о реальности идеального в своей поэзии сказал сам Пушкин, поразительно точно определив себя как "поэта действительности" (VII, 78). Наши литературоведы долгое время ставили логическое ударение на втором члене пушкинского самоопределения и на этом основании смело говорили о реализме Пушкина, положившем начало классическому реализму русской литературы XIX столетия.

То, что Гоголь, Тургенев, Толстой, Достоевский вышли из Пушкина, спору не подлежит. Однако так ли уж бесспорно, что реализм "Шинели", "Бедных людей", "Записок охотника" и "Севастопольских рассказов", не говоря уж о "Войне и мире" или "Записках из подполья", сходен с так называемым реализмом Пушкина? Сомнительно. В пушкинском самоопределении "поэт действительности" логическое ударение падает на оба слова. Вот почему наиболее проникательные исследователи пушкинской поэзии, стараясь поточнее охарактеризовать ее реализм, неизбежно приходили к признанию "ренессансности" Пушкина даже тогда, когда им и в голову не приходило связывать его с западноевропейским или сугубо русским Ренессансом. "Есть ли еще поэт, - писала Лидия Гинзбург, - которому вещи так раскрывались бы в своей красоте, как Пушкину? Именно поэтому Пушкин - поэт действительности. ...Вместе с тем в этой красоте - природной стихии Пушкина - всегда есть нечто классическое, ренессансное, отличающее его от позднейших реалистов" [19].

Однако возможна ли "ренессансность", пусть даже условная, вынуждающая ставить такое определение в кавычки, без "Ренессанса", тоже в известной мере условного? Гуманистическое единство европейской культуры никак не исключало того, что на разных этапах своего развития гуманизм формировал разные и исторически неповторимые художественные эпохи. А если так, то что же возрождалось в России во времена Пушкина, и прежде всего в его творчестве и в нем самом?

Интересный и, как кажется, заслуживающий внимания ответ на такой вопрос дал Владислав Ходасевич в 1918 г., то есть как раз тогда, когда победа первой социалистической революции в Европе знаково определила конец европейской гуманистической культуры в ее последней цитадели - в России и тем самым создала возможность для объективно-исторического взгляда на великое европейское прошлое, ставшее вдруг для возрождавшейся мировой, интернациональной культуры чем-то таким же далеким и чуждым, каким для западноевропейских поэтов и живописцев XV-XVI вв. была греко-римская античность. В 1918 г., потрясенный поэтическим блеском

впервые прочитанной "Гавриилиады", Ходасевич неожиданно для себя совсем по-новому увидел, казалось бы, столь хорошо ему знакомого Пушкина: «"Библия" давала поэту фабулу повести и богатый живописный материал. Собственной жизнью Пушкина определился дух будущего создания, - и я бы сказал, что это есть подлинный дух Ренессанса. Да, в начале XIX столетия был в России момент, когда величайший из ее художников, не "стилизуясь" и не подражая, а *естественно и непродуманно, единственно в силу внутренней необходимости возродил само Возрождение*². <...> Осенью 1822 года, в Кишиневе Бессарабской губернии, Россия, в лице Пушкина, создавшего "Гавриилиаду", пережила Ренессанс» [20].

Антирелигиозность и даже арелигиозность "Гавриилиады" Ходасевич отрицал достаточно решительно и, как мне представляется, убедительно. «Если всмотреться в "Гавриилиаду" немного попристальнее, - писал он, - то сквозь оболочку кощунства увидим такое нежное сияние любви к миру, к земле, такое умиление перед жизнью и красотой, что в конце концов хочется спросить: разве не религиозна сама эта любовь?» [20, с. 75]. Сокровенная суть ренессансной поэзии и искусства определена здесь паразитально точно.

Через три года уходящий в "ночную тьму" Александр Блок произнесет речь "О назначении поэта". Ни о ренессансе, ни о ренессансности Пушкина он в ней, разумеется, не скажет - уже были созданы "Двенадцать" и прочитан доклад "Крушение гуманизма". Но время Пушкина Блок определит так: "единственная культурная эпоха в России прошлого века" [21]. * * *

Уникальность Пушкина и его времени состояла в том, что поэт не просто мощно продолжил угасающую на Западе традицию классического гуманизма, но и, преодолев культурно-историческую схизму, в течение многих веков разделяющую Западную Европу и Восточную, соединил родившийся в ренессансной Италии гуманизм с духовной традицией русского православия.

Историками культуры, кажется, еще до конца не вполне осмыслен один весьма красноречивый литературный, а вовсе не чисто биографический факт. В 1830 г. Пушкин окончательно отказывается от мысли о побеге за границу. Всю жизнь мечтавшему о свободе Пушкину Западная Европа, и даже столь желанная когда-то Италия, вдруг как бы перестает быть жизненно необходимой. Все его помыслы сосредоточиваются теперь на России, на русском народе и на русском слове. Сказанные в юности слова "Все должно творить

² Курсив мой. - *Р.Х. Ходасевич* писал не "Гавриилиада", а "Гавриилиада".

в этой России и в этом русском языке" (VII, 352) делаются осознанной творческой программой.

Новая позиция Пушкина по отношению к русскому слову, России и Западу была понята далеко не всеми и, конечно, не сразу. Чаадаев - исключение. В 30-е годы пушкинская позиция вызывала неодобрение и насмешки даже ближайших друзей поэта, например П.А. Вяземского.

Зрелому Пушкину либеральное "западничество" всегда было непонятно и совершенно чуждо. В 30-е годы он был уверен, что возрождается не вставшая на путь капиталистического развития Западная Европа, а воспрянувшая ото сна экономически отсталая Россия, и именно в ее национальном возрождении видел проявление глубокой связи русской культуры с западноевропейской. В неотправленном письме к Чаадаеву, полемизируя не только с автором "Философического письма", но и со своими либеральными приятелями, Пушкин спрашивал: ".. разве не находите вы чего-то значительного в теперешнем положении России, чего-то такого, что поразит будущего историка? Думаете ли вы, что он поставит нас вне Европы?" (X, 689; подлинник по-французски: X, 465).

Для самого Пушкина вопрос этот был решен. Сознательная и полная ориентация на русский народ и Россию со всеми ее "языками" не исключала, а, наоборот, предполагала для него европейское содержание как собственной поэзии, так и всей русской словесности. Именно на рубеже 20-х и 30-х годов в Пушкине раскрылась "та особая характернейшая и не встречаемая кроме него нигде и ни у кого черта художественного гения - способность всемирной отзывчивости и полнейшего перевоплощения в гении чужих наций" [22].

Способность эта была подмечена давно, о ней писал, в частности, Гоголь. Тем не менее некоторые историко-культурные аспекты "отзывчивости" Пушкина все еще нуждаются в прояснении. Отзывчивость эта была выборочной и очень целенаправленной. Полагая необходимым искоренять в русской литературе следы воздействия на нее классицизма XVIII в. и ограждать ее от влияния "раздражительной, опрометчивой, бессвязной французской словесности" 20-х годов XIX столетия (VII, 276), Пушкин вместе с тем придавал большое значение освоению национальной литературой России классических европейских художественных "систем" - Данте, Шекспира, Кальдерона, Расина, Гете, а также "величавой древности".

Из этого, впрочем, вовсе не следует, будто Пушкин считал, что русской словесности следует вернуться к истокам гуманистической культуры и, так сказать, ускоренно повторить путь Запада. Примечательно, что столь необходимый Западной Европе Вергилий его как раз и не занимал.

Зато переводу "Илиады" он придавал колоссальное значение. Пушкин даже сравнил труд Гнедича со скрижалями Моисея и выразил уверенность, что перевод Гомера окажет "важное влияние на отечественную словесность" (VII, 69). В последние годы жизни Пушкин особенно старательно прививал русской поэзии "гекзаметра священные напевы" (III, 158) и более, чем когда-либо, прибегал к славянизмам, воскрешая "прекрасные обороты, величественное течение" (VII, 20) "божественной эллинской речи" (III, 174). "Всемирная отзывчивость" Пушкина порождалась по-ренессансному понятой человечностью слова, причем - подчеркну это еще раз - именно в то самое время, когда пережившая романтический бунт западно-европейская литература постепенно отказывалась от нравственных и художественных принципов классического гуманизма, для которого целью всегда был внутренний свободный человек, а не общественное благо или производство материальных ценностей.

Непринужденно полемизируя с Тирсо де Молина и Мольером, смело перерабатывая Шекспира, свободно перекладывая русскими размерами Анакреонта, Катулла и Горация, зрелый Пушкин вовсе не подражал Европе - даже в той мере, в какой он подражал когда-то Байрону, а *возвращал Европе* возрождаемые им ее классические темы, ситуации и образы, существенно расширяя и обогащая их русским национальным опытом. Западная Европа перестала быть Пушкину жизненно необходимой только после того, как он понял, что те мировые, общечеловеческие проблемы, которые до этого ставило и решало гуманистическое искусство Запада, стало возможно и необходимо решать на русской почве и в формах русского художественного сознания. То, что Достоевский склонен был называть "исключительной способностью" Пушкина, сам поэт считал одним из проявлений национального характера русского крестьянина и полагал, что реализовать общечеловеческий потенциал европейской культуры по самой своей природе призван русский язык, "столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам".

Вне Европы Пушкин себя не ставил. Но в 30-е годы взаимоотношения между Россией и Западом стали мыслиться Пушкиным совсем не так, как в пору юности, когда он почти безоговорочно преклонялся перед Вольтером, и даже не так, как они представлялись ему в 1826 г., когда, сопоставляя две самые значительные эстетические системы прошлого и решая, какая из них актуальнее для русской культуры, Пушкин писал: "...я твердо уверен, что нашему театру приличны народные

законы драмы Шекспировой, а не придворный обычай трагедий Расина..." (VII, 115).

Считается, будто Пушкин установил аксиологическую иерархию классических художественных систем и всегда безоговорочно ставил Шекспира выше Расина. Это не так, хотя в пору написания "Бориса Годунова" Шекспир, создатель трагических хроник, действительно оказался Пушкину нужнее творца "Андромахи" и "Федры". Приведу часто цитируемый отрывок из плана статьи о драме М. Погодина "Марфа Посадница": "Что развивается в трагедии? какова цель ее? Человек и народ. Судьба человеческая, судьба народная. Вот почему Расин велик, несмотря на узкую форму своей трагедии. Вот почему Шекспир велик, несмотря на неравенство, небрежность, уродливость отделки" (VII, 436).

Велики оба - и Шекспир и Расин. Велики в равной мере. Но у каждого художественная форма в чем-то ограничена. Вместе с тем и Расин и Шекспир истинно народны, "национально-народны", как сказал однажды Пушкин о баснях Крылова, но тоже не до конца и несколько односторонне. У Расина преобладает национальное: его интересует "судьба человеческая" в ее конфликтах с трансцендентностью государства. У Шекспира преобладает "простонародное": в его трагедиях и хрониках - "судьба народная". Однако целостный человек неотделим от народа и его национальной судьбы. В русской классике гуманистический индивидуализм - и в этом Пушкин сходен с Петраркой - формировался как сознание национальное и вместе с тем - в этом Пушкин отличен от Петрарки - как сознание не только общечеловеческое, но и, так сказать, непосредственно народное. Содержание стихотворения "Памятник" не противоречило "ренессансному" гуманизму стихотворения "Из Пиндемонти", а углубляло этот гуманизм, освобождая его от крайностей возрожденческого антропоцентризма. В созданных в 1830 г. "драматических опытах" Пушкин уже далеко ушел от Шекспира. Но шел он не к Расину, а к художественным абсолютам европейской культуры - к Рафаэлю, Джорджоне и Микеланджело. На это обратил внимание все тот же Белинский, считавший "Каменного гостя" "без всякого сравнения лучшим и высшим в художественном отношении созданием Пушкина" [17, с. 629]. Именно в связи с этой трагедией, где максимально полно раскрылось "личностное начало" Пушкина и выявился тот идеальный русский человек, о котором говорил Гоголь, Белинский писал: «Какая дивная гармония между идеею и формой, какой стих, прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка! какая кисть, широкая, смелая, как будто небрежная! Какая антично-благородная простота стиля!» [17, с. 629].

И как бы обнажая самую суть "ренессансности" Пушкина, Белинский подчеркивал, что в пушкинской поэзии выявлялась не просто "внутренняя красота человека", но "чувство человека-художника, человека-артиста" [17, с. 405].

Человек-художник, то есть внутренне свободный человек, - это ведь и был тот самый идеал, который характеризовал гуманизм эпохи Возрождения в ту пору, когда, говоря словами не очень почитаемого ныне Ф. Энгельса, "в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже больше не удавалось достигнуть" [12, с. 354]. Белинский знал, что говорит, ставя Пушкина вровень с создателем "Сикстинской мадонны". Идеал человека-артиста не просто формировал творчество зрелого Пушкина: он утверждался в нем как задача классической русской словесности, становясь предметом специального художественного анализа - и в "Каменном госте", где Пушкин вопреки маньеристу Тирсо де Молина и классицисту Мольеру создал трагический образ ренессансного дон Жуана [15, с. 302-303], и в "Моцарте и Сальери" - по характеру гуманизма это произведение тоже возрожденческое. Основной трагический конфликт "Моцарта и Сальери" вовсе не между гением и ремесленником, это конфликт между двумя историческими типами художника: гармоничный, по-ренессансному божественный в своей человечности артист Моцарт противостоит Сальери, тоже артисту, которому, однако, уже непонятна человечность Моцарта именно потому, что сам он этой человечности лишен; потому, что он уже полностью утратил ту внутреннюю ренессансную цельность, которая позволяла художникам итальянского Возрождения воспринимать мир как высшую гармонию и настолько органично отождествлять добро с красотой, что это - несмотря на часто повторяемые ими слова Горация - делало для них абсолютно бессмысленным самый вопрос о пользе поэзии и искусства. У Пушкина Моцарт скажет совсем по-ренессансному и вместе с тем очень по-пушкински:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов. Не правда ль?

Вопрос обращен к Сальери, который для Моцарта - тоже "сын гармонии". Однако как раз на этот вопрос Моцарта Сальери не отвечает. Он тоже считает себя и "жрецом прекрасного" и "избранным". Но о "праздности" и о "пользе" он думает совсем не так, как Моцарт. Непосредственный смысл жизни ему уже непонятен. Вот почему

он признается: "мало я жизнь люблю", и поставит это себе в заслугу. Для Сальери мир перестал быть добрым, гармоничным, соизмеримым с божественно прекрасным человеком. Он уже готов счесть его абсурдным. С этого начинается его трагедия:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет - и выше.

И сразу же вслед за этим с жесткой, математически выверенной определенностью, исключаящей высокое искусство и человечность, Сальери бросает: "Для меня так это ясно, как простая гамма".

Для художника Сальери, который с своеобразным самодовольством признавался: "звук умертвив, музыку я разъял, как труп", становится возможным и даже естественным не только отделять добро от красоты, но и противопоставлять высшей красоте, гармонии и свободе добро извращенно понятой необходимости. Вопрос о пользе обрывается вдруг, и вместе с тем очень закономерно, кошмарной чудовищностью: "Что пользы, если Моцарт будет жив и новой высоты еще достигнет?.. Что пользы в нем?"

В дисгармоничном и обездушенном мире для Сальери нет пользы не только в Моцарте: в этом мире, где искусство можно рассчитать и вычислить, бесполезен всякий гуманистический гений, доводящий классическое искусство до высшей степени совершенства, бесполезны Петрарка, Рафаэль, Шекспир, Расин, бесполезен Пушкин. "Избранником" теперь оказывается не гений, а антигений. "Я избран, - говорит Сальери, - чтоб его остановить - не то, мы все погибли, мы все, жрецы, служители музыки..." Гений в кошмарном мире Сальери не просто не нужен, он вреден и подлежит уничтожению во имя пользы обесчеловеченного искусства.

Пушкину этот мир был уже знаком. "Наш век - торгаш", - скажет он как бы между прочим. Тем не менее историческую неотвратимость крушения классического гуманизма Пушкин еще не принимал. "Моцарт и Сальери" - не просто трагедия жреца, усомнившегося в гармонии божественного миропорядка и потому убившего своего бога. Это также трагедия художника, искренне преданного искусству, пошедшего ради него на злодейство, но в конце концов все-таки осознавшего преступность отчуждения добра от красоты. Гениальный "драматический опыт" Пушкина заканчивается победой Моцарта, утверждением правды человека-артиста и, что, видимо, тоже не случайно, реабилитацией Микеланджело Буо-

нарроти, одного из величайших художников Высокого Ренессанса.

* * *

В.Г. Белинский почувствовал "ренессансную" природу поэзии Пушкина потому, что он как критик обладал огромной эстетической интуицией. Однако, говоря о самодостаточности пушкинской поэзии и объявляя ее высшим завоеванием новой русской словесности, он как бы наступал "на горло собственной песне". Под конец жизни Белинский поддался соблазнам западноевропейского социализма. Понимая реальность идеального у Пушкина и Рафаэля, Белинский стал требовать от литературы не художественности, а "дела", пользы. "Главное, - писал он В.П. Боткину, - чтобы она вызывала вопросы, производила на общество нравственное впечатление" [18, с. 370].

Позднему Белинскому Пушкин как прозаик, историк и критик казался писателем, отставшим от "передовых" идей современности, человеком, время которого "давно прошло" [17]. Он не понял ни "Повести Белкина", ни "Капитанскую дочку", ни одно из самых гуманистических и самых ренессансных произведений Пушкина - поэму "Анджело". Впрочем, во времена Пушкина "Анджело" по достоинству не оценил никто. Пушкин жаловался своему другу Нащокину: "Наши критики не обратили внимание на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучшего я не написал" [23].

За "Анджело" закрепилась репутация "загадочной" поэмы [24]. Попытки разрешить ее "загадку" делаются по сей день и приводят к результатам, ошеломляющим своею надуманностью и фантастичностью. И это понятно, потому как никакой загадки в "Анджело" нет. Поэма говорит лишь о том, о чем в ней прямо сказано. На это правильно указал Ю.М. Лотман³: «Заключительные слова поэмы: "И Дук его простил" вынесены графически в отдельную строку и являются итогом проходящей через всю поэму темы милости» [25]. И там же: "Пушкинская поэма - апология не справедливости, а милости, не Закона, а Человека". На "ренессансности" Пушкина Лотман никогда не настаивал, но слово "Человек" он написал с прописной буквы. Выявляя идейную структуру "Капитанской дочки" и "Анджело", Лотман обратил внимание на то, что в основе авторской позиции "лежит стремление к политике, которая возводит человечность в государственный прин-

цип, не заменяющий политические отношения человеческими, а превращающий политику в человечность" [26].

Пушкин существенно расширил содержание европейского гуманизма и обогатил его человечностью, присоединив к четырем богиням Петрарки - Славе, Свободе, Музе, Любви - пятую, кажется, действительно православно-русскую - Милость. В корреспондирующем с петрарковским триумфом "Памятнике" Пушкин скажет:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я свободу
И милость к падшим призывал. (Ш, 340)

Не имея возможности проанализировать "Анджело" и показать, как милость, по глубокому убеждению Пушкина, преображает человека, возрождая в нем его исконную человечность, отмечу одну, как мне кажется, небезынтересную деталь.

В 30-е годы Пушкин часто задумывался о счастье, и выводы, к которым он приходил, в основном бывали малоутешительными. В стихотворении "Пора, мой друг, пора!" он скажет:

На свете счастья нет... (Ш, 258)

А "Анджело" начинается словами:

В одном из городов Италии счастливой...

(IV, 252)

Художественному миру Пушкина свойственны противоречия. О них хорошо написал П.В. Палиевский в статье "Пушкин и выбор русской литературой новой мировой дороги". Однако в данном случае никакого противоречия нет. Счастье, невозможное в реальной жизни - в мире политики, в свете, в общественных и даже семейных отношениях, - оказывается достижимым, с точки зрения Пушкина, в творчестве свободного художника, независимого от всякой мирской власти, самодержавной или парламентской, от прессы, от народных витий, от, как мы сказали бы теперь, средств массовой информации и как раз поэтому способного по-настоящему воспринимать истинную красоту человека, природы и искусства.

О русской "разновидности" свободного художника, аристократе Чарском, в повести "Египетские ночи" сказано: «... он был поэт, и страсть его была неодолима: когда находила на него такая "дрянь" (так называл он вдохновение), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье» (VI, 245). А стихотворение "Из Пиндемон-ти", в котором русский поэт и поэт итальянский

³ Это, однако, не помешало Лотману посвятить основную часть своей статьи установлению мифологических архетипов "Анджело", в результате чего он пришел к им же самим отвергаемому отождествлению Дука с Александром I, на котором в прошлом веке настаивал Н.Ю. Черняев. Знаменательно, что статья Лотмана заканчивается цитатой из Пушкина: "Бывают странные сближения".

сливаются в единый "ренессансный" образ человека-художника, завершается словами:

Зависеть от властей, зависеть от народа - Не
все ли нам равно? Бог с ними.

Никому Отчета не
давать, себе лишь самому Служить и угождать;
для власти, для ливреи Не гнуть ни совести, ни
помыслов, ни шеи; По прихоти своей скитаться
здесь и там, Дивясь божественным природы
красотам, И пред созданьями искусств и
вдохновенья Трепеща радостно в восторгах
умиления. - Вот счастье! вот права...

Усматривать в этом проявление пушкинского
себялюбия (к чему, кажется, склонялся Георгий
Федотов) так же несправедливо, как обвинять Петрарку
в эгоцентризме.

Пушкин знал, что делает, когда, вопреки Шекспиру
и Джиральди Чинтио, переносил действие "Анджело"
из Австрии в Италию - в святую Италию, Италию
златую, страну "высоких вдохновений", идеальную и
вместе с тем истинно реальную в своей
гуманистической идеальности Италию эпохи
Возрождения:

В одном из городов Италии счастливой Когда-то
властвовал предобрый, старый Дук, Народа
своего отец чадолубивый, Друг мира, истины,
художеств и наук. (IV, 252)

Дук в "Анджело" - не просто правитель-меценат:
это ренессансный правитель, который способен
подняться до таких высот человечности, которые даже
не снились ни Козимо, ни Лоренцо Медичи.

Западноевропейские социалистические утопии
Пушкина не заинтересовали, над коммунистической
утопией он весело посмеялся в очерках "Из Москвы в
Петербург", однако художественное сознание зрелого
Пушкина, как верно отметил все тот же Ю.М. Лотман,
было по-своему утопичным [26, с. 225].

Пушкин был великим русским утопистом именно
потому, что в начале XIX в. он оказался едва ли не
самым европейским из всех европейских писателей.
Как более чем убедительно доказал наш безжалостный
к человеку век, родившийся в Италии классический
гуманизм был блестящей и грандиозной утопией.
Недаром первый набросок гуманистической
европейской культуры возник в утопическом обществе
рассказчиков "Декамерона", героически
противопоставивших

свой новый язык и свои новые жизненные идеалы
смерти и хаосу бушующей вокруг них чумы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гуковский Г.А.* Русская литература XVIII века. М., 1939. С. 108.
2. *Иоффе И.И.* Русский Ренессанс // Ученые записки ЛГУ. Вып. 9. Серия филолог, наук. Л., 1944.
3. См. подробный, но несколько тенденциозный обзор в кн.: *Петров М.Т.* Проблема Возрождения в советской науке. Л., 1989 (глава 5. Проблема Ренессанса в России).
4. *Лихачев Д.С.* Чем "несамостоятельней" любая культура, тем она "самостоятельнее" // Вопросы литературы. 1986. № 12. С. 116.
5. *Лихачев Д.С.* Предвозрождение на Руси в конце XIV - первой половине XV в. // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967; *он же.* XVII век в русской литературе // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969; *он же.* Русское Предвозрождение в истории мировой культуры // Историко-филологические исследования. М., 1974.
6. *Кожин В.В.* К социологии русской литературы XVIII-XIX веков (Проблема литературных направлений) // Литература и социология. М., 1977.
7. *Макагоненко Г.П.* Проблемы Возрождения и русская литература // Русская литература. 1973. № 4.
8. *Пушкин А.С.* Поли. собр. соч. в 10 т. Изд. 4-е. Л., 1978. Т. VII. С. 210. Далее все ссылки на это издание в тексте.
9. *Февр Л.* Бои за историю. М., 1991. С. 372-387.
10. *Хлодовский Р.И.* Пушкин и Италия златая // Россия и Италия. М., 1993. С. 96-117.
11. *Хлодовский Р.И.* Классический гуманизм и художественное единство европейской культуры нового времени // Россия и Италия. Вып. 2. М., 1996.
12. *Маркс К. и Энгельс Ф.* Об искусстве. В 2-х т. М., 1983. Т. 1. С. 55.
13. *Чаадаев П.Я.* Поли. собр. соч. и избр. письма. М., 1991. Т. 2. С. 72-73.
14. *Благой Д.Д.* II Gran' Padre (Пушкин и Данте) // *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. М., 1979. С. 164.
15. *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 280.
16. *Непомнящий В.С.* Феномен Пушкина и исторический жребий России. К проблеме целостной концепции русской культуры // Пушкин и современная культура. М., 1996. С. 46.
17. *Белинский В.Г.* Собр. соч. в 3-х т. М., 1948. Т. 3. С. 639.
18. *Белинский В.Г.* Избр. письма в 2-х т. М., 1955. Т. 2. С. 334.
19. *Гинзбург Л.* О лирике. Л., 1974. С. 212.
20. *Ходасевич В.* Собр. соч. в 4-х т. М., 1996. Т. 2. С. 72-73.
21. *Блок А.* Собр. соч. в 8 т. М.;Л., 1962. Т. 6. С. 166.

22. *Достоевский Ф.М.* Поли. собр. соч. в 30 т. М., 1984. Т. 26. С. 130.
23. *Бартенев П.И.* О Пушкине. М, 1992. С. 363.
24. *Мейлах Б.С.* Загадочная поэма // *Мейлах Б.* Талисман. Книга о Пушкине. М.: Современник, 1975.
25. *Лотман Ю.М.* Идейная структура поэмы Пушкина "Андр,жело" // *Лотман Ю.М.* Пушкин. СПб.: Искусство СПб, 1995. С. 250.
26. *Лотман Ю.М.* Идейная структура "Капитанской дочки" // *Лотман Ю.М.* Пушкин. С. 223.