



И. З. СЕРМАН

КЛАССИЦИЗМ И РЕАЛИЗМ

(В порядке постановки вопроса)

Чтобы яснее представить себе, какие идейно-эстетические задачи должна была разрешить «новая литература XVIII века» и в чем собственно заключалась ее новизна, нужно исследовать те исторические условия и идеологические предпосылки, которые вызвали ее к жизни.

Литература и письменность предшествующих веков были стеснены рамками религии и религиозного миропонимания. Каковы бы ни были расхождения по основным проблемам политики и этики между боровшимися течениями русской общественной мысли еще и в XVII в., она, как правило, была проникнута религиозными представлениями не только формально, но и по существу.

Петр I осуществил полное подчинение церкви государству, а новая русская литература XVIII в. провела еще более полное отделение литературы от церкви и религии.

Кризис общественного сознания второй половины XVII в. был преодолен просветительством, предложившим новое понимание человека взамен всех вариантов религиозно-теологического его понимания, выработанных многовековым развитием русских идеологий. На этой новой идеологической основе появилась возможность сознательно и целеустремленно создавать литературу общенациональную, строить литературу как выражение самосознания всей нации, о чем не думали литературные деятели предшествующих эпох с их глубокой раздробленностью частных, сословно-местных интересов.

Чувство масштабности, сознание исторического значения предпринятого ими дела — создания новой литературы — характеризует весь склад мысли зачинателей русского классицизма и отделяет их от предшествующей эпохи и ее представителей и по самому типу писательской личности.

Каковы же были те социальные силы, которые стояли за классицизмом, которые его «вводили» сознательно и настойчиво, преодолевая сопротивление общественных сил и литературных направлений, шедших из XVII в., но еще и в XVIII в. деятельных и отстаивавших свои эстетические принципы?

Какова же социально-историческая природа русского классицизма? Те ответы, которые давались на этот вопрос в 1930-х годах, мы отвергли как методологически неоправданные, как вульгарно-социологические. Но изучение основных предпосылок всякого литературного движения, — в равной мере и русской литературы XVIII в., — предпосылок, создаваемых ходом общеисторического развития, мы передоверили историкам.

Становление французского классицизма в XVII в. происходило в сходных исторических условиях, но сходство это касается только общей политической ситуации — упрочения абсолютной монархии, подчинившей себе церковь и ограничивавшей сословные интересы во имя интересов национального государства.

Но французский абсолютизм XVII в. возник и сформировался на основе социального компромисса между дворянством и буржуазией, на основе известного равновесия этих основных общественных сил.

Русский классицизм возникает и развивается тоже в условиях абсолютной монархии, но дворянской, хотя и со значительным участием бюрократии. Ни о каком социальном компромиссе или равновесии сил в России не приходится говорить даже еще и в первой половине XIX в., а XVIII век — это время безусловного экономического и политического преобладания дворянства.

Происходящий в наше время спор среди советских историков о времени начала капиталистического развития в России (конец XVII, середина XVIII или начало XIX в.) имеет самое непосредственное отношение к решению историко-литературных проблем.

Прежде чем характеризовать формы выражения в литературе и через литературу соответствующих классовых отношений, следует установить, о каких классах может идти речь, а главное — различать сословную принадлежность писателя и его классовую позицию. Государственный крестьянин Ломоносов был убежденным сторонником «просвещенного абсолютизма» и считал, что только такая форма правления может успешно служить общенародному благу, а дворянин Сумароков был настроен по отношению к дворянско-чиновничьей монархии критически, если не враждебно, считал ее деспотическим правлением и мечтал о конституционной монархии, как наиболее справедливой и «разумной» форме правления.

Можно ли утверждать, что в русской литературе XVIII в. отразился процесс возникновения и последующего развития капита-

листических отношений в стране? Можно. И такой ответ давался уже в историко-литературных разработках 1930-х годов и был признан необоснованным, неудачным. Он был необоснован потому, что самый ход зарождения капитализма не изучали в его конкретных формах и проявлениях, а вместо этого искали прямого, непосредственного выражения буржуазной, антифеодальной, антикрепостнической идеологии в литературе и находили ее... в «Пригожей поварихе» Чулкова и «Елисее» В. Майкова.

При этом пропускалось очень важное промежуточное звено в экономике, в значительной мере определявшее своеобразие идеологической борьбы, — своеобразие, которое заключалось в том, что появление и развитие капиталистических отношений в XVIII в. только обостряло кризис крепостнических отношений, делало крестьянский вопрос еще более острой, основной, главной проблемой русской общественной жизни и мысли. Пугачевское восстание, как бы подведшее итог полувековому развитию послепетровской монархии, показало со всей очевидностью, что само по себе крестьянство — как ни велика была в нем ненависть к дворянству, к помещикам — совершить революцию не в состоянии и что другого какого-либо революционного общественного класса в России нет.

В поисках непосредственного выражения антифеодальных, антикрепостнических начал мы до сих пор тщательно изучали в русской литературе XVIII в. все, что могло быть понято как непосредственное выражение интересов «народа», т. е. крестьянства, или той или иной степени сочувствия ему. Поиски эти довольно быстро исчерпали весь наличный материал, в значительной мере известный и ранее, еще Пыпину и Ефремову, и не приходится надеяться на какие-либо новые обильные находки.

Сейчас наша наука вполне способна к большему углублению в этот аспект изучения литературы XVIII в. Мы можем и должны попытаться понять, как в литературе XVIII в. отражалось историческое состояние всей нации и особенно крестьянства, надеждами и чаяниями которого столетием позже вдохновлялась великая литература XIX в., от Пушкина до Толстого.

Думаю, что идея природного физического равенства людей, еще сомнительная, спорная для Аввакума и создателей стиха о Голубиной книге, но уже твердо усвоенная Кантемиром, в большей степени выражала стихийное недовольство масс классовым неравенством и полицейско-помещичьим гнетом и в большей мере являлась идеей антифеодальной, буржуазной в конечном счете, чем анекдоты о монахах в «Пересмешнике». Поэтому не только в творчестве Фонвизина, где эта идея выражена наглядно, хотя и негативно, но и у Сумарокова и Державина, несмотря на сословные предрассудки первого и монархические убеждения второго, отношение к человеческому в человеке как к тому, что от социального (сословного) не зависит, им не определяется, а может быть

только более или менее подавлено, искривлено или задушено, является истинным мерилom эстетической и нравственной ценности литературы XVIII в.

С наибольшей обстоятельностью новый взгляд на человека, структуру его сознания и отношения с миром природы, с обществом впервые в русской литературе обосновал в своих «Сатирах» Кантемир. Человек, с точки зрения новой литературы, литературы классицизма, действует не под влиянием трансцендентных сил (не по наущению дьявола или велению бога), в нём самом есть страсти, которые определяют его поступки, его поведение в обществе. Локковский психологический эмпиризм дал метод для определения человеческой природы как *tabula rasa*, на которую действуют страсти чисто интеллектуального — не эмоционального — характера; это страсти разума, а не сердца, их природа доступна разуму, может быть им понята и объяснена до конца. Человеческая индивидуальность именно в таких увлечениях, в самоподчинении страсти и проявляется, притом очень часто во вред самому же носителю страсти.

Литература классицизма расклассифицировала людей по видам характеров, понимаемых как выражение одной, всеподавляющей страсти. Конкретный эмпирический материал быта и нравов получил рациональное, ясное, наукообразное объяснение. Человек был понят, тайны и загадки его бытия и его сознания исчезли из поля зрения литературы, вместо барочной антиномичности мира и человека как жертвы этой антиномичности литература русского классицизма увидела в человеческой природе нечто очень родственное миру природы. Общество и природа, понятая подобно обществу, стали рассматриваться как механический, рационально постижимый конгломерат отдельных особей, свободных атомов, для общества — индивидуумов. Общечеловеческое в природе человека объявлено было главным, а все остальное — национальное, сословное — второстепенным или совсем несущественным.

От Кантемира до Крылова господствует в литературе XVIII в. общее, единое представление о человеке как о механическом соединении рационально понимаемых страстей. Кантемир пишет об этом особую сатиру, Ломоносов заставляет Н. Н. Поповского перевести «Опыт о человеке» А. Попа — одно из самых значительных художественных обоснований такого, рационально-эмпирического понимания человека, о нем же со ссылкой на Локка пишет в одной из своих статей Сумароков.

В основном в пределах этой системы понятий написано даже «Чистосердечное признание» Фонвизина, хотя в нем уже есть категория «чувствительности», отсутствие которой Радищев считал наибольшим недостатком ломоносовской поэзии.

Литература классицизма, как и вся рационалистическая просветительская мысль с конца XVII и особенно в XVIII в., хотела она или не хотела этого, разрушила средневековое патриархально-

сословное мышление, в котором личность не отделялась от своей социальной категории, от своего твердо закрепленного места в социальной иерархии. Рыцарь или вассал для средневеково-феодального сознания существовал в этом своем качестве, которое сближало его с другими представителями той же социальной категории.

Для мыслителей новой эпохи после Декарта, Гоббса и Спинозы такое представление о человеке уже оказалось примитивным. Новая наука стала рассматривать человека вообще, человека вне каких-либо связей социальных или исторических. Чистый индивидуум и чистое общество в их взаимоотношениях — вот любимый предмет рассуждений той науки, которую в XVIII в. называли философией.

В результате, сделав серьезный шаг в научном изучении психологии человека, просветительская мысль отказалась от конкретной социологии и от какого бы то ни было представления о формах общественного бытия человека.

В работах о литературе XVIII в. можно встретить упоминания о том, что в творчестве таких писателей, как например Фонвизин, ставится проблема соотношения человека и среды.¹

Рассуждающие так ошибаются, они переносят понятия, свойственные реалистическому искусству 1830—1840-х годов, на литературное развитие 1770—1780-х. У Фонвизина в «Бригадире» и в «Недоросле» Простаковы и Скотинины, вместе взятые, не составляют определенной социальной среды со своими, только ей присущими историческими и локальными признаками и свойствами.

Проблема человека и среды у Фонвизина без остатка поглощена проблемой воспитания индивидуума. Личность, характер — это плод воспитания, результат разумных или неразумных родительских внушений.

Принцип *tabula rasa* формально торжествует в «Недоросле», хотя сам-то по себе фонвизинский подход к характеру дает повод и основание для более сложного представления о психологической структуре личности.

Человек и его воспитание — это иначе выраженная просветительская идея о «мнениях», идеях, которые правят миром и определяют собой ход истории. Таким образом, просветительский антропологизм XVIII в. неизбежно препятствовал выработке исторического подхода и к человеку, и к обществу.

Взамен традиционно-средневекового «общинного» «родового» мышления просветительская мысль XVIII в. предпочтала считать, что общество — это механическая сумма индивидов, мир атомов, свободно движущихся в пустоте. Поэтому между персона-

¹ См.: Г. П. Макогоненко. Денис Фонвизин. Гос. изд. худ. лит., М.—Л., 1961, стр. 247—249.

жами «Недоросля» воздвигнута незримая, но непроходимая преграда. Это люди разных миров, разных культур, разного образа мысли, и говорят они на разных языках.

Великое искусство переходов от одного характера к другому, с такой силой выраженное у Гоголя и еще более углубленное Достоевским (Мышкин — Рогожин, Аглая — Настасья Филипповна, Свидригайлов — Раскольников), даже зачаточно не присутствует в «Недоросле». Реалисты середины XIX в. остро чувствовали эту «переходность», взаимосвязь характеров. В комедии «Свои люди — сочтемся» Островского Тишка — Подхалюзин — Большов одновременно выражают три одновременные стадии развития одного характера, одного социального типа.

У Фонвизина таких переходов-переливов нет. Простакова и Митрофан несходны даже в тех пороках, которыми наградила их природа или плохое воспитание. Поэтому в «Недоросле» каждый персонаж как бы тянет свою судьбу сам, в одиночку, и семейный конфликт в доме Простаковых не становится выражением больших общественных процессов.

Явления исторической жизни человечества обнаруживают «свою истину» (Гегель) часто не сами, а в тех явлениях, которые приходят им на смену и в «снятом» виде воспроизводят их существенные внутренние противоречия. Смену классицизма реализмом на русской почве можно проследивать в различных жанрах, в различных родах поэзии, но всего интереснее посмотреть на такой устойчивый жанр, как «высокая» комедия, в которой сценические, стиховые и другие традиции обладали наибольшим формальным консерватизмом и должны были препятствовать каким бы то ни было покушениям новаторов.

Русская литература после «Недоросля» создала прочную, устойчивую традицию стиховой комедии от Княжнина до Шаховского и Катенина. Грибоедов как начинающий драматург примкнул к этой линии театральной разработки живой, непринужденной манеры сценического диалога и беспритязательного комизма.

Конечно, русские комики 1810-х годов занимались не только распутыванием комических ситуаций и водевильных недоразумений. Следуя традиции «Недоросля» и французской комедии классического века, они ставили перед собой и общественные проблемы. Герой — отрицатель, «злой насмешник» — был создан до Грибоедова, достался ему в наследство от Шаховского и Катенина с уже определенным обликом и чем-то вроде психологии.²

Однако старшие друзья-драматурги ограничивались этической постановкой вопроса и нравственной оценкой «злого» героя, безотносительно к оценке среды, его породившей, и эпохи, его вырастившей.

² См. статью А. Слонимского «„Горе от ума“ и комедия эпохи декабристов»: сб. «А. С. Грибоедов», М., 1946, стр. 54 и сл.

Шаховской и Катенин, несмотря на отделяющую их от Фонвизина эпоху Французской революции и наполеоновских войн, не вооружены еще каким-либо определенным историческим мерилом людей и нравов. Они в этом отношении еще родные дети века Просвещения; их мерка нравственности абстрактна, а сопоставления механистичны.

Фонвизин в «Недоросле» как будто бы противопоставляет две эпохи: современность (1770-е годы) и Петровское время. Однако, если современность у него в своей художественной данности конкретна и определена, то Петровская эпоха, о которой из всех действующих лиц вспоминает только Стародум, немногим отличается от «Петровской эпохи» в одах Ломоносова, где последняя является заместителем того идеального царства разумности и справедливости, во имя которого поэт критикует современность.

Прошлое, давнее, минувшее, именно в силу того, что оно уже прошло, может быть представлено в виде идеала общественного уклада. Его (прошлого) существование как бы подтверждалось исторически и, следовательно, делало возможным его воскрешение или возобновление в будущем. И тем не менее, как в большинстве просветительских концепций, идеал был обращен назад, хотя устремлены его создатели к будущему. «Историзма», в сущности, при отношении к истории как к маятникообразному колебанию между прогрессом и реакцией, деспотизмом и свободой, невежеством и просвещением — и не было в просветительских концепциях, в философии истории Ломоносова, Фонвизина или Вольтера.

Драма автора веселого «Недоросля» заключалась в том, что своих положительных героев Фонвизин не мог связать с исторической почвой, не мог художественно мотивировать, почему они такие «хорошие», откуда эта «хорошесть» возникает, какие у нее жизненные связи и корни.

Между Милоном и Софьей, с одной стороны, и Простаковой и Митрофаном — с другой, нет никаких переходных, промежуточных фигур, в которых бы совмещались какие-то черты этих человеческих и общественных типов, тогда как в «Горе от ума» можно поставить между Чацким и Репетиловым Горича, между Репетиловым и Загорецким — Молчалина, между Натальей Дмитриевной и многочисленными княжнами — Софью. Грибоедов при всей общественной и индивидуальной определенности своих персонажей не отделяет их друг от друга непроходимой психологической стеной; они все живут в одной жизненной, общественной среде, в ней страдают, в ней радуются, в ней борются. У Фонвизина в «Недоросле» персонажи каждого лагеря живут в своем особом мире, несут с собой свою атмосферу; их соприкосновение случайно и должно кончиться победой людей чести и добродетели над порочными и свиноподобными Простаковыми. Самое понятие социальной среды у Фонвизина подменено механическим конгломератом отдельных индивидов — помещиков, чиновников, дворовых. Сове-

менников очень радовало, что некоторые из комических персонажей «Недоросля», например Еремеевна, «совершенно в наших нравах», но нигде мы не найдем главной идеи, которая проходит через все критические оценки доброжелателей «Горя от ума» 1820—начала 1830-х годов: «резкая картина нравов», т. е. сатирическое изображение целой эпохи общественной жизни на сцене.

Грибоедову удалось художественно воплотить то, чего не мог сделать до него в русской литературе никто — он воссоздал общественные нравы определенной эпохи во всем их многообразии и сложности. Он ввел в свою комедию три круга персонажей:

1) Фамусов, его семья и близкие к ней лица (Молчалин, Чацкий, Скалозуб).

2) Гости на балу — фамусовская Москва в гостях у Фамусова.

3) Лица, упоминаемые в монологах и диалогах персонажей (Чацкого, Фамусова, Молчалина, Скалозуба, Репетилова), — так сказать, внесценические.

Н. К. Пиксанов подсчитал общее количество действующих и названных лиц в «Горе от ума»³ — их оказалось более семидесяти, но смысл такого расширения числа персонажей комедии не только в его многообразии, но и в богатстве социальных и нравственных характеристик. Фамусовская Москва не просто приходит в гости к Фамусову и щеголяет перед зрителями пестротой своих нарядов, замысловатостью причесок и колкостью сплетен; фамусовская Москва приходит на сцену для того, чтобы принять участие в самом важном действии комедии — в создании и распространении клеветы о Чацком. Прямое подражание этому — пятое действие «Ревизора», когда все чиновники и дворяне города приходят к городничему — сначала чтобы поздравлять, потом — злорадствовать. Таким образом, мотив «клеветы» стал не только средством характеристики общественных нравов, но и поводом эти нравы показать в действии, да еще таком массовом, какого никогда не видала русская сцена.

Участие фамусовской Москвы в «клевете» особенно важно еще и потому, что оно подчеркивает и проявляет характер конфликта между Чацким и дворянским обществом; личная драма Чацкого оттеняется и углубляется тем общественным остракизмом, которому он подвергается. История несчастной любви одного молодого дворянина к дочери знатного московского барина превращается в конфликт времени, в символ неустройства мира, в повод для мировой скорби.

Первые рецензенты «Горя от ума» все как один сопоставляли комедию Грибоедова с «Мизантропом» Мольера.

Со времен первых провалов мольеровской комедии восприятие ее неоднократно менялось в связи с эволюцией литературно-эстетических воззрений французских просветителей.

³ Н. К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума». Гос. изд., М.—Л., 1928, стр. 196—197.

В общем Мольер не подходил под среднюю норму вкуса, он был слишком характерен, грубоват, даже местами низок, его не сдерживали третъесословные предрассудки, честь мундира третьего сословия ему еще не была дороже радости художественного открытия в области смешного.

С наибольшей остротой третъесословное, предреволюционное недовольство Мольером выразил Руссо в известном письме к Д'Аламберу. Не останавливаясь на частностях, Руссо с наибольшей заинтересованностью критикует «Мизантропа». Именно потому, что в этом мольеровском герое он видит прообраз трибунов и борцов третьего сословия, Руссо с такой страстью обвиняет Мольера в несправедливости к Альцесту: «Вы не сможете отрицать двух вещей: во-первых, того, что Альцест в этой пьесе есть человек прямой, искренний, достойный уважения, истинно порядочный человек, во-вторых, того, что автор делает его комическим персонажем. На мой взгляд, этого достаточно, чтобы считать вину Мольера непростительной».⁴

Итак, главная вина Мольера перед искусством и обществом в том, что он сделал Альцеста смешным, тогда как Руссо видит в нем трибуна и борца, проникнутого возвышенной страстью: эта страсть — непримиримая ненависть к порокам, рожденная пылкой любовью к добродетели и обостренная постоянным зрелищем человеческой злобы. Только душе великой и благородной доступны такие порывы.

«Великое и благородное» не может и не должно смешить. Эта мысль Руссо лежит в основе всего европейского искусства предреволюционного времени. И Фонвизин, и Шиллер в одинаковой степени убеждены, что изображение великого и благородного не терпит примеси смешного, не может возбуждать смех, не разрушая силы высоких чувств.

Фонвизин в «Недоросле» строго придерживается этого закона эстетики классицизма, и в результате такой тщательной фильтрации добродетельные герои «Недоросля» лишились не только каких-либо элементов смешного, но каких бы то ни было индивидуально-характерных черт, всякой жизненной убедительности.

Руссо не только указал на «ошибку» Мольера, он от себя предложил несколько вариантов новой пьесы о мизантропе, которую следовало бы написать.

Автор одной из комедий, написанных во время революции, как будто последовав совету Руссо, прокорректировал мольеровского «Мизантропа». Это был Фабр д'Эглантин; комедия его называлась «Мольеров Филит» (1790).⁵

Русская комедия 1800-х и особенно 1810-х годов по-своему отнеслась к мольеровскому наследию. Обычное представление о том,

⁴ Ж.-Ж. Руссо. Об искусстве. Изд. «Искусство», Л.—М., 1959, стр. 138.

⁵ См. о ней: O. F. Fellows. French opinion of Moliere. U.S.A. Brown university, Providence, 1937, стр. 12—13.

что комедиографы русского классицизма с самого его зарождения двигались в русле мольеровских традиций, ошибочно. Действительное понимание Мольера появилось в русской комедиографии только в начале XIX в. Как это ни покажется парадоксальным, но обращение к Мольеру, к его высоким стихотворным, комедиям, было на русской почве одним из путей к созданию комедии самобытной. Подъем общественного самосознания, связанный с эпохой войн против Наполеона, породивший, в конечном счете, движение дворянской революционности, вдохнувший новый пафос в идеологию русского просветительства, сделал проблему самобытности комического репертуара одной из самых живых и острых проблем литературно-общественной борьбы. Комедия, в отличие от трагедии, даже в своих традиционных формах давала гораздо больше свободы для бытовой сатиры, литературных и политических намеков. Именно мольеровский тип комедии оказался наиболее пригодным для изображения нравов и характеров времени. При этом на русской почве особенно повезло мольеровскому «Мизантропу». Острая политическая борьба внутри русского общества именно в этой форме комедии с героем — рупором авторского отношения к жизни, людям, общественным «установлениям» выразилась с наибольшей полнотой и разнообразием.

Мольеровское использовалось в разных целях, с разных общественных позиций.

Оригинальность и реалистичность подхода Грибоедова к проблемам «Мизантропа» или «злого» заключалась в том, что он очень внимательно отнесся к замечаниям Руссо и по-своему ими воспользовался. Грибоедов оставил в качестве причин для раздражения и желчных выходов Чацкого только общественно-важные поводы, события или лица. Он внимательно проследил за тем, чтобы Чацкий не показался просто раздражительным, просто «злым». Этот совет Руссо совпал с мыслями самого Грибоедова, и потому ему удалось избежать того двоения мотивировок «мизантропии» Альцеста, которая есть в комедии Мольера. Абстрактно взятая «мизантропия» противоречит живому общественному смыслу филиппик Альцеста. Но Грибоедов не послушался Руссо, негодовавшего по поводу того, что Альцест смешон, и видевшего в комизме мольеровского героя измену демократическим идеалам третьего сословия.

Чацкий смешон, смешон отчасти как Дон-Кихот, потому что его благородные порывы встречают искреннее непонимание даже со стороны тех, кто мог бы их услышать и понять. Чацкий смешон потому, что «жар души, растраченный в пустыне», ставит его в нелепое, печальное и трагически-смешное положение.

По другому поводу в «Записных книжках» Достоевского есть такая мысль: «Но разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия»

дия и сатира — две сестры и идут рядом, и имя им обeim, вместе взятым: правда».⁶

Высокая комедия переходит в трагедию. Достоевский только определеннее и категоричнее высказал эту мысль, до него уже практически понятую драматургом.

Высокая комедия Грибоедова отличается от комедий его предшественников, работавших в этом жанре, сознательно-историческим взглядом на материал, подвергнутый художественной разработке. Мольера вообще никакое сопоставление эпох не занимало. Он весь во власти современных общественных и нравственных вопросов; они подлежат разумному, наилучшему из искомых решению, общечеловеческому по своему смыслу и общезначимому по методу определения. Идеал Мольера-художника, Мольера-моралиста не находит никакой опоры в обычных отношениях современного ему общества, «нравы» подчиняются многообразию частных «интересов», а «интересы» противоречат высокой гражданской морали Альцеста. «Несовершенство» человеческой природы определяет «мизантропический взгляд» Мольера на безнадежность попыток исправить человека посредством социальных преобразований.

«Смешное» превращается в «трагическое», смешная и нелепая светская сплетня становится поводом для окончательного разрыва Чацкого с общественной средой, его породившей и вырастившей, с дворянской Москвой. Комедийный персонаж становится трагическим героем. В Чацком естественный человек, который не мирится с пошлостью, глупостью, неестественностью понятий и отношений, высказывается не в качестве отрицателя «цивилизации» и «просвещения», как отчасти поступает мольеровский Альцест; наоборот, он защищает великие идеи века, великие понятия ума, свободы и просвещения от темных сил, упорно тянущих назад. «Естественный» человек Грибоедова — это человек передовой мысли и высокого нравственного строя, человеческое и высокое, душевное и просвещенное в нем сливаются воедино.

Человеческая трагедия Чацкого — его отвергнутая любовь — это и его общественная трагедия.

Чацкий и Софья находятся в какой-то степени в одинаковом положении. Ее любовь тоже обманута, более того — она предана. Софья поддалась обману и лицемерию из-за того, что Молчалин сумел понять, чего именно ждет ее сердце, ее душа. Софья обманулась потому, что ее старательно обманывали. Она искала чего-нибудь непохожего на все «московское» и нашла только самое отвратительное порождение фамусовского строя жизни.

Естественное, натуральное отношение к жизни и людям недостаточно для жизни в обществе. Чацкий терпит крушение в самых

⁶ Цит. по кн.: С. С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 301.

своих заветных чувствах потому, что справедливо отделял Софью от фамусовщины, не предполагая всего коварства старого мира.

«Горе от ума» — художественное утверждение неразрывности душевного и социального, естественного и исторического в человеке.

Преодоление классицизма превратило комедию в истинную трагедию, объяснило ее персонажей психологически, а психологию обосновало историей. Так был создан русский реализм. Поэтому представление об «элементах» реализма, которые возникают в русской литературе уже с Кантемира и преимущественно в так называемом сатирическом направлении, является методологическим недоразумением. Если критерием реалистического является определенная система миропонимания, эстетически выраженная, то реализм XIX в. характеризуется отношением к человеку как порождению социального развития и национальной истории, как сложному, противоречивому эмоционально-психологическому единству. Элементы реализма именно как элементы реализма могут существовать в данном качестве только внутри системы реализма, поэтому представление о том, что в «Горе от ума» могут соединяться романтический герой и реалистическая картина нравов, говорит только о нечетком понимании природы каждого из литературных направлений.⁷ Басенные или трагедийные герои Сумарокова, персонажи сатирических од Державина или «Почты духов» Крылова, несмотря на всю свою бытовую колоритность и комическую характерность, порождены такой системой художественного освоения мира, в основе которого лежит представление о человеке, проникнутое духом рационалистического эмпиризма и еще не затронутое художественной диалектикой историко-социологического постижения мира, открытого реализмом XIX в.

Историческое значение целой эпохи нашего литературного развития, комедий Фонвизина или басен Крылова, получит различную оценку в зависимости от большего или меньшего признания художественных возможностей русского классицизма и, как следствие, его ограниченности по сравнению с реализмом. То, что крыловские басенные герои и крыловский афористически-пословичный язык послужили в известной степени примером и образцом для Грибоедова в «Горе от ума» — общеизвестно. Однако между персонажами Грибоедова и Крылова есть принципиальная разница, коренящаяся в различном подходе писателей к художественному изображению действительности. Персонажи Крылова (люди или животные) представляют моральную недостаточность как общечеловеческую слабость, глупость или порок. Крылов еще полностью проникнут духом эстетики классицизма, твердо дер-

⁷ См. статью Я. С. Билинкиса: К вопросу о художественном новаторстве А. С. Грибоедова в «Горе от ума». — В кн.: Ученые записки Тартуского гос. университета, вып. 78, 1959, стр. 101—106.

жавшегося антиномии мораль—неморальное. Густота бытовых красок и словесная изощренность не отменяют абстрактности нравственных оценок. У Грибоедова нравственная оценка есть вывод из социальной характеристики, а само социальное — исторически объяснено. Загорецкий мог бы стать персонажем басни Крылова, но басня Крылова не могла бы художественно объяснить Загорецкого как социальное явление, порожденное определенным периодом русского исторического развития.

Изучение русского классицизма не может и не должно сводиться к поискам в нем «элементов» реализма. Важнее и полезнее объяснить действительную эстетическую природу классицизма, на основе которой возникло все то, чем литература XVIII в. справедливо гордилась, — оды Ломоносова и Державина, комедии Фонвизина. Если нам раскроются художественные возможности классицизма, то он перестанет выглядеть в наших работах неким историческим заблуждением, и целая эпоха национального художественного развития будет оценена по своим собственным заслугам, а не по тому только, что она подготовила для будущего.

