

АКАДЕМИЧЕСКИЕ
ШКОЛЫ
В РУССКОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

В данном труде рассматриваются академические школы русского литературоведения XIX в. — мифологическая, культурно-историческая, сравнительно-историческая, психологическая и др., представленные именами Буслаева, О. Миллера, Афанасьева, Пыпина, Тихонравова, Александра Веселовского, Потебни, Овсянко-Куликовского и некоторых других. Учитывается и тот вклад, который внесли в развитие литературоведения русские критики, особенно революционно-демократического направления.

Редакционная коллегия:

*Н. Ф. Бельчиков, А. Л. Гришунин, К. Н. Ломунов,
П. А. Николаев (ответственный редактор),
Л. И. Тимофеев, В. Р. Щербина*

Введение

БОГАТСТВО И НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА



В книге «Возникновение русской науки о литературе», предшествующей настоящему труду, был рассмотрен большой исторический путь движения русской литературной мысли, который привел в середине XIX века к формированию русского литературоведения в его национальной специфике. Особую роль в этом формировании сыграла революционно-демократическая критика. Ей принадлежит исключительная заслуга в развитии принципов историзма, определивших «генеральную линию» всех главных литературоведческих направлений в России, в том числе и во второй половине XIX века.

Но в исторических обзорах литературной науки традиционной была мысль о том, что период между революционно-демократическими теориями и возникновением марксистских концепций следует считать методологическим кризисом русского литературоведения. Однако потребность в объективных оценках любого исторического материала, которую мы ощущаем все сильнее, побуждает искать в научном опыте так называемого академического литературоведения позитивные элементы и систематизировать их. Это нужно для верного представления и о марксистском литературоведении той поры, которое изучается пока еще вне его широких связей с русской наукой. Выявление этих связей может помочь развенчанию давней легенды буржуазной историографии о замкнутом, чуть ли не сектантском характере марксистского литературоведения.

Анализ академических направлений в русском литературоведении показывает, что есть все основания констатировать немалый конструктивный, отличающийся национальным своеобразием, вклад русских ученых в литературоведческую методологию самых различных европейских школ той поры.

Самостоятельность русской литературоведческой мысли отчетливо видна уже в трудах Ф. И. Буслаева. Разделяя основные положения мифологического учения Гриммов, особенно высоко оценивая гриммовскую идею народности, Буслаев в то же время не отрицает и личностного начала в творчестве, считая, что «высшим проявлением творческого гения человечество обязано не

совокупным силам поколений в создании народных песен, а именно отдельным гениальным личностям...»¹, и настойчиво старается развить те стороны мифологической теории, которые тесно соприкасались с рациональными, конструктивными элементами сравнительно-исторического изучения, близкими конкретному историзму. При этом Буслаев особенно дорожил возможностью конкретной систематизации литературных фактов, что неизменно вело к ломке априорных схем, которые часто имели место в «нормативных» мифологических трудах.

В сравнительно-мифологической методологии Буслаева самое ценное и содержательное — ориентация на исследование исторического бытования художественных фактов: сюжетов, жанров, конфликтов и т. п. Такой акцент в конечном счете привел ученого к глубоким выводам о своеобразии генезиса явлений словесности различных национальностей. Это сказалось и на его исследованиях древнерусской литературы. И хотя работы Буслаева в этой области еще несут на себе следы отвлеченности, мифологизма внеисторического, в них выявлены многие черты национального своеобразия древнерусской литературы.

Серьезных успехов в изучении народной словесности и древнерусской литературы мифологическая школа достигает в работах А. Н. Афанасьева, О. Ф. Миллера, А. А. Котляревского — учеников и последователей Буслаева.

Самая значительная литературоведческая школа в России второй половины XIX века — культурно-историческая, характеризующаяся прежде всего именами А. Н. Пыпина и Н. С. Тихонравова, — утверждает и развивает новые формы историзма в методе русской литературной науки. Основной для представителей этой школы была идея единого изучения художественного наследия писателей в контексте их эпохи во всем многообразии ее духовной культуры. «Только при помощи тщательного и всестороннего изучения всего строя известной эпохи и движения, замечаемого в массе, — говорил один из сторонников этой школы, — будут сами собою выясняться и личности великих писателей. Только прием восхождения от общих причин и условий к объяснению воззрений и творчества великого поэта, являющегося лишь продуктом неизбежного ряда условий, продуктом общего развития человечества, может считаться действительно научным»².

В трудах А. Н. Пыпина намечается новый методологический подход к изучению истории литературы, который и современники

¹ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным. — В кн.: «Летописи русской литературы, издаваемые Николаем Тихонравовым», т. I. М., 1879, стр. 79.

² Л. Колмачевский. Развитие истории литературы как науки, ее методы и задачи. — «Журнал Министерства народного просвещения» (в дальнейшем «ЖМНП», — Ред.), 1884, № 5, стр. 17.

и он сам назвали «общественно-историческим». Такой подход предполагал прежде всего брать «в расчет самые условия существования литературы, общественную обстановку, ее действительный (часто, за невозможностью, ясно не высказанный) смысл»³. Это принципиально расширяло представление о самой истории литературы, показывая, что она «имеет дело не только с чистым искусством, но также и с массой иных литературных явлений, которые, имея лишь отдаленное отношение к искусству, имели значение в ходе образования и нравственных движений общества»⁴. Пыпин одним из первых настаивает на включение в предмет научного исследования писателей второго и третьего ряда. В этом его решительно поддерживает Н. С. Тихонравов, отмечая, что история литературы как наука, «отрекшись от праздного удивления литературными корифеями», выходит «на широкое поле положительного изучения всей массы словесных произведений, поставив себе задачу уяснить исторический ход литературы, умственное и нравственное состояние того общества, которого последняя была выражением, уловить в произведениях слова постепенное развитие народного сознания, — развитие, которое не знает перерывов»⁵.

Тихонравов вносит в литературную науку историко-критический метод изучения источников, показывая необходимость изучения всего, что было написано рукою поэта, писателя, и не только опубликованного, но и черновиков, вариантов, писем. Это, утверждал он, поможет историку литературы избежать односторонности, давая «твердое основание»⁶ для определения истинного значения деятельности писателя.

Идея непрерывности и преемственности литературного развития, национального своеобразия и самобытности этого развития была одной из основополагающих в методе культурно-исторической школы. Этот метод способствовал значительному обогащению представлений о литературном процессе в России во многом за счет данных, добытых исторической наукой главным образом в области изучения истории культуры русского народа, русского общества. Этим объективно подтверждалась идея исторического детерминизма художественного творчества.

Нельзя не отметить, что истоки русской культурно-исторической школы не сводятся только к позитивизму И. Тэна, их во многом питали и теоретико-литературные идеи В. Г. Белинского. Опираясь на эти идеи, преодолевая позитивизм Тэна, Пыпин ставит под сомнение универсальность и всеобщность действия на

³ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений от двадцатых до шестидесятых годов. СПб., 1909, стр. 2.

⁴ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I. СПб., 1898, стр. 26.

⁵ «Библиографические записки», 1859, т. II, № 2, стр. 55.

⁶ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 2, стр. 6.

литературу тэновских «первоначальных сил»: «расы, среды и момента». Их влияние, указывает Пыпин, настолько широко и неуловимо, что не дает основы для действительно научного изучения литературы.

Учитывая все позитивное и положительное, что было внесено в нашу науку о литературе представителями мифологической и культурно-исторической школ, а также внося свои коррективы в распространенные на Западе «эволюционные» теории развития литературы, в России возникала и формировалась школа сравнительно-исторического литературоведения, выдающимся представителем которой являлся Александр Веселовский.

Противник отождествления законов исторического развития словесности с естественными законами развития природы, Александр Веселовский развивал лучшие традиции русской культурно-исторической школы, видя в истории литературы («в широком смысле слова») «историю общественной мысли»⁷. Он считал, что подлинный метод исторического изучения литературы предполагает поиски связей не только между литературными явлениями, но и путей воздействия на литературный процесс вне-литературных обстоятельств.

Не отрицая идеи физиологического детерминизма жизненно-го развития, Веселовский считает, однако, естественноисторические законы слишком «далекой подкладкой» исторического процесса. И в этом смысле русский ученый отличается от западно-европейских «эволюционистов» типа Бенфея. Кроме того, сами идеи эволюционизма, даже без акцента на физиологические предпосылки, не могли не вызывать у Веселовского некоторого критического отношения хотя бы потому, что ему импонировала гегелевская теория «скачков».

Веселовский не был полностью свободен от позитивистских предпосылок культурно-исторической методологии, но он видел несостоятельность многих попыток приложить дарвиновское учение к законам общественного и художественного развития. Именно отсюда возникло переосмысление им некоторых схем Брюнетьера. При этом следует заметить, что представители культурно-исторического и сравнительно-исторического литературоведения пытались учесть теоретический опыт классиков русской критики, активно воспринимали некоторые идеи материалистической эстетики.

В самом противопоставлении Веселовским «исторической поэтики» различным теориям «чистого искусства» в конечном счете сказывалось и влияние революционно-демократической эстетики. К тому же это влияние, как известно, признавал и сам Веселовский.

⁷ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 52.

Рассматривая исторические формы искусства как формы, отражающие объективный мир, Веселовский тем самым выступал сторонником материалистической теории искусства. Да и его апелляция к системе конкретных художественных фактов для обоснования теории близка принципам классиков русской критики. Одним из оснований и стимулов для подобного сближения были дорогие для Веселовского идеи преемственности научных воззрений. Возникновение всякой новой теории, по Веселовскому, возможно лишь при тщательном использовании и переосмыслении всех предшествующих научных концепций, всей уже осуществленной систематизации фактов. В западноевропейской теории заимствования, представленной, например, трудами Бенфея, Веселовский видел, в частности, тот недостаток, что она чуть ли не претендовала на свою исключительность, пренебрегая опытом других школ, даже такой значительной, как мифологическая.

Существенным обстоятельством, определяющим теоретико-эстетические принципы Веселовского, является и то, что все основные элементы художественной формы, такие, как скажем, сюжет или эпитет, с точки зрения ученого, выступают в содержательной функции, выражая в конечном счете общественное сознание художника, сохраняя, конечно, при этом свою индивидуальную специфику как относительно самостоятельные, устойчивые компоненты произведения.

Характеризуя русское литературоведение XIX века, П. Сакулин назвал Тихонравова, Пыпина и Александра Веселовского «представителями научного реализма»⁸.

Значительный вклад в разработку проблемы влияния и заимствований и их роли в литературном процессе нового времени внесли работы Алексея Веселовского.

Известная связь с материалистическими идеями в области эстетики видна и в трудах еще одной очень значительной школы, выросшей, впрочем, также в основном на почве позитивизма — психологической, представленной такими крупными именами, как А. А. Потебня и Д. Н. Овсяннико-Куликовский.

Русская психологическая школа достигла немаловажных успехов. В теоретической поэтике Потебни выделяется своей научной содержательностью и перспективностью учение о внутренней форме. Оно имеет несомненную связь не только с предшествующими научными теориями, скажем, с трактовкой в гегелевской «Логике» внешней и внутренней формы, но и с марксистскими интерпретациями формы как внутреннего «закона» предмета, организации этого предмета. Это — очевидный факт, хотя отдельные положения Потебни и могли дать (и давали, скажем,

⁸ П. Сакулин. В поисках научной методологии. — «Голос минувшего», 1919, № 1—4, стр. 25.

А. Евлахову) основания для формалистических теорий искусства, например, такое его положение: «Разница между внешней формой слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последней, как проявление более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью»⁹.

Для общих теоретических определений основной категории эстетики — прекрасного — имела большое значение мысль Потебни о «наглядности слова», означавшей, с точки зрения учебного, осуществление закона красоты в искусстве, его художественность как форму прекрасного. В плане общей теории прекрасного эта мысль близка идеям Н. Г. Чернышевского и русских марксистов, развивавших учение о конкретно-чувственном начале прекрасного.

Близко идеям материализма положение Потебни о научном и художественном мышлении. Говоря о равенстве этих форм, Потебня, по существу в духе концепции Н. А. Добролюбова, отдает предпочтение художественной форме тогда, когда писатель чрезмерно увлекается отвлеченным теоретизированием. Интересны в этом смысле его рассуждения о Гоголе как авторе «Выбранных мест из переписки с друзьями» и Достоевском — авторе «Дневника писателя». Разумеется, гносеологические предпосылки различий художественного и понятийного мышления у Потебни и революционных демократов неодинаковы.

Проблема художественного мышления, его сущности и своеобразия волнует и другого крупнейшего представителя «психологической» школы — Д. Н. Овсяннико-Куликовского, выступившего с учением о двух формах художественного познания, в основе которых лежат «наблюдение и опыт». «Художник, — писал Овсяннико-Куликовский, — либо *наблюдает* действительность и в своем произведении подводит итог этим наблюдениям, либо *делает* своего рода *опыты* над действительностью, выделяя известные, его интересующие черты или стороны ее, которые в ней вовсе не выделяются...» Хотя эти «методы» присутствуют в творчестве каждого художника, иногда они почти совмещаются. Поэтому, продолжает Овсяннико-Куликовский, «в большинстве случаев художники — либо наблюдатели по преимуществу, либо по преимуществу экспериментаторы»¹⁰. Под углом зрения развития этих двух «методов» творчества он и пытается рассматривать русскую литературу XIX века, добиваясь в этом известного успеха.

Стараясь объяснить литературно-художественные явления жизнью, Овсяннико-Куликовский вводит понятие «общественно-психологического типа». Каждый такой тип рождается в опреде-

⁹ А. Потебня. Мысль и язык, изд. 2-е. Харьков, 1892, стр. 180.

¹⁰ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собр. соч., т. I, изд. 3-е. СПб., 1914, стр. 37.

ленную историческую эпоху, являясь результатом ее специфических, неповторимых социально-общественных отношений и находит свое художественное воплощение в образах литературных героев. Такими «типами» для Овсяннико-Куликовского выступают Чацкий, Онегин, Печорин, Базаров и др.

Соединив «психологический» метод с принципами социологического анализа, Овсяннико-Куликовский положил начало изучению «общественной психологии» как одного из важнейших факторов, определяющих содержание и направление историко-литературного процесса. Это находит свою поддержку у Александра Веселовского, сказавшего в 1899 г., что исторические формы поэзии были закономерно выработаны «общественно-психологическим процессом». В. М. Истрин связывает появление определенных художественных типов также с эволюцией общественной психологии, с изменением «душевной организации» поколений. Однако ни проблема социально-исторического детерминизма, ни вопрос о сущности и роли социальной психологии в процессе художественного творчества не были научно разрешены в русском академическом литературоведении. Это сделает марксистская наука о литературе.

Рассматриваемый в данной книге период характерен и активным стремлением литературоведов определить общие принципы своей науки. К концу XIX века сложилась обширная методологическая серия сочинений, началом которой можно считать известную работу Александра Веселовского «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870). В те годы без методологического введения, где раскрывались основные принципы исследования и подачи материала, не выходит ни один сколько-нибудь серьезный курс истории литературы.

Понимая, что «изложение самой науки» — и есть «изложение ее методов»¹¹, ученые приступают к разработке системы методов историко-литературной науки, их классификации. Для большинства ученых характерно признание правомерности и научности всех существующих методов исследования литературы. В этом отношении показательна классификация, предложенная М. Розановым.

М. Розанов выделяет четыре основных метода: филологический, исторический, психологический и эстетический. Первый метод, включающий в себя текстологическую критику и интерпретацию текстов, он находит наиболее точным и научным, не отказывая, правда, в этих качествах и другим методам. Так, Розанов считает, что филологическое (т. е. текстологическое) изучение уместнее всего тогда, когда произведение относится к

¹¹ В. М. Истрин. Опыт методологического введения в историю русской литературы XIX века, вып. I. СПб., 1907, стр. 3.

отдаленной эпохе. «Исторический» метод хорош, когда вам необходимо выявить генезис литературного памятника. Если в вашем распоряжении имеются и подробные биографические данные писателя, поэта, то биографизм в «историческом» методе оказывается очень существенным: только биография Мильтона, говорит Розанов, может объяснить нам «мощный дух протеста и гордого разочарования, которым проникнуты речи Сатаны в его „Потерянном рае“...»¹². Психологический анализ, полагает Розанов, неизбежен, когда вы рассматриваете поэзию нового времени — с его усложненной психической жизнью людей, но без него вполне можно обойтись при исследовании поэзии средних веков — с их «незатейливостью душевных движений». При отсутствии биографических сведений применим и «эстопсихологический» метод Эннекена; «эстетический» метод (т. е. преимущественный анализ формы) в этом случае еще более приемлем, так как отличается наибольшей «устойчивостью». Эстетическое изучение также применимо и к тем явлениям, которые вышли из первобытной стадии развития. Сравнительно-историческое литературоведение или, как говорит Розанов, исследование памятника в русле литературной традиции, необходимо при изучении поэзии, отличающейся «сравнительною устойчивостью» содержания и формы, что свойственно средневековой и народной поэзии¹³.

Эта мысль о возможности и целесообразности использования всех существующих методов изучения литературных произведений была единой и для многих литературоведов неоспоримой — менялись лишь аргументы в ее пользу. Несомненно, научные интересы ученых делали их приверженцами одного какого-либо метода, но при этом они, как правило, не отвергали и не отрицали и другие методы. В этой попытке установления «равенства» методов исследования литературы наиболее примечателен критерий исторической относительности, точнее, отнесенности их к соответствующим явлениям литературы исторически разных эпох. В этом нетрудно обнаружить проявление идеи историзма и в методологических исканиях русского литературоведения того времени.

Однако подобный эклектизм не исключает поисков рациональных начал в старых литературоведческих системах. Да и не в эклектизме, разумеется, состоит своеобразие этих систем. Оно — в огромном богатстве научного материала, добытого и систематизированного исследователями, в глубине конкретного анализа художественных явлений, в оригинальности многих идей,

¹² М. Розанов. Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений. — «Русская мысль», 1900, № 4, стр. 171—172.

¹³ Там же, стр. 181—182.

в общедемократических основах идеологии ученых и их внутренней близости к материалистической эстетике русских революционных демократов.

В данном труде предпринята попытка выявить эту близость. Особенно это важно для осознания господствующей роли концепций историзма. Некоторые представители академических школ, даже и выступая против материалистической эстетики и идей историзма революционных демократов, в исследовательской практике часто испытывали их влияние. Таков был своеобразный «диктат» идей историзма, получивших большое развитие в работах Чернышевского и Добролюбова.

Анализ литературно-критического материала показывает (что, разумеется, не удивительно: наше литературоведение давно это выявило), какой серьезный вклад в науку о литературе внесли русские революционные демократы. Без характеристики этого вклада картина развития научной мысли в области литературоведения была бы, конечно, обедненной.

Историко-литературные идеи критиков революционно-демократического лагеря, легшие в основу сопоставительного анализа русской литературы пушкинско-гоголевского периодов и литературы 50—60-х годов, подкреплялись научными теоретико-эстетическими суждениями о прекрасном в действительности и в искусстве, о роли мировоззрения, о реалистической типизации, точно сформулированными критериями художественности.

Основой теоретических представлений о прекрасном для русских революционных демократов была материалистическая философия. Для них бесспорен вопрос об объективном характере эстетических свойств и объективности источника эстетических чувств. Все формы проявления прекрасного, в том числе и в искусстве, они считали вторичными по отношению к прекрасному в действительности. Знаменитая формула «прекрасное есть жизнь»¹⁴ была точным определением прекрасного, хотя и в «общей форме», как признавал сам Чернышевский. Конечно, эстетическое восприятие основано на отражении свойств объекта, но на отражении сквозь призму других моментов сознания. Чернышевский видел это и попытался установить связи между объективным существованием красоты и «субъективными воззрениями»¹⁵ на нее. Наиболее ясно это проявилось в его авторецензии на диссертацию, где тезис о прекрасной жизни, «сообразной с нашими понятиями»¹⁶, выдвинут для объяснения особенностей эстетического наслаждения после тезиса о существовании прекрасного в действительности. Формула «прекрасное есть жизнь» оказыва-

¹⁴ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15 томах, т. II, М., Гослитиздат, 1949, стр. 10.

¹⁵ Там же, стр. 115.

¹⁶ Там же.

ется словно расчлененной на составные части: прекрасно то существо, в котором видна жизнь «по нашим понятиям», и прекрасен тот «предмет», который «выказывает в себе жизнь или напоминает нам о жизни»¹⁷. По сути дела, здесь идет речь лишь о разных степенях прекрасного, о его многообразии. Поэтому Чернышевский справедливо пишет о том, что предлагаемое им определение объясняет «все случаи», возбуждающие в людях чувство прекрасного.

Чернышевский признавал, что есть три различные сферы существования прекрасного: действительность, фантазия, искусство. Понятно, что антропологический материализм мыслителя не позволил выявить полно всю диалектику взаимоотношений между прекрасным в жизни, «как она есть», и красотой, соответствующей тем «нашим понятиям», которые относятся к области «фантазии» — социальным, моральным и иным представлениям и идеалам, а затем перейти к прекрасному в искусстве. Но пути к такой диалектике были проложены.

Все это и позволило материалистической эстетике Чернышевского и его единомышленников стать прочной основой теории реалистического искусства. И хотя Чернышевский не смог в полной мере оценить обобщающее значение художественного образа и для характеристики художественного отражения избрал неудачный термин «копировка», в целом он глубоко осознал природу реалистической типизации, являющейся не «рисованием пустой внешности, обнаженной от содержания», а воссозданием «существенных черт подлинника»¹⁸.

Развитие теории реализма в революционно-демократической критике 50—70-х годов имело большое научное значение. Эта теория отличалась универсализмом, она была тесно связана с правильным решением многих проблем художественного познания и творчества. В частности, она опиралась на трактовку классиками русской критики мировоззрения художника. Такая трактовка представляла исключительную научную ценность. Добролюбов определил в мировоззрении писателя две стороны: его «миросозерцание» и его «теоретические соображения». Критик писал: «напрасно стали бы мы хлопотать о том, чтобы привести это миросозерцание в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности»¹⁹. Значит, отвлеченные понятия, по

¹⁷ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 10.

¹⁸ Там же, стр. 79—80.

¹⁹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в 9 томах, т. 5. М., Гослитиздат, 1962, стр. 22.

Добролюбову, не являются основой художественной деятельности: в последней выражается, по преимуществу, «миросозерцание» художника, и оно может даже противоречить его умственным, «логическим построениям».

Различение в мировоззрении писателя двух сторон — его «миросозерцания» и его «теоретических взглядов» — разъясняет вопрос о том, почему писатели, неверно, отвлеченно понимающие жизнь по своим консервативным или прогрессивно-утопическим взглядам, могли тем не менее приходить к реализму в своих произведениях. Их могут привести к реализму особенности их «миросозерцания», являющегося основой их художественного творчества.

Такая научная концепция помогала объяснить многие «загадочные» явления в русском реалистическом искусстве XIX века, обнаружившего противоречивость в своем отражении действительности.

Революционно-демократическая теория реализма способствовала выработке научных критериев художественности. В этом смысле принципиальное значение имела характеристика Чернышевским художественного опыта молодого Льва Толстого. Акцент на «диалектике души» и художественном единстве как специфических формах психологического анализа и композиционно-стилевого построения художественного произведения определял научное представление о законах художественности, «законах красоты» в реалистическом искусстве. Последующий критический и научный опыт показал, что эти положения Чернышевского явились фундаментальными для формирования эстетических критериев в оценке художественного творчества. Такие критерии нашли свое место как в трудах ученых академических направлений в литературоведении, так и в суждениях выдающихся русских писателей середины и второй половины XIX века.

Картина развития литературной мысли в России рассматриваемого периода была бы неполной, если бы мы не учитывали вклада, сделанного писателями в разработку подобных критериев, столь важных в научном анализе и отдельного художественного произведения и литературного развития в целом. Это был вклад в научную теорию реализма. Ясно, что литературоведение, как научная система, было бы обеднено, не получило подлинного развития, если бы оно не обогащалось суждениями писателей о реализме — господствующем творческом методе и художественном направлении в русской литературе XIX века.

Конечно, критики-материалисты, ученые академических школ, выдающиеся художники далеко не всегда были единыдушны в своих философско-эстетических воззрениях, но сам факт признания господства реализма служил некоторой осно-

вой для сближения их высказываний о реализме. Проблема эта непроста, и для ее решения важно иметь в виду по крайней мере следующее обстоятельство.

В своих прямых оценках материалистической эстетики Чернышевского многие писатели той поры высказывались отрицательно. Однако художественный опыт реалистов, на который преимущественно и опирался Чернышевский и развитию которого способствовал, не мог не оказать соответствующего воздействия на их теоретическое сознание. Оно должно было оказаться внутренне близким теоретическому пафосу Чернышевского, особенно в тех случаях, когда речь шла о конкретных формах изображения жизни. Вот почему в высказываниях, например, Тургенева и Льва Толстого, не принявших диссертацию Чернышевского как целостную философско-эстетическую систему понятий, мы встречаем такие формулы реализма, которые связаны с материалистической эстетикой. Таков был «диктат» реалистического искусства и материалистической теории искусства. Ему подчинялись и критики и писатели.

В результате этого в рассматриваемый период была глубоко осознана специфика реализма, а главное, такое осознание приобрело широкие масштабы и специальный научный характер. Суждения самих писателей-реалистов — Тургенева, Гончарова, Островского, Некрасова, Салтыкова-Щедрина и др. — способствовали этому теоретическому развитию.

Вообще, как мы видим, русская литературная мысль во второй половине XIX века, представленная самыми различными течениями и школами, составляла такое научное богатство, которое в той или иной форме было использовано марксистской наукой о литературе.

Материал данной книги наглядно демонстрирует национальное своеобразие русской науки о литературе, ее замечательный всесторонний вклад в решение самых разнообразных проблем художественного развития, историко-литературного процесса в целом, индивидуального творчества писателя и отдельного художественного феномена.

План и проспект данного труда, как и ранее вышедшей книги «Возникновение русской науки о литературе», были разработаны Отделом русской классической литературы Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР и обсуждались в научных коллективах ИМЛИ и ИРЛИ (Пушкинский Дом), а также на заседании Бюро Отделения литературы и языка Академии наук СССР.

Авторы и редколлегия благодарят участников обсуждений проспекта, а также рецензентов данного труда — доктора филологических наук Я. Е. Эльсберга и кандидата филологических наук В. А. Богданова за ценные указания.

Глава I

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА



Общая характеристика. Ф. И. Буслаев — основоположник русской мифологической школы. Начало научной деятельности. Мифологические концепции в трудах Буслаева. Эволюция теоретических взглядов ученого. Буслаев и теория заимствования. Буслаев и антропологическая школа в русской фольклористике. Буслаев — историк древнерусской литературы. Школа сравнительной мифологии (младшие мифологи): А. Н. Афанасьев, О. Ф. Миллер, А. А. Котляревский. Революционно-демократическое направление в русской мифологической школе (И. А. Худяков, И. Г. Прыжов, П. Н. Рыбников). Мифологические концепции А. А. Потебни. Мифологические изучения в конце XIX — начале XX в.

Русская мифологическая школа, сыгравшая значительную роль в становлении академической науки о литературе, прежде всего фольклористики как особой отрасли филологических изучений, сложилась на рубеже 40—50-х годов XIX века. К этому времени она заявила о себе рядом историко-литературных и фольклорно-этнографических работ, в которых была применена совершенно новая методика научного исследования. В основе этой методики лежали сравнительно-исторический метод изучения, установление органической связи языка, народной поэзии и народной мифологии, принцип коллективной природы творчества, т. е. те точки зрения и методы изучения, которые в начале XIX века были введены в науку о литературе и народной словесности немецкими учеными братьями Гриммами.

Признание связи русской мифологической школы с гриммовской школой в нашей историографии стало традиционным. При этом русские ученые-мифологи до недавнего времени рассматривались лишь как прямые ученики и последователи немецкой школы. Между тем уже М. К. Азадовский заметил, что подобные утверждения «нуждаются в решительном пересмотре

и переоценке»¹. Справедливо полагая, что русская мифологическая школа отличается от западноевропейской прежде всего своими общественными позициями, ученый писал: «Различны были и корни русской и западноевропейской, в частности германской, мифологической школы. Первая сложилась в процессе формирования русской передовой науки в 40-х годах, создавшейся под влиянием Белинского, Герцена, Грановского; вторая возникла в недрах немецкого романтизма и связана главным образом с деятельностью так называемого гейдельбергского кружка романтиков»².

Мифологические концепции Гриммов, как это уже не раз отмечалось в научной литературе, были проникнуты националистическими идеями. С принципиально иных позиций обращались к мифологии русские ученые. Рассматривая мифы как выражение народного мировоззрения, они ставили задачу определить творческие пути народа, раскрыть сущность его многовековой культуры.

По своему составу русская мифологическая школа была явлением довольно пестрым. Ее концепции разделяли ученые, принадлежавшие к самым различным идейным течениям и группировкам — от западников (в широком смысле этого термина) до поздних славянофилов. На мифологические теории опирались в своих исследованиях некоторые ученые революционно-демократического лагеря. В русской мифологической школе были широко представлены все основные мифологические концепции, которые возникали в недрах западноевропейской школы. Как особое научное направление в ней выделяется так называемая школа младших мифологов, или школа сравнительной мифологии.

Ф. И. БУСЛАЕВ

I

Возникновение в России мифологической школы связано с именем крупнейшего русского ученого прошлого века Федора Ивановича Буслаева (1818—1897). Ему принадлежит выдающаяся роль в постановке научного изучения литературы и народной поэзии, древнерусского и византийского искусства, языкознания и археологии. Труды Буслаева в каждой из этих областей знания составили целый этап в развитии не только русской, но и мировой филологической науки.

¹ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II. М., Учпедгиз, 1963, стр. 47.

² Там же, стр. 48.

Широту научных интересов ученого его современники отмечали прежде всего. А. И. Соболевский, например, перечисляя те области знания, в которые Буслаев внес наиболее значительный вклад, писал о нем как о блестящем знатоке не только древнерусской литературы, но и средневековой литературы Западной Европы. «Буслаев,— читаем в рецензии Соболевского на первые два тома „Истории русской этнографии“ А. Н. Пыпина,— отличный знаток произведений народной поэзии не только русского народа и других славянских племен, но и разных народов Востока и Запада, древних и новых, насколько они доступны по печатным изданиям и переводам; он знает и Махабхарату, и песнь о Роланде (...), и Калевалу, и современные сказки немцев, литовцев, румын, арабов...»³ Отмечая широту научных интересов Буслаева, еще дореволюционная историография в лице таких ее представителей, как А. Н. Пыпин, К. Н. Бестужев-Рюмин, А. И. Соболевский, пыталась противопоставить теоретические установки и принципы Буслаева широко распространенным в то время реакционным теориям официальной «народности». Весьма показательны в этом отношении высказывания А. Н. Пыпина, который, упрекая прежнюю этнографию в отсутствии «нравственного освещения сочувствий к народному преданию», писал: «Для того, чтобы новейшие народные стремления приобрели свою логическую и нравственную полноту, нужно было, чтобы к точке зрения прогрессистского круга, ставившей по преимуществу вопрос только о социальном положении народа, присоединилось стремление проникнуть в его внутреннюю жизнь и историю, в смысл его преданий, в задушевные тайны его поэзии». «Установление этого нового отношения к народной старине и поэзии — кроме многих, в специально-научном отношении важных исследований,— говорит А. Н. Пыпин,— и составляет капитальную заслугу Буслаева»⁴ в истории русской науки.

Высоко оценивают научное наследие Буслаева современные историки языка, литературы и народного творчества. И это объясняется, конечно, не только данью памяти крупному ученому. «В методологическом отношении,— справедливо писал Н. К. Гудзий,— труды Буслаева, особенно по истории русской

³ «ЖМНП», 1891, февраль, стр. 424.— Ср. рецензию А. Н. Веселовского на сборник Буслаева «Мои досуги» («ЖМНП», 1886, июль, стр. 154—168).

⁴ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II. СПб., 1891, стр. 87.— Сходные мысли высказаны одним из рецензентов «Вестника Европы» еще в 1886 г. в связи с выходом сборника Буслаева «Мои досуги». См.: А. В. Н. Новое собрание сочинений Ф. И. Буслаева.— «Вестник Европы», 1886, № 6, стр. 845—855.

литературы и народной поэзии, успели устареть еще при его жизни, что прекрасно сознавал и он сам, уступив заблаговременно дорогу своим ученикам. Но не устарел пафос научных исканий, вложенный в эти труды, не устарело и богатство фактического материала, в них содержащегося, и широта обобщающей мысли, доступная ученому, по свойству своей натуры ограничившему себя рамками современной ему академической науки»⁵. Многие научные идеи Буслаева прошли испытание временем. В его трудах, как и во всем действительно талантливым для своего времени, продолжает оставаться немало такого, что вполне может быть использовано в нашей сегодняшней науке о языке, литературе, народном творчестве.

Между тем научная деятельность Буслаева до сих пор не получила в нашей историографии всестороннего освещения. Приведем такой пример.

В 1874 г. Буслаев опубликовал обширную статью «Странствующие повести и рассказы»⁶, в которой с позиций теории взаимного литературного общения между народами довольно резко выступил против мифологических концепций в изучении фольклорно-литературного материала. Годом раньше, высоко оценивая докторскую диссертацию А. Н. Веселовского «Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (СПб., 1872), Буслаев писал: «Как плодотворна для науки усвоенная автором теория, можно видеть из множества фактов, которые он объясняет литературным заимствованием, тогда как прежде без дальних справок были они причисляемы к порождениям доморощенной мифологии и эпического творчества европейских народов»⁷.

Подобные высказывания, свидетельствующие о пересмотре ученым когда-то весьма продуктивных мифологических теорий, в том числе, как увидим ниже, и своих собственных, можно встретить и в более ранних работах Буслаева. Так, о заимствовании народных преданий, особенно апокрифического содержания, некоторых сюжетов древнерусской литературы и средневековой живописи неоднократно упоминается в его «Исторических очерках русской народной словесности и искусства» (1861). В конце 60-х годов в статье «Опыты г. Веселовского по сравни-

⁵ Н. К. Гудзий. Изучение русской литературы в Московском университете (Дооктябрьский период). Изд. МГУ, 1958, стр. 29.

⁶ Ф. Буслаев. Странствующие повести и рассказы.— «Русский вестник», 1874, № 4, стр. 669—734; № 5, стр. 5—44.— Впоследствии под названием «Переходные повести и рассказы» перепечатана в сборнике «Мои досуги», ч. II. М., 1886, стр. 259—406.

⁷ «Отчет о шестнадцатом присуждении наград гр. Уварова». СПб., 1873, стр. 32—33.

тельному изучению древнеитальянской литературы и народной словесности славянской и в особенности русской» Буслаев подчеркивал как основную заслугу А. Н. Веселовского то, что в своих трудах по старой итальянской литературе он «систематически преследует свою основную мысль о сравнительном изучении итальянской и вообще романской литературы с народными литературами других стран и в особенности с литературными преданиями русскими и вообще славянскими»⁸. Наконец, отметим тот факт, что в конце 80-х годов, уступая настоянию Второго Отделения Академии наук переиздать работы 60-х годов отдельным сборником, Буслаев заявлял: «С тех пор <т. е. со времени выхода „Исторических очерков“> изучение народности значительно расширилось в объеме и содержании, и соответственно новым открытиям установились иные точки зрения, которые привели ученых к новому методу в разработке материалов. Так называемая гриммовская школа с ее учением о самобытности народных основ мифологии, обычаев и сказаний, которое я проводил в своих исследованиях, должна была уступить место теории взаимного между народами общения в устных и письменных преданиях. Многие, что признавалось тогда за наследственную собственность того или другого народа, оказалось теперь случайным заимствованием, взятым извне, вследствие разных обстоятельств, более или менее объясняемых историческими путями, по которым направлялись эти культурные влияния»⁹.

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы поставить вопрос об эволюции теоретических взглядов Буслаева, вызванной, как он сам пишет об этом, расширением объема и содержания изучаемого материала. И этот вопрос был поставлен еще в дореволюционной историографии. Акад. А. И. Соболевский, например, возражая А. Н. Пыпину, писавшему о том, что Буслаев не считается с возможностью литературного заимствования, ссылаясь на статью Буслаева «Волот Волотович»: «Буслаев начинает эту статью указанием на повесть о Волоте как на промежуточное звено между апокрифическою „Беседою трех святителей“ и стихом о „Голубиной книге“». Далее он останавливается на тех подробностях повести и стиха, которых книжные источники ему неизвестны, и предполагает для объяснения их происхождения, что они (в их числе и имя Волот) перешли в стих из древней, до нас не дошедшей песни, состоявшей из вопросов и ответов, главное действующее лицо которой носило древнее имя Волот»¹⁰.

⁸ «ЖМНП», 1868, февраль, стр. 498.

⁹ Ф. И. Буслаев. Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887, стр. III—IV.

¹⁰ «ЖМНП», 1891, февраль, стр. 426.

Ю. М. Соколов, хотя и преувеличивал влияние на Буслаева гриммовских концепций, также писал, что тот в начале 70-х годов «признал победу теории заимствования над мифологической школой»¹¹. М. К. Азадовский, цитируя приведенные выше слова Буслаева из предисловия к сборнику «Народная поэзия», авторитетно заявлял: «Эти строки еще не означают, однако, полной капитуляции Буслаева перед теорией заимствования, как это думают некоторые исследователи; в приведенной цитате речь идет только о некоторых коррективах, но отнюдь не о пересмотре всей теории в целом или тем более отказе от нее»¹². Наконец, Ф. М. Селиванов, посвятивший эволюции теоретических взглядов Буслаева специальную статью, пришел к следующему выводу: «Буслаев подверг критике не мифологическую теорию в целом, а националистические тенденции гриммовской школы и увлечения ученых (О. Миллер, А. Афанасьев) солярно-метеорологическими толкованиями фольклорных сюжетов и образов»¹³.

Столь противоречивые суждения ученых об эволюции теоретических взглядов Буслаева характеризуют общую картину изучения его научного наследия в нашей историографии.

Подобные противоречия обнаруживаются и при оценке так называемого «мифологизма» Буслаева. До недавнего времени его обычно рассматривали как «прямого и непосредственного» ученика Гриммов. Поводом к этому послужили, нужно думать, не столько научные работы Буслаева, сколько некоторые его высказывания о Гриммах, восторженные оценки их научного наследия. Так, в работе «О преподавании отечественного языка», называя Я. Гримма «великим филологом нашего времени»¹⁴, Буслаев признавался: «Из всех современных ученых преимущественно следую Якову Гримму, почитая его начала самыми основательными и самыми плодотворными и для науки и для жизни»¹⁵. «Гениальным германистом»¹⁶ оставался для Буслаева Я. Гримм и в 50-е годы, когда о каком-либо прямом «следовании» ему уже не могло быть и речи. Между тем А. Н. Пыпин впоследствии авторитетно заявлял: «В сущности, возвеличение русской народной поэзии (произведенное Буслаевым) было при-

¹¹ Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., Учпедгиз, 1941, стр. 68.

¹² М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 69—70.

¹³ Ф. М. Селиванов. К вопросу об эволюции теоретических взглядов Ф. И. Буслаева. — «Вестник МГУ. Филология», 1968, № 2, стр. 35.

¹⁴ Ф. И. Буслаев. О преподавании отечественного языка. Л., Учпедгиз, 1941, стр. 64.

¹⁵ Ф. Буслаев. О преподавании отечественного языка, ч. I. М., 1844, стр. V.

¹⁶ Ф. Буслаев. (Рец. на кн.: А. Вельтман. Индогерманы, или сайване. Опыт свода и проверки сказаний о первобытных населенцах Германии (С приложением карты). М., 1856.) — «Отечественные записки», 1857, № 6, стр. 746.

менением открытий германской учености. Действительно, при первом сличении не трудно видеть, что как ни глубоко был проникнут г. Буслаев любовью к народному миру, сколько ни положил он внимательного и самостоятельного труда, остроумия и поэтической отгадки на изучение русской старины,—руководящая основа его изысканий лежала в „гениальных открытиях“ Гримма»¹⁷.

Против подобных утверждений выступали уже некоторые дореволюционные ученые. В упоминавшейся рецензии акад. А. И. Соболевского, например, об этом читаем: «...усвоив мнение немецкого ученого о высокой ценности народного поэтического материала и главные основания его метода исследования, он (Буслаев) в дальнейшей разработке материала совершенно независим от Гримма. Воссоздание древней мифологии русского народа его занимает, но далеко не так сильно, как Гримма; он вовсе не мифолог по преимуществу, а исследователь народной поэзии, старой и новой, начиная со „Слова о полку Игореве“ и „Повести о Горе-Злочастии“ и кончая современными духовными стихами»¹⁸.

Тем решительнее выступили против пыпинской оценки «мифологизма» Буслаева советские историки литературы и народного творчества. М. К. Азадовский показал, что «такая прямолинейная интерпретация места Буслаева в науке совершенно неправильна»: «Действительно, Буслаев сам неоднократно подчеркивал воздействие идей Гриммов на формирование его концепций, но он выступал не как „ученик“, но как исследователь, самостоятельно и заново продумавший их теорию на новом материале и поставивший ряд совершенно новых задач». Е. М. Мелетинский, комментируя одно из положений итальянского фольклориста Дж. Коккьяры о Буслаеве как «верном ученике братьев Гримм»²⁰, подчеркивает: труды Буслаева по фольклору и языкознанию «настолько своеобразны и значительны, что вряд ли его можно назвать просто „верным учеником братьев Гримм“»²¹.

Не преуменьшая значения мифологической теории Гриммов на формирование научных взглядов Буслаева, отметим, что М. К. Азадовский и Е. М. Мелетинский в этом вопросе занимают более правильную позицию, нежели, например, Ю. М. Соколов, в учебнике которого «Русский фольклор» можно прочитать следующее: «...учение Гримма было для него

¹⁷ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 92—93.

¹⁸ «ЖМНП», 1891, февраль, стр. 424—425.

¹⁹ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 53.

²⁰ Джузеппе Коккьяра. История фольклористики в Европе. М., изд. «Иностранная литература», 1960, стр. 283.

²¹ Там же, стр. 646.

«Буслаева» не только научно-теоретическим руководством, но и выражением родственного мирозерцания»²².

Уже эти примеры свидетельствуют о том, что научное наследие Буслаева нуждается в объективной оценке. Прежде всего, самого внимательного рассмотрения заслуживает ранняя деятельность Буслаева, когда он выступал по преимуществу как ученый-лингвист. Не ставя задач узкоспециальных, необходимо более подробно, нежели это было сделано ранее, выяснить, какое место занимают лингвистические теории Буслаева в его общетеоретических построениях.

Важной проблемой, как уже было сказано, является и проблема «мифологизма» Буслаева. Весьма легко было бы провести такое исследование, при котором готовая схема мифологической теории как бы накладывается на его работы, из которых извлекаются необходимые цитаты. Но такой путь исследования вряд ли приблизит нас к действительному пониманию научного наследия Буслаева. Гораздо важнее выяснить, какую интерпретацию получили в его работах идеи западноевропейских, особенно немецких, мифологов, возбудителями каких новых идей они явились.

Значительный научный интерес представляет и проблема эволюции теоретических взглядов Буслаева. В существующей научной литературе этот вопрос решается весьма упрощенно: в 40—60-е годы Буслаев стоит на позициях мифологической школы, а в начале 70-х годов, с опубликованием статьи «Странствующие повести и рассказы», «примыкает» к школе заимствования²³. В действительности же все обстояло гораздо сложнее.

Не будет преувеличением сказать, что почти вся научная литература о Буслаеве, как дореволюционная, так и современная, в основном посвящена его фольклористическим теориям. Между тем Буслаев был одним из лучших знатоков и исследователей древнерусской литературы. И если иметь в виду, что к началу 60-х годов памятники древнерусской письменности едва лишь начинали издаваться и что именно Буслаев впервые ввел в научный обиход значительное их количество, то станет ясно, какой вклад в изучение этой литературы он внес.

Ученый живо интересовался вопросами современной ему литературы, в частности творчеством И. С. Тургенева. Среди его работ мы встречаем блестящие статьи о романе, о задачах эстетической критики. Эта сторона его научной деятельности должна быть самым внимательным образом изучена.

²² Ю. М. Соколов. Русский фольклор, стр. 53.

²³ См., напр.: «Краткая литературная энциклопедия», т. I. М., изд. «Сов. энциклопедия», 1962, стлб. 788 (ст. «Буслаев Ф. И.»); т. 4, 1967, стлб. 875 (ст. «Мифологическая школа»); «Русское народное поэтическое творчество». М., изд. «Высшая школа», 1969, стр. 30.

Намеченный здесь круг вопросов, конечно, не охватывает всех аспектов многогранной деятельности Буслаева. Нами не рассматриваются, например, труды ученого по древнерусскому, византийскому и средневековому западноевропейскому искусству. Отметим лишь, что Буслаев обнаружил в них научную зрелость, значительную эрудицию и остроту критических суждений, особенно в споре с некоторыми западноевропейскими учеными, видевшими в русском искусстве смешение различных влияний художественного творчества других, прежде всего азиатских, народов. Труды Буслаева по искусству, доставившие ему еще при жизни мировую известность, должны стать предметом специального исследования.

II

Начало научной деятельности Буслаева²⁴ совпало с общим оживлением европейской научной мысли, особенно в области языкознания, утверждением в науке нового сравнительно-исторического метода. Основы его были заложены в трудах Ф. Бoppa, Р. Раска и особенно Я. Гримма, «Немецкая грамматика» (1819) и «История немецкого языка» (1848) которого надолго определили основные пути и принципы изучения языка. Важное значение в научном утверждении сравнительно-исторического метода имели лингвистические идеи В. Гумбольдта, прежде всего о языке как непрерывном творческом процессе.

Широкое распространение получает в это время мифологическая теория братьев Гриммов, в основе которой лежали идеи Шеллинга о национальном духе как основе материальных проявлений реальной жизни. Взгляд на мифологию как на создание «бессознательно творящего духа» и как выражение сущности народной жизни, получивший свое законченное выражение в капитальном труде Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835), вскоре широко утверждается в западноевропейской науке.

Знакомство с работами европейских ученых, особенно В. Гумбольдта и Гриммов, оказало заметное влияние на формирование теоретических взглядов Буслаева и во многом опреде-

²⁴ К научной работе Буслаев приобщается уже в Московском университете (1834—1838), где он получает основательную, лингвистическую прежде всего, подготовку. Так, по поручению проф. И. И. Давыдова он переводит «Общую грамматику» А. И. де Саси (в немецкой переделке И. С. Фатера), дополняя ее примерами из русских и старославянских памятников письменности; для проф. С. П. Шевырева составляет систематический свод грамматик М. Смотрицкого, М. В. Ломоносова, академической грамматики 1802 г., грамматик Н. И. Греча и А. Х. Востокова, грамматики старославянского языка И. Добровского. Занятия в библиотеке проф. М. П. Погодина способствовали знакомству Буслаева с памятниками древнерусской письменности и древнерусского искусства.

лило круг его научных интересов. Сам по себе факт воздействия на Буслаева мифологической теории исторически закономерен: «Теория братьев Гриммов,— подчеркивает Н. К. Гудзий,— для своего времени была выдающимся этапом в развитии филологической науки, и влияние ее вышло за пределы Германии, сказавшись в трудах крупнейших ученых-филологов и других европейских стран»²⁵.

Прежние изучения почти не затрагивали вопроса о значении прогрессивных традиций русской науки в формировании Буслаева как ученого. Между тем работы Г. Глинки, П. Строева, М. Касторского, Н. Костомарова, Д. Шеппинга²⁶ и других русских ученых сыграли важную роль в пробуждении у Буслаева научного интереса к проблемам устной словесности и мифологии славянских народов. Буслаеву была близка, например, мысль П. Строева о скудности источников, по которым исследователю приходится знакомиться со славянской мифологией: «Остается только прибегнуть к народным преданиям, песням и сказкам, но можно ли на них положиться и дошли ли они к нам в первом их виде? Время и перемены политические ужели на них не действовали?»²⁷. Многие работы Буслаева как раз и являются своеобразным ответом на эти вопросы.

На раннем этапе своей деятельности Буслаев выступает преимущественно как ученый-лингвист. Он стремится распространить методику сравнительно-исторического анализа, давшую столь блестящие результаты в работах немецких ученых, на изучение русского языка и его истории. С воодушевлением воспринимает он важнейшее положение лингвистической теории В. Гумбольдта и Гриммов об отражении в языке духовной жизни народа. «Разумную цель лингвист имеет тогда,— писал он впоследствии,— когда, не ограничиваясь исследованием букв, приставок, окончаний, стремится в изучении языка изучать духовную жизнь самого народа»²⁸. Действительно, отличительной особенностью Буслаева-лингвиста 40—60-х годов является его широкая культурно-историческая ориентация. Уже в своей первой крупной работе «О преподавании отечественного языка» (1844), оказавшей большое влияние на развитие русского исторического языкознания, он рассматривает историю русского

²⁵ Н. К. Гудзий. Изучение русской литературы в Московском университете, стр. 12—13.

²⁶ Г. Глинка. Древняя религия славян. Митава, 1804; П. Строев. Краткое обозрение мифологии славян российских. М., 1815; М. Касторский. Начертание славянской мифологии. СПб., 1841; Н. Костомаров. Славянская мифология. Киев, 1847; Д. Шеппинг. Мифы славянского язычества. М., 1849.

²⁷ П. Строев. Краткое обозрение мифологии славян российских, стр. 11—12.

²⁸ Ф. И. Буслаев. (Рец. на кн. А. С. Хомякова «Сравнение славянских слов с санскритскими») — «Отечественные записки», 1855, сентябрь, отд. IV, стр. 37.

языка в неразрывной связи с историей русской культуры и народной поэзии. Буслаев стремится определить характерные особенности древнейшего мировоззрения людей, отразившиеся в их языке, и в ряде очерков из истории русского литературного языка показывает, как в языке выражается «вся жизнь народа»²⁹. На эту особенность работы Буслаева в свое время обратил внимание К. К. Войнаховский: «К блестящим страницам сочинения относится историческое обозрение архаизмов (*буда, вар, ведро, говядо* и др.), где описываются слова, означающие быт воинский, юридический, летопись, старина, быт религиозный, отечество, честь, наконец, быт семейный и общественный. Обозрение архаизмов дает повод автору подробно изобразить языческий взгляд на природу, языческую символику, мифологию, поэзию и игры, а также христианский взгляд на природу, христианскую символику, красноречие, взгляды на зодчество, ваяние и живопись и описать старинное предложение, пословицу, период и речь»³⁰. Еще раньше об этом же писал А. Н. Пыпин: Буслаев в своем сочинении «впервые делает попытку „истории народного языка“, извлекает из старого и народного языка материалы для истории быта — военного, юридического, религиозного, семейного...»³¹.

В том же культурно-историческом плане написана и магистерская диссертация Буслаева «О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову евангелию» (1848). Этот труд до сих пор остается одним из замечательнейших опытов истории языка, понимаемой в связи с движением жизни и культуры. Сопоставляя два древних перевода евангелия — готский и славянский, Буслаев выделяет словарный пласт, внесенный в древний язык христианством, и доказывает, что славянский язык задолго до Кирилла и Мефодия подвергся влиянию христианских идей. Об этом свидетельствует тот факт, что готский перевод для выражения идей христианства еще сохраняет мифологические предания, в то время как славянский перевод евангелия отличается чистотой передачи христианских понятий. В истории славянского языка, таким образом, устанавливаются два периода: древнейший — мифологический и позднейший — связанный с христианством.

В древнейший период истории языка, говорит Буслаев, слово как выражение преданий и обрядов, событий и предметов понималось в теснейшей связи с тем, что оно выражает: «назва-

²⁹ Ф. И. Буслаев. О преподавании отечественного языка. Л., Учпедгиз, 1941, стр. 169.

³⁰ К. Войнаховский. Значение трудов академика Ф. И. Буслаева в истории науки о русском языке. — В сб. «Памяти Федора Ивановича Буслаева». М., 1898, стр. 103.

³¹ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 78.

нием запечатлевалось верование или событие, и из названия вновь возникали сказание или миф»³². Особая «эпическая обрядность» в повторении обычных выражений приводила к тому, что сказанное однажды о каком-либо предмете казалось столь удачным, что уже не нуждалось в дальнейшем видоизменении. Язык становился, таким образом, «верным орудием предания». «Язык в древнейшем периоде своего образования,— пишет Буслаев,— уже и потому является неразлучным спутником народной эпической поэзии, что вместе с ней является сокровищницей верований и преданий, им запечатленных в памяти народа»³³.

Следы глубокой древности открываются и в эпических формах. Так, в тесной связи с названием предмета находится постоянный эпитет. Первоначально предметы получают свое название по тем свойствам, которые ярче бросаются в глаза и затрагивают воображение. Ежедневное употребление, говорит Буслаев, возводит впечатление до общего понятия, однако «сила начального впечатления возникает вновь и остается на память народу в постоянном эпитете», который придает слову «свежесть первого впечатления»³⁴. Впоследствии из первоначального впечатления и постоянного эпитета развивается целое поверье. Своего высшего значения эпитет достигает в мифологических названиях. Понятие о свете, например, лежит в названии русалок и в веровании в эти существа. Дальнейшее развитие этого воззрения находим в немецких преданиях об эльфах и валькириях. «В основе всех этих верований, столь общих у славян с немцами, лежит единство воззрения и тех и других на природу, следы которого открываются в языке»³⁵.

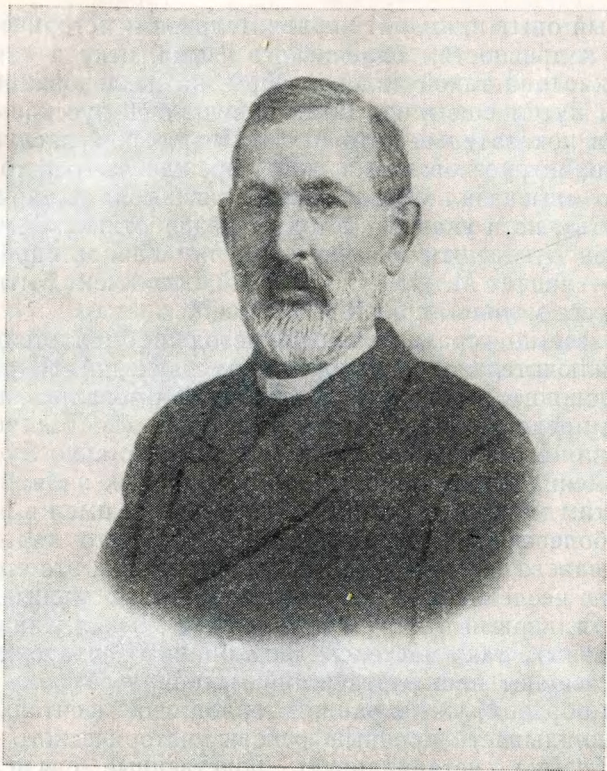
Рассматривая верования индоевропейских народов в тесной связи с народными преданиями, Буслаев показывает их прямое отношение к языку. Верования, говорит он далее, согласуются не только с воззрениями народа на природу, но и коренятся в обычаях, даже иногда и в домашней утвари, или каком-либо орудии: с верованием в молнию, например, согласуется древнейшее употребление молота вместо всякого оружия. Следовательно, история языка дает возможность восстановить материальный и юридический быт, культуру и верования народов в доисторическую, т. е. мифологическую, эпоху их жизни. И Буслаев из того весьма ограниченного материала, который был в его распоряжении, с большим искусством извлекает указания на социальные отношения и культурные связи между славянскими и германскими народами. Историк В. О. Ключевский, высоко

³² Ф. Буслаев. О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову евангелию. М., 1848, стр. 8—9.

³³ Там же, стр. 10.

³⁴ Там же, стр. 10—11.

³⁵ Там же, стр. 43.



Ф. И. Буслаев

оценивая вклад Буслаева в изучение русской истории, потом скажет: «Прежде всего мы обязаны Буслаеву тем, что он растолковал нам значение языка как исторического источника»³⁶.

Итак, метод, первоначально связанный с сравнением языков, установлением общих форм слов и возведением их к языку индоевропейских народов, впервые в русской науке был перенесен Буслаевым в фольклористику и применен для изучения мифологических преданий славян. Впоследствии сравнительно-исторический метод прочно войдет в практику научных исследований филологов, но его первое применение в фольклористике и литературоведении навсегда закрепится за Буслаевым. А. Н. Пыпин в свое время писал об этом: «Диссертация Буслаева была в нашей литературе совершенною новостью: это

³⁶ В. О. Ключевский. Собр. соч., т. 8. М., 1959, стр. 290.

был первый опыт применить сравнительное и историческое языкознание к древностям славянского языка, откуда извлекалась бытовая картина такой далекой поры, на исследование которой подобным путем еще никогда не покушалась русская наука»³⁷.

Весьма показательно, что М. Н. Сперанский заслугу Буслаева в истории русской науки видел прежде всего в том, что он не только «высказал определенный взгляд на устно-народную словесность», но и указал «метод ее разработки». «Метод, который введен Буслаевым при изучении памятников народной словесности,— писал М. Н. Сперанский,— должен быть назван прежде всего методом сравнительным»³⁸.

Как известно, сравнительный метод не является методом лишь исключительно филологических изучений. К сороковым годам прошлого века им с успехом пользовались, например, историки, представители естественных наук (последние впервые и применили его в научных целях). Однако именно Буслаев широко применил его в таких областях научных знаний, в каких до него этим методом не пользовались. Это и имел в виду акад. А. И. Соболевский, когда писал: «Главное, что характеризует труды Буслаева по изучению народной поэзии... это сравнительный метод исследования. Буслаев из русских ученых воспользовался им первый и дал массу сравнительных данных, столь разнообразных, так мастерски подобранных, что они действительно освещают наш поэтический материал»³⁹.

Таким образом, уже в ранний период своей деятельности Буслаев закладывает прочные основы исторического изучения русского языка, устанавливает родственные связи русского языка с другими индоевропейскими языками, а также исторические связи между языком письменных памятников и живыми народными говорами. Однако значение его лингвистических работ, как мы могли в этом убедиться, гораздо шире. В сущности, Буслаев сформулировал в них важнейшие положения своей мифологической теории — об органической связи языка и народного предания, о ближайшем родстве преданий и верований индоевропейских народов, в основе которого лежит единство воззрения этих народов на природу, т. е. их мифологические представления.

Контуры будущих мифологических построений угадываются и в первых работах ученого в области историко-литературных изучений. Еще в 1842 г. в журнале М. П. Погодина «Москвитянин» была опубликована небольшая заметка Буслаева «Сербская сказка о царе Трояне. К объяснению „Слова о полку Иго-

³⁷ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 92.

³⁸ М. Сперанский. Русская устная словесность. М., 1917, стр. 54—55.

³⁹ «ЖМНП», 1891, февраль, стр. 426.

реве»⁴⁰. Автор заметки сопоставляет «баснословного, поэтического» Трояна, упоминаемого в сербской сказке, с тем Трояном, имя которого встречается в «Слове о полку Игореве», и приходит к выводу: сказочные предания и поверья сербов о царе Трояне принадлежат к тому общему эпическому циклу, из которого и наш Боян черпал свои песни о веках и земле Трояновой⁴¹. Через три года в том же «Москвитянине» появилась рецензия Буслаева на труд Д. Дубенского «„Слово о полку Игореве“, объясненное по древним письменным памятникам»⁴². Не только в рецензируемом издании, но и в ряде других трудов, посвященных «Слову», Буслаев обнаруживает один известный пробел: в них «мало было обращено внимания на отношение „Слова“ к нашей древней мифологии и народным поверьям. Вследствие того доселе остается неопределенным поэтическое значение этого памятника»⁴³. Между тем, говорит Буслаев, мифологические поверья «составляют душу этого произведения». «Народная мифология является в нем не так, как греческая и римская в оде Ломоносова или в поэме Хераскова, т. е. не риторическим украшением, а действительным верованием»⁴⁴. Не только в слоге, уточняет свою мысль Буслаев, но и в отдельных словах иногда можно подметить «элемент мифологический»: в выражении «синии мльнии», например, «синий является не просто украшающим эпитетом молнии, но и имеет и мифологическое значение, состоя в сродстве с преданиями германских племен»⁴⁵. Труды Буслаева по языку, справедливо заметил М. К. Азадовский, «являются вместе с тем и исследованиями по народной поэзии»⁴⁶.

⁴⁰ «Москвитянин», 1842, ч. VI, № 11, стр. 203—205.

⁴¹ Ср. более позднее высказывание Буслаева: «Это имя относилось к преданиям мифологическим, было с ними тесно связано; и вот сербо-болгарский эпос знакомит нас именно с мифическим Трояном, или царем Троянским, относящимся к одной породе с северными альфами и карликами. Может быть, Бояну были известны какие-нибудь другие предания о Трояне, но все же они непременно относились к миру мифическому и входили, как эпизоды, в целый народный эпос о Трояне» (Ф. И. Буслаев. Русская поэзия XI и начала XII века. — В кн.: Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I. Русская народная поэзия. СПб., 1861, стр. 390). Подробнее см.: Н. С. Державин. «Троян» в «Слове о полку Игореве». — В кн.: Н. С. Державин. Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.—Л., Изд. АН СССР, 1941, стр. 5—60.

⁴² Ф. Буслаев. Русские достопамятности, издаваемые императорским Обществом истории и древностей российских. Часть третья, содержащая в себе «Слово о плку Игореве», объясненное по древним письменным памятникам магистром Д. Дубенским. М., 1844. — «Москвитянин», 1845, ч. I, № 1, стр. 29—40.

⁴³ Там же, стр. 30.

⁴⁴ Там же, стр. 31.

⁴⁵ Там же, стр. 37.

⁴⁶ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 60.

III

Важнейшие работы Буслаева по вопросам народной поэзии, древнерусской литературы и древнерусского искусства, над которыми он работал в 50-е годы, вошли в его двухтомный труд «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (1861). Статьи, опубликованные после выхода в свет этого издания, были собраны Буслаевым в двухтомном сборнике «Мои досуги» (1886) и сборнике «Народная поэзия» (1887). В эти издания, разумеется, вошло не все, написанное Буслаевым. Множество его статей и заметок осталось на страницах газет, журналов, сборников.

Обращение Буслаева к изучению народной словесности меньше всего было вызвано чисто академическими интересами. Проблема народности, занявшая столь значительное место уже в эстетических концепциях декабристов (в их среде впервые появляется и самый термин «народность»), в 40—50-е годы становится центральной в нашей литературе, что было связано с решением не только исторических вопросов — о судьбах России и ее месте в общем историческом процессе, — но и вопросов социальных — о положении и судьбах русского народа, крепостного крестьянства прежде всего. Этот новый, отчетливо выступающий аспект проблемы определил и принципиально иное, нежели прежде, отношение к народной поэзии — она признается важнейшим элементом народной жизни, свидетельством пройденного народом исторического пути и отражением его социальных устремлений. Наука все больше включалась в общественную борьбу современности. В этом отношении весьма характерно следующее высказывание Буслаева, относящееся к началу 60-х годов: «Заботливое собирание и теоретическое изучение народных преданий, песен, пословиц, легенд не есть явление, изолированное от разнообразных идей политических и вообще практических нашего времени: это один из моментов той же дружной деятельности, которая освобождает рабов от крепостного ярма, отнимает у монополии права обогащаться за счет бедствующих масс, ниспровергает застарелые касты и, распространяя повсеместно грамотность, отбирает у них вековые привилегии на исключительную образованность, ведущую свое начало чуть ли не от мифических жрецов, хранивших под спудом свою таинственную премудрость для острастки профанов»⁴⁷.

Конечно, Буслаев был далек от понимания тех политических задач, которые вставали перед передовой русской общественной мыслью 50-х годов, однако объективно его деятельность сливалась с прогрессивными течениями эпохи. Примечательно, на-

⁴⁷ Ф. И. Буслаев. Народная поэзия. Исторические очерки, стр. 8.

пример, что свою статью «О народности в древнерусской литературе» он закончил выражением горячего сочувствия грядущей отмене крепостного права⁴⁸.

В своей речи «О народной поэзии в древнерусской литературе», произнесенной в 1859 г. на торжественном акте в Московском университете, Буслаев говорил: «...ясное и полное уразумение основных начал нашей народности есть едва ли не самый существенный вопрос и науки, и русской жизни»⁴⁹. Этот интерес ученого к проблеме народности в конечном счете и обусловил его обращение к изучению народной поэзии и книжной старины, в особенности той, которая находила доступ к широким слоям народа.

Важнейшим началом народности, ее «основным слоем»⁵⁰ является для Буслаева язык, зарождение которого происходит в «неразрывном единстве с мифами, обычаями и обрядами»⁵¹ и относится к глубокой древности. Развивая сформулированные еще в 40-е годы положения о языке как «сокровищнице верований и преданий»⁵², Буслаев пишет: «Народ не помнит, чтоб когда-нибудь изобрел он свою мифологию, свой язык, свои законы, обычаи и обряды. Все эти национальные основы уже глубоко вошли в его нравственное бытие, как самая жизнь, пережитая им в течение многих доисторических веков, как прошедшее, на котором твердо покоится настоящий порядок вещей и все нравственные идеи для народа эпохи первобытной составляют его священное предание, великую родную старину, святой завет предков потомкам»⁵³.

Мифы народа образовались тою же творческою силою, что и язык: «...основной закон языка, проявляющийся в наименовании предмета по впечатлению, им произведенному на человека, лежит в основе как грамматического построения, так и мифических преданий, зарождавшихся сообща с языком»⁵⁴.

⁴⁸ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II. Древнерусская литература и искусство. СПб., 1861, стр. 96.

⁴⁹ Там же, стр. 1.

⁵⁰ Ф. Буслаев. Этнографические вымыслы наших предков.— В кн.: «Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах, ей прилежащих, издаваемый В. А. Дашковым», кн. I. М., 1868, стр. 94.— Ср.: Ф. Буслаев. (Рец. на кн.: А. Вельтман. Индогерманы, или сайване. Опыт свода и проверки сказаний о первобытных населенцах Германии (с приложением карты). М., 1856.)— «Отечественные записки», 1857, № 6, стр. 739.

⁵¹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I. Русская народная поэзия. СПб., 1861, стр. 161.

⁵² Ф. Буслаев. О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову евангелию, стр. 10.

⁵³ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 1.

⁵⁴ Там же, стр. 159.

Что же собою представляет мифология в те далекие доисторические времена? «Самая мифология, — читаем в статье Буслаева „Мифические предания о человеке и природе, сохранившиеся в языке“, — есть не иное что, как народное сознание природы и духа, выразившееся в определенных образах: потому-то она так глубоко входит в образование языка, как первоначального проявления сознания народного»⁵⁵. В языке и мифологии, подчеркивает Буслаев, все народы, в частности говорящие на индоевропейских языках, имели общие основы народности, уходящие своими корнями в первобытную старину. Мифология раскрывает нам древнейшие народные верования, в ней, как и в языке, содержатся данные о народной философии и о законах мышления вообще. Точно так же первоначальные основы поэтической деятельности «надобно искать в древнейшем и самом естественном ее проявлении — в народной эпической поэзии»⁵⁶.

Зарождение эпической поэзии — следующего за языком пласта народности — также теряется в незапамятной древности. Это происходит на той ступени развития, когда «творчество народной фантазии непосредственно переходит от языка к поэзии». Слово теперь выступает не как «условный знак для выражения мысли, но художественный образ, вызванный живейшим ощущением, которое природа и жизнь в человеке возбудили»⁵⁷. Древнейшая словесность каждого народа имеет по преимуществу поэтический характер, говорит Буслаев, однако она обнимает не одну только художественную деятельность, но является общим выражением всех его понятий и убеждений. Поэтому зарождение эпической поэзии в народном понятии соединялось с началом знания, чародейства и заклинания, а также права и языческих обрядов. Поэзия является, таким образом, «необходимую, естественную посредницу между темным, еще не развитым верованием и между народным сознанием; она уясняет и распределяет в осязательных образах созревшее верование, как скоро оно вышло из смутной области неопределенного чаяния и гадания»⁵⁸.

Существенный момент в возникновении эпической поэзии, подчеркивает Буслаев, — ее нераздельное единство с мифологи-

⁵⁵ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 138.

⁵⁶ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным. — В кн.: «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихоновоым», т. I. М., 1859, стр. 79.

⁵⁷ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. I.

⁵⁸ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 5.

ей: «Первые начала народной поэзии теряются в доисторическом созидании самой мифологии, в так называемом мифологическом процессе духовной жизни народа»⁵⁹.

Древнейшая поэзия, как и язык и мифология, создается бессознательно; она «определяет физиономию народа так же отчетливо и резко, как — в отношении телесном — цвет кожи, форма черепа и другие приметы»⁶⁰. Как язык и мифология, она составляет в народе общую принадлежность всех и каждого, обязана «своим происхождением не личному авторству, а целым массам народа, целым векам и поколениям»⁶¹. В этот эпический период никто не был творцом ни мифа, ни сказания, ни песни: «Поэтическое воодушевление принадлежало всем и каждому, как пословица, как юридическое изречение. Поэтом был целый народ <...> Отдельные же лица были не поэты, а только певцы и рассказчики; они умели только вернее и ловчее рассказывать или петь, что известно было всякому»⁶². Власть традиции безраздельно господствовала над эпическим певцом, не позволяла ему выделиться из коллектива. Поэтому «в своем творчестве поэт легко терял свою личность, исчезая в эпической деятельности целых поколений»⁶³. Отсюда и своеобразие стиля древней эпической поэзии: «ровность языка, не нарушаемая личным способом выражения и составляющая отличительный характер эпического слога»⁶⁴. Не зная законов природы, ни физической, ни нравственной, эпическая поэзия ту и другую представляла в нераздельной совокупности, выражавшейся в многочисленных уподоблениях и метафорах.

Сходные явления, говорит Буслаев, мы наблюдаем и в древнерусском искусстве, типы которого также не были исключительным созданием одного художника. Они принадлежали всем и никому в особенности; они хранились в течение веков и стали, наконец, такой же необходимостью искусства, как и эпический стиль поэзии, не нарушаемый личным произволом. Форма этих типов, пришедших к нам из византийских оригиналов, получила характер закона в так называемых *подлинниках* — своеобразных наставлениях или руководствах для древнерусского художника.

Древнейшая народная поэзия как единое эпическое сказание при переходе от одного поколения к другому остается неизменною лишь в своей мифологической основе. Вследствие различ-

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Ф. Буслаев. Этнографические вымыслы наших предков, стр. 95.

⁶¹ Там же, стр. 94.

⁶² Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 52.

⁶³ Там же, стр. 53.

⁶⁴ Там же, стр. 76.

ных исторических обстоятельств иногда целые обширные ее отделы вымирают, оставляя по себе только слабейшие следы. Так, теогонический эпос — основной род поэтической деятельности в тот эпический период — со временем сменяется героическим. «Сначала тот и другой живут общею жизнью, но потом остается только героический, а потом и этот последний, все более прерывая пути, связывавшие его с народною мифологиею, вступает на доприще исторического рассказа»⁶⁵.

Мифологические начала, общие всем индоевропейским народам, в каждом из них, говорит Буслаев, получили свое собственное развитие. Славянский мифологический эпос не успел создать таких монументальных типов, как, например, эпос греческий, скандинавский или финский, однако и он «тесными узами связан с тем живительным источником мифических верований, который дает жизнь всегда новому и свежему творчеству»⁶⁶. Славянский эпос до сих пор живет верой в целый ряд мифических существ — русалок, дивов и т. д. Намеки на отдельные славянские божества встречаются также в памятниках древнерусской литературы, например в «Слове о полку Игореве», в народных песнях.

В историческом развитии мифологических сказаний многих народов Буслаев отмечает еще один важный момент — «это переход от древнейших божеств к позднейшим, переход, свидетельствующий о дальнейшем развитии духовных сил народа, выражающихся в мифологических сказаниях»⁶⁷. Это историческое развитие мифологического процесса ясно видно, например, в скандинавской «Эдде». В русском мифологическом эпосе тот же процесс выразился в гибели не богов, как это было в «Эдде», а мифических героев, согласно с героическим характером славянского эпоса. Отражение этого мы находим, например, в былине о том, как перевелись витязи на святой Руси.

Героический эпос, таким образом, является лишь дальнейшим развитием первобытного мифологического сказания. В нем мы находим различные слои эпох, налагавшиеся друг на друга: «Борьба Ильи Муромца с Соловьем Разбойником, а также и битва Добрыни с бабою Горынынкою может относиться к первобытному мифологическому эпосу; но сословные отношения этих двух богатырей друг к другу внесены во Владимиров цикл уже гораздо позднее»⁶⁸. Точно так же герой испанского эпоса Сид

⁶⁵ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным, стр. 83.

⁶⁶ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 6.

⁶⁷ Там же, стр. 11.

⁶⁸ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным, стр. 86.

видоизменялся и развивался в своем характере вместе с историческим развитием самого народа, подобно тому, как видоизменялся характер Ильи Муромца в русском эпосе.

Теогонический эпос сменяется героическим на той стадии развития эпической поэзии, когда к чистому мифу стали присоединяться сказания о делах людей. А это, в свою очередь, было вызвано такими историческими событиями, которые оставили заметный след в народной жизни, потрясли народное воображение. Таким событием на Руси, например, было татарское иго. В это время из мифа вырастает былевой эпос, из которого впоследствии выделилась сказка: «Сказка пошла от былины, то есть она не что иное, как разрозненный и подновленный эпизод народного эпоса. Потому в народной поэзии иногда тот же сюжет передается в двоякой форме: в древней форме былины, или песни, и в позднейшей, в сказке. Иногда в сказке до позднейших времен удерживаются стихи... Эти стихотворные остатки относятся к той эпохе, когда сказка, будучи былинкой, составляла эпизод народного эпоса»⁶⁹. Как обломок доисторической старины, сказка содержит в себе древнейшие мифы, говорит Буслаев, которые в позднейших поколениях потеряли уже смысл. Поэтому сказка становится нелепостью, складкою, а не былью. Сопутствуя народу в его историческом развитии, сказка получает новый вид — «из мифического эпизода переходит в забавную новеллу. Здесь сказка соприкасается уже с повестью и нравственною баснею»⁷⁰.

Так с возникновением сказки как позднейшей прозаической формы народ «выходит из замкнутого круга эпохи эпической на новое поприще, открываемое образованностью в успехах позднейшей лирики и прозы»⁷¹.

Народ сохраняет свои эпические предания не только в былинах и сказках, но и в отдельных изречениях, кратких заговорах, пословицах, поговорках, клятвах, загадках, в приметах и суевериях. Все они выступают как разрозненные члены одного общего эпического предания. Однако ни один из них не живет в народе отдельно: «все они взаимно переходят друг в друга, связываются крепкими узами поверья, сцепляются и перемешиваются, подчиняясь игривой фантазии народа, изобразительной и художественной. Мы видим, — говорит Буслаев, — как загадка переходит в целую поэму, и поэма сокращается в загадку; пословица рождается из сказания и становится необходимою частью поэмы, хотя и ходит в устах народа отдельно; клятва и

⁶⁹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 310.

⁷⁰ Там же, стр. 311.

⁷¹ Там же.

заговор, составляя оторванный член предания, развиваются на целое сказание, или составляют обычный прием в эпическом рассказе; даже примета, обыкновенно подразумеваемая, а не высказываемая, иногда является обильным источником эпическому вымыслу»⁷².

Таковы основные положения мифологической теории Буслаева. Уже из этого краткого ее обзора можно выделить то общее, что объединяет Буслаева с Гриммами: сравнительный метод исследования; установление связи языка, народной поэзии и народной мифологии; принцип коллективной природы творчества. Гриммы понимали мифологию как создание «бессознательно творящего духа» и как выражение сущности народной жизни, что также очень близко буслаевскому «народному сознанию природы и духа». Но этим, пожалуй, близость Буслаева к Гриммам и ограничивается. Усвоив метод исследования, Буслаев применил его при разработке совершенно нового материала.

У Буслаева, пишет современный исследователь, «можно найти нечто гораздо большее, чем простое повторение тезисов этой <мифологической> школы»⁷³. Действительно, уже обращение Буслаева к памятникам русской старины, широкое сопоставление их с аналогичными явлениями духовной жизни других индоевропейских народов преследовало совершенно иные цели, нежели обращение Гриммов к изучению немецких древностей. Общественное значение мифологической теории заключалось, как известно, в утверждении идеи национальной культуры, истоки которой искали в мифологии. Эта идея национальной культуры получила у Гриммов националистическую окраску, о чем с полным основанием писал еще Н. Г. Чернышевский: «...одною из главнейших пружин, вызвавших труды этого великого исследователя <Я. Гримма>, была односторонняя теомания, стремление доказать путём науки, что германцы искони были племенем, высоко превосходившим все остальные племена своими умственными и нравственными качествами, своим общественным развитием»⁷⁴. Между тем националистические тенденции были совершенно чужды Буслаеву. Не стремление доказать превосходство одного народа над другими, а попытки раскрыть творческие возможности народов, больших и малых, и в этом смысле

⁷² Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 33.

⁷³ С. А. Токарев. Вклад русских ученых в мировую этнографическую науку. — «Советская этнография», 1948, № 2, стр. 204.

⁷⁴ Н. Г. Чернышевский. <Рец. на кн.: «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым. Книги второй половина первая. М., 1855».> — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 736. (Первоначальная публикация: «Современник», 1855, № 9, стр. 3—8).

как бы уравнивать их — вот чем воодушевлялся русский ученый в своих разысканиях.

Буслаев разделял восторженное отношение Гриммов к народной поэзии. Являясь существенным и преимущественным выражением эпического творчества, народная поэзия, говорил он, во всех отношениях хороша, потому что естественна. «Красота ее есть такое же независимое от личной искусственности, от случайной прикрасы явление, как и красота самой природы. И как произведения природы потому только прекрасны, что это качество согласно с их внутренним организмом, со всем существом их, так и изящество народной поэзии есть необходимое выражение самого содержания, самого мифа или предания и кроющейся в них мысли или основного нравственного чувства; потому что безыскусственная поэзия всех народов и всех времен высоконравственна, точно так же, как в природе физическое здоровье — необходимое условие красоты»⁷⁵. Произведение народной поэзии способно воспроизводить во всей жизненной полноте характеры, действия и события, во всем разнообразии внешней обстановки, со всею глубиною и искренностью верований и убеждений. Буслаев готов видеть важное преимущество народной словесности перед «искусственной» литературой в том, что, будучи лишена всякой личной исключительности, она «есть по преимуществу слово целого народа, глас народа — как выражается известная пословица»⁷⁶. Народная поэзия, по его утверждению, дает нам бесспорно самые лучшие образцы поэтического стиля, каких не найдете ни у Вергилия, ни у Ариоста, ни у Тассо; она «непогрешительна относительно поэтических достоинств вообще»⁷⁷. И все же «Буслаев всегда оставался чужд тому характерному для Гримма возвеличиванию народной поэзии за счет художественной литературы, которое позволяло тому утверждать, что, например, все творчество Гете стоит ниже любой народной мифологии»⁷⁸. Вследствие различных исторических переворотов, вместе с развитием народной образованности, писал Буслаев, личное творчество берет перевес над народной поэзией: «...самая история искусств и литературы свидетельствует, что высшим проявлением творческого гения человечество обязано не совокупным силам поколений в создании народных песен, а именно отдельным гениальным личностям, имена которых, конечно, никогда не затмятся, сколько бы блистательно ни была поставлена в истории просвещения самородков безыскусствен-

⁷⁵ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. П. Якушкиным, стр. 78.

⁷⁶ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 405.

⁷⁷ Там же, стр. 407.

⁷⁸ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 64.

ная поэзия»⁷⁹. Подобных примеров, свидетельствующих о самобытном характере теоретических построений Буслаева, можно привести немало.

Теоретические взгляды Буслаева 40—60-х годов отличаются известной цельностью, что объясняется, конечно, цельностью концепции, школы. В начале 70-х годов он публикует, как уже говорилось, статью «Странствующие повести и рассказы», которая до сих пор вызывает споры, побуждает обратиться к проблеме эволюции теоретических взглядов ученого.

IV

В одном из первых памятников русского фольклоризма — предисловии к сборнику И. Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» — известный ученый, поэт и музыкант XVIII века Н. А. Львов высказал невероятную, казалось бы, мысль о греческом происхождении всего русского музыкально-песенного фольклора. «Нет, кажется, сомнения, — писал он, — чтобы не заимствовали они (русские крестьяне) сей части ученого пения у древних греков ближе нежели у каких-нибудь других народов»⁸⁰. Несмотря на очевидную ошибочность этого утверждения, идея о заимствовании русского фольклорного материала из чужеземных источников вскоре получила довольно широкое распространение. В конце XVIII века мысль Н. А. Львова повторил, например, находившийся на русской службе шотландский инженер-архитектор М. де Гитри в своей книге «О древностях русских...» (СПб., 1795), изданной на французском языке. В 30-е годы XIX века была выдвинута идея о восточном происхождении русских народных сказок. По словам М. Макарова, много писавшего по этому вопросу, русские сказки представляют собой «длинные тени следов всей Азии, всех хитростей и мудростей пылкого воображения древнего света»⁸¹. Положение о заимствовании языческих элементов русского обрядового фольклора стало едва ли не общим местом в работах И. П. Сахарова, И. М. Снегирева, А. В. Терещенко и других ученых.

В конце 40-х годов против всех этих теорий выступил крупнейший представитель историко-юридической школы К. Д. Кавелин, противопоставивший идее заимствования теорию органического развития народной словесности. В обширной рецензии на книгу А. В. Терещенко «Быт русского народа» он писал:

⁷⁹ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным, стр. 79.

⁸⁰ «Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач». М., Музгиз, 1955, стр. 9—10.

⁸¹ М. Макаров. Листки из пробных листков для составления истории русских сказок. — «Телескоп», 1833, № 17, стр. 127.

«Один из самых резких, очевидных парадоксов, положенных в основание русской археологии, заключается в объяснении наших обычаев — чужими обычаями, наших нравов — чужими правами. Заметит ли исследователь какое-нибудь сходство между нашим обычаем и еврейским, он смело и не обинуясь говорит, что обычай этот заимствован от евреев; с греческим или римским — от греков и римлян; с персидским, индийским — от персов, индусов. Нет исторической невозможности, очевидной нелепости, через которую храбро не перепрыгивали археологи, только чтобы вывести наш древний обычай за тридевять земель из тридесятого государства, все равно какого: была бы тень сходства, слабейшая аналогия»⁸².

Между тем в 1857 г. выходит из печати работа А. Н. Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских»⁸³, в которой идеи заимствования получили научное обоснование. Ставя вопрос об источниках древней повествовательной литературы, А. Н. Пыпин показал значение памятников русской старинной письменности в изучении истории византийской литературы, раскрыл роль книжных и иноземных влияний в истории русской народной словесности. В эти же годы акад. А. А. Шифнер публикует материалы по тибетскому и сибирскому фольклору, свидетельствующие о близости их к русскому фольклору, и высказывает положение о заимствовании татарами некоторых русских сказаний. С появлением же в 1859 г. знаменитой книги Т. Бенфея «Панчатантра» первоначально в европейской, а затем и в русской науке оформляется так называемая школа заимствования (иначе: странствующих сюжетов, миграционная), сыгравшая, как и мифологическая школа, выдающуюся роль в развитии литературоведения и фольклористики.

Основные положения новой теории, сформулированные Т. Бенфеем, сводились к следующему. Сходство сюжетов и образов в творчестве разных народов вызвано не единством мифологических представлений, уходящих своими корнями в доисторическую эпоху, а культурно-историческими связями, заимствованием одним народом произведений другого. Родина всех

⁸² К. Д. Кавелин. Соч., ч. IV. М., 1859, стр. 43 (первоначальная публикация: «Современник», 1848, № 9, стр. 1—49; № 10, стр. 85—139; № 12, стр. 95—138). — Не отвергая в принципе возможности заимствования, К. Д. Кавелин полагал, что оно должно носить закономерный характер: народ заимствует лишь тот материал, который органически необходим для его культурного развития. «Принимая чужое, вводя в себя посторонние элементы, — уточнял К. Д. Кавелин, — народ остается собой и себе верен» (стр. 51). Это положение впоследствии было развито в трудах Буслаева, а затем А. Н. Веселовского, в частности, в его «теории встречающих течений».

⁸³ А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857.

странствующих народных повестей, рассказов, сказок и песен — Индия. В Европу эти произведения шли тремя путями: с восточного побережья Средиземного моря в Испанию; с востока на запад через греческий архипелаг в Сицилию; из Передней и Малой Азии через Византию на Балканский полуостров и на Русь.

В России школа заимствования оформляется на рубеже 60—70-х годов. К этому времени мифологическая теория начинает рассматриваться как пройденный этап в науке, как своего рода анахронизм. «Мы так долго витали в романтическом тумане праарийских мифов, что с удовольствием спустимся к земле»⁸⁴, — писал А. Н. Веселовский, предпринимая свое знаменитое исследование о Соломоне и Китоврасе.

Устарелость мифологической теории становится очевидной и для Буслаева. В его статье «Странствующие повести и рассказы» читаем: «Давно ли, например, в самодовольных мечтах лелеяли разные национальные предания, называя их своими, родными, наследием отцов и предков, думали этими преданиями ревниво ограждать свою народность, давая ей таким образом довольно точное определение, как некогда с такою же точностью теория словесности хотела определять и исчерпать литературное произведение по своим рубрикам и принципам? И вот уже на наших глазах сколько идолов такого национального поклонения разбито одною теориею литературного заимствования!»⁸⁵ В другой статье, оценивая исследование Гена «Культурные растения и домашние животные в их переходе из Азии в Грецию и Италию, а также и в остальную Европу» (1872), Буслаев пишет: «В таком деле, как доисторическое влияние одной народности на другую, нельзя еще требовать надлежащей отчетливости и определенности, при современном состоянии науки едва пролагающей первые пути по этой темной области». Однако ценность этой теории состоит в том, что она ведет «к объяснению многого такого, что по теории мифологии природы оставалось необъяснимым»⁸⁶.

В 40—60-е годы сомнений в возможностях мифологической теории у Буслаева не было, однако о заимствовании ряда фольклорно-литературных явлений он писал неоднократно. Источниками духовных стихов, например, он считал не мифологические предания, а разного рода жития, апокрифы и т. п. материал. Так, источником духовного стиха «Про душу великой грешницы»

⁸⁴ А. Н. Веселовский. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. — В кн.: А. Н. Веселовский. Полн. собр. соч., т. VIII, вып. I. Пг., 1921, стр. 2.

⁸⁵ Ф. Буслаев. Странствующие повести и рассказы. — «Русский вестник», 1874, № 5, стр. 30—31.

⁸⁶ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. XI—XVI. — «Русский вестник», 1873, № 4, стр. 591.

является византийское житие Василия Нового⁸⁷, стиха о «Голубиной книге» — апокриф «Беседа трех святителей», а также средневековые физиологические сочинения о животных и вообще о природе, с примесью самых фантастических, суеверных понятий, так называемые бестиарии⁸⁸. В теснейшей связи с духовными стихами, говорит Буслаев, стоят вымышленные сказания о сотворении мира, о первых человеках и т. п., соответствующие апокрифическим переделкам библейских преданий⁸⁹. Сказание «Про Ноя и Еву» взято из апокрифических переделок Ветхого Завета, которые были у нас в старину очень распространены и даже снабжались в рукописях довольно искусными миниатюрами⁹⁰. Анализируя в одном из «Азбуковников» сказание об убиении Змея-оборотня, Буслаев приходит к выводу: «Связь нашего „Азбуковника“ с немецкими преданьями в этом случае может быть объяснена следующим образом. Многие исторические и археологические объяснения вошли в наши „Азбуковники“ из хронографов и космографий»⁹¹. Из иностранных источников, полагал Буслаев, заимствованы краткие анекдоты, замысловатые рассказы забавного и наставительного содержания, встречающиеся как в устном бытовании, так и в письменных памятниках⁹². Вполне определенно высказался он о новеллистической сказке: «...позднейшая сказка берет себе содержание уже из источников литературных, даже переделывает чужеземные рассказы, переведенные с иностранных языков»⁹³. Следы иноземных влияний Буслаев видит и в летописях: сказание о смерти Олега от любимого коня перешло к нам из немецкого Севера⁹⁴. О заимствовании же в древнерусской литературе и иконописи Буслаев заявлял: «...фантазия древнерусских писателей и мастеров до того была бедна, что для русских личностей и событий плохо умела пользоваться национальною действительностью и представляла их в чужеземной, условной, византийской форме»⁹⁵.

⁸⁷ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным, стр. 96—97.

⁸⁸ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 15—20.

⁸⁹ Ф. Буслаев. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным, стр. 99.

⁹⁰ Там же, стр. 103.

⁹¹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 276.

⁹² Там же, стр. 599.

⁹³ Там же, стр. 311.

⁹⁴ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 78.

⁹⁵ Ф. Буслаев. О русских народных книгах и лубочных изданиях. — «Отечественные записки», 1861, кн. 9, отд. III, стр. 13—14. — По поводу перехода библейских апокрифических сюжетов о женской злобе и коварстве из Византии и Западной Европы в русскую литературу и народную словесность

Все это казалось Буслаеву настолько очевидным, что он нередко недоумевал, почему «некоторые из исследователей нашей старины смотрят подозрительно на сближения наших древнейших обычаев и преданий с чужеземными и особенно с западными»⁹⁶. Заимствование фольклорно-литературного материала, полагал Буслаев, отнюдь не свидетельствует о творческой беспомощности народа: «Национальность каждого народа, которому предназначена великая будущность (а таков и народ русский), обладает особенною силою претворять в свою собственность все, что ни входит в него извне. Следовательно, указывая на чужеземные влияния на русскую старину, исследователь говорит не столько во вред, сколько в пользу нашей народности, которая вышла самостоятельно из-под всех чуждых наростов, усвоив себе из чужого только то, что согласно с ее существом»⁹⁷.

На первый взгляд, все эти положения, содержащиеся в ранних работах Буслаева, противоречат логике развития его теоретических взглядов, согласно которой в школу заимствования он «перешел» лишь в начале 70-х годов. Поэтому одни исследователи их просто не замечали, считая, что Буслаев до конца остался «ревнительным последователем мифологической теории»⁹⁸, другие переносили «переход» ученого в школу заимствования «на два десятилетия раньше»⁹⁹ и т. д. Между тем, никакого противоречия в эволюции теоретических взглядов Буслаева не было, как не было противоречия между мифологической теорией и теорией заимствования.

Мифологи ставили вопрос о происхождении фольклора, сторонники теории заимствования — об исторических судьбах его. В сущности одно направление дополняло другое, о чем с полным основанием писал еще А. Н. Веселовский: «Эти книги [Гримма и Бенфея] не исключают друг друга, как не исключают и оба направления; они даже необходимо восполняют друг друга, должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены все счеты с историей»¹⁰⁰. Ранние свидетельства Буслаева о фактах заимствования определенной части фольклорного материала у

Буслаев писал в статье «Судьба женщины в народных книгах» («Библиотека для чтения», 1864, кн. 3, стр. 1—30).

⁹⁶ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 80.

⁹⁷ Там же. — Ср. приведенное выше высказывание К. Д. Кавелина о закономерном характере заимствования фольклорно-этнографического материала.

⁹⁸ А. Н. Пыпин. Изучение русской народности. VI. Спорные вопросы о начале и историческом значении русского народного эпоса. Новейшие результаты. — «Вестник Европы», 1883, кн. VI, стр. 284.

⁹⁹ Ф. М. Селиванов. К вопросу об эволюции теоретических взглядов Ф. И. Буслаева, стр. 25.

¹⁰⁰ А. Н. Веселовский. Полн. собр. соч., т. VIII, вып. I, стр. 1.

других народов, о литературных источниках ряда произведений народной словесности не только не противоречили основным положениям мифологической теории, но необходимо дополняли ее, выводя изучения фольклора из области генетических проблем в область его позднейшей истории.

В 70-е годы прежние выводы о заимствовании и наблюдения над преобразованием иноземного материала на русской почве получают у Буслаева теоретическое обоснование. Он исследует не ближайшие источники того или иного произведения нашей устной словесности и древней литературы, как это было в 40—60-е годы, а в духе бенфеистской теории прослеживает движение, пути и способы перемещения сюжетов народной словесности и книжной назидательно-повествовательной литературы с Востока на Запад.

Высоко оценивая возможности теории заимствования в изучении истории народной словесности, Буслаев, однако, и в 70-е годы вопросы происхождения фольклора решает с позиций сравнительной мифологии. Так, в статье «Догадки и мечтания о первобытном человечестве», опубликованной в 1873 г., он пишет: «Я не стою за то, чтобы всю массу мифических представлений можно было извлечь из поэтических воззрений на природу; но все же теория лингвистов с математической точностью доказывает мне, что из представления о дне и свете языки индоевропейские развили идею о божестве, назвав его тоже *светом*, *днем* или *светлым небом*»¹⁰¹. Далее Буслаев утверждает, что язык является неистощимым источником ранних мифологических представлений, которые человек соединял с названиями предметов и явлений окружающей его природы и своей жизни, понимание которых немислимо вне этих мифологических убеждений и воззрений.

Признание Буслаевым важности изучения исторической жизни народной словесности, отчетливо сформулированное в работах 70-х годов, сказалось, конечно, на его отношении к отдельным концепциям мифологической теории. Новую интерпретацию получает у него, например, проблема мифа и истории. Попытки мифологов «так далеко вытянуть из форм языка первичные воззрения на природу, что одною и тою же чертою небесного света усиливаются обрисовать мифологический и эпический характер и Зевса с Аполлоном, и змеубийцу Зигфрида, и кровосмесителя и отцеубийцу Эдипа, и нашего Илью Муромца»¹⁰², встречая у Буслаева решительное возражение. «Как ни блистательны выводы, к которым приводит объясняемая мною теория

¹⁰¹ Ф. Буслаев. Догадки и мечтания о первобытном человечестве. — «Русский вестник», 1873, № 10, стр. 707.

¹⁰² Там же, стр. 751.

сравнительной мифологии, но чтоб оставаться в пределах достоверного,— читаем в его статье „Сравнительное изучение народного быта и поэзии“,— следует строго воздерживаться от тех увлечений, к которым, по своей применимости, легко может она вести»¹⁰³. В работах мифологов 60-х годов этих «увлечений» было более чем достаточно. О них Буслаев упоминает неоднократно. В статье «Догадки и мечтания о первобытном человечестве», в связи с общей оценкой распространенной в европейской науке того времени теории эвгемеризма¹⁰⁴, он писал: «...самые крайности этой старинной теории... должны иметь в науке свою цену в смысле противодействия так называемой мифологии природы с ее бессодержательными обобщениями, которые она налагала на всевозможные мифические и эпические личности, будь то божество греческого Олимпа или Добрыня Никитич, Илья Муромец и другие богатыри наших былин, и во всех этих личностях видела не более как разные явления и силы природы, свет или тьму, день или ночь, тепло или холод и т. п.»¹⁰⁵. Положительной стороной теории эвгемеризма являлось включение в миф исторического предания, чего не доставало мифологической теории. Буслаев отмечает этот момент и далее пишет: «Впрочем, если мы высвободим из противоречивых сплетений разбираемой нами системы учение о мифе как сочетании мифологического верования с историческим преданием, то можем предпочесть его господствующей в наше время теории мифологии природы и поэтических воззрений, но только под тем условием, чтобы <...> были переставлены наоборот оба элемента мифа, то есть религиозное верование и историческое предание, и в сложении и развитии мифа оба они были бы ведены параллельно, в полной зависимости друг от друга»¹⁰⁶.

Итак, исторические предания не предшествуют сложившимся в глубокой древности мифологическим воззрениям на природу, как это казалось сторонникам теории эвгемеризма; они входят в миф и развиваются в нем параллельно с этими воззрениями, то есть верованиями древнего человека. А отсюда вытекает возможность и параллельного, так сказать, изучения этих элементов: мифологи изучают одно, представители школы заимствова-

¹⁰³ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. I—VII.— «Русский вестник», 1872, № 10, стр. 680.

¹⁰⁴ Согласно этой теории, названной по имени древнегреческого писателя и философа Эвгемера, божества мифологических сказаний всех народов есть не что иное, как знаменитые люди, обожествленные их современниками или потомками. Свое законченное выражение эта теория получила в работе немецкого ученого О. Каспари «Первобытная история человечества с точки зрения естественного развития самой ранней его духовной жизни» (т. I—II. Лейпциг, 1873).

¹⁰⁵ Ф. Буслаев. Догадки и мечтания о первобытном человечестве, стр. 751.

¹⁰⁶ Там же, стр. 753.

ния — другое. Буслаев пишет: «...теряя в своих так называемых первобытных воззрениях, разрабатываемых мифологиею природы, — миф, по теории исторической передачи предания, выигрывает в полноте содержания, развиваемого исторически, и является красноречивою летописью ранних успехов культуры, там и сям возникавших в народностях по мере их взаимных сношений».¹⁰⁷

(Буслаев, как видим, снимает кажущееся противоречие между мифологической теорией и теорией заимствования. Преимущество последней он признал, конечно, не потому, что мифологическая теория оказалась научно несостоятельной. Концепции мифологов в том их виде, как они сложились в 40—50-е годы, не отвечали требованиям исторического изучения фольклора, выдвигавшимся развитием передовой русской науки. Новые же точки зрения, внесенные Буслаевым в понимание и изучение мифа в 70-е годы, не получили распространения и вскоре были забыты.)

V

Школа заимствования доказала участие в мировом литературном процессе не только народов Европы, но и народов Азии, Африки и Америки. Она уравнила в своих достоинствах, писал Буслаев, «все народности, к какой бы породе они ни принадлежали и на какой бы степени цивилизации ни стояли: на самой ли высшей, как евреи, египтяне, народы классические, или на низшей, как финны, литва, татары и вообще дикари Старого и Нового Света»¹⁰⁸. И в этом, конечно, заключалось прогрессивное значение школы. Однако некритическое усвоение идеи заимствования нередко приводило к принижению национальной культуры, как это случилось, например, с В. В. Стасовым. Его обширная работа «Происхождение русских былин» (1868) лишала русский эпос национальной основы, вела к космополитическому отрицанию его оригинальности и самостоятельности. Вообще крайности и преувеличения в выискивании литературных заимствований, приводившие некоторых представителей школы к простому накоплению ничего не говорящих сопоставлений, стали обнаруживаться довольно рано. Одним из первых обратил на это внимание Буслаев. Так, высоко оценивая докторскую диссертацию А. Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе», он указал в то же время на сильное преувеличение в этой книге роли еретических движений, в частности болгарского богомилства, в распространении апокрифической литера-

¹⁰⁷ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. XI—XVI. — «Русский вестник», 1873, № 4, стр. 592.

¹⁰⁸ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. I—VIII. — «Русский вестник», 1872, № 10, стр. 651.

туры. Об этом же писал Буслаев и в статье «Сравнительное изучение народного быта и поэзии»¹⁰⁹.

Школа заимствования ввела в научный обиход столь значительный фольклорно-этнографический материал, что с точки зрения теории широкого литературного общения между народами объяснять его, действительно, становилось все труднее. Сходные сюжеты, мотивы и образы все чаще оказывались в фольклоре народов, обитавших в разных частях света и, следовательно, не имевших непосредственных связей друг с другом. Не могла дать сколько-нибудь удовлетворительного ответа на возникавшие при этом вопросы и мифологическая теория, ибо сходство обнаруживалось в фольклоре народов различных языковых семей. Объяснение этому явлению впервые дал Э. Тэйлор, опубликовав в 1871 г. исследование «Первобытная культура»¹¹⁰. Обобщив огромный фактический материал, свидетельствующий о действительной общности духовной и материальной культуры разных народов, он пришел к выводу о закономерном единстве путей всего человечества. Впоследствии эта теория получила название антропологической (иначе: самозарождения).

Независимо от Э. Тэйлора, в начале 70-х годов к выводу о самостоятельном возникновении сходных произведений у разных народов пришел Буслаев. Так, в статье «Сравнительное изучение народного быта и поэзии» близость древних обычаев, обрядов и обрядовых песен народов Европы, Азии, Африки и Америки он объясняет сходными процессами в доисторическом развитии этих народов. Анализируя, например, широко распространенные предания о том, что осажденные города или поселения в древности сжигались с помощью птиц, именно голубей, к которым подвязывались горючие вещества, Буслаев пишет: «Очень может быть, что обычай этот естественно возникал в разных местах из самих условий жизни, независимо от постороннего влияния; то есть к мысли воспользоваться птицами для сожжения неприступного жилища врага могли самостоятельно придти и в Азии, и в Европе или Африке...»¹¹¹. «В сказках и преданиях всего земного шара,— читаем в другой статье Буслаева,— встречаются почти те же сюжеты, основанные, очевидно, на общих когда-то всему человечеству нравах и обычаях, как-то: похищение невест, взятие жены с бою, забрасывание детей на съедение диким зверям, вражда между братьями, похвальба силою, богатством, конем или женою, одевания, превращения, далекие странствования и возвращения домой, где никто не

¹⁰⁹ См.: «Русский вестник», 1873, № 4, стр. 639—649.

¹¹⁰ См.: Э. Тэйлор. Первобытная культура. М., Соцэкгиз, 1939.

¹¹¹ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. XI—XVI.— «Русский вестник», 1873, № 4, стр. 575.

узнает возвратившегося, одинаковые жестокости победителей с побежденными и мн. др.»¹¹². Обобщая все эти наблюдения, Буслаев приходит к выводу: «Материалы, накопившиеся в сравнительной науке, так громадны, что, наконец, становится почти невозможно с достаточной ясностью взгляда опознаться в бесконечном множестве фактов, чтобы дать удовлетворительное объяснение их сродства, с точки ли зрения мифологии природы или исторической передачи предания и литературного заимствования. Поэтому эти длинные ряды сходных между собою преданий и сказаний, как в общем содержании, так и в мелочах отдельных приемов, оборотов мысли и выражений, приводят исследователей к мысли о том, что кроме сродства первобытного, по языку и мифологии, и кроме исторической передачи предания и литературной взаимности есть еще другие столько же обязательные узы, которыми народы на громадных расстояниях соединяются между собою в общих им всем интересах. Общие всему человечеству законы логики и психологии, общие явления в быту семейном и практической жизни, наконец общие пути в развитии культуры, естественно, должны были отразиться и одинаковыми способами понимать явления жизни и одинаково выражать их в мифе, сказке, предании, притче или пословице»¹¹³.

О самостоятельном зарождении у разных народов сходных преданий и верований Буслаев писал в самых ранних своих работах, т. е. тогда, когда возводилось здание мифологической теории. Отмечая, например, в книге «О влиянии христианства на славянский язык» сходство выражений «конец копия въскрѣмлени» в «Слове о полку Игореве» и «копьями кормил гадов змеиных» в «Эдде»; Буслаев утверждал: «Заимствования одного народа от другого здесь никак нельзя предположить; воображение и одинаковый взгляд на вещи — источник этим представлениям»¹¹⁴. «Не только предания, и немецкие и славянские, — подчеркивал он в той же работе, — но и самые названия в языке развились самостоятельно. Ибо нет никакой возможности предположить влияние немецкой формы на образование наших *лаба*, *лабуд*, удержавших первобытные звуки *а*, *б*»¹¹⁵. В статье «Славянские сказки (из лекций о народной поэзии, читанных в

¹¹² Ф. Буслаев. Странствующие повести и рассказы. — «Русский вестник», 1874, № 5, стр. 36. — Подобные сюжеты Буслаев называл «общими местами эпического творчества». Принцип «общих мест», полагал он, глубоко лежит в самой основе предания, в его развитии и, наконец, в самом сохранении его в людской памяти. Рассказчик или приурочивает и пригоняет одно сказание к другому, или вспоминает одно при другом по их общему сходству.

¹¹³ Там же, стр. 35—36.

¹¹⁴ Ф. И. Буслаев. О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову евангелию, стр. 26.

¹¹⁵ Там же, стр. 45.

1857—1858 и 1858—1859 академических годах)» Буслаев писал: «Некоторые полагают, что сходство между различными народами в сказках основывается не на племенном сродстве языков и национальностей, а на общих законах развития человеческого духа, который в своем младенчестве везде и всегда выражается одинаковыми явлениями, к которым между прочим принадлежит и фантастический материал сказок. Если бы мы согласились с этим предположением, то еще больше выиграло бы в наших глазах значение сказок как законного выражения известного момента в психологическом развитии человечества. И, вероятно, в этом предположении есть немалая доля правды, которая, впрочем, нисколько не будет противоречить выводам сравнительного изучения индоевропейских народностей, именно тем выводам, по которым не остается ни малейшего сомнения, что ближайшее сродство этих народностей по мифологии, языку, обычаям и поэзии определяется общим историческим происхождением индоевропейских народов от одного начала»¹¹⁶. Антропологическая теория, таким образом, не противоречит мифологической теории. Более того, полагал Буслаев, «чтобы покуситься на какие-либо дальнейшие исследования народных обычаев и нравов, развившихся <...> исторически помимо мифических основ народного быта, надобно сначала хорошенько уяснить себе эти последние основы»¹¹⁷.

Эти важные для понимания теоретических взглядов Буслаева выводы получили свое дальнейшее обоснование в его работах 70-х годов. Высоко оценивая возможности сравнительной этнографии, которая «дает ключ к объяснению не только подробностей мифологических или сказочных, но и всего нравственного состава народностей»¹¹⁸, Буслаев утверждал, что антропологическая школа является «естественным, необходимым последствием более строгой, основанной на грамматическом изучении школы филологически-лингвистической»¹¹⁹ и что новая школа «рано или поздно будет поставлена в необходимость искать себе прочной основы в сравнительных грамматиках языков и наречий всего земного шара»¹²⁰. С этими теориями, говорит Буслаев, тесно связана и теория заимствования: одинаковые начала быта и культуры способствовали широкому литературному общению между народами.

¹¹⁶ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 309—310.

¹¹⁷ Там же, стр. 313.

¹¹⁸ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. VIII—X.—«Русский вестник», 1873, № 1, стр. 293.

¹¹⁹ Там же, стр. 293—294.

¹²⁰ Там же, стр. 294.

При определении наиболее ценных черт народной поэзии Буслаев уже в ранний период своей деятельности исходил из того, что определяющим должен быть исторический принцип: он полагал, что в отдаленные времена черты народности были виднее, чище, не будучи еще затерты посторонними влияниями. Значит, чем та или иная черта древнее, тем больше уверенности, что она исконная, национальная. Здесь к услугам ученого и явился сравнительно-исторический метод в том его виде, как он применялся к исследованию языка в недавно народившейся тогда науке сравнительного языкознания. Применение этого метода позволило Буслаеву весьма близко подойти к пониманию исторического характера русского фольклора, в частности народного эпоса. В его работах легко найти ряд таких положений, которые впоследствии прочно вошли в арсенал так называемой исторической школы: сложение былин из преданий¹²¹, позднее формирование былин в дошедшем до нас виде¹²², появление бунтарских устремлений у Ильи Муромца «не далее XVIII в.»¹²³ и т. д. В былине, подчеркивал Буслаев, много анахронизмов, смешения исторической истины с поэтическим вымыслом, но «в общем своем составе, но в нравственной характеристике лиц и в понимании великих событий старины она не уступит ни одному из настоящих исторических сочинений»¹²⁴.

Исторические факты лежат в основе не только эпических сказаний, но и других фольклорных жанров, например обрядовых песен. Следовательно, «разные подробности свадебного обряда — не пустые символы, случайно придуманные, а прямые воспоминания из первобытной истории брака»¹²⁵. Исследователь не должен поэтому навязывать позднейшие понятия древнейшему периоду и вообще не искать в старине того, что привыкли мы видеть вокруг себя. «Народная поэзия — это те же летописи, только не записанные, а пропетые. Иное в ней отзывается новизною, иное содержит остатки глубокой древности... В народной поэзии наглядно выражается то причудливое наслоение исторических следов разных времен и разных поколений, из которого органически складывается всякая народность»¹²⁶.

¹²¹ Ф. Буслаев. Отзыв о сочинении В. Стасова «Происхождение русских былин». СПб., 1869, стр. 31.

¹²² Там же, стр. 52.

¹²³ Ф. И. Буслаев. История русской литературы. Лекции, читанные наследнику цесаревичу Николаю Александровичу (1859—1860), вып. I. М., 1904, стр. 169.

¹²⁴ Там же, стр. 153.

¹²⁵ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии. I—VII. — «Русский вестник», 1872, № 10, стр. 709—710.

¹²⁶ Там же, стр. 713.

VI

Выдающаяся роль принадлежит Буслаеву в постановке научного изучения древней русской литературы. По богатству фактического материала, огромной эрудиции автора и новизне точек зрения его исследования в этой области явились в полном смысле слова событием для всей филологической науки того времени. Они не утратили своего значения и по сей день.

Проблема народности, занявшая столь значительное место в фольклорно-этнографических изучениях Буслаева, в его работах по древнерусской литературе получила свое дальнейшее развитие. В связи с решением этой проблемы и теми спорами, которые велись вокруг нее в те годы, весьма важное значение приобретал вопрос об объеме и характере древнерусской литературы. Как и в области народной поэзии, Буслаев устанавливает здесь новые методы изучения, вносит новое понимание древнерусской словесности.

В упоминавшейся университетской речи «О народной поэзии в древнерусской литературе» Буслаев говорил о недостаточном знакомстве ученых с древнерусской литературой, «рукописные памятники которой доселе еще не приведены в общую известность»¹²⁷. Заслугой Буслаева, как это было отмечено уже в дореволюционной историографии, является то, что значительное количество этих памятников впервые было введено им в научный обиход и тщательным образом изучено¹²⁸.

Вопрос об объеме древнерусской литературы, т. е. о том, какие памятники древнерусской письменности вообще следует рассматривать как специфически литературные, имел для Буслаева принципиальный характер. И это вполне закономерно, ибо, как пишет Н. К. Гудзий, «древняя русская литература в течение долгого времени в большинстве случаев не выделялась из того сложного целого, в котором элементы литературные и внелитературные находились в слитном, недифференцированном виде»¹²⁹. Этот вопрос рассматривался Буслаевым в тесной связи с вопросом о характере древнерусской литературы.

Известно, что литература древней Руси в большой степени была проникнута церковной идеологией¹³⁰. «Религия поглощала

¹²⁷ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 2.

¹²⁸ См., например, составленную Буслаевым «Историческую хрестоматию церковнославянского и древнерусского языков» (1861), куда вошло большое количество памятников древней русской литературы, извлеченных из крупнейших книгохранилищ и рукописного собрания самого Буслаева.

¹²⁹ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы, изд. 7-е, исправленное и дополненное. М., изд. «Просвещение», 1966, стр. 12.

¹³⁰ О преобладающей роли церковной идеологии для всего европейского средневековья Ф. Энгельс писал: «А это верховное господство богословия во всех областях умственной деятельности было в то же время необходимым

тогда все другие духовные интересы человека»¹³¹, — пишет Буслаев и отмечает, что и сама древнерусская письменность возникла из чисто практической потребности утвердить на Руси христианство: вне этих «практических взглядов» народ «не знал ни литературы, ни искусства»¹³². Однако Буслаев вовсе не склонен видеть в «церковном элементе» «единственное и главное содержание»¹³³ древнерусской литературы. Высоко оценивая, например, значение памятников духовной ораторской прозы для истории церкви и христианского просвещения, он заявляет, что включения в историю литературы заслуживают только те произведения этого рода, которые «или характеризуют народный быт эпохи, или выражают такие воззрения, в которых религиозные убеждения принимают художественную форму известного направления или стиля своего времени»¹³⁴. Только при таком условии, говорит Буслаев, мы будем иметь «настоящую историю русской *народной* литературы», а наука о ней «не будет уже случайным сборником разных назидательных статей по части политической и церковной истории древней Руси, как обыкновенно разумеют историю русской литературы теперь»¹³⁵.

Буслаев имеет в виду здесь, конечно, «Историю русской словесности» С. П. Шевырева, для которого древнерусская литература действительно была прежде всего «литературой религиозной». «Наше русское народное тем отличается от других, — утверждал Шевырев, — что оно с самого начала бытия своего окрестилось, облеклось во Христа»¹³⁶. С этой точки зрения автор курса истории русской словесности оценивал, например, муромскую легенду о Петре и Февронии, «этот драгоценнейший памятник древнерусской поэзии»¹³⁷. Шевырев, говорит Буслаев, воспользовался муромской легендой «с какой-то исключительно религиозной целью, только для характеристики *святых по жизни*» и этим оказал «такую же плохую услугу истории русской церкви, как и истории народной поэзии»¹³⁸. «Неправильный и слишком ограниченный взгляд» Шевырева сказался, далее, и на

следствием того положения, которое занимала церковь в качестве наиболее общего синтеза и наиболее общей санкции существующего феодального строя» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 7, стр. 360—361).

¹³¹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 199.

¹³² Там же.

¹³³ Там же, стр. 66.

¹³⁴ Там же, стр. 123.

¹³⁵ Там же.

¹³⁶ С. Шевырев. История русской словесности, преимущественно древней. т. I, ч. I. М., 1846, стр. 12.

¹³⁷ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 167.

¹³⁸ Там же.

его оценке смоленской легенды о св. Меркурии: «Сосредоточивая внимание на священных лицах, а не на рассказах о них, г. Шевырев переходит из области истории литературы в чуждую ему сферу церковной истории»¹³⁹.

Суждения Буслаева о характере древнерусской литературы были сочувственно встречены «Современником», который поставил их в прямую связь с решением злободневного для того времени вопроса о народности литературы. В обширной рецензии на «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» А. Н. Пыпин с полным основанием отмечал, что результаты исследований Буслаева «заменяют односторонность прежних мнений», и «Шевырев, которому адресованы эти толкования, и вся многочисленная кампания, одобряющая его глубокие идеи, перестанут наполнять историю литературы героями, для нее вовсе излишними, и делать из нее проповедь и поучительную домашнюю беседу»¹⁴⁰.

Не подлежат включению в историю древнерусской литературы, говорит Буслаев, и различные юридические акты, которые «хотя и входят в некоторые подробности частного быта, но косвенно, потому что устремляют все внимание на подведение исследуемого дела к закону»¹⁴¹. То же относится и к некоторым благочестивым назиданиям об искоренении суеверий, предрассудков и разных пороков. Из всех этих источников, и светских и духовных, можно, конечно, извлечь некоторые материалы для характеристики эпохи, но они не дают полной картины народной жизни. С этой точки зрения, «поучение какого-нибудь Луки Жидяты столько же чуждо собственно изящной литературе, как и „Русская правда“ или договор смоленского князя с Ригию и Готским берегом»¹⁴².

¹³⁹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 164.— Резкие суждения о курсе истории русской словесности Шевырева Буслаев высказал еще в 1846 г. в рецензии на первые два выпуска этого курса, написанной совместно с А. Д. Галаховым (см.: «Отечественные записки», 1846, № 5, отд. V, стр. 17—36; № 12, отд. VI, стр. 57—72). О принадлежности рецензии Буслаеву и Галахову см.: Ф. И. Буслаев. Мои воспоминания. М., 1897, стр. 328.

¹⁴⁰ А. Пыпин. По поводу исследований г. Буслаева о русской старине.— «Современник», 1861, № 1, отд. «Современное обозрение», стр. 15.— Возвращаясь впоследствии к курсу Шевырева, «Современник» вновь напомнил о «любимой идее» автора курса: «он (Шевырев) приписывал древней Руси и навязывал новому народу иноческое смирение и принижение личности; дальше он не шел» («А. Н. Пыпин». Старые недоразумения.— «Современник», 1863, № 7, отд. II, стр. 2). Журнал напоминал о нелюбви Буслаева к «пизетистской мономании г. Шевырева» и тут же заявил: «Буслаев, конечно, прав, в этой нелюбви» (там же).

¹⁴¹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 471.

¹⁴² Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 66—67.

Между тем, говорит Буслаев, есть один обширный отдел древнерусской письменности, до сих пор мало обращавший на себя внимание исследователей, который «со временем, когда будет приведен в общую известность, откроет богатые и разнообразные источники для истории внутреннего быта и народной словесности»¹⁴³. Это — жития русских святых и другие повествования о местных святынях русской земли. Ценность их заключается в том, что они являются своеобразным дополнением наших летописей: к крупным историческим фактам жития при-совокупляют множество подробностей из частной жизни лиц. В этом отношении особенно важен для истории внутреннего быта длинный ряд чудес, обыкновенно присоединяемый к житиям в их позднейших редакциях. Положительно оценивая публикацию нескольких древнерусских житий святых в казанском журнале «Православный собеседник», Буслаев замечает: «Желательно, чтоб жития русских святых были изданы со всеми прибавлениями и вариантами по различным редакциям»¹⁴⁴.

В статье «О народной поэзии в древнерусской литературе» Буслаев указал еще на один отдел древнерусской письменности, имеющий отношение к литературе, — старинные «лечебники» и «травники», содержащие всевозможные суеверия, приметы, заговоры и отреченные молитвы. «Народное суеверие, — говорит он, — есть один из существенных видов поэзии, перешедшей в жизнь и с нею слившейся. Поэтому, несмотря на свою фантастическую основу, суеверие важно для народа своею практическою применимостью в делах житейских. Это неразрывное сочетание поэзии с жизнью, низводящее художественные и религиозные идеи до применения в быту действительном и постоянно возносящее этот последний в мир идей, во всей силе господствовал в ту эпоху, когда фантазия народа беспрепятственно предавалась эпическому творчеству, слабые следы которого остались в народных суевериях»¹⁴⁵. Усматривая в народных суевериях особое отношение человека к природе, наполненное поэзией, Буслаев исходил, конечно, из общих положений мифологической школы, согласно которым «вся жизнь древней Руси была проникнута поэзией, потому что все духовные интересы были понимаемы только на основе самого искреннего верования, хотя бы источник этого последнего и не всегда был чисто христианский»¹⁴⁶. Отсюда выте-

¹⁴³ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. I, стр. 471.

¹⁴⁴ Ф. Буслаев. «Православный собеседник», издаваемый при Казанской духовной академии. 1858 год. Статья первая. Памятники древнерусской духовной письменности. — «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым», т. I, стр. 75.

¹⁴⁵ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 32.

¹⁴⁶ Там же, стр. 31.

кает и трактовка Буслаевым древних «лечебников» и «травников», которая, как заметил еще Н. К. Гудзий, «является плодом эстетического восприятия этого материала лишь со стороны позднейшего почитателя и ценителя народной фантастики, подобно самому Буслаеву, а никак не со стороны тех старинных читателей этой литературы, которые искали в ней и находили то, что отвечало их практическим запросам, а не поэтическим интересам»¹⁴⁷.

В употреблении древнерусского читателя, говорит далее Буслаев, были и отдельные книги св. Писания, например Псалтирь. Книги пророков, Апостол и другие. Тексты св. Писания в них сопровождались особыми толкованиями, которые впоследствии оказали сильное влияние на духовную литературу древней Руси. «Символический взгляд на природу и человечество и на таинственное соотношение ветхозаветных книг с христианством — главное содержание сказанных толкований»¹⁴⁸. Это символическое воззрение и вместе с тем символическую форму представления усвоили некоторые произведения древнерусской литературы, например, «Слово Иллариона о законе и благодати», относящееся к XI веку: «Оратор начинает свое слово целым рядом символических представлений, которыми он определяет взаимное отношение закона и благодати под символическими образами сперва Агари и Сарры, потом Манассии и Ефрема»¹⁴⁹. Особенно же значительное место символическая форма занимает в произведениях Кирилла Туровского, у которого «целые проповеди и нравоучительные повести состоят из символических толкований»¹⁵⁰. Так, в «Притче о белоризце-человеце» (Буслаев называет ее повестью. — А. Б.) писатель символически изображает ум, душу, тело человеческое, устав монастырский, иноческий чин и память смертную под образами царя, его дочери, города, вертепа и мужа с женой. Или в одной из проповедей представляет он язычество с иудейством и христианство под символами зимы и весны.

Символическую форму изображения уже в первые века своего процветания усвоило и древнерусское искусство. Буслаев ссылается на византийские миниатюры одной греческой Псалтири и показывает, что они представляют собой «то же толкование текста, только не на словах, а в живописных формах»¹⁵¹.

Еще А. Н. Пыпин, ставя вопрос об объеме повествовательной литературы в нашей письменности, высоко оценил значение пере-

¹⁴⁷ Н. К. Гудзий. Изучение русской литературы в Московском университете (Доктябрьский период), стр. 17.

¹⁴⁸ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 84.

¹⁴⁹ Там же, стр. 85.

¹⁵⁰ Там же, стр. 86.

¹⁵¹ Там же, стр. 85.

водной литературы. В древней Руси, подчеркивал он, «чужое и переводное принимали как свое, оригинальное»¹⁵². На переводных повестях «уже скоро сказался русский оттенок, и потому в их заимствованном содержании можно иногда встретиться с такими же верными замечками или упоминаниями о русском быте и с выражением господствовавших у нас понятий, как в русских сочинениях того же времени»¹⁵³. А. Н. Пыпин обратил внимание, например, на греческие хронографы, переводы которых «начались почти одновременно с первыми попытками русской литературной деятельности. (...) В исторических хронографах заключался переход к произведениям чисто литературного характера, какие перешли к нам впоследствии также из византийского источника»¹⁵⁴. Суждения Пыпина о греческих хронографах Буслаев сочувственно цитирует в статье «О народности в древнерусской литературе и искусстве»¹⁵⁵ и тут же замечает, что, кроме хронографов, прологов и других повествовательных сборников, особенно важны для истории перехода духовной литературы к светской сборники нравственного содержания, известные под названием «Пчела». Сборники эти разделены на отдельные главы или слова: «о богатстве и убожестве», «о трудолюбии», «о мудрости», «о житейской добродетели и о злобе» и т. п. Каждое слово состоит из ряда изречений, заимствованных из евангелия, из отцов церкви, из произведений античных писателей и философов. Русская «Пчела» пополнялась пословицами и поговорками, а также изречениями из литературных произведений, например из «Моления Даниила Заточника».

Буслаев обращает внимание исследователей и на переводные сборники, так называемые патерики, содержащие назидательные повествования о жизни христианских подвижников или о событиях, свидетелями которых эти подвижники являлись¹⁵⁶. Литературное значение, подчеркивает Буслаев, имеют и другие переводные памятники древнерусской письменности, например «Изборник Святослава» 1073 г., в котором, «при общем направлении духовном, встречаются (...) статьи и светского содержания, философские и риторические»¹⁵⁷.

¹⁵² А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, стр. 4.

¹⁵³ Там же, стр. 7.

¹⁵⁴ Там же, ст. 23.

¹⁵⁵ См.: Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 90—91.

¹⁵⁶ См.: Ф. И. Буслаев. История русской литературы. Лекции, читанные наследнику цесаревичу Николаю Александровичу (1859—1860), вып. 2. М., 1905, стр. 26—41.

¹⁵⁷ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 90.

В связи с вопросом о характере и объеме переводной литературы важное научное и общественное значение приобретала проблема так называемого «византийского влияния» на культуру древней Руси. В середине XIX века, по словам Буслаева, господствовало мнение, «будто влияние византийское было вообще вредно для развития и процветания нашей древней национальной словесности; будто, кроме книжной схоластики, сковывающей всякое свободное движение мысли и чувства, литература византийская ничего не внесла в нашу древнюю, собственно литературную деятельность; будто недостаток поэзии в древнерусских письменных памятниках преимущественно объясняется этим византийским началом, враждебным всему поэтическому, всему восторженному и воодушевляющему к истинно художественному творчеству»¹⁵⁸. Между тем, говорит Буслаев, уже переведенные с греческого патерики убеждают нас «в высоком поэтическом интересе этих прекрасных сборников духовно-повествовательной литературы»¹⁵⁹. Они имели такой громадный успех у древнерусского читателя, что «входили не только в состав собственно русских повествовательных произведений, но и в самую жизнь»¹⁶⁰. Византийские патерики, преимущественно «Синайский» и «Иерусалимский», оказали известное влияние на «Киево-Печерский патерик».

Столь высокая оценка Буслаевым поэтических достоинств некоторых памятников переводной литературы вызвала довольно резкие критические замечания «Современника». А. Н. Пыпин, например, в уже упоминавшейся рецензии на «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» упрекал Буслаева в том, что тот «положительно отвергает прежнее мнение о характере византийского влияния и находит, что оно, напротив, доставило древней русской словесности много поэтического материала, способного развиться у нас, как развилась из церковных источников и элементов литература старонемецкая и романская»¹⁶¹. Вскоре «Современник» вновь возвращается к этой теме и в фельетонной заметке «Новые наши благодетели» провозглашает: «...опустимтесь в глубины Византии и вынесемте оттуда настоящие перлы для светлого венца нашей народности, наука и образованность подадут нам на это твердую руку помощи»¹⁶².

Позиция «Современника» определялась конкретными усло-

¹⁵⁸ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 53.

¹⁵⁹ Там же.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ А. Пыпин. По поводу исследований г. Буслаева о русской старине, стр. 9—10.

¹⁶² «Новые наши благодетели». — «Современник», 1863, № 6, отд. II, стр. 280. — Автором фельетонной заметки, направленной против Буслаева, был В. В. Стасов. См.: В. Боград. Журнал «Современник» 1847—1866. Указатель содержания. М. — Л., Гослитиздат, 1959, стр. 425.

виями общественно-политической и литературной борьбы того времени и не всегда бывала справедлива. Так и в данном вопросе. Не разделяя распространенного мнения о вредном влиянии византийской культуры на древнерусскую литературу, Буслаев в то же время выступал и против чрезмерного преувеличения этого влияния. «Надобно вовсе не любить своей народности,— писал он,— чтоб видеть в нашей старине одно византийское, хотя единоверное нам, но все же иностранное, не родное»¹⁶³.

Суждения Буслаева об объеме древнерусской литературы прочно вошли в историю науки. С постановкой данной проблемы ученый связывал другие вопросы, например о характере нашей древней письменности. А. Н. Пыпин в своем «Очерке литературной истории старинных повестей и сказок русских» писал о бедности древнерусской литературы, причина которой, по его мнению, заключается в отрыве древнерусской литературы от народного начала, в отдалении ее от национальных мотивов. «Народный эпос,— утверждал А. Н. Пыпин,— не сделался у нас источником для письменных произведений»¹⁶⁴. Исключение составляет «Слово о полку Игореве», органически связанное с народным творчеством. О бедности художественной деятельности в древней Руси говорит и Буслаев, так же объясняя ее разобщением древней литературы с народной словесностью, или, как он пишет, «раздвоением умственных и нравственных интересов древнерусской жизни»¹⁶⁵. «Языческая словесность и христианская литература шли у нас двумя совершенно различными путями»¹⁶⁶. «Петь песни, рассказывать сказки и басни почиталось делом языческим, забавою дьявольскою»¹⁶⁷, поэтому древнерусская книжная литература не могла воспользоваться в полной мере богатством дохристианской народной поэзии. «Не столько в одностороннем направлении нашей древней литературы,— уточняет далее свою мысль Буслаев,— сколько в неразвитости нравственных сил народа вообще, надобно видеть главную причину, почему в древности не могла у нас возникнуть литература светская, состоящая в связи с художественными и умственными интересами общества»¹⁶⁸. В условиях гонения на языческие верования и обряды народ не сумел отстоять свои доисторические предания, усиливая этим духовное разъединение. Отживающую

¹⁶³ Ф. И. Буслаев. История русской литературы. Лекции, читанные наследнику цесаревичу Николаю Александровичу (1859—1860), вып. 2, стр. 232.

¹⁶⁴ А. Н. Пыпин. Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, стр. 3.

¹⁶⁵ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 90.

¹⁶⁶ Там же, стр. 68.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Там же, стр. 90.

старину, говорит Буслаев, спасают от вечного забвения только просвещение и грамотность народа.

Положение А. Н. Пыпина о причинах бедности древнерусской литературы Буслаев принимает принципиально, однако он вовсе не отрицает влияния народной словесности на книжную литературу древней Руси. Это влияние он усматривает, например, в наших летописях. «Летописец, — читаем в его статье „О народности в древнерусской литературе и искусстве“, — везде, где нужно, отличает языческое от христианского, но, увлеченный своим литературным призванием, дает значительное место народным преданиям, или, как он выражается, притчам. За неимением древнейших памятников чисто народной русской поэзии, достаточно одних этих сказок и притчей Нестеровой летописи, чтоб составить довольно полное обозрение древнерусского народного эпоса»¹⁶⁹. С этой точки зрения Буслаев критикует исследование «О древней русской летописи как памятнике литературном» М. И. Сухомлинова¹⁷⁰, который весьма обстоятельно определил византийские, болгарские и древнерусские книжные источники летописи, но «мало обратил внимания на разработку народных преданий, вошедших в летопись»¹⁷¹. Между тем вопрос этот, подчеркивает Буслаев, важен не только для определения самого состава нашей летописи, но и для характеристики древнейшей русской народности, сохранившейся в летописных преданиях.

Влияние народного творчества сказывается и в так называемых «отреченных» книгах, т. е. апокрифах, в которых христианские предания перемешаны с народными суевериями и поэтическими вымыслами. Апокрифические сочинения, по словам Буслаева, явились одним из источников духовных стихов. Особенно же богато народно-поэтические элементы представлены в «Слове о полку Игореве», о чем Буслаев писал неоднократно, начиная с журнальных заметок и рецензий 40-х годов и кончая обширными статьями «Русская поэзия XI и начала XII века» и «Об эпических выражениях украинской поэзии».

¹⁶⁹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 83.

¹⁷⁰ М. И. Сухомлинов. О древней русской летописи как памятнике литературном. — В кн.: «Ученые записки Второго отделения имп. Академии наук», кн. III. СПб., 1856, отд. II, стр. 1—246.

¹⁷¹ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 78. — Как заметил Н. К. Гудзий [«Изучение русской литературы в Московском университете (Дореволюционный период)», стр. 27], М. И. Сухомлинов, очевидно, принял во внимание этот упрек и в 1864 г. опубликовал статью «О преданиях в древней русской летописи» («Основа», 1861, июнь, стр. 51—71), в которой, в частности, писал: «Поэтический элемент в древней летописи является в ней, с одной стороны, под влиянием апокрифов и легендарной литературы Византии, с другой — под влиянием русской жизни — верований и преданий, живущих в русском народе со времени древних летописцев» (стр. 52).

А. Н. Пыпин был прав, утверждая, что Буслаев в своих исследованиях шел «против вообще принимавшегося мнения: большинство наших историков не предполагали такой тесной связи между устной поэзией народа и церковными памятниками»¹⁷². При этом следует отметить, что произведения русской книжной литературы Буслаев широко сопоставлял и с устным творчеством других, прежде всего европейских, народов. В статье «Песни древней Эдды о Зигурде и муромская легенда» он приводит, например, обширный материал, действительно сходный в своих основных чертах с древнерусской повестью о Петре и Февронии. Еще более обширный материал содержится в статье «Повесть о Горе-Злочастии», не всегда, правда, непосредственно связанный с этим произведением.

Уже в рецензии на публикацию казанским журналом «Православный собеседник» древнерусских житий святых по рукописям Соловецкой библиотеки Буслаев поставил вопрос о необходимости изучения памятников древней письменности с учетом областного характера ее развития¹⁷³. В последующих статьях¹⁷⁴ он не только развил мысль об областническом характере литературы древней Руси, но и дал блестящие образцы культурно-исторического и литературного анализа новгородских, муромских, ростовских, смоленских и других памятников древнерусской литературы и народной словесности. «Всматриваясь в местные предания и сказания,— писал Буслаев,— не можем не заметить, что каждая область имеет свой собственный характер в истории русской литературы и быта»¹⁷⁵. На долю Мурoma, например, по преимуществу досталось литературное развитие идеального характера русской женщины. Муромские сказания отличаются и

¹⁷² А. Пыпин. По поводу исследований г. Буслаева о русской старине, стр. 6.

¹⁷³ В более общей форме эту мысль Буслаев высказал еще ранее, в рецензии на книгу А. Вельтмана «Индогерманы, или сайване. Опыт свода и проверки сказаний о первобытных населенцах Германии» (1856): «Отличить в народности общее от частного и на основании последнего определить ее характер, усвоенный тем или другим племенем,— вот задача сравнительно-исторического изучения языков, мифологии, нравов, обычаев и преданий» («Отечественные записки», 1857. № 6, стр. 738—739).

¹⁷⁴ См.: Ф. Буслаев. Муромское сказание о Марфе и Марии (из лекций об истории русской словесности 1858/59 академического года).— «Летопись русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихомировым», т. III, кн. 5. М., 1861, отд. I, стр. 56—62; он же. Лекции из курса истории русской литературы, читанного студентам Московского университета в 1860/1 академ. году.— Там же, кн. 6, отд. I, стр. 63—88; он же. Местные сказания владимирские и новгородские (Две лекции из курса истории русской литературы).— Там же, т. IV. М., 1862, отд. I, стр. 3—24; он же. Идеальные женские характеры древней Руси.— «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», т. II, стр. 238—268, и другие работы.

¹⁷⁵ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 245.

особым художественным стилем. Они возникли тогда, когда «в искусстве господствовал символизм и строгая, но наивная симметрия иконописного стиля»¹⁷⁶. Москва же была центром, к которому собирались все областные предания, и из местных, провинциальных становились общерусскими: «...и как все города и области слились в одно великое государство русское, так и местные сказания владимирские и новгородские, некогда проникнутые духом удельной исключительности, впоследствии миролюбиво были приняты в прологи и вместе со многими другими, некогда столь же исключительно местными сказаниями, составили одно национальное целое, в котором содержится заветное предание нашей родной старины»¹⁷⁷.

Как справедливо заметил еще Н. К. Гудзий, Буслаев, будучи принципиально прав в своей исходной точке зрения, однако «не принимает в расчет того, что при наличии в древней Руси центробежных областнических тенденций, способствовавших обособлению отдельных русских областей, одновременно настойчиво заявляли о себе и тенденции центростремительные, являвшиеся результатом никогда не замиравшего в древней Руси сознания кровного родства всех русских людей, независимо от их областной принадлежности»¹⁷⁸. Н. К. Гудзий отметил далее, что «Буслаев необоснованно принижает литературу и культуру Москвы XIV—XV вв. по сравнению с литературой и культурой Великого Новгорода»¹⁷⁹. Действительно, в «Лекциях из курса истории русской литературы, читанного студентам Московского университета в 1860/1 академ. году», Буслаев прямо заявлял: «Москва не только в XIV, но даже в XV веке, в отношении литературном, несравненно ниже стояла Киева или Новгорода XII столетия»¹⁸⁰. Древнейшие предания Москвы, «ничего утешительного в нравственном отношении не представляют»¹⁸¹, они «проникнуты элементом татарским»¹⁸².

Взгляды Буслаева на роль Москвы в развитии литературы древней Руси нашли отражение в неизданной работе И. Г. Пры-

¹⁷⁶ Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. II, стр. 249.

¹⁷⁷ Ф. Буслаев. Местные сказания владимирские, московские и новгородские (Две лекции из курса истории русской литературы).— «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым», т. IV, стр. 23—24.

¹⁷⁸ Н. К. Гудзий. Изучение русской литературы в Московском университете (Дооктябрьский период), стр. 21—22.

¹⁷⁹ Там же, стр. 22.

¹⁸⁰ Ф. Буслаев. Лекции из курса истории русской литературы, читанного студентам Московского университета в 1860/1 академ. году.— «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым», т. III кн. 6, стр. 68.

¹⁸¹ Там же, стр. 66.

¹⁸² Там же, стр. 63.

жова «Москва — царство татарщины» (первоначальный вариант заглавия: «Москва — царство византизма и татарщины»). Эта работа, пишет исследователь, «отражает ложное понимание Прыжовым исторического процесса и роли Москвы в образовании русского государства»¹⁸³.

Вклад Буслаева в изучение древнерусской литературы, как видим, был весьма значителен. Проблемы, выдвинутые им, особенно проблема областнического характера литературы древней Руси, являются актуальными и для современного литературоведения.

ШКОЛА СРАВНИТЕЛЬНОЙ МИФОЛОГИИ

(А. Н. АФАНАСЬЕВ, О. Ф. МИЛЛЕР, А. А. КОТЛЯРЕВСКИЙ)

I

Научная деятельность Буслаева продолжалась более полувека. Еще при его жизни мифологическая теория, с которой он так тесно был связан в 40—50-е годы, вынуждена была уступить место сначала теории широкого литературного общения между народами, затем антропологической и исторической. Считаясь с движением научной мысли, постоянно опиравшейся на огромный фактический материал, Буслаев, как мы могли в этом убедиться, не только не оставался чужд новым направлениям в науке, но и оказывал существенное влияние на их утверждение и развитие. Идеи Буслаева неизменно находили широкий отклик в научной среде, их подхватывали и развивали его многочисленные ученики, наиболее талантливые из которых впоследствии сами становились во главе новых школ и направлений.

Положения мифологической теории в том их виде, как они сложились в работах Буслаева 40—50-х годов, хотя и охватывали довольно широкий круг проблем, в основном развивали идею о языке и мифе как двух важнейших формах проявлений народного сознания, определивших возникновение и последующее развитие всей народной культуры. Между тем уже в те годы перед учеными вставали вопросы о сущности самого мифа и его исторических судьбах. Разработка этих вопросов была осуществлена младшими мифологами. Наиболее ярким представителем школы младших мифологов был Александр Николаевич Афанасьев (1826—1871), имя которого, по словам А. Н. Пыпина, «принадлежит к числу наиболее симпатичных имен в истории русской науки, посвященной исследованию русской народности и старины»¹⁸⁴.

¹⁸³ Л. Н. Пуцкарев. Рукописный фонд И. Г. Прыжова, считавшийся утерянным. — «Советская этнография», 1950, № 1, стр. 186.

¹⁸⁴ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 110.

В историю науки Афанасьев вошел прежде всего как теоретик фольклора и издатель памятников народного поэтического творчества, хотя он много занимался и вопросами истории и истории литературы. Свою научную деятельность Афанасьев и начинал как историк — в конце 40-х — начале 50-х годов он публикует в «Современнике» и «Отечественных записках» ряд исторических сочинений¹⁸⁵ в духе историко-юридической школы, с виднейшими представителями которой — К. Д. Кавелиным и С. М. Соловьевым — он был хорошо знаком еще по московскому университету. Из историко-литературных работ Афанасьева, с которыми он начал выступать со второй половины 50-х годов, наибольшее значение имеют статьи о русских сатирических журналах XVIII века¹⁸⁶, о Н. И. Новикове, Д. И. Фонвизине и другие¹⁸⁷. В 1859—1860 гг. Афанасьев издавал журнал «Библиографические записки».

(К фольклорно-этнографической тематике Афанасьев обращается в начале 50-х годов.) Его первая работа в этой области — «Дополнения и прибавления к собранию „Русских народных пословиц и притчей“, изданному И. Снегиревым»¹⁸⁸, еще не выходит за пределы проблематики историко-юридической школы: значение русских пословиц и поговорок Афанасьев видит прежде всего в том, что они дают богатейший материал для построения истории родового быта. В последующих работах Афанасьева — «Дедушка домовый»¹⁸⁹, «Колдовство на Руси в старину»¹⁹⁰, «Религиозно-языческое значение избы славянина»¹⁹¹ и других, наряду с концепциями школы К. Д. Кавелина и С. М. Соловьева, довольно отчетливо выступают и основные положения мифологи-

¹⁸⁵ См., напр.: А. Н. Афанасьев. Государственное хозяйство при Петре Великом. — «Современник», 1847. № 6, отд. II, стр. 75—134; № 7, отд. II, стр. 1—79; он же. <Рец. на «Историю финансовых учреждений России со времени основания государства до кончины Екатерины II» Дм. Толстого>. — «Современник», 1848, № 4, отд. III, стр. 109—121; он же. <Рец. на «Историю русской церкви» рижского епископа Филарета>. — «Современник», 1849, № 4, отд. III, стр. 71—84; № 5, отд. III, стр. 1—26; он же. Об археологическом значении «Домостроя». — «Отечественные записки», 1850, № 7, отд. II, стр. 33—46 и другие работы.

¹⁸⁶ См.: А. Н. Афанасьев. Русские сатирические журналы. Эпизод из истории прошлого столетия. М., 1859.

¹⁸⁷ Список работ Афанасьева, составленный им самим, опубликован в «Русском архиве» за 1871 год, стр. 1948—1955.

¹⁸⁸ А. Афанасьев. Дополнения и прибавления к собранию «Русских народных пословиц и притчей», изданному И. Снегиревым. — «Архив историко-юридических сведений, относящихся до России, издаваемый Николаем Калачовым», кн. I. М., 1850, отд. IV, стр. 49—68.

¹⁸⁹ А. Афанасьев. Дедушка домовый. — Там же, отд. VI, стр. 13—29.

¹⁹⁰ А. Н. Афанасьев. Колдовство на Руси в старину. — «Современник», 1851, № 4, отд. II, стр. 49—64.

¹⁹¹ А. Афанасьев. Религиозно-языческое значение избы славянина. — «Отечественные записки», 1851, № 6, отд. II, стр. 53—66.



А. Н. Афанасьев

ческой школы, разработке которых ученых посвятил всю свою жизнь.

Важным этапом в формировании взглядов Афанасьева-мифолога явилась его работа над сборником «Народные русские сказки»¹⁹². В обширных комментариях к каждому сказочному

¹⁹² Первое издание «Народных русских сказок» Афанасьева выходило отдельными выпусками с 1855 по 1863 г. (всего вышло восемь выпусков; первый и второй выпуски выдержали три издания, третий и четвертый — два). В приложении к первому, второму и восьмому выпускам были даны примечания с публикацией сказок из малодоступных изданий и их вариантов. Второе издание сборника, подготовленное Афанасьевым, вышло уже после его смерти в 1873 г. в четырех томах; третье — в 1897 г. в двух томах под редакцией А. Е. Грузинского; четвертое — в 1913—1914 гг. в пяти томах под редакцией А. Е. Грузинского, пятое — в 1936—1940 гг. в трех томах под редакцией М. К. Азадовского, Н. П. Андреева и Ю. М. Соколова; шестое — в 1957 г. в трех томах под редакцией В. Я. Проппа.

тексту (в издании 1873 г. комментарии были выделены в особый, четвертый том) Афанасьев стремился раскрыть мифологическое содержание сказок, возводя их к предполагаемым доисторическим религиозным представлениям. Вот, например, как прокомментировал он сказку-предание «Вазуза и Волга» (т. I, № 94): «Здесь олицетворены две реки, которые спорят о старейшинстве и пускаются в перегонку. Олицетворение это — не пустая риторическая фигура, а остаток древнего мифического представления. Любопытно, что большая часть троп, не придуманных нарочно, а издавна составляющих неотъемлемую принадлежность языка, ведет свое начало от древних представлений народа и потому заключает в себе намеки на мифические сказания, хотя в позднейшее время намеки эти до того стерлись, что могут быть разгаданы только путем научных исследований»¹⁹³. Вскрывая мифологическую основу другой сказки, Афанасьев пишет: «В шуме древесных листьев, свисте ветра, плеске волн, жужжаньи насекомых, крике и пении птиц, реве и мычании животных, в каждом звуке, рождающемся в природе, поселяне думают слышать таинственный разговор, доступный только чародейному велению колдуна»¹⁹⁴.

Комментарии к сборнику «Народные русские сказки» вместе с ранними фольклорно-этнографическими работами Афанасьева явились основой его капитального трехтомного труда «Поэтические воззрения славян на природу»¹⁹⁵, в котором мифологические концепции ученого получили свое законченное выражение.

Прежде всего Афанасьев ставит проблему происхождения мифа и методов его изучения. Проблема эта не была новой для русских мифологов, в частности для Буслаева. Однако Буслаев,

В 1859 г. Афанасьев выпустил сборник «Народные русские легенды» (изд. 2-е, Казань, 1914). Позднее, без указания года и фамилии составителя, в Женеве был издан еще один сборник Афанасьева — «Русские заветные сказки» (первоначально озаглавленный составителем «Народные русские сказки не для печати»), куда вошли широко распространенные антипоповские сказки. Сборник «Народные русские сказки» Афанасьева сразу же приобрел европейскую известность. Отметим, например, что английский ученый Ральстон именно из него позаимствовал материалы для своих сборников «The songs of the Russian people» — «Песни русского народа» (Лондон, 1872) и «Russian folktales» — «Русские народные сказки» (Лондон, 1873). — См.: Л. Леже. Славянская мифология. Воронеж, 1908, стр. VII, примечание.

¹⁹³ «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», т. IV. Примечания, изд. второе, пересмотренное. М., 1873, стр. 44.

¹⁹⁴ «Народные русские сказки А. Н. Афанасьева», вып. I. Примечания. М., 1855, стр. 80.

¹⁹⁵ А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов, т. I—III. М., 1865—1869. — В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

как мы знаем, ставил ее в самом общем плане («основной закон языка, проявляющийся в наименовании предмета по впечатлению, им произведенному на человека, лежит в основе как грамматического построения, так и мифических преданий, зарождающихся сообща с языком»), не касаясь самого процесса мифотворчества. Между тем именно это становится предметом научных разысканий Афанасьева.

Возникновение мифов Афанасьев теснейшим образом связывает с историческим развитием языка, «Богатый и, можно сказать, единственный источник разнообразных мифических представлений — читаем уже на первых страницах его книги — есть живое слово человеческое, с его метафорическими и созвучными выражениями. Чтобы показать, как необходимо и естественно создаются мифы (басни), надо обратиться к истории языка» (I, 5). В истории же любого языка, говорит Афанасьев, различаются два периода: период образования, постепенного сложения (развития форм) и период упадка и расчленения (превращений). Язык начинается с образования корней или тех основных звуков, в которых первобытный человек обозначал свои впечатления, производимые на него предметами и явлениями природы. Такие корни и звуки выражали признаки и качества общие для многих предметов, поэтому употреблялись для обозначения каждого из них. Различные предметы, сходные по отдельным признакам, сближались в представлениях человека и получали одинаковые названия или названия, производные от одного корня. С другой стороны, каждый предмет мог вызывать многие впечатления и получал свое полное определение лишь во множестве синонимических выражений. Но каждый из этих синонимов мог обозначать какие-то качества других предметов и таким образом связывать их между собою. Именно здесь, по Афанасьеву, и кроется богатый родник метафорических выражений, которые впоследствии послужили поводом к созданию целого ряда мифических сказаний.

С образованием метафорических образований в языке кончается первый, доисторический период его жизни и начинается новый, когда «прежняя стройность языка нарушается, обнаруживается постепенное падение его форм и замена их другими, звуки мешаются, переkreщаются; этому времени по преимуществу соответствует забвение коренного значения слов» (I, 6). Вследствие таких вековых утрат языка, превращения звуков и подновления понятий, исходный смысл древних речений становится все темнее и загадочнее, и начинается неизбежный процесс «мифических обобщений». «Стоило только забыться, затеряться первоначальной связи понятий, чтобы метафорическое уподобление получило для народа все значение действительного факта и послужило поводом к созданию целого ряда баснословных

сказаний» (I, 9—10). Так, небесные светила уже не только в переносном, поэтическом смысле именуются «очами неба», но и в самом деле представляются народному уму под этим живым образом, и отсюда «возникают мифы о тысячеглазом, неусыпном ночном страже Аргусе и одноглазом божестве солнца; извивистая молния является огненным змеем, бысролетные ветры наделяются крыльями, владыка летних гроз — огненными стрелами» (I, 10). «Вначале, — продолжает Афанасьев, — народ еще удерживал сознание о тождестве созданных им поэтических образов с явлениями природы, но с течением времени это сознание более и более ослабевало и наконец совершенно терялось; мифические представления отделялись от своих стихийных основ и принимались как нечто особое, независимо от них существующее».

В своем историческом развитии мифы подвергались значительной переработке. Этот процесс представлялся Афанасьеву в следующем виде. Сначала идет раздробление мифических сказаний, вызванное географическими и бытовыми условиями, мешавшими близости и постоянству людских сношений. Следующий момент — низведение мифов на землю и прикрепление их к известной местности и историческим событиям. С утратой настоящего значения метафорического языка старинные мифы стали пониматься буквально, и, как пишет Афанасьев, «боги мало-помалу унизились до человеческих нужд, забот и увлечений и с высоты воздушных пространств стали низводиться на землю, на это широкое поприще народных подвигов и занятий» (I, 13). Низведенные на землю, воинственные боги утрачивают свою недоступность, нисходят на степень героев и смешиваются с давно усопшими историческими личностями. Миф и история в народном сознании сливаются. Последний этап в историческом развитии мифов — их нравственное мотивирование. С возникновением государственных центров происходит канонизация преданий, причем уже не в народной среде, а в кругу избранных жрецов, ученых и поэтов, которые приводят предания в хронологическую последовательность и связывают их в стройное учение о происхождении мира, его кончине и судьбах богов.

Большая часть мифических представлений индоевропейских народов восходит, по Афанасьеву, к отдаленному времени ариев. Выделяясь из общей массы родоначального племени и расселяясь по дальним землям, народы, вместе со словом, уносили с собой и самые воззрения и верования. Поэтому, например, суевтерные сказания, содержащиеся в стихе о «Голубиной книге», составляют общее достояние всех индоевропейских народов, «находят свое оправдание в истории языка и совершенно совпадают с древнейшими мифами индусов и с показаниями „Эдды“» (I, 51). Отсюда необходимость их сравнительного изучения. Сравнительная филология открывает нам мир доисторический, Дает надеж-

ное средство разгадать древнейшие нравы, обычаи и верования, и «свидетельства ее тем драгоценнее, что старина выражается и перед нами теми же самыми звуками, в каких некогда выражалась она первобытному народу» (I, 17). Только путем сравнительного изучения, подчеркивает Афанасьев, можно доискаться действительных корней слов и определить круг понятий и самый быт арийского народа, ибо «в слове заключена внутренняя история человека, его взгляд на самого себя и природу» (I, 16). Сравнительный метод «дает средства восстановить первоначальную форму преданий, а потому сообщает выводам ученого особенную прочность и служит для них необходимою проверкою».

Таковы, по Афанасьеву, процесс образования мифов и метод их научного изучения. В своих основных чертах они были разработаны ученым уже в его первых фольклорно-этнографических статьях и заметках. Позднее Афанасьев познакомился с трудами западноевропейских ученых — М. Мюллера, Куна, Маннгардта, Шварца, Пикте и других и, как он сам заявил об этом в послесловии к первому тому «Поэтических воззрений славян на природу», многое уточнил в своих построениях, приняв основные выводы названных исследователей [отметим, что заглавие книги Афанасьева почти полностью повторяет заглавие исследования В. Шварца «Die poetischen Naturanschauungen der Griechen, Römer und Deutschen in ihrer Beziehung zur Mythologie» — «Поэтические воззрения на природу греков, римлян и немцев в их отношении к мифологии» (1864)]. Речь идет прежде всего о лингвистической теории мифа английского ученого Макса Мюллера, согласно которой причины возникновения мифов лежат в исторической жизни языка, точнее в процессе постепенного затемнения первоначального смысла слов, «болезни языка» [русский перевод труда М. Мюллера «Essay on Comparative Mythology» (1856) опубликован в «Летописях русской литературы и древности», издаваемых Н. Тихонравовым (1863, т. V) под заглавием «Сравнительная мифология»]. На первый взгляд, мифологическая концепция Афанасьева принципиально ничем не отличается от теории М. Мюллера. Английский ученый, так же как и Афанасьев, исходил из того, что древний человек мыслил вполне конкретно, называя отдельные предметы или явления по какому-нибудь одному признаку. Вследствие сходства отдельных признаков различные предметы или явления могли называться одинаково, отсюда развитие синонимии и метафоричности в языке. Со временем происходит забвение первоначального значения слов, что и вызывало появление мифов — фантастических представлений о явлениях природы. Между тем — и это было отмечено еще в дореволюционной историографии — между концепциями Афанасьева и М. Мюллера имеется существенное различие. Так, А. А. Котляревский, указав на вполне самостоятельный

подход Афанасьева к проблеме происхождения мифа¹⁹⁶, заметил, что Афанасьев расходится с М. Мюллером во взгляде на характер поэтической метафоры. По Мюллеру, поэтическая метафора явилась вследствие лексической бедности древнего языка: не располагая достаточным запасом слов, язык вынужден был употреблять одинаковые термины и слова для обозначения различных предметов и впечатлений; по мнению же Афанасьева, которое нельзя не разделить, говорит А. А. Котляревский, «метафора произошла вследствие сближения между предметами, сходными по производимому впечатлению; она создавалась совершенно свободно, черпая из богатого источника, а не по нужде, не ради бедности языка»¹⁹⁷. На принципиальный характер расхождений Афанасьева с М. Мюллером указывают и современные исследователи. М. К. Азадовский, например, отмечает, что Афанасьева «интересовал не процесс вырождения, как Мюллера, но процесс формирования „из едва уловимых зачатков мысли сложной системы народных верований“». «Основной тезис М. Мюллера о мифологии как болезни языка уже заключал в себе идею о регрессивном процессе народной мысли»¹⁹⁸.

Наряду с проблемой происхождения мифов Афанасьев ставит и другую важную проблему, а именно о сущности древних мифологических представлений. Он принимает так называемую «метеорологическую» теорию немецких ученых А. Куна и В. Шварца, согласно которой в основе большинства мифов лежит обожествление стихийных сил природы — грозы, грома, молнии, ветра, туч и т. д. Наиболее полно и последовательно «метеорологическая», или «грозовая», теория была разработана в трудах В. Шварца, ученика и последователя А. Куна. В своей книге «Происхождение мифологии по материалам греческих и немецких сказаний» (1860) Шварц, например, утверждал, что такие стихийные явления, как грозы, всегда оказывались важнейшим объектом содержания мифов. Именно эти явления, столь грозные и столь живые, встречаются в основе олицетворения сверхъестественных существ. Многие мифы, полагал Шварц,

¹⁹⁶ В вопросе о происхождении мифических представлений, говорит А. А. Котляревский, Афанасьев сходится с М. Мюллером, по мысли которого вся мифология есть только следствие «болезни языка». «Заметим, однако, что к такому убеждению г. Афанасьев пришел не вследствие знакомства с теорией М. Мюллера, но путем совершенно независимым и гораздо прежде европейского санскритолога: он проводил эту мысль лет еще 15 тому назад во многих своих статьях, по мифологии, и теперь, получив поддержку со стороны европейского ученого авторитета, автор высказывается только с большою решительностью и определенно» (А. А. Котляревский. Соч., т. II. СПб., 1889, стр. 271).

¹⁹⁷ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 272.

¹⁹⁸ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 76, 72.— О сочетании в работах М. Мюллера рационалистических идей с теорией

восходят к теме борьбы мрака и света: первобытный человек постоянно наблюдал, как тучи покрывают солнце, но потом оно «побеждает» их.

В русле этой теории идет и Афанасьев, анализируя сущность поэтических воззрений человека на природу: «Противоположность света и тьмы, тепла и холода, весенней жизни и зимнего омертвления — вот что особенно должно было поразить наблюдающий ум человека. Чудная, роскошная жизнь природы, громко звучащая в миллионах разнообразных голосов и стремительно развивающаяся в бесчисленных формах, обуславливается силою света и тепла; без нее все замирает. Подобно другим народам, наши праотцы обоготворили небо, полагая там ее вечное царство; ибо с неба падают солнечные лучи, оттуда блистают и луна и звезды и проливается плодотворящий дождь» (I, 62). И дальше: «...в весенних грозах, сопровождающих возврат солнца из дальних странствий в царство зимы, воображению древнейших народов рисовались: с одной стороны, брачное торжество природы, поливаемой семенем дождя, а с другой — ссоры и битвы враждующих богов; в громовых раскатах, потрясающих землю, слышались то клики свадебного веселья, то воинственные призывы и брань» (I, 78).

Итак, и язык, и тесно связанный с ним образ мышления, и самая свежесть первоначальных впечатлений «необходимо влекли мысль человека к олицетворениям» (I, 61), сыгравшим такую значительную роль в образовании мифов. Олицетворение же именно небесных сил природы легло в основу самых разнообразных мифов, связанных не только с представлениями об огне и воде, но и с представлениями, сохранившимися в славянской демонологии. Эти древние мифы не пропали бесследно. Значение их в истории народной культуры было весьма велико. Не только суеверные представления, но и вообще все поэтическое творчество индоевропейских народов, полагал Афанасьев, развилось из древнейших мифов.

Однако Афанасьев, в отличие от Буслаева, не рассматривает самый процесс образования различных видов и жанров поэтического творчества из мифологии. Исходным для него является убеждение в том, что мифологические сказания лежат в основе всех произведений народной словесности — от богатырской былины до духовного стиха. «На древние мифические основы сказаний и у славян, как и у всех других народов, историческая жизнь накладывает свое клеймо. Хранимое в памяти наро-

вырождения писал немецкий ученый В. Вундт: «Перед нами здесь, очевидно, своеобразное смешение старого рационализма с теорией вырождения, к которой вообще склонялся Мюллер и которая породила эту страшную концепцию» (В. Вундт. Миф и религия. Перевод с немецкого. СПб., 1911, стр. 14).

да, передаваемое из поколения в поколение, эпическое предание необходимо заимствует частные, отдельные черты из действительного быта и сливает их с стародавним содержанием; вместо обычных духов фантазия заставляет своих богатырей сражаться с полчищами татар и других кочевников; и самого богатыря, представителя весенних гроз, представляет каким-нибудь прославленным витязем или героем из козацкой вольницы» (I, 49). Следовательно, чтобы обнаружить истинный смысл того или иного поэтического произведения, необходимо вскрыть эти древние мифологические основы, освободив их от позднейших напластований. И Афанасьев, по справедливому замечанию М. К. Азадовского, в этом плане «подверг пересмотру весь состав русского фольклора»¹⁹⁹.

Древнее мифическое сказание, утверждал он, лежит в основе эпических, богатырских песен. Влияние христианства и дальнейшей исторической жизни коснулось только их имен и обстановки, а не самого содержания: «вместо мифологических героев представлены исторические личности или святые угодники, вместо демонических сил — названия враждебных народов, да в некоторых местах прибавлены позднейшие бытовые черты» (I, 46). Народные эпические герои, прежде чем явились в исторической обстановке, «были олицетворениями стихийных сил природы; отсюда объясняются и те громадные размеры, и та сверхъестественная сила, которая придается им в былинах» (I, 48). «Воспевая подвиги, богатырей, — продолжает Афанасьев, — народный эпос рассказывает, как единым взмахом меча-кладенца побивают они несчетные рати и как за единый дух выпивают чару зелена вина — в полтора ведра. Видеть в этих подробностях апофеозу грубого насилия и пьянства может только тот, кто не потрудился вникнуть в мифические основы сказаний, живописующих перед нами борьбу бога-громовника с демоническими силами дождевых туч. Как в „Ведах“ Индра, а в „Эдде“ Тор, богатыри наши поражают враждебные рати несокрушимым мечом — молнией и не в меру упиваются дождем, который метафорически назывался медом и вином» (I, 48—49).

Древнюю мифологическую основу обнаруживает Афанасьев и в народных сказках. Их сравнительное изучение, говорит он, приводит к двум заключениям: «во 1-х, что сказки индоевропейских народов создались на мотивах, лежащих в основе древнейших воззрений арийского народа на природу, и во 2-х, что по всему вероятно, уже в эту древнюю арийскую эпоху были выработаны главные типы сказочного эпоса и потом разнесены разделившимися племенами в разные стороны — на места их новых поселений, сохранены же народной памятью — как и все

¹⁹⁹ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 80.

ПОЭТИЧЕСКІЯ
ВОЗЗРѢНІЯ СЛАВЯНЪ

НА

ПРИРОДУ.

ОПЫТЪ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНІЯ СЛАВЯНСКИХЪ ПРЕДАНІЙ
И ВЪРОВАНІЙ, ВЪ СВЯЗИ СЪ МИФИЧЕСКИМИ СКАЗАНІЯМИ ДРУГИХЪ
РОДСТВЕННЫХЪ НАРОДОВЪ.

А. АФАНАСЬЕВА.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ.

Изданіе К. Солдатенкова.

МОСКВА.

—
1865.

А. Н. Афанасьев

*Поэтические воззрения славян на природу, т. I. М., 1865.
Титульный лист*

поверья, обряды и мифические представления» (I, 54). Из народных лирических песен особенно важны для исследователя старины обрядовые, сохраняющие любопытные указания на старинные верования и давно отживший быт.

Обломки старинного метафорического языка сохранили для нас народные загадки. «Кажущееся бессмыслие многих загадок, — говорит Афанасьев, — удивляет нас только потому, что мы не постигаем, что мог найти народ сходного между различными предметами, по-видимому, столь не похожими друг на друга; но как скоро поймем это уловленное народом сходство, то не будет ни странности, ни бессмыслия» (I, 22—23). Ценным пособием при объяснении различных мифов служат пословицы, поговорки, присловья, прибаутки: по самой своей форме они наименее подвержены искажению, до сих пор остаются памятниками издавна сложившихся воззрений на жизнь и ее условия.

Отголоски древних мифов обнаруживаются, далее, в заговорах, приметах. Афанасьев различает приметы, выведенные из действительных наблюдений, и приметы суеверные, в основании которых лежит не опыт, а мифическое представление. «О некоторых приметах, соединяемых с птицами и зверями, — говорит ученый, — положительно можно сказать, что они нисколько не соответствуют настоящим привычкам и свойствам животных, а между тем легко объясняются из мифических сближений, порожденных старинным метафорическим языком; так, например, рыжая корова, идущая вечером впереди стада, предвещает ясную погоду на следующий день, а черная — ненастье» (I, 29—30).

Наконец, полагает Афанасьев, полезные указания для разъяснения мифов могут дать духовные стихи: христианские мотивы в них, как правило, сливаются с древнеязыческими. Духовные стихи сложились под влиянием апокрифической литературы, но это не умаляет их важности для науки, так как сами апокрифы явились как «необходимый результат народного стремления согласить предания предков с теми священными сказаниями, какие водворены христианством. Откуда бы ни были пронесены к нам апокрифические сочинения — из Византии или Болгарии, суеверные подробности, примешанные ими к библейским сказаниям, большею частью коренятся в глубочайшей древности — в воззрениях арийского племени, и потому должны были найти для себя родственный отголосок в преданиях нашего народа» (I, 50).

При исследовании всего этого разнообразного поэтического материала, как и при исследовании древних мифических сказаний, необходим сравнительный метод. «Изучение эпических песней, так называемых *былин*, — подчеркивает Афанасьев, — тогда только приведет к прочным выводам, когда исследователи будут держаться сравнительного метода, когда путем обстоятельного сличения различных вариантов былины с родственными памят-

никами и преданиями других народов они определяют позднейшие отмены, сымут исторические наросты и восстановят древнейший текст сказания» (I, 47).

Таковы основные положения мифологической теории Афанасьева. Нетрудно заметить в построениях ученого известное сходство с концепциями основоположника русской мифологической школы Ф. И. Буслаева. Общим для них является убеждение в том, что возникновение мифологии самым тесным образом связано с историей языка и что мифологические представления лежат в основе всех памятников народной словесности. Оба они признавали важность сравнительного метода при исследовании памятников старины. Афанасьев во многом буквально повторяет Буслаева. Вот, например, какую характеристику дает он древней эпической поэзии: «Древние эпические сказания чужды личного произвола; они не были собственностью того или другого поэта, выражением его исключительных воззрений на мир, а напротив, были созданием целого народа (...) Действительным поэтом был народ; он творил язык и мифы; и таким образом давал все нужное для художественного произведения — и форму, и содержание; в каждом названии уже запечатлевался поэтический образ и в каждой мифе высказывалась поэтическая мысль. Отдельные лица являлись только пересказчиками или певцами того, что создано народом» (I, 46). Столь же близка к буслаевской и характеристика эпического языка и стиля: «Самая характеристическая особенность эпического языка заключается в постоянном употреблении одних и тех же эпитетов и оборотов, однажды навсегда верно и метко обрисовавших известное понятие; таким эпитетам и оборотам несомненно принадлежит значительная давность» (I, 617). Афанасьев подхватывает мысль Буслаева о значении для истории языка и словесности областных слов и речений: «Областные словари сохраняют множество стародавних форм и выражений, которые столь же важны для исторической грамматики, как и для бытовой археологии; положительно можно сказать, что без тщательного изучения провинциальных особенностей языка многое в истории народных верований и обычаев останется темным и неразгаданным» (I, 21).

Подобных примеров можно было бы привести немало. Да это и понятно: Афанасьев ведь и выступил как ученик Буслаева. Поэтому гораздо важнее выявить то новое, что он внес в мифологическую теорию, какими новыми идеями обогатил он русскую мифологическую школу. Как уже говорилось, Афанасьев впервые в русской науке поставил вопрос о происхождении древних мифических представлений в тесную связь с историческим развитием языка и мышления, создав стройную теорию происхождения мифологии. Важно отметить, что основные положения этой теории были сформулированы Афанасьевым самостоятельно, задол-

го до появления аналогичных теорий в западноевропейской науке. Афанасьев, далее, выдвинул проблему сущности мифов и их исторического развития и привлек для доказательства своих положений такой громадный фактический материал, что его книга сразу же стала значительным явлением не только в русской, но и в мировой науке. Эту сторону труда Афанасьева отмечали еще его современники. «В отношении материала он (труд Афанасьева) представляет такой систематический свод фактов по славянской и преимущественно русской мифологической древности, какого не имела еще наша наука»²⁰⁰, — писал, например, А. А. Котляревский. «Чем больше я углубляюсь в Ваш последний труд (...) тем более я изумляюсь размером Ваших исследований»²⁰¹, — признавался в письме к Афанасьеву В. Маннгардт.

На многие проблемы, так или иначе связанные с воззрениями древнего человека на природу, Афанасьев смотрел глубже, чем его современники, прежде всего западноевропейские ученые. «Он понимал, например, что в основе того олицетворения небесных явлений, к которому мифологи любили сводить всякую религию, лежали все же явления земной материальной действительности. Основу эту Афанасьев видел в пастушеском быте древних „ариев“»²⁰², — пишет советский этнограф С. А. Токарев и приводит следующие слова Афанасьева, действительно свидетельствующие о реалистической позиции автора «Поэтических воззрений славян на природу» в вопросе о происхождении древних религиозных представлений: «Олицетворяя грозные тучи быками, коровами, овцами и козами, первобытное племя ариев усматривало на небе, в царстве бессмертных богов, черты своего собственного пастушеского быта: ясное солнце и могучий громовник, как боги, приводящие весну с ее дождевыми облаками, представлялись пастырями мифических стад» (I, 690).

Велико и общественное значение книги Афанасьева, о чем с полным основанием писал тот же А. А. Котляревский: «Есть еще и иная добрая сторона в труде г. Афанасьева, которую нельзя оставить без внимания. Я разумею общее нравственное значение книги: приведя массу суеверий, опутывающих народную жизнь, к их источникам и простым причинам, показывая, как возникли и сложились они, лишая их обаяния таинственности, автор в корне подрывает и их обольщения и силу, которою они владычествуют не над одними не искушенными наукой умами»²⁰³. Общественное значение «Поэтических воззрений славян на природу»

²⁰⁰ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 310.

²⁰¹ Письмо В. Маннгардта к Афанасьеву от 2 июня 1867 г. из Данцига. — «Этнографическое обозрение», 1897, № 2, стр. 150.

²⁰² С. А. Токарев. Вклад русских ученых в мировую этнографическую науку. — «Советская этнография», 1948, № 2, стр. 204

²⁰³ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 311.

сознавал и сам Афанасьев: «Часто из одного метафорического выражения, как из зерна,— писал он,— возникает целый ряд примет, верований и образов, опутывающих жизнь человеческую тяжелыми цепями, и много-много нужно было усилий, смелости, энергии, чтобы разорвать эту невидимую сеть предрассудков и взглянуть на божий мир светлыми очами» (III, 775). Этот реалистический взгляд ученого на происхождение и сущность древнего народного суеверия ничего общего не имел с той идеализацией старины, которая была свойственна многим представителям славянофильского направления в науке.

В методологическом же отношении книга Афанасьева очень скоро оказалась устаревшей. Довольно холодно встретил теоретические установки автора Буслаев, хотя и отметил, что «весь этот добросовестный труд в собирании неистощимо богатого славяно-русского материала составляет существенное и неоспоримое достоинство сочинения, которое, благодаря этому качеству, надолго останется справочною книгой для всякого занимающегося русскою народностью»²⁰⁴. Возражение у Буслаева вызвали и конкретные анализы поэтических произведений, содержащиеся в книге Афанасьева. Действительно, прежние ошибки мифологов, как русских, так и западноевропейских, в ней были не только повторены, но и доведены до крайности. Вот например, как анализировал Афанасьев былины об Илье Муромце. «В народных сказках богатырь, собирающийся на битву с змеем — демоническим представителем зимних облаков и туманов, должен трижды испить *живой* (или *сильной*) воды, и только тогда получает силу поднять меч-кладенец. Пиво, которое пьет Илья Муромец,— старинная метафора дождя. Окованный зимнею стужей, богатырь-громовик сидит сиднем, без движения (не заявляя себя в грозе), пока не напьется живой воды, т. е. пока весенняя теплота не разобьет ледяных оков и не претворит снежные тучи в дождевые; только тогда зарождается в нем сила поднять молниеносный меч и направить его против темных демонов» (I, 304—305). И дальше: «...в образе Соловья-разбойника народная фантазия олицетворила демона бурной, грозовой тучи. Имя Соловья дано на основании древнейшего уподобления свиста бури громозвучному пению этой птицы (<...> Эпитет „разбойника“ объясняется разрушительными свойствами бури и тем стародавним воззрением, которое с олицетворениями туч соединяло разбойничий, воровской характер. Закрытие тучами и зимними туманами небесных светил называлось на старинном поэтическом языке *похищением золота*: в подвалах Соловья-разбойника лежит несчетная золотая казна» (I, 307—309). И т. д.

²⁰⁴ Ф. Буслаев. Сравнительное изучение народного быта и поэзии.— «Русский вестник», 1872, № 10, стр. 692.

В бога-громовика превращается у Афанасьева и герой сатирической сказки работник Балда, одерживающий верх над жадным попом-толоконным лбом. «Русское предание,— читаем в книге Афанасьева,— дает этому герою знаменательное имя Балда, что свидетельствует за его близкое знакомство с Перуном и Тором. Слово „балда“ (от санскритского *bhal*, *bhaḥ* — разить, ударять, рубить; от того же корня происходят болт и булава) означает большой молот, колотушка, дубинка, палица. Как собственное имя героя, оно должно указывать на его наиболее существенный и характеристичный признак; а чем же так резко отличаются Перун и Тор от прочих богов и демонов, как не своей молниеносной палицей и молотом» (II, 746). И т. д.

Подобная интерпретация произведений и персонажей народной словесности вызывала возражение даже у некоторых мифологов—последователей Афанасьева. А. А. Котляревский, например, упрекал Афанасьева за преувеличение роли народного предания и памяти в процессе создания поэтического произведения, отмечал как недостаток исследования именно стремление автора возвести к мифическому источнику и объяснить как природную метафору все даже мельчайшие частные черты былин. В рецензии на книгу Афанасьева А. А. Котляревский писал: «Не удаляясь от приведенного нами примера (А. А. Котляревский приводил примеры анализа Афанасьевым былин об Илье Муромце), остановимся в нем на объяснении *стрел* Ильи Муромца и *золотой казны* Соловья-разбойника. Не станем спорить, что и *стрелы* и *золото* в данном случае могли быть уцелевшими остатками мифических метафор или представлений *молнии* и *светил*; но чем опровергнет нас автор, если мы в *стрелах* увидим обыкновенное орудие доогнестрельного периода, а в *золотой казне* Соловья-разбойника — поэтическую прибавку фантазии к понятию о разбойнике, живущем грабежом и разбоем?»²⁰⁵

Критически отнесся к теории Афанасьева и А. Н. Веселовский, в то время еще стоявший на позициях мифологической школы. «Метеорологическая» теория, заявлял он, «страдает односторонностью»: «Облачные мифы играют большую роль при начале разных мифологий; это — одни из основных мифов; но они не единственные. Что такое, в самом деле, облачные мифы, как не одно из выражений того психического акта, который всю природу сознавал живою, действующей по законам личной жизни? Явления неба были, несомненно, величественнее, чудеснее других, таинственнее в своей роковой законности; понятно, что олицетворение овладело ими с особенною любовью; но оно проникло также на лес и воды. Оно отыскивало в лесу целый особый мир, столь же таинственный и столь же страшный для пер-

²⁰⁵ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 295—296.

вобытного человека»²⁰⁶. В лесу, утверждал А. Н. Веселовский, «были все элементы для фантастического олицетворения, для развития религиозного трепета, для создания особого мифологического цикла, который можно бы назвать животным. Рядом с облачными мифами становились мифы животные, мифы растений и т. п.»²⁰⁷.

Критика А. Н. Веселовского, как видим, не затрагивает самого существа теории Афанасьева. А. Н. Веселовский-мифолог лишь представлял себе развитие мифологии «не из одного центра, а из многих центров»²⁰⁸.

Важным методологическим недостатком мифологической концепции Афанасьева является, конечно, ее антиисторизм. Подгоняя под готовые схемы все многообразие народных верований и поэтических произведений, Афанасьев учитывал лишь внешние исторические наслоения и тем самым как бы принижал творческую роль создателей и носителей фольклора. Этот момент, между прочим, был отмечен в рецензии А. А. Котляревского, который писал: «Разве поэтическая фантазия, создав один образ на мифической основе, должна была остановиться и в последующее время, уже отрешившись от первобытного наивного взгляда и войдя в разнообразие эпохи исторической (...) Или, может быть, то же *психическое* настроение, какое господствовало в периоде младенческой жизни народа, продолжалось и далее в эпоху историческую, так что народ и среди изменившихся жизненных обстоятельств оставался при воззрениях ребенка и, не вникая в урокам, опыта, постоянно создавал природные мифы»²⁰⁹.

Можно отметить и другие недостатки в теоретических построениях Афанасьева, например, недостаточное внимание к национальной специфике мифологических представлений, весьма субъективные лингвистические и мифологические сближения и т. д. И они, конечно, снижают научное значение книги Афанасьева. Громадный же фактический материал, содержащийся в ней, до сих пор сохраняет свою научную ценность, оказывая воздействие не только на развитие фольклористических исследований, но и на развитие художественной литературы²¹⁰.

²⁰⁶ А. Веселовский. Сравнительная мифология и ее метод. — «Вестник Европы», 1873, № 10, стр. 655.

²⁰⁷ Там же, стр. 656.

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 296.

²¹⁰ Как уже не раз отмечалось, «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева оказали заметное влияние на творческую практику П. И. Мельникова-Печерского (см.: Г. Виноградов. Опыт выяснения фольклорных источников романа Мельникова-Печерского «В лесах». — «Советский фольклор», 1935, № 2—3, стр. 341—368), С. А. Есенина (см.: Б. В. Нейман. Источники эйдологии Есенина. — «Художественный фольклор», 1929, вып. IV—V, стр. 204—217) и других художников слова.

II

Своеобразную интерпретацию мифологические теории Афанасьева получили в трудах крупного ученого второй половины XIX века Ореста Федоровича Миллера (1833—1889). Филолог по образованию, он много и плодотворно занимался не только вопросами народной словесности, но и вопросами истории литературы, древней и новой, историей науки и педагогики. Известна его роль в завершении издания сборника песен П. Н. Рыбникова.

Мифологические концепции Миллера давно уже стали притчей во языцех. Их правильному объяснению, равно как и оценке всей его научной деятельности, мешали, нужно думать, довольно смутные и неопределенные общественные позиции ученого. Славянофильские симпатии уживались в нем с умеренно-либеральными убеждениями, общественные веяния 60-х годов, оказавшие огромное влияние на всю русскую мифологическую школу, Миллера совсем не затронули. Поэтому и научный резонанс его работ оказался более низким, чем они того заслуживали.

Вопросы мифологии заняли значительное место уже в первом крупном научном труде Миллера — его магистерской диссертации «О нравственной стихии в поэзии»²¹¹. Весьма отвлеченные, вневременные эстетические критерии автора, в основе которых лежали не менее отвлеченные этические принципы, сказались и на трактовке Миллером древней мифологии как «безнравственной стороны поэзии». С этих позиций он оценивал, например, греческую мифологию, видя в ней лишь «неотразимо развращающее начало»²¹². А. А. Котляревский в рецензии на книгу Миллера с негодованием писал по этому поводу, что «со времени гг. Мартынова и Бурачка, разбиравших сочинения Пушкина по Кормчей Книге и Номоканону, в русской литературе не встречалось еще ничего подобного»²¹³. Уничтожающей критике подверг исследование Миллера Н. А. Добролюбов²¹⁴, отзыв которого был настолько резким, что за автором диссертации надолго закрепилась репутация obscurant в науке.

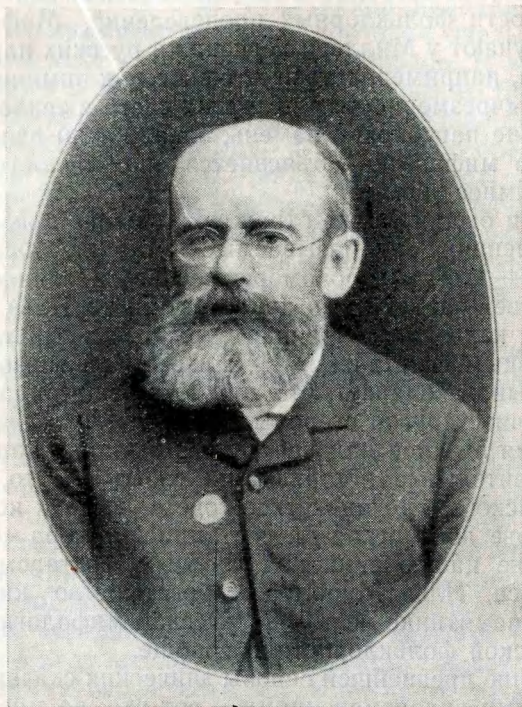
В связи с выходом первых выпусков собраний П. В. Киреевского и П. Н. Рыбникова в начале 60-х годов Миллер выступил с рядом публичных лекций о русских народных песнях. С этого времени народная словесность становится предметом его усиленных изучений. Поездка за границу в 1862—1863 гг., во время

²¹¹ Орест Миллер. О нравственной стихии в поэзии на основании исторических данных. По поводу вопроса о современном направлении русской литературы. СПб., 1858.

²¹² Там же, стр. 76.

²¹³ А. А. Котляревский. Соч., т. I, стр. 490.

²¹⁴ См.: Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в девяти томах, т. 3. М.—Л., Гослит издат, 1962, стр. 336—347.



О. Ф. Миллер

которой Миллер знакомится с Я. Гриммом и возобновляет свои занятия по народной словесности у германских ученых, способствовала усилению его интереса к мифологической теории, основные положения которой вскоре были сформулированы им в следующем крупном труде — «Опыте исторического обозрения русской словесности»²¹⁵.

Миллер принимает концепцию Афанасьева об олицетворении небесных стихий как основе всех древних мифологических представлений, а также о мифологическом содержании произведений народной словесности, в частности былин и сказок (первый том «Поэтических воззрений славян на природу» Афанасьева вышел, правда, в 1865 г., однако ранние его фольклорно-этнографические этюды были опубликованы еще в конце 50-х годов). И так же,

²¹⁵ Орест Миллер. Опыт исторического обозрения русской словесности, ч. I. СПб., 1863 (изд. 2-е — 1865).

как Афанасьев, он возводит к мифологической основе мельчайшие подробности фольклорных произведений. Мифологическое значение получают у Миллера персонажи русских народных сказок. Баба-яга, например, есть не что иное, как зимняя туча, зима; жар-птица — «чрезмерность в явлениях света и теплоты, которая становится уже пагубною»; камень, заваливший вход в пещеру, «обыкновенно мифически объясняется окаменелостью природы в холодное зимнее время»²¹⁶.

Персонажи былин также отражают древние представления о небесных явлениях. Так называемые «старшие богатыри» русского эпоса — это «антропоморфические исполинские мифы туч»²¹⁷; Соловей-разбойник в цикле былин об Илье Муромце — «не что иное, как олицетворенная буря с ее ветвистым деревом туч и ее грозным свистаньем»²¹⁸, а известный эпизод боя Ильи Муромца с сыном означает, что «бог-громовник, производя, т. е. порождая, тучи, с другой стороны, их же и истребляет»²¹⁹. И т. д. В то же время Миллер признает, что в былинах нашли отражение и действительные исторические события. Это, по словам М. К. Азадовского, «механическое сочетание двух концепций»²²⁰ лежит в основе докторской диссертации Миллера «Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. Илья Муромец и богатырство киевское»²²¹ — крупнейшем памятнике не только русской мифологической школы, но и русской фольклористики вообще.

Определение древнейшей основы эпических сказаний со всеми ее позднейшими видоизменениями — вот что, по мнению Миллера, должно воодушевлять любого исследователя памятников народной словесности. Но для этого необходимо овладеть сравнительным методом, выдающаяся заслуга в утверждении которого, подчеркивает Миллер, принадлежит Ф. И. Буслаеву. Именно он впервые стал «сравнивать данные нашего эпоса с эпосом и наших братьев-славян, и различных народов арийского корня» (IX). То же сделал, только в области мифологии, Афанасьев. Сравнительное изучение эпических данных, впрочем, не должно ограничиваться лишь материалами индоевропейской семьи народов. Необходимо обращаться «даже к совершеннейшим дикарям, так как основные приемы первобытного творчества везде одни и те же» (там же).

²¹⁶ Орест Миллер. Опыт исторического обозрения русской словесности, ч. I, стр. 21 и след.

²¹⁷ Там же, стр. 204.

²¹⁸ Там же, стр. 221.

²¹⁹ Там же, стр. 219.

²²⁰ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 171.

²²¹ Орест Миллер. Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. Илья Муромец и богатырство киевское. СПб., 1869 (на обложке — 1870). — Далее страницы книги указываются в тексте

Сравнительное изучение памятников народного творчества вскрывает их древнейшую основу, которая оказывается общою для сказаний всех индоевропейских народов. И это «все повсеместно сходное в народных сказаниях, повсеместно сохраняемое как всеобщее наследие старины, первоначально было,— говорит Миллер,— не что иное как миф» (5). Сюжет о бое отца с сыном, например (а с анализа его Миллер и начинает свое исследование), сохранился у многих народов, причем у таких, между которыми не могло быть никакого взаимного общения. «Поэтому тут нельзя предположить заимствования, а сходство может быть объяснено только происхождением всех их, каждого независимо от других, от одного основного, когда-то общего всему индоевропейскому племени, и, стало быть, древнего, доисторического сказания» (1). В основе этого сюжета, таким образом, заключается «мифическое начало».

Это «мифическое начало» — и здесь Миллер, как, впрочем, и в предыдущей монографии «Опыт исторического обозрения русской словесности», полностью следует за Афанасьевым — лежит в основе не только отдельных былинных сюжетов, но и в самых мельчайших поэтических деталях. Вот образчик анализа былины о Святогоре: «Громадные размеры богатыря, имя которого связывает его с *горою*, должны указывать на исполинские размеры, принимаемые нередко *тучею*. Скрытие в *кармане* такого богатыря (имеется в виду эпизод, когда Святогор сажает Илью Муромца в свой карман) мифически выражает не что иное, как *скрытие в туче*. Мы имеем совершенно сходный германский миф. *Карману* богатыря Святогора соответствует там палец перчатки Скримира, в котором ночует бог Тор. Если Уланд²²² в 1836 г. видел в этом Скримире *горный кряж*, то при теперешнем состоянии сравнительной мифологии в этом горном кряже скорее следует видеть цепь мифических гор, т. е. *туч*. На это прямо указывает и производимый Скримиром *гром* — явление, производимое *тучами*» (181). И дальше: «Скрывается же в перчатке Скримира, т. е. в *уголке тучи*, не кто иной, как бог Тор; он же в германской мифологии, как известно, есть производитель грозы, производитель молнии, первоначально же он был *сама молния*, которая таким образом и скрывается тут в уголке исполинской тучи. И Илья, соответствующий в нашем сказании Тору, должен оказаться мифическим представителем *молнии*» (там же).

При всем многообразии древних мифических сказаний их структура, как бы сейчас сказали, более или менее одинакова и весьма устойчива. В основе большей части сказаний, говорит Миллер, «непременно должны оказаться три существа, почти столько же тут необходимые, как для предложения необходимы

²²² И.-Л. Уланд — немецкий этнограф.

три его составные части. Как в предложении может быть их и более, могут быть и части второстепенные,— так возможны они и в сказании, но *существенными* являются всегда три: а) светлое существо, ополчающееся против темного; б) темное существо, которое, какие бы ни представлялись тут колебания счастья, в конце концов непременно должно быть побеждено; в) существо, из-за которого и делается нападение на злую силу, существо, ею плененное, светлое и освобождаемое от нее первую светлую силою» (275). И так как эти древние мифические сказания лежат в основе позднейших эпических произведений или былин, то и последние имеют точно такую же структуру. При этом нужно только иметь в виду, что со временем произошло замещение древних мифических существ конкретными историческими лицами, точно так же, как *детали* мифологического характера сменились деталями бытовыми.

Возьмем былинку об Илье Муромце и Соловье-разбойнике. Первым светлым существом в ней является, конечно, сам Илья — «первоначальный громовник-молниеносец»; вторым, т. е. темным,— Соловей-разбойник — «первоначально сплошное, свистом ветровым извещающее и реками дождей сопровождающееся злое ненастье, ненастье, надолго заложившее путь». Но к чему? Разумеется, к ясному, светлому небу, к сиянию красного солнышка. Однако в сказках, например, последнее, освобождаемое от темных сил, является или в образе красавицы девы, царевны, или в образе царевича или царя. Следовательно, «Соловей-разбойник мог застилать дорогу к прекрасному *государю солнцу*, и вот на место такого-то мифического государя и должен был явиться впоследствии князь Владимир — солнышко киевское» (там же). Если солнце древних мифов со временем уступило свою роль более деятельному *громовику*, который, обороняя его, становится сокрушителем туч, то последние в наших былинах, «с одной стороны, сохраняя еще нарек на чудовищность в проименовании их *Змеями Горынычами* и *Тугаринами Змеевичами*, с другой — получают уже значение исторических кочевников-насилльников Русской земли, в иных же былинах и прямо носят название *татарина*. Но мифический представитель сплошного ненастья — свистун Соловей остался в наших былинах свободным от исторического на него наслоения и сравнительно хорошо сохранил существенные черты чудища» (277). Таким образом, если в основе цикла былины об Илье Муромце, как и в основе вообще всей его богатырской деятельности, лежит «постоянная им оборона Киева с его стольным князем, то первоначально и в этом должна была быть оборона божества солнечного богом-громовником» (275).

При всем преобладании в наших былинах древнего мифического характера в них довольно явственно выступают и чисто

бытовые и нравственные черты, «так глубоко вросшие в самую сущность былин, что их уже трудно из них и выделить» (279). Такими чертами в характере Ильи Муромца, например, являются следующие: 1) молодецкое искание прямого пути, хотя он и самый опасный; 2) твердая решимость при этом не обнажать оружия, не «кровавить рук» по пути; 3) глубокое человеческое отвращение к звериному образу жизни и хищнической природе Соловья-разбойника; 4) отсутствие сребролюбия, выражающееся в отказе от выкупа; 5) первенствующее значение Ильи перед князем Владимиром. Этими бытовыми и нравственными чертами Ильи Муромец тоже, впрочем, напоминает эпических героев других народов, например, германского Видгу и иранского Рустема (первая черта), англо-саксонского Гренделя, Беовульфа (вторая черта) и т. д.

Таким образом, «каждый род произведений народной словесности включает в себе несколько последовательных слоев, которые и должны быть в точности распознаваемы критикой. А при этом оказывается, что и слои древнейшие восстанавливаются еще довольно легко, до сих пор отличаясь значительной степенью яркости» (XIV). Состояние народной словесности, говорит Миллер, в этом отношении представляет «нечто подобное состоянию земной коры, а наука народной словесности является своего рода палеонтологией». При этом он ссылается на труд французского лингвиста А. Пикте о первобытных арийцах «Очерк лингвистической палеонтологии»: «наука народной словесности пользуется приемом сравнительным совершенно так же, как и сравнительное языкознание. Как это последнее, докапываясь до корней, например, общеславянских, восстанавливает древний общеславянский слой, а докапываясь до корней даже общеарийских, восстанавливает и самый, так сказать, допотопный общеарийский слой,— подобно этому и сравнительное изучение народной словесности стремится к восстановлению тех же слов — докапываясь, с одной стороны, до *коренных, основных преданий* (во-первых, общеславянских, а потом и общеарийских), с другой же стороны, и в самом, уже собственно русском слое различая вошедшие в его состав слои частные, осадившиеся от различных периодов русской истории» (там же). Состояние народной словесности, говорит далее Миллер, можно также сравнить с палимпсестом, «в котором из-под позднейшего ряда писем до сих пор еще выглядывает ряд, а иногда и ряды древнейшие» (там же).

С этой точки зрения Миллер высоко оценивает исследование «О былинах Владимирового цикла» Л. Н. Майкова, по словам которого «содержание былин Владимирового цикла вырабатывалось в продолжение X, XI и XII веков, т. е. в первой половине удельно-вечевого периода, а устанавливалось не позже времени та-

тарского владычества, и даже именно той его эпохи, когда Москва еще не сосредоточивала в себе всю государственную силу Руси и в народе свежа была память о первенствующем значении Киева»²²³. Следовательно, заключает Миллер, «слой стольно-киевский с его вечевым укладом и его издавнюю борьбою со степными насильниками, несомненно, является в наших былинах господствующим, последующие же слои оказываются тем незначительней, чем они ближе к нам» (XVI).

Таковы основные положения мифологической концепции Миллера. Прежние ошибки и преувеличения мифологов, прежде всего Афанасьева, ученый, как видим, не только повторил, но и довел их, по словам А. Н. Пыпина, до последней крайности: «это — последняя ступень преувеличения, до какой можно было довести солнечно-небесно-грозовую теорию»²²⁴. Об этом же писал и Буслаев. В основе мифологического сходства у Миллера лежит так называемая мифология природы в афанасьевской ее интерпретации, говорит Буслаев, и далее так передает ее сущность: «По этой теории все объясняется легко, просто и наглядно, какое бы событие ни рассказывалось, будь то похищение невесты, единоборство богатырей, подвиги младшего из трех сыновей, спящая царевна и т. п. Все это не иное что, как тепло или холод, свет или тьма, лето или зима, день или ночь, солнце и месяц с звездами, небо и земля, гром и туча с дождем. Где в былинах поется о горе, по этой теории разумеи не гору, а тучу или облако; если богатырь поражает Горыню, это не богатырь и не Горыня, а молния и туча; если Змий Горыныч живет на реке, то это не настоящая, земная река, а небесная, то есть дождь, который льется из тучи, и т. п.»²²⁵. Иронизирует Буслаев и над известной формулой Миллера о трех элементах в каждом мифологическом, а следовательно, и эпическом сюжете: «...формула уж слишком обща, потому все, что угодно, можно вставить в ее широкие рамы. Светлое существо, темное и еще светлое, плененное темным, — это такое общее место, которое еще лучше, чем к эпизоду о Соловье-разбойнике, может быть приложено, например, к Троянской войне (здесь греческое ополчение будет светлым элементом, Троя — темным, а Елена — светлым, которое похищено темным и из-за которого происходит борьба); да и вообще всякая война, хоть бы современная нам прусско-французская, предлагает те же три элемента, цвет которых, светлый или темный, будет зависеть от точки зрения той или другой из воюющих сторон»²²⁶.

²²³ Л. Майков. О былинах Владимиров цикла. СПб., 1863, стр. 22.

²²⁴ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 232.

²²⁵ Ф. И. Буслаев. Народная поэзия, стр. 246.

²²⁶ Там же, стр. 247—248.

Все это правильно. Однако недостатки мифологической концепции Миллера ни в коей мере не могут повлиять на общую оценку его диссертации, ценность которой, как это уже не раз отмечалось в историографии фольклористики, заключается прежде всего в методе анализа вариантов. «Я убедился,— писал в предисловии к своей книге Миллер,— что необходимо обстоятельное сличение всех доселе изданных пересказов каждой отдельной былины, а вместе с тем и возможно полная критическая проверка всех сходств былевого нашего эпоса с эпосом других народов» (I). Действительно, для доказательства и иллюстрации своих положений Миллер привлек к анализу все известные ему варианты былин, выделив в них основные типы и «изводы», как это было принято в то время при исследовании памятников древнерусской письменности. «На основе такого тщательного обследования всех вариантов,— справедливо отмечает М. К. Азадовский,— он устанавливал „основу сказания“, а отдельные черты и эпизоды подвергал проверке в их соответствии с „основой“»²²⁷. Миллер учитывал, далее, индивидуальные особенности певца-сказителя, что было, конечно, тоже небывалым новшеством не только в русской, но и в западноевропейской фольклористике.

В своей речи перед диспутом на степень доктора русской словесности И. Н. Жданов, вспоминая публичную защиту Миллером диссертации «Илья Муромец и богатырство киевское», говорил: «В этом труде покойного О. Ф. Миллера, проникнутом теплым чувством народности, собрано множество поистине драгоценного материала, высказано много светлых, основательных, навсегда памятных соображений»²²⁸. Громадный фактический материал, метод его анализа, верные наблюдения над разновременными историческими влияниями на основной состав русского эпоса — все это, несмотря на ошибочные методологические установки Миллера, впоследствии прочно вошло в науку о народном творчестве.

III

Мы рассмотрели основные концепции наиболее крупных представителей русской мифологической школы — Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, О. Ф. Миллера. Общая характеристика школы, однако, была бы неполной, если бы мы не сказали еще об одном ее представителе, а именно об Александре Александровиче Котляревском (1837—1881). В его работах мифологические теории получили довольно своеобразную интерпретацию;

²²⁷ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 171.

²²⁸ И. Н. Жданов. Соч., т. I. СПб., 1904, стр. 809.

«мифология» Котляревского, по-верному определению М. К. Азадовского, была «особого типа»²²⁹.

При оценке мифологических построений Котляревского, как никакого другого представителя школы, необходимо учитывать общий характер его научной деятельности. Общественные идеи 60-х годов оказали на него весьма плодотворное воздействие. Котляревский принимал непосредственное участие в общественном движении, воодушевляясь, как, впрочем, И. А. Худяков, И. Г. Прыжов и другие демократически настроенные ученые-мифологи, идеей служения народу, видя в этом главный смысл своей деятельности. В предисловии к докторской диссертации «Древности юридического быта балтийских славян» (1874) Котляревский в следующих словах сформулировал свои требования к исследованию памятников старины: «Не юридические институты сами по себе, не систематическая догматика их, а жизнь народа, в них открывающаяся, его внутренняя история и образованность составляют главный предмет нашего внимания и поисков»²³⁰. А в рецензии на речь Буслаева «О народной поэзии в древнерусской литературе» он заявлял: «Только евнухи в науке, высохшие на сухом толковании буквы,— эти доморощенные Вагнеры — могут разделять вещи, между собою так тесно связанные, как наука и жизнь»²³¹.

М. К. Азадовский правильно определил тот исходный пункт, который сближал Котляревского с учеными-мифологами демократического лагеря. Это была «вера в творческую силу народа. Мифологическая теория вскрывала, казалось им, длинный-исторический путь народа, постепенно вырабатывавшего свое мировоззрение»²³². С этой точки зрения и подходил Котляревский к оценке творческой истории народа, зафиксированной в дошедших до нас памятниках устной и письменной литературы. Последние, полагал он, отражают сравнительно поздний период народной жизни. Возражая, например, Л. Н. Майкову, считавшему временем создания основного состава былин эпоху Владимира, Котляревский писал: «Сказания о русских богатырях созидались не вдруг и не в эпоху Владимира Святого: они были плодом всей предшествующей жизни народа, лебединою песнью, если можно так выразиться, народного творчества, еще питавшегося соками старинного предания. Отделите в них все случайное, привнесенное последующими веками и образовавшееся под влиянием исторических обстоятельств,— и вы поймете их настоящий характер, вы встретитесь лицом к лицу с глубокою

²²⁹ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 149.

²³⁰ А. А. Котляревский. Древности юридического быта балтийских славян. Прага, 1874, стр. 4.

²³¹ А. А. Котляревский. Соч., т. I, стр. 234—235.

²³² М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 152.



А. А. Котляревский

старину, еще не успевшую обособиться и получить русский народный характер, старину, общую всему индоевропейскому племени»²³³. Эпоха же «полного развития русского богатырства» — «одна из важнейших эпох духовной жизни русского народа» — «подготавливалась исподволь и издалека и только при Владимире получила полнейшее выражение и развитие. Исторический Владимир, его дружина приняли мифические образы, и рядом с исторической жизнью народа шла своим чередом прежняя мифическая жизнь народа со всеми старинными своими отправлениями»²³⁴.

С этой же точки зрения Котляревский критикует А. П. Милюкова, который совершенно не понял «значение языческой мифологии в нашей народной поэзии». В рецензии на его «Очерк

²³³ А. А. Котляревский. Соч., т. I, стр. 91.

²³⁴ Там же, стр. 92.

истории русской поэзии» Котляревский отмечает, что народная поэзия зарождается вместе с верованием и отражает в себе все главнейшие его видоизменения. «Она сама — мифология, верование, только верование в художественной форме, гласно исповедуемое устами целого народа»²³⁵. Мифология, таким образом, «входит, как часть, в общую историю культуры народа»²³⁶; она становится предметом самого пристального внимания ученого.

Прежняя наука, говорит Котляревский, накопила богатый запас фактического материала, объяснила художественную сторону мифологии, но «самая сущность предмета, источник и смысл мифических представлений, историческое движение мифов оставались для нее закрытою книгою»²³⁷. Прочсть эту книгу было суждено науке последнего времени, «когда для нее открылся новый мир древнейшей индийской цивилизации, и сравнительное языкознание неожиданным светочем озарило судьбы народов, казалось бы навсегда погибших для мысли потомства»²³⁸. Перед исследователем мифологии, таким образом, продолжает Котляревский, стоят три важнейшие задачи: во-первых, определение происхождения и первичного значения мифов; во-вторых, раскрытие их исторической жизни, их изменений по отдельным народностям; наконец, в-третьих, определение происхождения и значения мифов вторичного порядка, или новейших²³⁹.

Вопрос о происхождении мифа, говорит Котляревский, не представляет особых трудностей: он разрешен уже современной наукой сравнительной мифологии. Мифологический процесс представлялся ученому в следующем виде: «Вследствие врожденного человеку стремления понять и объяснить окружающий его мир возникали разнообразные мифологические представления; «они были первыми формами мысли младенствующего народа, первою его попыткою уяснить себе загадку природы, и потому каждое мифическое представление образовалось из взаимного действия двух начал: внешнего, которым были непонятные для человека явления физической природы, и внутреннего, или начала мысли и чувства человека»²⁴⁰. Мифологические представления возникали при непосредственном участии языка, который является, таким образом, «не только богатым и важным, но иногда единственным источником мифологического экзегеза»²⁴¹. Первоначально они существуют отдельно друг от дру-

²³⁵ А. А. Котляревский. Соч., т. I, стр. 150.

²³⁶ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 268.

²³⁷ Там же, стр. 257.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Там же, стр. 316.

²⁴⁰ Там же, стр. 284.

²⁴¹ Там же, стр. 317.

га: ум и фантазия народа еще бессильны связать их причинными отношениями и централизовать в подробные рассказы или сказания. Когда же народ достигает значительной степени нравственного развития, а первоначальный природный смысл представлений забывается, «воображение соединяет отдельные группы воедино, пополняет пропуски, тогда возникает миф в собственном смысле, или мифическое сказание»²⁴².

Но это только первичный вид мифа, начало его истории. «Первым шагом его в дальнейшем движении есть вторжение его в сферу религии, где он определяет предметы и порядки культа, и в сферу практической жизни, где он порождает многие обычаи и «обрядности»²⁴³. С постепенным развитием и усложнением жизни развиваются и усложняются и мифы: если до сих пор в них действовали неземные существа, то теперь они низводятся на землю, в сферу человека (локализация мифов), и не только начинают облекаться в человеческие образы (антропоморфизм), но и принимают в свои ряды, говорит Котляревский, простых смертных, роднясь с ними узами крови и допуская их к деятельному участию в своей борьбе с враждебными силами. Приближенный к человеку миф становится человечеснее и идет следом истории. Когда же мифическим содержанием овладевают поэты и жрецы и ведут далее его развитие, возникает так называемая высшая мифология, которая приводит в стройное целое разрозненные элементы мифов и религиозных представлений, восполняет пробелы их и находит свое выражение в форме эпоса или религиозной песни. Это происходит на той стадии развития, когда система древних мифов начинает колебаться, когда верование, находящееся в ее основе, слабеет и, само себя переживая, уступает место новому. «Мифы,— говорит Котляревский,— сливаются с народными сказаниями, или — что бывает чаще — сбрасывают с себя все народное, все, что делало их мифами известного народа, и удерживают только общечеловеческие черты, общечеловеческую форму воззрения: они становятся сказкой»²⁴⁴.

Мифологический процесс не ограничивался, однако, лишь развитием и изменением старых мифов: под влиянием легендарной литературы, прежде всего переводной, возникали новые мифы, облекая в мифические формы исторические события и явления бытовой жизни. Существенное отличие их от старых мифов состоит в том, что они совершенно чужды той природной основы, на которой выросли первичные мифы. И если в новые мифы нередко входят старые элементы, например, мотивы

²⁴² Там же, стр. 277.

²⁴³ Там же, стр. 314.

²⁴⁴ Там же, стр. 34.

чудесного, то это потому, что народная фантазия привыкла к этим поэтическим формам и «не имеет нужды творить новые».

Таким образом, новые начала образованности и религии, ведущие за собою множество новых понятий и представлений, оказывают самое сильное воздействие на историческую жизнь мифологии. Под их влиянием старые мифы подвергаются коренным изменениям: прежние боги и герои заменяются новыми, сам миф получает новую религиозно-моральную одежду и направление. Мифология в собственном смысле оканчивается, место ее занимает демонология.

Уже из этого краткого изложения мифологической теории Котляревского видно, что в основном он развивает идеи младших мифологов, прежде всего Афанасьева. Однако в его построениях присутствуют элементы, которых в прежних концепциях мифологов не было. Речь идет прежде всего о познавательной роли мифологии, ее творческом развитии. Мифические представления народов для Котляревского «суть не плоды праздной, лишенной почвы фантазии, или произвольного, обдуманного вымысла, а необходимый результат нравственной и материальной культуры младенствующего человечества»²⁴⁵. Древние мифы включали в себя не только верование, но и элементы знания об окружающем человека мире. Все развитие мифологии и заключается в постепенном освобождении сознания из-под тяжелого, сковывающего гнета темных космических сил природы.

В теории Котляревского должен быть отмечен и другой момент, отличающий ее от прежних мифологических изучений. Это идея творческого развития мифа. Для Афанасьева, О. Миллера и других мифологов наиболее важным представлялось, как мы видели, определить первоначальную сущность древнего мифологического представления. Дальнейшая творческая жизнь мифа их просто не интересовала. Котляревский же на этом сосредоточивает основное внимание. Анализ древних мифов он соединяет с анализом тех историко-этнографических форм быта, в которых эти мифы получали свое дальнейшее развитие. «Новые условия быта,— передает М. К. Азадовский ход мысли Котляревского,—побуждали народную мысль или к созданию чего-нибудь нового, им соответственного, или к подновлению старого сообразно с их потребностями. Так водворились на земле старые привычные образы, но развивались в дальнейшем уже независимо от прежних природных основ,—на основаниях историко-этнографических»²⁴⁶. С этой точки зрения Котляревский делал упрек Афанасьеву, который в основе народной демонологии, например, видел лишь следы «древних богов-громовников».

²⁴⁵ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 256.

²⁴⁶ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 155.

А это значит, говорит Котляревский, «все поступательное движение жизни и народной мысли сводить к единственной косной работе претворения старого»²⁴⁷.

ВЛИЯНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ

Мифологические концепции в той или иной мере разделяли, как уже говорилось, представители самых различных научных направлений. Типичным мифологом был, например, активный участник революционного движения 60-х годов Иван Александрович Худяков (1842—1876). Мифология, полагал он, лежит в основе всех произведений народной словесности — от героических былин до мудрых загадок. «Имея уже мифологию и привыкши к чудесному,— писал он,— народ применяет свои старые мифологические предания к новым местностям, именам и историческим событиям. Так образовались исторические сказки и былины»²⁴⁸. И в своих конкретных разысканиях Худяков следовал ученым-мифологам, прежде всего Афанасьеву, пытаясь разгадать в произведениях фольклора скрытый мифологический смысл. При этом он повторял все ошибки своих учителей, на что обратил внимание еще «Современник», в целом весьма высоко оценивавший научную деятельность Худякова. В рецензии на VI выпуск «Этнографического сборника», в котором было помещено собрание народных загадок Худякова, А. Н. Пыпин в журнале писал: «В объяснениях он (Худяков) указывает всеобщую известность загадки у патриархальных народов, ее древний мифический смысл, ее распространение в старой письменности, наконец ее исторические периоды. Мы заметили бы только автору, что напрасно он прилагает излишнее усердие к отысканию мифического смысла в таких загадках, где этого смысла никак невозможно доказать»²⁴⁹. В качестве примера Пыпин приводил толкование Худяковым загадки «Сивый жеребец на все царство ржет» (гром) и далее заявлял: «Неужели же народ только в мифические периоды может сделать такие сравнения, которые даже и не очень замысловаты, и чем, наконец, можно доказать, что жеребец — мифический? Пусть г. Худяков предоставит заботиться об этом жеребце г. Буслаеву»²⁵⁰. Принципиально Пыпин был, конечно, прав, однако следует иметь в виду, что стремление вскрыть древние «мифологические основы» фольклорных памятников сочеталось у Худякова с анализом так

²⁴⁷ А. А. Котляревский. Соч., т. II, стр. 331.

²⁴⁸ И. А. Худяков. Народные исторические сказки.— «ЖМНП», 1862, март, стр. 43.

²⁴⁹ «Современник», 1864, № 10, отд. II, стр. 196.

²⁵⁰ Там же, стр. 197.

называемого «народного взгляда» на их историю, что было вообще характерно для демократического направления в русской мифологической школе. Худяков обращает, скажем, внимание на то, что в записанных П. И. Якушкиным новгородских преданиях Ольга-перевозчица выступает не княгиней, как это известно из летописей, а мудрой, но простой крестьянкой. Этот народный взгляд на нее представляется Худякову более важным, нежели то, что в основе рассказа лежит какая-нибудь религиозно-языческая сказка.

Разделяя мифологические теории и другой представитель революционно-демократической фольклористики — Иван Гаврилович Прыжов (1827—1885). Его работы в этой области (монография «О собаке, волке, голубе и поэзия цветов», очерк «Собака в истории верований человека» и др.) до недавнего времени считались утерянными. Исследователи могли судить о них лишь по немногим сохранившимся свидетельствам самого Прыжова и по воспоминаниям ученых, например, Н. И. Стороженко и Алексея Веселовского, читавших их в рукописи. «Видимо, — догадывался еще М. К. Азадовский, — Прыжов разрабатывал в основном те же темы, что и Губернатис в своей „Зоологической мифологии“, но делал это независимо от него и ранее»²⁵¹.

В конце 1940-х годов рукописный фонд Прыжова был обнаружен в одном из архивохранилищ Москвы. Из весьма краткого его описания видно, что ряд сохранившихся работ Прыжова имеет прямое отношение к интересующей нас теме «народные верования»²⁵². Среди них — статья «Ведьма»; в которой анализируются широко распространенные на Западе и у нас на Руси средневековые предрассудки и верования, связанные с народной демонологией. Другая статья — «Светлая сторона поэтических отношений природы и человека. Лирическая поэзия» посвящена исследованию народных верований о голубе. По-видимому, это — часть большой работы Прыжова «Поэтические воззрения славян на природу», о которой мы находим упоминание в одном из его писем к М. М. Стасюлевичу: «Вы без всякого сомнения можете заимствовать из „Поэтических воззрений“ все, что подойдет под размер вашего журнала (...) Вы ссылаетесь на славянские памятники, которые читатель будет пропускать; но они почти все с подстрочным переводом (...) а славянство в моде»²⁵³. Наконец, сохранилась в бумагах Прыжова статья «Собака в истории человечества», в которой выясняется роль этого домашнего животного в истории культуры народов Востока, Европы, в том

²⁵¹ М. К. Азадовский. История русской фольклористики, т. II, стр. 126.

²⁵² См.: Л. Н. Пушкирев. Рукописный фонд И. Г. Прыжова, считавшийся утерянным. — «Советская этнография», 1950, № 1, стр. 183—187.

²⁵³ Письмо к М. М. Стасюлевичу от 26 октября 1867 г. — В кн.: И. Г. Прыжов. Очерки, статьи, письма. М. — Л., «Academia», 1934, стр. 372.

числе славянских народов. По словам Прыжова, «труд этот — одна лишь глава из обширного труда о домашних животных, которому я посвятил целых 20 лет»²⁵⁴. Все эти материалы еще не вошли в научный обиход и ждут своего исследователя.

К демократическому направлению в русской мифологической школе принадлежал, наконец, знаменитый собиратель старины и народной словесности Павел Николаевич Рыбников (1831—1885). В своих фольклорно-этнографических очерках, статьях и заметках, публиковавшихся преимущественно на страницах «Олонецких губернских ведомостей», в письмах к К. С. Аксакову, П. А. Бессонову, О. Ф. Миллеру и другим ученым по поводу издания своего сборника песен Рыбников на доступном ему материале былины, сказок и преданий развивал идеи младших мифологов. Все многообразие древних мифологических представлений он сводил в основном к олицетворению небесных стихий: «Точку отправления мифологии у всех ариев надобно искать в представлениях о явлениях природы. А между этими явлениями для первобытного человека всего поразительнее и грознее явления небесные и особенно воздушные. Оттого атмосферические феномены, особенно буря, гром, молния, вихрь, играют первую роль в этом воображаемом мире»²⁵⁵. Еще в язычестве началась локализация мифов, и они были приурочены к разным местностям, историческим событиям и лицам. «Со введением христианства локализация эта стала еще сильнее, и предметы древнего обожания частью превратились в богатырей, частью в домовых и волшебных, пали до значения злых духов или слились с новыми святыми»²⁵⁶. Такое видоизменение мифической основы легко прослеживается не только в германской мифологии, но и в русской. Отзвуки язычества сохранила, например, наша эпическая поэзия.

Образование эпоса, полагал Рыбников, относится к тем временам, когда еще не было письменности, когда человек, желая сохранить прошедшее в памяти, прибегал к размеру и напеву, облекая в стихотворную форму не только предания и исторические воспоминания, но и законы, пророчества, предзнаменования. Песни о подвигах героев и событиях национальной жизни вначале были краткими. Они «мало-помалу группируются около любимых народных героев и образуют целые циклы разного времени и происхождения; циклы в свою очередь, под влиянием какого-либо господствующего мифа или преобладающей нравственной идеи, сближаются между собой и при участии

²⁵⁴ Письмо к Н. И. Стороженко от 12 апреля 1883 г. — Там же, стр. 378.

²⁵⁵ Письмо Рыбникова к К. А. Аксакову (лето 1860 г.). — В кн.: «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. III, изд. 2-е. М., 1910, стр. 302.

²⁵⁶ Там же, стр. 301.

личного творчества сплачиваются в эпопею»²⁵⁷. Наконец, эпические песни теряют свое былое значение, уступают место поэмам, рыцарским романсам, переходят в сказки и лирические песни. «Наша эпическая поэзия,—говорит Рыбников,—остановилась на первой ступени развития, былинах, и не успела перейти в эпопею»²⁵⁸. И если взять все варианты дошедших до нас былин вместе и отделить позднейшие вставки, то «получится несомненная древняя основа»²⁵⁹ их. Вот почему, признается Рыбников, он «был бы рад принять Вольгу вполне за князя Олега; но кроме Вещего Олега есть прототип — веший Волох, Волх Новгородский; он рождается от богини и змея и впоследствии мстит змею — насильнику матери. Змей Горыныч, Тугарин Змеевич, Идолище Поганое стали олицетворением кочевников: во они прежде соответствовали Вритре и Агни, а постоянные соперники их Добрыня и Илья — богам, освободителям облаков»²⁶⁰.

В соответствии с этими мифологическими воззрениями Рыбников стремился расположить эпический материал в своем сборнике, который он готовил в олонецкой ссылке. В письме к П. А. Бессонову от 14 декабря 1860 г. он, например, спрашивает: «Не поставить ли „Соловья Будимировича“ прежде „Ильи Муромца“? Ведь Соловей приезжает по морю на корабле за Забавою и уезжает опять тем же путем, а это на мифическом языке значит: богатырь или бог с того света приезжает за богинею. Да и Добрыня с Потыком не моложе Ильи. Добрыня, специальный противник Змеища Горынчища и Тугарина Змеевича — не что иное как Индра, поражающий драконов, отсюда объясняется и похищение Забавы змеем»²⁶¹.

Следы «древних мифологических поверий» усматривал Рыбников и в других жанрах народной словесности, например, в сказках. «Основа у былин и сказок действительно одна и та же в прошедшем и отчасти в настоящем»²⁶², — писал он О. Ф. Миллеру 21 октября 1866 г.

²⁵⁷ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. I. М., 1909, стр. XCVIII.

²⁵⁸ Там же, стр. XCIX.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ «Песни, собранные П. Н. Рыбниковым», т. III, стр. 302.

²⁶¹ Там же, стр. 307.

²⁶² Там же, стр. 321—322. — В научной литературе о Рыбникове проблема его мифологизма до сих пор не получила должного освещения. Если А. Е. Грузинский с полным основанием заявлял, что Рыбников еще в Московском университете на лекциях Буслаева «воспринял общие основы мифологической теории» (там же, т. I, стр. XI), которые «сквозят кое-где в его письмах к Аксакову, Д. А. Хомякову и к Бессонову» (там же), то А. П. Разумова сравнительно недавно утверждала прямо противоположное. «Для Рыбникова былины, — пишет она, — не отголосок мифотворчества. Былинный эпос — показатель умственных и нравственных доблестей народа, в них отражена героика, гражданская удаля, совесть самого народа» (А. П. Разу-

Все эти демократически настроенные ученые воодушевлялись, как уже говорилось, идеей служения народу, были проникнуты важностью поэтических сказаний в народной жизни. Их меньше всего, конечно, привлекала в мифологических построениях известная идеализация старины, свойственная, например, Буслаеву. К мифологии они подходили вполне реалистически, ясно осознавая общественный смысл тех концепций, которые возводили истоки народной поэзии к глубокой древности. Сила и энергия народа, порождавшие мифы, а затем и дошедшие до нас памятники изустной литературы сохранились до наших дней, свидетельствуя о неиссякаемых творческих возможностях народа, — такой объективный смысл вкладывали фольклористы-демократы в мифологическую теорию.

Особое место в русской мифологической школе занимает выдающийся ученый второй половины XIX в. Александр Афанасьевич Потебня (1835—1891). Уже для его ранних работ («Мысль и язык», «О некоторых символах в славянской народной поэзии», «О мифическом значении некоторых обрядов и поверий» и др.) характерно стремление исследовать мышление, язык и народную мифологию в их единстве, что явилось, конечно, дальнейшим развитием мифологической теории, прежде всего теории Буслаева. Полагая, что слово, теснейшим образом связанное с мышлением, играет важную роль в создании мифа, Потебня в то же время отвергает теорию, согласно которой мифология есть результат буквального толкования забытыхся метафор, т. е. следствие «болезни языка». По этой теории, говорит Потебня, «источником мифов служит в конце концов неспособность человека удерживаться на той высоте мысли, на которой он, без всяких усилий со своей стороны, очутился вначале. История мифов выходит историей падения человеческого мысли»²⁶³.

Исходя из определения языка как формы мышления и средства познания действительности, Потебня и мифологию стремится рассматривать в том же плане: «Каждый акт мифического и вообще действительно художественного творчества, — писал он, — есть вместе акт познания»²⁶⁴. Мифологический образ, следовательно, не является произвольной фантазией древнего человека, но представляет собой своеобразное отражение реальных фактов жизни. «Земной брак, — говорит Потебня, — перенесен древним человеком на небо, приписан богам и послужил

мова. Из истории русской фольклористики. П. Н. Рыбников. П. С. Ефименко. М. — Л., Изд. АН СССР, 1954, стр. 60). Последнее утверждение, конечно, правильно, однако оно вовсе не противоречит мифологической концепции эпоса, которой, как мы видели, и придерживался Рыбников.

²⁶³ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, стр. 586.

²⁶⁴ А. А. Потебня. О доле и сродных с нею существах. — В кн.: «Древности Московского археологического общества», т. II. М., 1867, стр. 231.

таким образом объяснением известных отношений между явлениями природы»²⁶⁵. Мифологический образ, создаваемый в процессе познания природы, со временем теряет свой мифологический смысл и становится достоянием поэтики.

Идеи мифологической школы развивал в некоторых ранних работах А. Н. Веселовский («Заметки и сомнения о сравнительном изучении средневекового эпоса», «Сравнительная мифология и ее метод» и др.), хотя впоследствии, как об этом уже говорилось, он выступил с критикой основных концепций мифологов.

Мифологические изучения продолжались, впрочем, вплоть до начала XX века, однако каких-либо новых научных идей выдвинуто не было. Показательно в этом отношении исследование И. Мандельштама «Опыт объяснения обычаев (индоевропейских народов), созданных под влиянием мифа»²⁶⁶, в котором, по словам А. Н. Веселовского, «господствующему мифологическому учению Куна и Макса Мюллера, представленному у нас Афанасьевым, автор противопоставляет другое, развитое Маннгардтом в своих *Wald und Feldkult*: верование в растительного демона»²⁶⁷. Мандельштам неоднократно говорит о «натяжках и увлечениях» мифологов 40—70-х годов и полагает, что они названы не критическим отношением ученых к теории Гримма, который «в каком-нибудь чисто субъективном образе средневековой поэзии склонен был видеть мифологические верования»²⁶⁸. «Иногда просто смешно становится, до чего доходят натяжки и увлечения»²⁶⁹, — пишет Мандельштам и ссылается на «*Mythology Zoological*» Губернатиса, который в пословице «Корова обогнала зайца» видит объяснение лунного затмения. Сам же Мандельштам, вслед за Маннгардтом, действительно, наполняет всю мифологию отражениями «растительного демона». Его он усматривает не только в образах дракона-змея, русалок, лешего и т. п., но и в образе Соловья-разбойника русских былин. Если Афанасьев и О. Миллер видели в Соловье-разбойнике «исполинскую птицу, затемняющую все небо, в образе которой фантазия воплотила неудержимо несущийся буйный вихрь», то Мандельштам видит в нем «образ лешего, лесного духа»²⁷⁰. Или еще один пример. Когда-то Афанасьев объяснял название болезни

²⁶⁵ А. А. Потебня. Переправа через воду, как представления брака. М., 1868, стр. 1 (Оттиск из «Московского археологического вестника»).

²⁶⁶ И. Мандельштам. Опыт объяснения обычаев (индоевропейских народов), созданных под влиянием мифа, ч. I. СПб., 1882.

²⁶⁷ А. Веселовский. <Рец. на кн.: И. Мандельштам. Опыт объяснений обычаев...> — «ЖМНП», 1882, ноябрь, стр. 141.

²⁶⁸ И. Мандельштам. Опыт объяснения обычаев..., стр. 3.

²⁶⁹ Там же, стр. 2.

²⁷⁰ Там же, стр. 186.

«Витова пляска» тем, что она «уподобляется прихотливой пляске грозовых духов, сопутствующих Святовиту в его бурном шествии по воздушным пространствам»²⁷¹. «Где же предел сопоставления?» — спрашивает Мандельштам и далее заявляет, что в основании заговоров от лихорадки, как и в основании самой этой болезни, лежат «представления о духах растительных»²⁷².

Мифологические теории пытались возродить уже в наше время сторонники «нового учения о языке» акад. Н. Я. Марра²⁷³. Так называемый «палеонтологический» метод, которым лингвисты изучали различные «окаменелости языка», его пережиточные формы, был перенесен в 20—30-е годы в область фольклористических изучений, прежде всего исследования тех или иных сюжетов и образов. Типичный образчик таких изучений — коллективный труд «Тристан и Изольда», выпущенный учениками Н. Я. Марра в 1932 г. В этом широко распространенном средневековом сюжете они пытались найти следы древнего мифа о соединении солнца и воды²⁷⁴.

Своеобразную интерпретацию «палеонтологический» метод Н. Я. Марра получил в работах советского ученого акад. Н. С. Державина²⁷⁵. В полном соответствии с теоретическими

²⁷¹ А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. III, стр. 72.

²⁷² И. Мандельштам. Опыт объяснения обычаев..., стр. 138.

²⁷³ Последователи Н. Я. Марра, представители «яфетической фольклористики», считали, однако, что их концепции с построениями старых мифологов ничего общего не имеют. Вот что писал, например, в статье «Памяти Н. Я. Марра» М. К. Азадовский: «Иногда встречаются утверждения (...) что яфетическая школа или новое учение о языке и мышлении возрождает старые теории мифологической школы. Был даже предложен термин «неомифологическая школа». Такое понимание, однако, глубоко неправильно и построено, несомненно, на внешней и формальной трактовке основных положений и исходных позиций Марра. Мифологическая теория прежде всего базировалась на индоевропейской основе; единство и сходство фольклорных элементов она возводила к единой индоевропейской группе народов, обладавшей единым языком и единым запасом религиозных и поэтических преданий. Эта концепция совершенно игнорировала социальную природу мифов и, наконец, утверждала примат общезарийской мифологии, проникшей позже ко всем народам Европы и Азии. Все построение теории Марра резко направлено против этих основных концепций» («Советский фольклор». Сборник статей и материалов, № 2—3. М.—Л., Изд. АН СССР, 1935, стр. 15).

²⁷⁴ «Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африки». Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под редакцией акад. Н. Я. Марра («Труды Института языка и мышления», II. Л., Изд. АН СССР, 1932).

²⁷⁵ См.: Н. С. Державин. «Троян» в «Слове о полку Игореве». — В кн.: Н. С. Державин. Сборник статей и исследований в области славянской филологии. М.—Л., Изд. АН СССР, 1941, стр. 5—60; он же. Кравеич Марко и Илья Муромец. Палеонтологический очерк. — «Списание на Българската Академия на науките и изкуствата», кн. LXX. Клон историко-филологичен, 33. София, 1945, стр. 213—233 (сокращенный вариант: «Советская этнография». Сборник статей, VI—VII. М.—Л., Изд. АН СССР, 1947, стр. 106—116) и другие работы.

положениями мифологической школы Державин полагал, что произведения народной словесности, в частности произведения южнославянского и русского героического эпоса, сохранившиеся до наших дней, «представляют собой только обломки некогда огромного народно-песенного творчества древности, пережившего вместе с народом длительный путь доисторической и исторической жизни и развития мышления»²⁷⁶. Восстановить «образ древнейшей протоосновы того или иного народного сказания» и должен помочь «палеонтологический» метод: хотя заимствование какого-либо сюжета одним народом у другого и является «мощным рычагом роста культуры», все же, думает Державин, «не здесь надо искать разрешения наиболее сложных основных фольклорных проблем, а прежде всего в обращении к истории мышления данного народа как части всего человечества, переживающей единый общий для всех народов процесс стадийального этногенетического развития»²⁷⁷.

С этой точки зрения Державин исследует болгарские варианты сказаний о Крелевиче Марко, собственно, те из них, где Марко выступает как «сын реки Вардара, который одновременно является его отцом и матерью», и приходит к выводу: «...эта деталь эпической биографии Крелевича Марко ведет нас в область древнейших народных космических представлений и в его лице воспроизводит какое-то речное божество»²⁷⁸.

А дальше вступает в свои права «палеонтологический» метод. Имя македонской реки Вардар, догадывается Державин, представляет собой сокращенный термин, в состав которого входят две основы (*вар* и *дар*) с одним и тем же первоначальным значением «вода» (первая основа и сейчас бытует в языках балканских народов в значении «низина», «мокрое место», «болото», а вторая основа сохранилась в наименовании рек, например, Амударья, Сырдарья и др.)²⁷⁹. И в слове «Марко», говорит Державин, основа *мар* является не чем иным, как губным вариантом все той же древней основы *вар*. Она выступает в наименовании множества рек на территории славянских народов в самых разнообразных огласовках: акающая *мар* (Марица), окающая *мор* или *мур* (Морава, славянская Мура, русская Муром), «в связи с чем стоит и наименование русского города Муром»). «Таким образом,— заключает Державин,— имя наиболее популярного и любимого русского богатыря Ильи Муромца, как

²⁷⁶ «Советская этнография», VI—VII, стр. 115.

²⁷⁷ Там же, стр. 109.

²⁷⁸ Там же, стр. 110.

²⁷⁹ Об этом же писал Державин и в статье «Албановедение и проблема происхождения южных славян», видя в основе *дар* доиндоевропейский элемент, а не иранский, как полагал в свое время акад. А. И. Соболевский (см.: сб. «Советская этнография», III. М.—Л., Изд. АН СССР, 1940, стр. 185—200).

и имя южнославянского богатыря Кралеви́ча Марко, стоит, несомненно, в какой-то связи с именем реки, представляющим собой исконный славянский термин, означающий „вода“. Следовательно, можно предполагать, что и Илья Муромец в своей основе, или в своем субстрате, в своем прообразе представляет собой также речное божество подобно южнославянскому Кралеви́чу Марко»²⁸⁰.

При оценке работ Державина, в частности его статьи «Кралеви́ч Марко и Илья Муромец», надо иметь в виду одно обстоятельство, а именно время появления их в печати. Попытки установить древнейшую протооснову славянских сказаний были, конечно, в немалой степени вызваны стремлением противопоставить подлинное, как казалось ученому, понимание исторической действительности «фантастической и нелепой» идее «перманентно доминирующей и исключительной роли германской культуры в культурном развитии прочих и в первую очередь славянских народов»²⁸¹.

В наши дни интерес к наследию мифологов, прежде всего к собранному и систематизированному ими фактическому материалу, проявляют сторонники так называемых структурно-семиотических методов исследования (работы В. В. Иванова, В. Н. Топорова и др.).

Мифологические же концепции, главным образом в их юнг-анской интерпретации, получившие широкое распространение в современной буржуазной науке, уже выходят за пределы собственно мифологической школы. Они должны стать предметом специального исследования.

В своих исследованиях вопроса о значении мифологии в становлении ранних форм искусства и их дальнейшем развитии советская наука опирается на известное высказывание К. Маркса об исторических судьбах древнего эпоса²⁸², а также учитывает достижения отечественного литературоведения, в том числе и мифологической школы.

²⁸⁰ «Советская этнография», VI—VII, стр. 111.

²⁸¹ Там же, стр. 109.

²⁸² См.: «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., «Искусство», 1957, стр. 134—136.

Глава II.

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА



Исторические и философские корни культурно-исторической школы. Ипполит Тэн. Социально-исторические предпосылки школы в России. А. Н. Пыпин: взгляд на процесс развития литературы; общее значение деятельности Пыпина и ее историческая ограниченность. Н. С. Тихонравов: критика «эстетического» метода литературной науки; взгляд на процесс развития литературы и способы ее изучения; издание памятников литературы; взгляд на развитие новой русской литературы. Ученики и последователи культурно-исторической школы: А. А. Шахов, А. И. Кирпичников, историко-фактический метод Л. Н. Майкова, Н. П. Дашкевич. Литература в интерпретации русских историков. Культурно-историческая школа как узловое направление академического литературоведения середины XIX в. Отход русской культурно-исторической школы от зарубежного «тэнизма». В. В. Плотников. Критика культурно-исторической школы и ее исторические судьбы.

Культурно-историческая школа (или историко-культурная) была подготовлена уже литературоведением 30—40-х годов, когда в науке о литературе созрели идеи историзма, а сами писатели все больше осознавали себя выразителями общественно-исторического сознания. Принципы культурно-исторического исследования в русском литературоведении возникали помимо И. Тэна, основоположника и главного теоретика культурно-исторической школы на Западе. Они были вызваны потребностями русского исторического самопознания. Но опыт Тэна при этих условиях очень скоро получил в России известность и сильно влиял на формирование русской культурно-исторической школы. Западноевропейские связи этого направления чрезвычайно значительны и требуют особого, специального рассмотрения.

Метод французского ученого Ипполита Тэна (1828—1893) также был подготовлен предшествующим развитием. В этом Тэн и сам отдавал себе отчет. «Одни и те же открытия,—говорил он,—делаются по несколько раз; и то, что выдуманно только

нынче, — вы, пожалуй, завтра отыщете у себя в библиотеке <...> Всякий писатель подвергается двойной неприятности: у него всегда есть предшественники, а также и критики, исправляющие его»¹. Задолго до Тэна Эйхгорн проявил стремление к научному методу изучения литературы в связи с духовным развитием народов и политическими условиями².

Но главный толчок культурно-историческому исследованию дал И. Гердер (1744—1803), включавший в понятие «литература» не все художественные произведения, написанные на языке данного народа, а только такие, которые отражают его умственное развитие.

Дальнейшим катализатором направления стал развившийся в середине века философский позитивизм, который лег в основу идей культурно-исторической школы, как и некоторых других домарксистских литературоведческих направлений. «Высшее искусство всякого рода, — говорит Г. Спенсер, один из основоположников позитивизма, — основано на науке, без науки не может быть ни совершенного произведения, ни совершенной оценки»³.

Важнейшими предпосылками новой литературоведческой школы был общий подъем науки, внушительные успехи естествознания и техники в XIX веке, развитие философии, установление диалектического взгляда на явления причинно-следственных связей (и самого принципа каузальности) не только между природными явлениями, но и между явлениями общественными, между явлениями и средой, условиями их существования.⁴ Вслед за другими общественными науками к доказательности и «точности» потянулась и филология. Вся деятельность Тэна означала не что иное, как поиски объективной основы для объяснения явлений искусства, прежде казавшегося зависимым от случайностей и личной фантазии художников. Эти основы он (часто и невпопад) заимствовал из других отраслей прогрессирующей науки. В книге Ч. Дарвина «О происхождении видов» Тэн нашел образец применения метода аналогий, закона причинности и идеи закономерного развития явлений.

Позитивизм ставил себе целью преобразование всех наук на началах социологии. Почти все литературоведение в середине и второй половине XIX века приняло позитивистский характер. И. Тэн прямо ссылаясь на Д. С. Милля, одного из ближайших последователей основателя позитивизма О. Конта. 1880-е

¹ И. Тэн. Тит Ливий. Критическое исследование. М., изд. К. Т. Солдатенкова, 1900, стр. 116.

² G. Eichhorn. Allgemeine Geschichte der Cultur und Literatur des neueren Europa. Göttingen, 1796—99, IIB-de; он же. Geschichte der Literatur von ihrem Anfang bis auf neueste Zeit. Göttingen. 1805—1812, IIB-de.
Г. Спенсер. Опыты, III. СПб., 1866, стр. 50.

годы — годы расцвета европейского и русского позитивизма — стали годами расцвета и культурно-исторического метода и выраставших из этого же философско-эстетического корня натуралистических, описательных тенденций в литературе. В соответствии с этой тенденцией и развивалась методология И. Тэна, этого «секретаря человечества», как его метко определили в одном из некрологов⁴.

Значение И. Тэна состоит прежде всего в том, что вслед за мифологами он внес в историю литературы методологию и тем самым развил и подкрепил ее научный характер. В этом состоит заслуга и всей культурно-исторической школы.

Методология этой школы заключалась в установлении связей искусства с другими факторами духовной жизни общества. В трактате И. Тэна «Философия искусства» (1865—1869) читаем: «Исходная точка данного метода состоит в признании того, что произведение искусства не есть нечто обособленное, и поэтому предметом исследования является целое, которым оно объясняется и обуславливается»⁵. Это «целое», как поясняет Тэн, — не только все творчество художника, но и вмещающая его художественная школа, и все общество в целом. «Первопричиной», необходимой для понимания произведения искусства, художника, группы художников, выступают для Тэна «мировоззрение и нравы той эпохи»⁶, к которой они принадлежат.

В своих историко-литературных построениях Тэн исходил из «прекрасного» понимания современной всеобщей истории, которая «включила наконец в свои пределы всю человеческую природу», оснастилась философским смыслом и «должна объяснить и связать одним общим законом все деяния и мысли человеческого рода»⁷.

Таким образом, была предпринята попытка определить место литературы в общей системе объективных факторов общественной жизни, от главных условий которой зависят формы художественного познания. «Открыли, что литературное произведение не есть простая игра воображения, самородный каприз, родившийся в горячей голове, но снимок с окружающих нравов и признак известного состояния умов, — пишет И. Тэн. — Отсюда заключили, что возможно по литературным памятникам узнать, как чувствовали и думали люди несколько веков назад. Попробовали это сделать, и опыт удался»⁸.

⁴ В. Т. <В. А. Тимирязев.> Секретарь человечества. — «Исторический вестник», 1893, № 4, стр. 221. («...он был не апостолом человечества, а только его секретарем»).

⁵ Ипполит Тэн. Философия искусства. М., 1933, стр. 3.

⁶ Там же, стр. 6.

⁷ И. Тэн. Тит Ливий, стр. 379—380.

⁸ И. Тэн. О методике критики и об истории литературы. СПб., 1896, стр. 3.

Эта монистическая установка приблизила литературоведение к социологическому и историческому пониманию своего предмета. Где есть причинные связи и идея единообразного, закономерного развития, там возникает история, наука о литературе приобретает исторический и непредвзято-исследовательский характер. Она уже не выносит произведениям и авторам безапелляционных оценок с точки зрения навечно установленных «правил» искусства, наподобие прежних эстетических «кодексов», а констатирует и объясняет явления в их исторической изменчивости. Тэн говорит о закономерной смене — под влиянием постоянной силы — литературных, религиозных, социальных и экономических состояний народов. Он выводит закон, объясняющий механику смены идей в разные исторические эпохи, согласно которому новая идея, отменяя предшествующую, истощившуюся, отчасти все же от нее зависит.

Совокупность выведенных закономерностей складывается у Тэна в систему, опираясь на которую он полагает возможным по одному признаку явления вывести все остальные и логическим путем доказать определенное свойство: «...существует система и в чувствах и в идеях человеческих...»⁹

Этой системе Тэн придает всеохватывающий характер, усматривает ее во всех сторонах цивилизации определенной эпохи (религия, философия, литература, искусство и пр.). Все проявления человеческого существования он склонен выводить из общего корня и видеть в них одни и те же элементы. Вследствие этого самые разнородные явления (аллеи Версаля, философские рассуждения Мальбранша, правила стихосложения Буало и т. п.) он скрепляет между собой «*связью сосуществования*». Такая же связь существует и между явлениями, сменяющими одно другое во времени, когда данные условия неизбежно порождают определенные следствия и «входят, как часть, в великое шествие истории»¹⁰. Тэн убежден, что «подобные открытия в науках о духовном мире должны доставить людям средства предвидеть и в некоторых границах видоизменять явления истории»¹¹. «...Отсюда можно с очевидностью вывести, — заключает Тэн, — что в науках о мире духовном, так же как и в науках о мире физическом, плодотворность изыскания заключается в том, что оно, способствуя распознаванию смежных явлений, т. е. способствуя установлению *связи последовательности* и *связи сосуществования* вещей, дает человеку возможность вмешиваться в деятельность великого механизма природы и расстроить или исправить функцию какого-нибудь маленького колеса (...) Наука

⁹ Там же, стр. 16.

¹⁰ Там же, стр. 54.

¹¹ Там же, стр. 58.

истории изменяется в настоящее время именно в этом смысле и в этом направлении; именно такая работа может обратить историю из простого рассказа в науку и позволит ей заниматься установлением законов после изложения фактов»¹².

«Из всего вышесказанного вытекает, — заключает И. Тэн, — что нравственным наукам открыто одинаковое поприще с науками естественными; что история, явившаяся после всех, так же, как и ее старшие сестры, может открывать законы; что, как и они, она может в своих пределах направлять мышление и руководить усилиями людей; что рядом правильно произведенных изысканий ей удастся определить условия великих человеческих явлений, т. е. определить обстоятельства, необходимые для возникновения, для существования или для исчезновения различных форм человеческого общения, человеческого мышления и человеческой деятельности»¹³.

Кроме этих объективных закономерностей и связей, Тэн придает значение и субъективным свойствам исследователя: «Если его критическое воспитание достаточно, то он в состоянии различить под всяким архитектурным орнаментом, во всякой черте картины, во всякой фразе какого-нибудь сочинения то отдельное чувство, которое породило орнамент, черту или же фразу»¹⁴.

Решающее значение позитивизм придает опыту. Тэн убежден, что «право проверять человеческие верования всецело перешло на сторону опыта, а наставления и доктрины, которые раньше служили средством поверять и санкционировать наблюдение, черпают из него всю свою достоверность»¹⁵.

Для культурно-исторической школы характерно оперирование понятиями естественных наук. Отсюда было заимствовано Тэном самое представление о законе и закономерном развитии. Говоря об искусстве, Тэн постоянно ссылается на Дарвина и Сент-Илера, прибегает к естественно-научным аналогиям, приводит в пример то целесообразное строение организмов, то течение ручья, то уподобляет старинную рукопись или книгу ископаемой раковине, в которой когда-то обитало животное, подлежащее по этой раковине (или по костным остаткам) аналогичному изучению. Идею он уподобляет семени: она так же бросается в почву и нуждается в питании для своего развития. «Гении и таланты подобны семенам»¹⁶, — пишет Тэн в «Философии искусства». Подобно тому, как существует физическая температура, обуславливающая появление того или иного типа

¹² И. Тэн. О методе критики и об истории литературы, стр. 59.

¹³ Там же, стр. 64.

¹⁴ Там же, стр. 10.

¹⁵ Там же, стр. 56.

¹⁶ Ипполит Тэн. Философия искусства, стр. 30.

растений, он вводит понятие «моральной температуры», которая, «изменяясь, вызывает появление того или иного рода искусства»¹⁷. Наука искусствоведческая представляет собой для Тэна «род ботаники, изучающей не растения, а творения человека»¹⁸.

Писатель же в этом случае интересен как общественный человек, социально-национальный и исторический тип, а его произведение есть источник познания. Из произведений искусства, по Тэну, этот исторический тип познается полнее, «чем из множества диссертаций и комментариев»¹⁹, картинные галереи представляют собой такой же склад фактов, как гербарии и зоологические музеи. «...Насколько возможно, восполнить такие наблюдения, которых мы уже не можем сделать лично и непосредственно»; «Превратить для себя прошлое в настоящее»²⁰, — вот метод Тэна, близко напоминающий палеонтологический и археологический.

Все это — в рамках широкого синтеза, к которому стремилась культурно-историческая школа.

(В качестве предшественников, подготовивших такой метод, Тэн называет Лессинга и Вальтер-Скотта, а из французов (более поздних) — Шатобриана, Тьерри, Мишле; пишет панегирик Стендалю. Но особенно выделяет он Сент-Бёва (1804—1869), открывшего, по мнению Тэна, новые пути в историю.

Человек на редкость любознательный, неутомимый исследователь и изыскатель документов, Сент-Бёв целиком погрузился в «психологическую критику». В отличие от Тэна он принципиальный индетерминист; писатели, по его мнению, — «люди одиночества и уединения», работают разобщенно; никакие законы «среды» и пр. в литературной работе не действуют, и задача литературоведа, по Сент-Бёву, — просто писать хорошие биографии. Специфическим очерковым жанром «литературного портрета» в качестве особого вида критики с 30-х годов XIX века Сент-Бёв снискал себе широчайшую известность во Франции и за ее пределами.

Сент-Бёва интересовала исключительно творческая индивидуальность, биография писателя, и он вовсе не стремился к тем теоретическим и методологическим построениям, которые усмотрел в его трудах Тэн. Предшественником же Тэна он стал по той причине, в силу которой «скоплять много материалов это значит способствовать появлению строителя, каковым сами вы не

¹⁷ Там же, стр. 7.— Ср. на стр. 30: «...существует моральная температура,— общее состояние воззрений и нравов,— которая действует таким же образом, как физическая».

¹⁸ Там же, стр. 9.

¹⁹ И. Тэн. О методике критики..., стр. 7.

²⁰ Там же, стр. 8.

хотели быть», — как заметил Э. Фаге именно по поводу Сент-Бёва и Тэна²¹.

И. Тэн оказал огромное влияние на все европейское искусствоведение, стал основоположником, главой и самой примечательной фигурой культурно-исторической школы. Последователями Тэна во Франции были П. Лакомб и Ж. Ренар, в Германии — Г. Геттнер и В. Шерер [см. его «Историю немецкой литературы» (1880—1883), переведенную у нас А. Н. Пыпиным], в Дании — Г. Брандес, в Италии — Де Санктис, автор «Истории итальянской литературы» (1870), в Испании — М. Менендес-и-Пелайо, и др.

Немецкий теоретик культурно-исторического направления Карл Ламп्रेхт (1856—1915) с упоением писал о методе Тэна как о единственно научном, все единичное и частное сводящем к системе, к общему и типическому и связывающем все многообразные исторические события и факты в одну непрерывную цепь причин и следствий²².

Даже значительно более поздний французский теоретик Г. Лансон (1857—1934), не копируя методологию И. Тэна и предлагая значительно более сложную и разветвленную систему понятий, ставил перед историей литературы в сущности те же задачи: «Наша главная обязанность — научить читателей узнавать в странице Монтэня, в пьесе Корнеля, даже в сонете Вольтера определенные моменты общечеловеческой, европейской или французской культуры»²³; «Мы изучаем историю человеческого духа и национальной цивилизации специально в их *литературных* проявлениях, и мы стараемся разглядеть движение идей и жизни (...) через призму стиля»²⁴. Лансон стоит на позиции почти абсолютного исторического детерминизма: для него самый оригинальный художник «на три четверти составлен из элементов, которые не ему лично присущи»²⁵.

Благодаря Тэну и его последователям изучение литературы в рамках культурно-исторической школы получило огромное развитие как в Европе, так и в России. Возникшее направление заложило основы системного и научного понимания литературы, было существенным шагом вперед по сравнению с нормативной «эстетической» критикой с ее неподвижными понятиями и оценками, не учитывавшими историческое развитие явлений.

Но была в этом направлении и существенная ограниченность. Представители новой школы видели в произведениях литерату-

²¹ Эмиль Фагэ. Политические мыслители и моралисты XIX века. М., 1900, стр. 247.

²² См.: К. Lamprecht. Die culturhistorische Methode. Berlin, 1900, S. 34.

²³ Г. Лансон. Метод в истории литературы. М., изд. «Мир», 1911, стр. 4.

²⁴ Там же, стр. 7.

²⁵ Там же, стр. 9.

ры культурно-исторические памятники, документирующие общественную жизнь. Это было важно для исторической науки, получившей таким образом дополнительные источники. Но из произведений литературы с неизбежным в этом случае упрощением делались идеографические выжимки, которые в «чистом» виде выдавались за подлинное слово художника. Художественная специфика, вся сложность и внутренняя структура литературных шедевров мало занимала исследователей. Литература в этой методологии сводилась к другим формам идеологии и в сущности утрачивала свою специфику.

Поскольку эстетические качества не принимались во внимание, целям «культурно-историческим» могли служить многие малоизвестные и малонинтересные произведения и писатели, на которых «эстетическая» критика не обращала внимания. Более того: именно такой третьестепенный материал чаще всего оказывался наиболее ценным, так как относился к эпохам, бедным историческими источниками. Этим объясняется интерес И. Тэна к песням старинного трувера о Рено де Монтебане (из эпохи Карла Великого), обширное исследование А. Н. Пыпина о Лукине, Н. С. Тихонравова — о Ростопчине, и т. д. Переоценке подверглись многие литературные явления, устаревшие эстетически. «Благодаря методу, примененному Тэном, — писал В. И. Герье, — т. е. историческому объяснению литературных памятников, драмы Расина воскресают к новой жизни; все, что они утратили в художественном отношении в наших глазах, они вновь приобретают, как исторический памятник; вся заключающаяся в них эстетическая *ложь* превращается в историческую *правду*»²⁶. Это высказывание чрезвычайно характерно для школы, использовавшей эстетически стертый и малоценный литературный материал в иных, «культурно-исторических» целях.

Культурно-историческая школа, таким образом, обогатив историческую науку новым кругом источников, не только сблизила, но почти отождествила историю литературы с историей общественной мысли и историей как таковой.

Это игнорирование эстетической ценности явлений искусства превосходно почувствовал Г. Флобер. Имея в виду именно школу Тэна, он писал: «Меня всегда возмущает, что на одну доску ставится шедевр и любая гнусность. Мелкоту превозносят, а великое принижают; ничто не может быть глупее и аморальнее»²⁷.

У русского литературоведа В. В. Сиповского, высоко ценившего научный подвиг И. Тэна, также звучит опасение по поводу

²⁶ В. Герье. Ипполит Тэн и его значение в исторической науке. — «Вестник Европы», 1890, № 1, стр. 11.

²⁷ Г. Флобер. Собр. соч., т. VIII. М., 1938, стр. 242.

применения в науке о литературе метода естественных наук, «свободных от той тревоги сердца, какой почти всегда сопровождается изучение литературного произведения»²⁸.

Несмотря на эту существенную ограниченность, метод Тэна быстро распространился во всей Европе. Этому способствовал характер самой литературы той поры, которая ставила своей задачей исследовать общественную жизнь. Согласно Н. А. Добролюбову, главной заботой литературы стало «изучение всех общественных неправильностей»²⁹. Развивается наиболее пригодная для этого жанровая форма — роман; соответствующее обновление функций и форм переживает реалистическая драма. Не раз отмечалось соответствие методологии Тэна французской реалистической литературе своего времени — творчеству Бальзака, «экспериментальному роману» Золя, который именно Тэном был вдохновлен и обучен.

Этими веяниями времени объясняется распространение культурно-исторического метода в разных странах, и отнюдь не только под влиянием Тэна. Так, в Германии исследователи от чисто филологических текстовых штудий в конечном итоге пришли в сущности к тому же результату, что и французская школа Тэна, — к чрезвычайному культурно-историческому расширению «филологии». Германская «неофилология», основателями которой были К. Лахманн и братья Гримм, безгранично расширяла свои задачи, включив в них изучение всего писателя, как поэта и человека, и дойдя в конце концов до почти полного совпадения с историей культуры и «психологии народов», став, так сказать, «сборной наукой»³⁰, конгломератом различных дисциплин. По словам А. Н. Пыпина, точка зрения Тэна «до значительной степени совпадала с немецкими представлениями о задачах „филологии“»³¹.

* * *

В русских условиях литература в течение почти всего XIX века была почти единственным средством выражения общественных идей. Поэтому тем более культурно-историческая теория нашла в России благоприятную почву и получила особенное распространение во второй половине XIX века.

Идея отражения в литературе жизни общественной к середине века широко распространилась в русском обществе, среди писателей и ученых. «Литература каждого образованного наро-

²⁸ В. В. Сиповский. История литературы как наука. СПб.—М., б. г., стр. 21.

²⁹ Н. А. Добролюбов. Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1963, стр. 177.

³⁰ М. Н. Розанов. Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений.— «Русская мысль», 1900, № 4, стр. 167.

³¹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I. СПб., 1898, стр. 6.

да, — пишет в 1850 г. А. Н. Островский, — идет параллельно с обществом, следя за ним на разных ступенях его жизни»³². «Ничто не дает верного знания людей, — пишет он в другом месте, — кроме искусства»³³.

Культурно-историческая школа в России имела, таким образом, подчеркнуто обществоведческий, народоведческий характер. С полным правом она могла бы именоваться «общественно-исторической»³⁴, как это и формулирует иногда А. Н. Пыпин.

Наиболее значительными представителями этой школы в России были два крупных ученых — А. Н. Пыпин и Н. С. Тихонов.

А. Н. ПЫПИН

I

Академик Александр Николаевич Пыпин (1833—1904) был не только крупнейшей фигурой культурно-исторической школы в русском литературоведении, но и самым полным, самым последовательным выразителем принципов культурно-исторической школы, вследствие чего это направление в России так и именовалось: «пыпинианство».

А так как культурно-исторический метод был безусловно преобладающим, основным историко-литературным методом второй половины XIX века, то Пыпин оказался наиболее характерным представителем литературной науки целого полувека. «Властителем дум» историков литературы и всех сопричастных к педагогической и научной литературе называл его Н. К. Пиксанов³⁵.

Как ученый Пыпин складывался и развивался не в академической среде. В отличие от других крупных филологов он рано проникся духом демократического движения середины XIX века. А. Н. Пыпин происходил из мелкопоместных дворян; по матери, приходившейся сестрой матери Н. Г. Чернышевского, — из провинциального духовенства, выдвинувшего в это время из своей среды таких выдающихся деятелей русской науки и общественно-демократического движения, как Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, А. П. Щапов, В. О. Ключевский и многие другие.

Окончив в 1853 г. филологический факультет Петербургского университета, Пыпин получил степень кандидата словесных наук, в 1857 г. — магистра словесности; печататься начал с 1852 г.

³² А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 13. М., 1952, стр. 139.

³³ Там же, стр. 163.

³⁴ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I. СПб., 1898, стр. 25, 27.

³⁵ Н. К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума». М., «Наука», 1971, стр. 13.

В 1858—1860 гг., находясь в заграничной командировке, он посещает в Лондоне А. И. Герцена. В 1860 г. становится профессором Петербургского университета и ведет курс средневековой французской и провансальской литератур. Но уже в следующем году, во время студенческих волнений, вместе с профессорами К. Д. Кавелиным, В. Д. Спасовичем и Б. И. Утиным, А. Н. Пыпин покидает университет в знак протеста против реакционных притеснений студенчества, и с этого момента начинается длительная полоса его журнально-публицистической деятельности. Он активно сотрудничает сначала в «Отечественных записках», а потом в самом прогрессивном печатном органе того времени — журнале «Современник», до закрытия журнала в 1866 году. В связи с преследованием «Современника» Пыпин привлекался к суду как исполнявший обязанности ответственного редактора.

После закрытия «Современника» Пыпин (как и Ю. Г. Жуковский, М. А. Антонович) не принял участия в другом журнале Некрасова — «Отечественных записках», и хотя не выступал против Некрасова и его сотрудников, как это сделали Антонович и Жуковский, все же, занимая промежуточную позицию, кое в чем поддерживал последних³⁶.

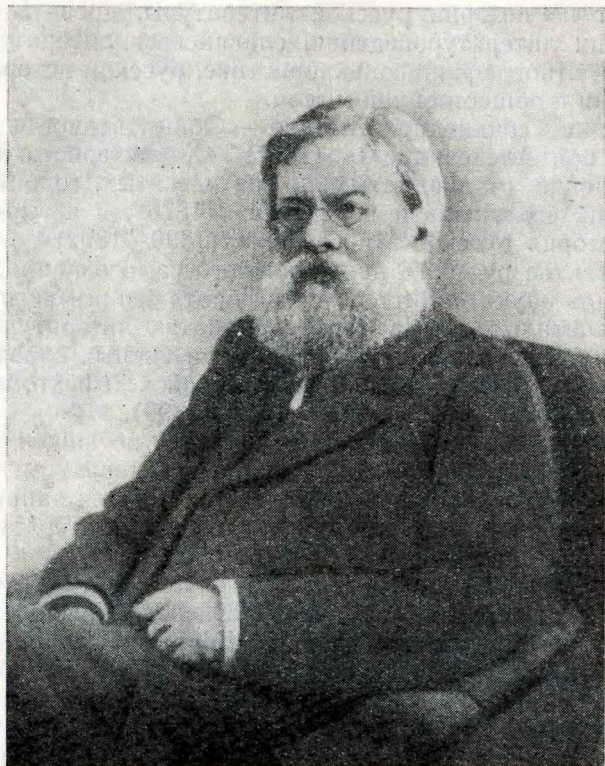
Перед смертью Некрасова Пыпин навещал его. По этому поводу к Пыпину специально обращался с письмом Салтыков-Щедрин в ноябре 1876 г.³⁷

После запрещения «Современника» Пыпин переходит в журнал «Вестник Европы», в котором до конца жизни оставался самым деятельным сотрудником и на страницах которого поместил до выхода их отдельными книгами значительную часть своих трудов по истории русской литературы и общественной мысли. Количество и качество этих трудов давало Пыпину огромное преимущество перед схоластической и рутинерской продукцией иных тогдашних академиков. Однако избрание А. Н. Пыпина академиком в 1871 г. не было утверждено царем Александром II — в соответствии с докладом известного ретрограда, министра народного просвещения графа Д. А. Толстого, свидетелевавшего, будто работы Пыпина «имеют характер эфемерных произведений, без строго научных приемов исследования и притом с тенденциозным направлением, обличающем в писателе политические взгляды и мысли, далеко не соответствующие нашему государственному устройству»³⁸. В представлении минист-

³⁶ См.: Г. В. Краснов. Статья А. Н. Пыпина о расколе редакции «Современника». — «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXXII, 1973, вып. 2, стр. 154—162.

³⁷ См.: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. XIX. М., 1939, стр. 80—81.

³⁸ «Русская мысль», 1904, № 12, отд. II, стр. 169.



А. Н. Пыпин

ра, «строгих научных приемов исследования», разумеется, состояли в псевдоученном крохоборчестве и казенно-официальном освещении отдельных писательских фигур, изолированных друг от друга и от живой действительности и отретушированных под лояльных «певцов», восхвалителей существовавшего режима. Яркая публицистичность работ А. Н. Пыпина и современность поставленных им научных проблем были в то время редкостью и считались противоречащими научности. Только в 1891 г. А. Н. Пыпин был избран членом-корреспондентом Академии наук, а в 1898 г. — ординарным академиком, чему способствовало предпринятое под его редакцией научное издание сочинений императрицы Екатерины II.

За полвека работы (50-летие его научно-литературной деятельности отмечалось за год до смерти, в 1903 г.) А. Н. Пыпин оставил колоссальное научно-литературное наследие — около

1200 работ по истории русской литературы, древней и новой, методологии литературоведения, славянским литературам, па-леографии, этнографии, фольклористике, русской истории, истории религии и общественной мысли.

В основных сочинениях Пыпина—«Общественное движение в России при Александре I» (1871), «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов» (1873), «Белинский, его жизнь и переписка» (1876), в четырехтомном труде «История русской этнографии» (1890—1892)—прослеживается развитие русского национального самосознания, как оно отразилось в науке и литературе на протяжении многих десяти-летий. Капитальная «История славянских литератур» (1879) излагает развитие литератур западных и южных славян. Попу-ляризаторскую задачу ставил перед собой четырехтомный труд «История русской литературы» (1898—1899).

Ряд детальных исследований Пыпина посвящен смежной тематике, пограничной между историей литературы, историей общественной мысли, общей социальной историей, например, малоисследованной теме масонства и масонской литературы³⁹, ре-лигиозным и национальным движениям⁴⁰.

Особую группу трудов Пыпина составляют его переводы крупных произведений западноевропейской научной мысли — «Всеобщей истории литературы» И. Шерра, «Истории всеобщей литературы XVIII в.» Г. Геттнера, «Истории умственного разви-тия Европы» Дрепера, «Истории XVIII и XIX столетия» Шлос-сера, «Искусство с точки зрения социологии» М. Гюйо и др. Са-мый выбор переведенных и изданных им сочинений зарубежных писателей свидетельствует о широте и глубине его научных ин-тересов. А. Н. Пыпин участвовал также в издании «Оснований по-литической экономики» Д. С. Милля в переводе Н. Г. Черны-шевского (1865).

II

Деятельность Пыпина тесно связана с общим подъемом нацио-нального самосознания и общественной мысли середины XIX века. Прослеживание этого процесса составляло главное со-держание и основной пафос трудов ученого. Он исходит из мысли о глубокой связи литературы и жизни и из понимания произве-дения как памятника определенной эпохи и факта культурно-ис-торического развития, в котором неизбежно отражается время: «Абсолютный художник так же немислим, как немислим абсо-

³⁹ А. Н. Пыпин. Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX века. Пг., 1916 (и в специальных главах «Истории русской литературы»).

⁴⁰ А. Н. Пыпин. Религиозные движения при Александре I. Пг., изд. «Огни», 1916; он же. Панславизм в прошлом и настоящем. СПб., 1913.

лютный человек, существующий вне племенных и общественных отношений. Всякая литература — „национальна“, т. е. носит на себе черты племени, общественных особенностей и идеалов (...) Без этого литература мертва и не внушает интереса»⁴¹. Поэт всегда выразитель тревог и идеалов своего века. Поэт, удовлетворяющий требованиям теории «искусство для искусства», должен был бы существовать, по словам Пыпина, «вне времени и пространства, вне условий человеческого общежития, вне естественного чувства к своему обществу и народу»⁴².

С другой стороны, и время, по убеждениям Пыпина, выдвигает для своего выражения крупные литературные фигуры: «В истории литературы много примеров того, как известное настроение эпохи находит как бы прирожденных его выразителей»⁴³. Эти крупные исторические деятели, по словам Пыпина, не являются внезапно, без корней в прошлом, а бывают всегда «как бы последним выводом, сосредоточением его стремлений, после которого только и может быть исторически понят смысл работы этого прошедшего, а само оно, как совсем пережитое, отходит в историю»⁴⁴.

Таким образом, ученый органически усвоил идею преемственного, исторического развития литературы. Всякое преобразование в общественной и умственной, литературной среде, как бы ни казалось оно поразительным и неожиданным по силе, по его мнению, подготавливается заранее и носит в себе элементы предыдущего развития.

Вытекающее из этих посылок понимание Пыпиным задач истории литературы отличалось большой широтой и новизной для своего времени. Его историческому взгляду претила описательность и случайный подбор мало что говорящих литературных фактов. Пыпин ощущает потребность времени «ближе изучить фактическое содержание литературы, ее источники и ее отношение к жизни общества»⁴⁵. «Историческое или литературное предание есть, конечно, память не о мелких анекдотах, но о целой деятельности писателя, сознание исторического смысла деятельности лица», — писал он, начиная свою книгу о Белинском — первую научную биографию великого критика, документированную огромным, не изданным еще к тому времени материалом, рассчитанную именно на такое осознание «исторического смысла» личности и деятельности Белинского⁴⁶.

⁴¹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. IV. СПб., 1903, стр. 588.

⁴² Там же, стр. 404.

⁴³ Там же, стр. 212.

⁴⁴ Там же, стр. 230.

⁴⁵ «Вестник Европы», 1894, № 1, стр. 450.

⁴⁶ А. Н. Пыпин. Белинский, его жизнь и переписка. Изд. 2-е, с дополнениями и примечаниями. СПб., изд. «Колос», 1908, стр. 2.

Точно так же в «Истории русской литературы» обнаруживается стремление в литературных явлениях видеть закономерные следствия общеисторических тенденций и сил. Так, работа писателей XV в.—Геннадия, Иосифа Волоцкого, Нила Сорского и др., которым посвящена особая глава, объясняется вступлением древней Руси в ее московский период, идеологической подготовкой московского государственного, общественного и книжного объединения, формированием нового мировоззрения великорусской народности. Историческими условиями периода объединения Руси объясняются и составленные митрополитом Макарием в XVI веке «Великие Четьи-Минеи». В этом труде, осуществлявшемся в тоды политической консолидации, собрана была воедино и церковная святыня — жития русских святых, большинство которых почиталось лишь только местно. В колоссальном 12-томном собрании был представлен почти весь запас древнего русского просвещения. В Симеоне Полоцком, Сильвестре Медведеве, патриархе Иоакиме, Димитрии Ростовском, Григории Котошихине Пыпин видит типических представителей «состояния умов в книжной среде накануне и в самом начале реформы»⁴⁷. Семнадцатый век он характеризует как время небывалого оживления литературных интересов и появления множества разнородных, особенно переводных, сочинений, указывающих на возникновение новых умственных интересов⁴⁸.

Как исследователя Пыпина интересует прежде всего исторический смысл литературных явлений. С удовлетворением он отмечает, что литературная критика приходит, наконец, «к убеждению, что значение великих явлений литературы становится тем яснее, чем больше определяется их историческое возникновение в общественной среде и затем расширяется их, так сказать, историческая проверка опытом позднейших поколений»⁴⁹. Приветствовавший Пыпина по случаю 50-летнего юбилея научной деятельности историк Н. И. Кареев с удовлетворением отмечал, что в разнообразных трудах этого ученого он привык видеть именно «историка», и что эта черта — основная, проходящая красной нитью через все фазисы его работы и связывающая их в одно стройное целое: «Вам удалось сделать из истории литературы историю русской общественности, — одну из самых ценных глав более обширного целого — истории русской культуры. Следуя лучшим преданиям русской критической мысли, Вы всегда видели в фактах литературы факты жизни, а не случайные продукты отвлеченной игры воображения»⁵⁰.

⁴⁷ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. II. СПб., 1902, стр. 397.

⁴⁸ Там же, стр. 533, 539.

⁴⁹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. IV, стр. 313.

⁵⁰ «Литературный вестник», т. V, 1903, кн. 3, стр. 327—328.

Историческое изучение литературы у Пыпина основывается на идее детерминизма. Согласно его убеждению, «причинная связь явлений не знает границ»; он одобряет В. Шерера, который в немецком филологическом труде «ставил в связь открытия исторической грамматики в одну сторону с звуковой фразеологией, в другую — с политической историей немецкого народа». «Затем успехи политических идей, — пишет он далее, — воздействовали обратно на филологию. Когда Гервинус (еще в тридцатых годах) впервые предпринял свою историю немецкой поэзии, основной мыслью этого труда, задуманного в смысле исторической школы Шлоссера, было последовательное развитие духовной жизни немецкого народа к свободе»⁵¹.

В литературе Пыпин видел прежде всего отражение общественной жизни и психологии народа, вследствие чего ставил задачей обстоятельное «определение общественных условий, действовавших на писателя и на весь «склад литературы»⁵². Его книга «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов» специально преследовала цель «отметить собственно общественную сторону» литературного движения⁵³. За литературой он признавал большую общественно-воспитательную и познавательную силу и с этих позиций выступал против идей «чистого искусства» и «эстетической» критики середины XIX века, в которой не ощущалось исторического начала. Эти идеи Пыпина и эта его борьба с особой наглядностью проявились в его критической статье о книге А. П. Милюкова «Очерк истории русской поэзии»⁵⁴.

Литературу Пыпин рассматривал как часть общественной истории, подчеркивал связь литературы и действительности, общественной жизни и жизни народа. По убеждениям Пыпина, «история литературы входит в целую историю общества, и по литературе мы имеем возможность судить о возрастании общественного самосознания»⁵⁵.

Это «общественное самосознание» и было настоящим предметом исследований Пыпина. Первая же глава его «Истории русской литературы» начинается с рассмотрения тех «общих вопросов», которые «сами собой представляются» историческим исследованием русской литературы, и тем не менее до того вре-

⁵¹ «История немецкой литературы Вильгельма Шерера». Перевод с немецкого под редакцией А. Н. Пыпина, ч. 2. СПб., изд. Л. Ф. Пантелеева, 1893, стр. XIII.

⁵² А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 3.

⁵³ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов. Исторические очерки. СПб., изд. «Колос», 1909, стр. VII.

⁵⁴ См.: «Атеней», 1858, ч. 3, стр. 543—561.

⁵⁵ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов, стр. VII.

мени изучались «отрывочно и по другим поводам», — «литература редко привлекалась к их решению»⁵⁶.

По твердому убеждению Пыпина, историческое развитие литературы предоставляет важные факты для рассмотрения вопроса о национальном развитии русского народа. Он знает о том, что литература, как одна из областей культуры, имеет известную самостоятельность и свои законы развития. Об этом он пишет во «Введении» к «Истории русской литературы», опираясь на Г. Пауля. Но весь интерес Пыпина на другой стороне дела — на исторической обусловленности литературы жизнью общества и народа. Он был скорее «историком русской общественности», как называл его Н. К. Пиксанов⁵⁷, чем историком литературы в строгом смысле этого слова. В этом отношении особенно показательны такие его сочинения, как обширная монография «Общественное движение в России при Александре I», по самой формулировке заглавия не носящая, строго говоря, историко-литературного характера. Но и обращаясь к литературному материалу, А. Н. Пыпин прежде всего стремился уяснить историческое значение и смысл, внутреннее органическое развитие всякого литературного явления и его соотношение с другими фактами и явлениями, и прежде всего — с действительностью. «Среди двух тысяч страниц его „Истории русской литературы“, — пишет Н. К. Пиксанов, — нигде не найдется ни одной полной, посвященной эстетическому, чисто литературному анализу. Всюду литература понимается Пыпиным только как часть общей духовной культуры и едва ли не всюду ей усваивается служебная роль культурно-исторической иллюстрации»⁵⁸. Все подчиняя этой главной задаче, Пыпин и свою биографию — «Мои заметки» — писал постольку, поскольку она может, «прямо или косвенно, далеко, а иногда и близко касаться целой общественной жизни и нравов времени»⁵⁹.

Огромная, четырехтомная «История русской литературы», действительно, прежде всего излагала пыпинскую концепцию русской истории и истории русской культуры; она переполнена сведениями по истории русского просвещения, науки, книг, публицистики, истории религии и церкви. В сущности, это и есть скорее курс истории русской культуры с опорой на литературный материал. Когда речь заходит о собственно литературных вопросах, Пыпин прибегает к пространному, по нескольку страниц, выпискам из сочинений авторитетных, на его взгляд,

⁵⁶ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 42.

⁵⁷ Н. Пиксанов. Предисловие. — В кн.: А. Н. Пыпин. Религиозные движения при Александре I. Пг., «Огни», 1916, стр. V.

⁵⁸ Н. К. Пиксанов. Творческая история «Горя от ума». М., «Наука», 1971, стр. 13—14.

⁵⁹ А. Н. Пыпин. Мои заметки. М., изд. Л. Э. Бухгейм, 1910, стр. 4.

исследователей: С. П. Шевырева, И. Н. Жданова, И. П. Хрущева, А. Н. Веселовского, Н. С. Тихонравова и др. Но совсем мало в четырех томах «Истории русской литературы» литературных цитат, выписок с анализами и даже упоминаний конкретных произведений. Все посвящено истолкованию социального смысла творчества писателей и целых литературных эпох.

Факты литературной истории были, таким образом, для Пыпина «отражением основных явлений действительности»⁶⁰, а литература в развитии русского народа, в свою очередь, имела особое значение: «она была тем живым словом, которое осталось от всех прежних веков народной жизни...»⁶¹ И Пыпин ищет в литературе отражение исторических событий и обстоятельств.

Опираясь на литературные источники, он пытается решить ряд запутанных и темных вопросов исторической науки, ставших предметом затянувшихся исторических и филологических споров, например: какое славянское племя представляла древняя Киевская Русь, каковы истинные причины реакционной политики Екатерины II во вторую половину царствования, оценка личности и исторического значения Ивана Грозного, А. М. Курбского, Г. Котошихина и др. Он спорит с М. И. Богдановичем, неисторически, с официально-охранительной точки зрения рассмотревшим в своем историческом труде восстание декабристов как результат заблуждения и преступного замысла. Богданович, по словам Пыпина, «мало обращал внимания на общее направление тех политических понятий, которые распространились в то время» и распространение которых «не лишено значения»; «в них совершенно явственно высказывалось стремление к тем преобразованиям, необходимость которых все более и более подтверждалась последующим ходом нашей внутренней жизни и наконец заявлена была многоразличными реформами нашего времени». «Замечательными» называет он основные начала декабристского проекта конституции: свобода печати, уничтожение владения крепостными людьми, равенство всех граждан перед законами, гласность и т. п.⁶²

Так же критически рассмотрел Пыпин жалобы П. А. Вяземского на журнальный произвол (как ему представлялось), воздвигнувший против него «заговор молчания». «... В действительности,— замечал Пыпин,— спор и вражда были вовсе не случайны. Это была встреча двух разных исторических периодов, раз-

⁶⁰ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 43.

⁶¹ Там же, стр. 42.

⁶² А. Н. Пыпин. Очерки литературы и общественности при Александре I. Пг., изд. «Огни», 1917, стр. 272—273.

ных ступеней литературного и общественного развития»; старое поколение, от которого ускользало историческое развитие литературы, «оставалось глухо к новым требованиям жизни...»⁶³.

- А. Это постоянное соединение «литературного» и «общественного», указание на «требования развития» «жизни» — чрезвычайно характерны для Пыпина. Для него «литература» и «общество» — почти синонимы, коль скоро обществом и создается литература⁶⁴. Органичность литературного развития в полном соответствии с определяющими его общественно-политическими условиями нигде не упускается им из виду. Так, неразвитость, слабость русской комедии до Грибоедова он объясняет именно отсутствием серьезных общественных идей: «Комедии фон-Визина были событием для своего времени, когда сама литература находилась в зачаточном состоянии; но тема состояла в элементарном поучении о вреде невежества или слепого подражания иноземным обычаям, — поучении, которое и тогда в „сатирической“ литературе было общим местом и в конце концов не имело никакого особенного влияния (еще многие десятки лет повторялись потом те же обличения подражания иноземцам и рекомендации просвещения) между прочим потому, что не было поддержано широким общественным идеалом, как будто вне этих частных недостатков все остальное обстояло совершенно благополучно. После фон-Визина только „Ябеда“ Капниста была серьезным опытом коснуться настоящего общественного вопроса, а затем опять идет ряд безразличных творений с поверхностными темами...»⁶⁵, которые послужили только недолговечным театральным развлечением. «Серьезная комедия требовала, — пишет Пыпин, — во-первых, глубокой идеи самого писателя, во-вторых, гораздо более широкого простора для общественной мысли»⁶⁶. В этом отношении первой русской комедией было «Горе от ума», которое неслучайно появилось в печати только спустя несколько лет после смерти автора, а в полном виде — спустя несколько десятилетий. Великое значение и интерес комедии Грибоедова Пыпин объясняет отразившимся в ней «либерально-патриотическим движением» 20-х годов XIX века (т. е. декабризмом) — изображением «борьбы свежего просветительного идеализма против отжившего по существу, но еще властвующего в обществе застоя и обскурантизма...»⁶⁷.

⁶³ А. Н. Пыпин. Очерки литературы и общественности при Александре I, стр. 280.

⁶⁴ См.: А. Н. Пыпин. «История русской литературы», т. IV, стр. 350 («но литература, то есть само общество, ее создающее, ...» и т. д.).

⁶⁵ Там же, стр. 500.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же, стр. 501.

Иначе объяснял Пыпин генезис комедий Гоголя, который не имел ничего общего с настроениями Грибоедова. Его комедии, как и петербургские повести, возникли из наблюдений бытовой мелочности и пошлости, но и в этом случае несомненно их высокое общественное значение. «Кроме драматической формы,— писал А. Н. Пыпин,— комедия имеет свои специальные задачи, должна искать комического, но там и здесь может сохраняться, и действительно сохранялось, одно мирозерцание, одно стремление искать за мелочными или комическими чертами жизни или глубокой внутренней драмы, или отражений целого характера общества»⁶⁸.

Он много пишет о мертвящем влиянии на литературу «упорного консерватизма» (т. е. реакции) второй четверти XIX столетия, объясняя этим преобладающие свойства поэзии Лермонтова, которого он интерпретирует как поэта общественного. Охлаждение к Пушкину в середине 30-х годов Пыпин объяснял тем, что «общество не встречало у него ответа на свои ближайшие вопросы», в то время как произведения Гоголя отвечали «этому, у одних сознательно, у других инстинктивно, му, исканию»⁶⁹.

Свой общественно-исторический метод Пыпин считал особенно применимым к изучению новейшей, послегоголевской литературы, которая приобрела новый характер, проникшись общественным элементом. Необходимо только следить, как полагал А. Н. Пыпин, чтобы этот метод не утрачивал своего научно-объективного характера, превращаясь в публицистический и субъективный, подгоняющий факты прошлого под современные, новейшие представления.

Публицистичность, действительно, становилась характерной чертой культурно-исторических сочинений, в частности, и научного наследия А. Н. Пыпина. На многих страницах его трудов встречаются различные суждения по вопросам современной ему идейно-политической жизни. Так, основной мыслью его работы «Русские отношения Бентама» (1869) явилось указание на «идеи о гласном управлении и законодательстве, о правах общественного мнения и самостоятельной деятельности общества», которые были предложены Бентамом Александру I «как неизбежная потребность», которая, добавляет Пыпин, «почувствовалась опять в наше время, в более сильной степени, хотя все еще не понимается обществом в ее истинном обширном смысле»⁷⁰.

⁶⁸ Там же, стр. 503.

⁶⁹ Там же, стр. 614.

⁷⁰ А. Н. Пыпин. Очерки литературы и общественности при Александре I, стр. 109.

III

Народное и национальное как исторические явления, ставшие главным объектом литературы и науки в течение всего XIX века, находились в центре внимания А. Н. Пыпина. Много раз поднимает он вопрос об отношении русской литературы к народу и его жизни. Решение этого вопроса в его работах близко к тому, как рассматривается он современной исторической наукой.

✓ Пыпин оспаривает мысль, будто бы до Петра существовала «единая» русская литература для всех классов общества, включая простолюдинов: эта литература (скорее — патриархальная книжность) не могла быть доступна народу по причине отсутствия школы; по условиям народного быта литература и в XVIII — XIX вв. «существовала только в известном немногочисленном классе» и была «недоступной для народа»⁷¹. Интересно его попытка связать факт историко-литературный с явлением социальной жизни: по той же причине, по какой литература существовала без народа, декабристские тайные общества пытались «решать целый вопрос народного бытия помимо самого народа, даже не заботясь об его мнениях и не зная их»⁷².

Интерес к проблеме народности в связи с романтизмом был признаком приближавшегося повышения общественной роли литературы. Однако романтизм, по словам Пыпина, «давал этому движению консервативный поворот»⁷³. О «народности» говорилось в документах, исходивших из правительственных сфер, «под народностью понимали официальный status quo, который и хотели сделать единственной существующей и допускаемой формой национальной жизни»⁷⁴. Литература XIX в., по словам Пыпина, «не могла, при наилучших желаниях писателей, сделаться народной, потому что для этого нужно было бы, чтобы она могла говорить о народе серьезно и без умолчаний, — но это было невозможно»⁷⁵. Господство крепостничества препятствовало распространению просвещения; народ был только рабочей силой и для тех, кто хотел осмыслить себе его значение, оставался только «отвлеченным понятием». Естественно, что литература образованных классов не была доступна при этих условиях народной массе, — и не только в России, но и в странах, где просвещение достигло более высокого уровня. Такое состояние литературы Пыпин называет ненормальным, будучи уверенным в том, что «литература известного народа есть со-

⁷¹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. IV, стр. 262.

⁷² Там же, стр. 269.

⁷³ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений..., стр. 18—19

⁷⁴ Там же, стр. 19.

⁷⁵ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. IV, стр. 262.

здание национального духа», ее достоинство «измеряется тою степенью, в какой она служит выражением этого духа», и, следовательно, «она может быть тем выше, чем больше участвуют в ней народные силы»⁷⁶.

С другой стороны, и «национальность» не является неподвижной; как стихия историческая, она способна к усовершенствованию, к изменению своего умственного содержания. Поэтому, заключает Пыпин, «странно было бы считать обязательной археологически отысканную мораль» и, ссылаясь на «уважение к народу», делать «тот мнимо-исторический вывод, что в народном предании и заключаются едино-спасающие принципы», как утверждали современные Пыпину «доктринеры народности» (т. е. народники)⁷⁷. Уважение к народу, говорит Пыпин, состоит не в лелеянии его археологических заблуждений, а «в желании ему тех умственных и материальных благ, которые принадлежат высшему образованному классу и которых он был до сих пор лишен...»⁷⁸.

Разумеется, такое понимание народности сложилось у Пыпина вне всякого влияния славянофильства или «народничества», которое в его глазах было еще «наивнее славянофильства»⁷⁹. При всяком удобном случае Пыпин подвергал критике утопические народнические теории.

Показательна в этом смысле статья Пыпина «Народники и народ», написанная в связи с двухтомным изданием сочинений Н. Златовратского⁸⁰. Заявив сразу, что он не намерен подвергать произведения Златовратского «эстетическому обзору», поскольку «отчасти это уже было сделано другими», А. Н. Пыпин пишет, что произведения эти интересуют его только «своим содержанием», картиной определенных «общественных отношений»⁸¹.

На беллетристических сочинениях Н. Златовратского Пыпин ставит чисто социологическую проблему у народничества в его отношении к народу и интеллигенции и подвергает критике народническое учение с его отрицанием цивилизации и идеализацией деревни как совершенно утопическое и немыслимое в реальных условиях необратимого и исторически обоснованного развития городской жизни.

Пыпин настаивает на необходимости «исторического объяснения» сложившихся социальных форм, что совершенно игнори-

⁷⁶ Там же, стр. 265.

⁷⁷ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений..., стр. 4, 5.

⁷⁸ Там же, стр. 6.

⁷⁹ «Литературный вестник», т. V. 1903, кн. 3, стр. 342.

⁸⁰ А. В-н (А. Н. Пыпин). Народники и народ.— «Вестник Европы», 1891, № 2, стр. 655—695.

⁸¹ Там же, стр. 670.

ровалось идеалистически настроенными народническими писателями. Он ставит вопрос о том, желательно ли и возможно ли в современных условиях пребывание народа в том первобытном состоянии, в каком хотят видеть его народнические писатели.

Это анализ социолога, соотносящего художественный материал литературы с действительностью, — в принципе так, как это делали Чернышевский и Добролюбов, а затем и первые марксистские критики.

IV

В трудах Пыпина обращает на себя внимание идея закономерной связи явлений. Явления общественной жизни он рассматривает как характеристические порождения своего времени, ищет их причины и корни в условиях русской жизни. Самые эти условия, как и все вообще факты действительности, он стремится выявлять всеохватывающе.

С этим связан интерес Пыпина ко многим историческим и историко-литературным «частностям». После издания монографии «Общественное движение в России при Александре I», не переставая изучать материал, А. Н. Пыпин обнародовал ряд специальных экскурсов, как, например, статьи о Библейском обществе («Вестник Европы», 1868, № 8—12). В основу большинства таких изысканий положены были неизвестные до того, труднодоступные и редкие документы и исторические свидетельства, которые освещались и исчерпывающе комментировались всей мощью обширнейшей эрудиции ученого. Каждое явление рассматривалось им критически и с исторической точки зрения, что сам Пыпин именовал «критической историей» изучаемого предмета.⁸²

А. Н. Пыпин немало расширил сферу историко-литературных изысканий и открыл в литературоведении целые области новых исследований, которых не хотела знать «эстетическая» школа, — например, древнерусскую апокрифическую литературу, которой он посвятил значительную часть своей статьи «Древняя русская литература»⁸³, старинные русские сказки и повести, исследованные им в монументальном труде (магистерской диссертации) «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857).

Обращение к литературе древнего периода не было заслугой одного А. Н. Пыпина, но он был убежденным пропагандистом ее изучения и обосновал его теоретически. Как и многие другие, он обратил внимание на отсутствие у Белинского интереса к русской литературной древности, но объяснил его исторически, ука-

⁸² А. Н. Пыпин. Религиозные движения при Александре I, стр. 20.

⁸³ «Отечественные записки», 1857, № 11.

зывая на то, что Белинский преодолевал существовавшее до него хаотическое состояние литературных понятий и превосходно выполнил свою задачу: из его трудов могла быть извлечена целая история русской литературы от Кантемира до Гоголя. Пыпин рассматривал свой метод не как отрицание «историко-эстетической» точки зрения Белинского, а как ее дополнение⁸⁴.

Необходимейшей предпосылкой изучения древнерусской литературы А. Н. Пыпин считал изучение славянских литератур и придавал этому принципиальное значение. Сам он стал одним из крупнейших славистов. Кроме монументального труда, первого общего курса «История славянских литератур» (при участии В. Д. Спасовича), он опубликовал несколько крупных статей на славянские темы⁸⁵.

Едва ли не первым А. Н. Пыпин обратился к изучению бесцензурной — «потаенной» рукописной литературы⁸⁶.

Культурно-исторический метод и близость к передовым кругам революционно-демократической интеллигенции обусловили устойчивый интерес Пыпина к этнографии, народному творчеству и целому ряду историко-литературных пластов, которых не хотела знать «эстетическая» критика и всё прежнее литературоведение. В III томе «Истории русской литературы» народной поэзии посвящены три специальные большие главы, да и во многих других частях этого труда автор часто вспоминает народное творчество, которое он высоко ценит и жалеет о том ущербе, который нанесли ему в течение веков гонения со стороны властей и религии.

Но и народная поэзия, как и вообще литература, интересует Пыпина не сама по себе, а как «свидетельство о старых эпохах народной жизни, о древнем народном мировоззрении, о народно-поэтическом складе и чертах быта...»⁸⁷.

Во «Введении» к своей «Истории русской литературы» Пыпин дал сжатый, но чрезвычайно содержательный очерк историко-литературных исследований в России, начиная с XVI века⁸⁸. Одним из первых он задумался о развитии историографии русской литературы и мог с полным основанием сказать, что «история литературы в ее нынешнем широком развитии есть наука новейшего времени»⁸⁹. В ряде страниц этого очерка Пыпин проявил заинтересованность в результатах сравнительно-историче-

⁸⁴ См.: «Литературный вестник», т. V. 1903, кн. 3, стр. 337.

⁸⁵ «Обзор русских изучений славянства». — «Вестник Европы», 1889, № 4—9; «Панславизм». — «Вестник Европы», 1878—1879, и др.

⁸⁶ См.: А. Н. Пыпин. Н. А. Некрасов. СПб., 1905, стр. 17—19.

⁸⁷ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. III, стр. 2.

⁸⁸ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 15—41.

⁸⁹ Там же, стр. III.

ского изучения литературы, как бы включая их в систему культурно-исторических («общественно-исторических») изучений. Обширные историко-филологические экскурсы имеются и в других частях «Истории русской литературы».

Представленная Пыпиным (а также Н. С. Тихонравовым) картина развития русской литературы и в наше время признается одной из самых достоверных историко-литературных концепций, творчески воспринятых и современными исследователями литературного процесса⁹⁰. Привлекает повсюду проводимая Пыпиным идея связи, единства, непрерывности исторического и культурного (включая литературное) развития России на всем протяжении ее тысячелетней истории. Деля историю русской литературы на три главные периода (до татарского нашествия; до середины XVII века и после нее), Пыпин настаивал на непрерывности и преемственности литературного развития, не знающего резких границ, при котором «новое явление обыкновенно подготавливается задолго, проявляясь лишь мало заметными признаками, которые только после известного промежутка созревания являются деятельной исторической силой: в конце одного периода уже готовятся факты периода дальнейшего и в этом последнем с другой стороны продолжают оживать факты предыдущего»⁹¹. XVIII век со всеми его преобразованиями Пыпин принципиально выводит из предшествующих веков русской истории, XIX век неизменно связывает с XVIII.

Соображения Пыпина о «переломах» и «переходах» П. Н. Берков справедливо считал не утратившими своего научно-методологического значения и в наши дни, замечая, что в этих суждениях, может быть, «больше, чем в чем-либо другом, ощущается усвоение Пыпиным идей Н. Г. Чернышевского, под личным обаянием которого складывались научные взгляды будущего ученого»⁹².

Из этих идей А. Н. Пыпина вытекало крайне важное заключение, использованное им в скрытой полемике с «старыми и новейшими обличителями Петровской реформы»⁹³, с поздними славянофилами типа Н. Н. Страхова, — о том, что Петровская реформа во всех отношениях, в том числе и литературном, была закономерным результатом «естественного развития» России и

⁹⁰ См.: П. Н. Берков. О литературе так называемого переходного периода. — В кн.: «Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.)». М., «Наука», 1971, стр. 19—32; И. З. Серман. Нерешенные вопросы истории русской литературы XVIII века. — «Русская литература», 1973, № 1, стр. 13—15.

⁹¹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 59.

⁹² П. Н. Берков. О литературе так называемого переходного периода, стр. 22.

⁹³ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. II, изд. 2-е. СПб., 1902, стр. 308.

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМЪ I.

ДРЕВНЯЯ ПИСЬМЕННОСТЬ.

А. Н. ПЫПИНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія М. М. Стасюлевича, Вас. Остр., 5 лин., 28.

1898

А. Н. Пыпин

История русской литературы, т. I. СПб., 1898. Титульный лист

подготавливалась в течение длительного времени, начиная с эпохи Ивана Грозного и даже еще с Ивана III; в ней не было «ничего неожиданного»⁹⁴.

Европеистская, «западническая» установка исследователя связана с центральной мыслью всей «Истории русской литературы» и многократно сказывается во всем четырехтомном труде. Развиваемая здесь концепция русской истории утверждала европейский путь развития России. «Почти на тысячу лет позднее, чем народы романо-германского запада, русский народ является на определенной исторической сцене; на своем далеком востоке он остался чужд того непосредственного влияния классических культурных преданий, которые на западе действовали непрерывно...»⁹⁵. На этой границе культуры и варварства русскому народу предстояло потратить века на борьбу с варварством и только после этого вступить на простор европейского развития.

С особенной силой звучит у Пыпина апология Петра и его дела: «Историки, осуждающие Петра с упомянутой „чисто русской“ точки зрения, ставят ему в вину это устранение старины; славянофильство прямо обвиняло его в измене народности. Но если русская жизнь не должна была быть вообще обречена на невежество, то другой науки в то время не было, и не было другого источника, откуда могло бы быть взято научное знание, кроме источника европейского»⁹⁶. Петр, по словам Пыпина, не только не был предателем русской народности, но был именно великим ее представителем и «чисто русским человеком»⁹⁷. Он — «создание всей предыдущей истории русского государства, общества и народа»⁹⁸, и его личная гениальность закономерно проявилась в нужный исторический момент, когда и без участия гениальной личности русская жизнь развивалась в том же направлении выхода из тесного круга «на широкое поприще общечеловеческого просвещения»⁹⁹.

Усматривая эту «петровскую» тенденцию с конца XV века, Пыпин и в послепетровское время не видит тех диссонансов, о которых писали славянофилы; он указывал, например, на Татищева, который и четверть столетия после смерти Петра вовсе не чувствовал себя в том разрыве с народностью, какую стали приписывать просвещенным людям Петровской эпохи.

Полемические замечания относительно славянофильских теорий рассыпаны во многих местах различных сочинений

⁹⁴ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. II, стр. 313.

⁹⁵ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 45.

⁹⁶ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. III, стр. 180.

⁹⁷ Там же, стр. 181.

⁹⁸ Там же, стр. 174.

⁹⁹ Там же, стр. 178.

А. Н. Пыпина. В книге о Белинском, например, великий критик многократно противопоставляется современному ему славянофилам. В «Истории русской литературы» говорится об органической потребности реформы, ощущавшейся задолго до Петра I и коренившейся в исторической и культурной общности русского народа с народами Европы¹⁰⁰. «Неучастие народной массы в движении XVIII—XIX вв.», на которое указывали славянофилы, по убеждению Пыпина, «не имеет ничего принципиального и свидетельствует только о печальном факте политической и общественной подавленности народа...», из чего он выводил в качестве одной из важнейших задач новой литературы — «разъяснить общественную ненормальность и безнравственность угнетения, лежавшего на народных массах...»¹⁰¹.

Европейский характер закономерно сказывался, по словам Пыпина, и в развитии русской литературы: Кантемир и Ломоносов повернули нашу литературу на путь господствовавшего тогда в Европе псевдоклассицизма, и произошло сближение русской литературы с литературами Западной Европы. Но это был «единственный наличный источник»¹⁰², заимствование из которого не могло быть изменой народности или национальному «культурному типу», поскольку русский народ по происхождению и всем основам своей истории «принадлежал к семье народов европейских, а не азиатских. Этими условиями полагалось для него дальнейшее развитие в том же европейском направлении...»¹⁰³. При Петре был окончательно осознан уже несколько веков бродивший исторический инстинкт, и прежнее отрывочное искание западного знания осуществлялось более широко и открыто, «стало обдуманным и принципиальным»¹⁰⁴. Пыпин решительно отвергает свойственное славянофилам пренебрежительное отношение к литературе XVIII века как к результату западных влияний. Подражательный характер русской литературы на определенном этапе он считал исторической необходимостью: «Малодушная мысль, что заимствование недостойно великого народа, просто не подтверждается историей. Вся история человеческого просвещения, и с ним литературы, есть история постоянных заимствований и взаимодействий...»¹⁰⁵. «Очевидно также и другое,— добавляет он ниже,— что чем далее, тем более заимствование утрачивает свой собственно подражательный характер и становится более самостоятельным усвоением содержания чужих литератур, становится просто изучением, из кото-

¹⁰⁰ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 53, 54.

¹⁰¹ Там же, стр. 58.

¹⁰² А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. III, стр. 432.

¹⁰³ Там же, стр. 436.

¹⁰⁴ Там же, стр. 437.

¹⁰⁵ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 30.

рого не пронстекает уже никакого подражания»¹⁰⁶. Подтверждение этой мысли Пыпин видел в установившемся к концу XIX века равноправном взаимодействии между собой главных европейских литератур и в распространении русской литературы на Западе. «...Ученическое подражание завершилось произведениями глубоко национального характера»¹⁰⁷.

В подобных суждениях, как замечал П. Н. Берков, позитивист Пыпин пришел к диалектическим выводам, хотя его диалектика и была еще идеалистическая, а указания московских царей, которые он принимал за объективную историческую закономерность, выдавали его в конечном счете «субъективно-социологические позиции»¹⁰⁸. Марксистский же взгляд на эти процессы состоит в том, что постепенное вхождение Московского государства во всемирную историю диктовалось общими историческими условиями, и в первую очередь — логикой классово-вой борьбы, в результате которой, чтобы удержать власть, «московские феодалы должны были отказаться от своей прежней отчужденности и замкнутости и вступить во всемирный рынок и всемирную историю»¹⁰⁹.

V

Метод Пыпина, именуемый обычно «культурно-историческим», может быть, правильнее было бы назвать широким «общественно-историческим методом», как это сделал однажды Н. И. Ефимов¹¹⁰ и как сам Пыпин иногда называл его¹¹¹. Ни у Тэна, ни у какого бы то ни было другого представителя зарубежной культурно-исторической школы нельзя наблюдать такой окрашенности метода гражданственностью и общественно-политическим идеалом. И естественно, что такой метод оказался особенно сроден материалу новейшей, текущей, послегоголевской литературы, литературно-общественным движениям XIX века. Талант Пыпина соответствовал самому характеру русской литературы его времени, все более проникавшейся элементами общественности; да он и вызван был к жизни, взращен и воспитан, конечно, этой литературой. Сам Пыпин так характеризовал художественную литературу, которая создавалась плеядой таких крупных мастеров, как Тургенев, Гончаров, Григорович, Некрасов: она «носила особый воспитательный характер. Это не было искусством для искусства. Самый строгий эстетический критик не отка-

¹⁰⁶ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 31.

¹⁰⁷ Там же, стр. 54.

¹⁰⁸ П. Н. Берков. О литературе так называемого переходного периода, стр. 27.

¹⁰⁹ Там же, стр. 32.

¹¹⁰ См.: Н. Ефимов. Своеобразие русской литературы. Обзор мнений. Одесса, 1918, стр. 21.

¹¹¹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 25, 27.

жет ей теперь в высоком поэтическом достоинстве, но ее содержание не было отвлеченное. Этим содержанием была сама жизнь <...> В этом литературном кругу хранились еще, хотя не всегда прочно, предания Белинского <...> На этой литературе и на этом настроении воспитывались мои литературные понятия, какие остались у меня на всю жизнь. Я сохраняю их до сих пор, и „новейшей“ литературы не понимаю»¹¹². (Под «новейшей» литературой Пыпин имел в виду распространившуюся в начале XX в. литературу модернизма).

«Мало того,— добавляет к его словам Н. И. Ефимов,— литература к этому времени, благодаря усиленному приливу деятелей, благодаря весьма развившимся журналам и публицистике, благодаря размножению читателей, выходит из прежних тесных рамок и становится мощным общественным потоком. Затем критика, разобравшись в основных законах искусства, еще в последних статьях Белинского предъявила к художественным произведениям кроме эстетических также нравственно-социальные требования...» В науке окреп интерес к народности, и целый ряд историков и филологов обратился к изучению русской старины и поэзии, отыскивая в старинном быте и преданиях черты нравственной личности народа. «Кроме того, тяжесть политического режима 40-х и 50-х годов, державшего под бдительной опекой все живые силы нации,— продолжает Н. И. Ефимов,— подневольное молчание литературы и журналистики по самым важным и больным вопросам современности, наличности в самом обществе большой косности и омертвелости,— все это ощущалось тогда очень осязательно, входило в круг ежедневных впечатлений действительности и наглядно показывало историку литературы, что объем его внимания отнюдь не может ограничиваться самими литературными произведениями, что если он хочет искать в этих произведениях отражения общественной жизни, ему надо знать не только то, что говорят книги, но и то, о чем они молчат и почему.— Под такими влияниями слагались основные взгляды Пыпина на историю литературы, на задачи и смысл ее научной разработки»¹¹³.

При такой литературе и при таких условиях ее существования общественно-исторический, публицистический метод Пыпина был превосходным инструментарием, точно соответствующим всем ее формам. Историко-литературные труды Пыпина настолько органичны и сродственны современной ему литературе, настолько близки ее идеалам, что есть основания говорить о том, что они — часть этой литературы, подобно тому, как, по словам В. Шерера, немецкая филология, исследовавшая развитие своей

¹¹² «Литературный вестник», т. V, 1903, кн. 3, стр. 336.

¹¹³ Н. Ефимов. Своеобразие русской литературы, стр. 17.

нации и ее внутреннюю жизнь, «есть часть самой немецкой литературы»¹¹⁴.

✓ Вклад Пыпина в изучение русской литературы XIX века огромен и стоит вне конкуренции со стороны какого бы то ни было другого современного ему историка литературы. Кроме IV тома «Истории русской литературы» и многих статей, Пыпин создал об этом времени ряд больших и содержательных книг: уже упоминавшиеся «Общественное движение в России при Александре I», «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов», «Белинский, его жизнь и переписка» (биографическая по названию книга, на многих страницах превращается в «историю всей литературной эпохи»¹¹⁵), а также «М. Е. Салтыков», «Н. А. Некрасов».

Новый взгляд на литературу обусловил у Пыпина важные методологические нововведения. От него не ускользнуло важнейшее достижение его века — новое, материалистическое понимание истории. О нем писал он в 1872 г. в разборе исторического сочинения М. И. Богдановича: «Понятие истории, способы ее изучения и материал чрезвычайно расширились в наше время. История уже не понимается более как рассказ об одних внешних государственных событиях, каковы войны, дипломатические переговоры, или как личная биография государей и т. п. Более серьезное внимание к жизни народов научило, что внешние государственные события составляют далеко не единственный исторический интерес, и что гораздо более существенная важность принадлежит внутренней жизни народов, изображение которой и составит истинное представление судьбы наций»¹¹⁶. Историки прежней школы, говорит Пыпин, не могли понять оснований переворота, совершившегося во Франции в конце XVIII столетия, приписывая его действию случайных лиц и событий, тогда как в основе его лежали органические требования развития, выявление которых и составляет подлинную задачу историка. Современная история, по словам Пыпина, «воспринимая в себя результаты наук нравственных, политических и экономических», имеет целью не служение интересам чистой любознательности или практической цели воспитания патриотических чувств, а становится в ряд чисто научных изысканий, и только в этом случае может попутно служить и целям гражданского воспитания»¹¹⁷.

¹¹⁴ «История немецкой литературы Вильгельма Шерера», ч. 2, стр. XV.

¹¹⁵ А. С. Архангельский. Труды академика А. Н. Пыпина в области истории русской литературы. — «ЖМНП», 1904, № 2, стр. 114.

¹¹⁶ А. Н. Пыпин. Очерки литературы и общественности при Александре I, стр. 225.

¹¹⁷ Там же, стр. 227.

Для рассмотрения литературы с общественно-исторической точки зрения Пыпин считает необходимым прежде всего «взять в расчет самые условия существования литературы, общественную обстановку, ее действительный (часто, за невозможностью, ясно не высказанный) смысл. Только определение этих общих условий и указывает настоящую жизненную цену литературы, возможность и размеры ее влияния»¹¹⁸. Он с горечью писал о «предубеждениях власти», об «официально обязательных преданиях», с которыми вынуждена была считаться литература и наука о литературе¹¹⁹, и дал характеристику «официальной народности», нустив в ход этот прочно привившийся, замечательно меткий термин.

Пыпин оказался первым русским ученым, получившим возможность после длительного табу легально и недвусмысленно высказаться по многим вопросам и темам, включая вопрос о значении Радищева и Новикова, о масонстве, декабризме, о скептицизме Чаадаева, о «славянофильстве» и «западничестве» и многом другом. Массу такого нового материала включали прежде всего исследования Пыпина об эпохе Александра I и непосредственно продолжавшая их книга «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов» (т. е. об эпохе Николая I). Здесь живо и ярко обрисованы присущие этим эпохам (а также царствованию Екатерины II) реакционное мракобесие, нетерпимость, обскурантизм, политические процессы, нагнетание страха, цензурные стеснения, ненависть к свежим идеям, предубеждение против науки и просвещения, свободной мысли и слова. Обсуждение всех этих тем в печати до этого было совершенно немыслимо. Пыпин же писал обо всем сказанном совершенно свободно и много, все называя своими именами, отстаивая необходимость свободы научной мысли и как бы призывая даже к жертвенной борьбе за нее: «Свобода мысли нигде не получалась даром; везде она была достигаема тяжкой борьбой с предрассудками и суеверием и стоила жертв...»¹²⁰. Он указывает на губительный «гнет нравов, не признававших никакого права мысли, никаких стремлений к лучшему, потому что лучшее почиталось найденным»¹²¹.

При всем этом настроение Пыпина характеризуется историческим оптимизмом. Ему свойственно постоянное упование на самую жизнь, которая, развиваясь закономерно, неизбежно находит нужные пути. Даже жесточайшие меры Николая I, подавившие декабризм, по словам Пыпина, не остановили этого дви-

¹¹⁸ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений..., стр. 2.

¹¹⁹ Там же, стр. 15.

¹²⁰ Там же, стр. 14.

¹²¹ Там же, стр. 21.

жения жизни, которая «продолжала свое дело; она обошла это столкновение, а затем развитие шло в том же общем направлении»: «литература стала в целом гораздо серьезнее и путем новых изучений гораздо ближе подходила к тому же общественному вопросу, который занимал людей двадцатых годов»¹²². В этом, по словам Пыпина, проявилась необоримость исторического развития литературы и ее жизненные элементы.

Дальнейший ход литературы, несмотря на все препятствия, и вовсе «был весьма последовательным развитием одной основной идеи — постепенно выроставшего общественного сознания, критика существующего порядка вещей, интереса к народной массе, как основанию национального целого. Все, что стояло вне этого направления, не имело иного значения, кроме значения старой рутины, привычного продолжения отживших преданий; новые стремления представляли собой результат развития, естественный и логически законный в общественном отношении, и им принадлежало будущее. Здесь была правда, требованиям которой должно быть дано удовлетворение, для того, чтобы просто возможно было дальнейшее развитие, и общественное, и национальное»¹²³.

✓ В трудах А. Н. Пыпина в последовательном и связанном изложении предстала вся умственная жизнь русского общества в течение многих веков, «стал ясен исторический процесс выработки наших общественно-политических идеалов, стали известны важнейшие моменты той напряженной творческой работы, которая, при крайне тяжелых условиях, совершалась в недрах русского общества и находила себе неполное отражение в художественной литературе, публицистике и критике»¹²⁴.

Пыпин принципиально настаивал на необходимости для полного понимания развития литературы изучать наряду с первостепенными писателями писателей второго или даже третьего ряда — явление, общее всей культурно-исторической школе, ибо во второстепенных произведениях и фигурах легче обнаружить определенные общие черты. Образец такого изучения он сам дал в диссертации «Владимир Лукин»¹²⁵, указав здесь ряд вопросов, выдвигавшихся новым направлением в области истории русской литературы, как то: история театра, литературных и театральных нравов, био-библиографическое исследование литературы при неперменном освоении господствовавших в ней идей. Обратился он и к изучению таких лиц, которые не были первоклас-

¹²² А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений... стр. 20.

¹²³ Там же, стр. 477.

¹²⁴ Н. Ефимов. Своеобразие русской литературы, стр. 23—24.

¹²⁵ «Отечественные записки», 1853, № 8—9.

сными поэтами, художниками слова и не привлекли к себе внимания эстетической стороной своих произведений, но которые сильно действовали на общество, будучи публицистами, дидактиками и учеными. В этой связи он называл Н. И. Новикова. Фактическое изучение литературы во всех подробностях и «разных разностях», по мысли Пыпина, расширяет представление об истории литературы, которая «имеет дело не только с чистым искусством, но также и с массою иных литературных явлений, которые, имея лишь отдаленное отношение к искусству, имели значение в ходе образования и нравственных движений общества»¹²⁶.

Пыпин находил недостаточной «специально художественную критику», указывая на ее невнимание к историческому обозрению литературы. «...Критика все более убеждалась, — писал Пыпин, — что в лице писателя является перед обществом не только художник, но и человек своего времени, своего круга, тех или других тенденций, что на нем так или иначе, но неизбежно кладет свою печать то или другое течение жизни, что он сам создает то или другое социальное влияние»¹²⁷. За художником надо искать еще публициста и социолога, и это есть «законный элемент литературной истории», который всегда останется ее «принадлежностью и особенностью»¹²⁸.

Очевидна важность и плодотворность подобного изучения. Однако такой подход к литературе отличается и некой односторонностью. Литературоведение не получило у Пыпина достаточно четкого отграничения от других областей идеологии и культуры, в чем, впрочем, он и сам отдавал себе полный отчет. По его словам, история литературы закономерно становится «историей не столько литературы собственно, сколько историей образования, общественной жизни и нравов». С этой точки зрения он критикует Белинского, который «из-за художественного интереса литературы не усматривал ее величайшего интереса историко-культурного»¹²⁹. Лишь в более поздних сочинениях Белинского Пыпин усматривает понимание значения той «общественной стихии, которая делает поэтическое произведение не только фактом художественной техники, но и фактом общественного сознания»¹³⁰. Он, правда, признает также и то, что литературно-эстетическая точка зрения Белинского была для своего времени совершенно необходима, ввиду смутности господство-

¹²⁶ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 26.

¹²⁷ Там же, стр. 27.

¹²⁸ Там же, стр. 28.

¹²⁹ Там же, стр. 19.

¹³⁰ А. Н. Пыпин. Н. С. Тихомиров и его научная деятельность. — В кн.: «Сочинения Н. С. Тихомирова», т. I. М., 1898, стр. XXXIX.

вавших представлений о самой поэзии и существования литературных староверов, отвергавших Пушкина и Гоголя¹³¹.

На новом, *историческом* этапе исследования литературы литературно-художественные качества произведения, достойного научного рассмотрения, не представлялись ему существенными. «...Худо ли, хорошо ли исполнены картины — остаются их сюжеты, остаются наблюдения, факты, или, наконец, если бы писатель иногда преувеличил эти факты, сделал иной раз ошибку в их объяснении, не лишенный интереса факт составит его собственное мировоззрение...»¹³². Пыпин легко допускает, что «общественные и поэтические достоинства писателя и произведения могут не всегда совпадать, и легко могут иметь различную цену для той истории литературы, о какой мы говорим, — истории с общественной точки зрения»¹³³.

Однако, отдаваясь всецело социально-историческому рассмотрению содержания того или иного произведения с точки зрения соответствия его тенденциям и фактам действительности, в конечном итоге Пыпин приходит и к оценке его эстетических достоинств. Эта оценка достигается как бы непроизвольно, без всякой специальной подготовки в виде анализа формы и т. п., а исходя только из предпосылки: произведение, которое создано не с одной только заботой о верности изображения жизни, а из готовой, головной теории, — не может быть удовлетворительным и в литературно-художественном отношении, не достигает цели, «производит впечатление чего-то искусственного и натянутого»¹³⁴.

Все же «наибольшую важность» признавал Пыпин за общественным значением литературы. Он даже полагал, что в его время (писано в 1872 г.) «литература редко поднимается до высшего совершенства художественной красоты» и «больше примыкает к непосредственным явлениям общественной жизни и подает о них свой голос в поэтическом произведении, как в публицистике»¹³⁵. В таком состоянии литературы Пыпин не видел ничего ненормального и огорчительного, полагая, что не эстетическое изучение, а именно сопоставление литературы и жизни «только и может указать действительное значение исторического прогресса литературы»¹³⁶. Существенную поддержку в этом отношении ученый вычитывал из В. Г. Белинского, который хотел

¹³¹ А. Н. Пыпин. Н. С. Тихонравов и его научная деятельность. — В кн.: «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I, стр. XLII.

¹³² «Вестник Европы», 1891, № 2, стр. 670.

¹³³ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений..., стр. 2.

¹³⁴ «Вестник Европы», 1891, № 2, стр. 695.

¹³⁵ А. Н. Пыпин. Характеристики литературных мнений..., стр. 1.

¹³⁶ Там же, стр. 2.

видеть в литературе «выражение народного сознания в слове, исторически развившегося»¹³⁷.

Пыпин испытал также сильное влияние Н. Г. Чернышевского — своего двоюродного брата, который был для него, по собственному его выражению, «ближе, чем родной»¹³⁸, и после ареста брата взял на себя заботу о нем и его семье. Однако он был чужд революционности Чернышевского, оставаясь в пределах буржуазно-демократического просветительства: идей европеизации русской жизни, развития образования, интеллектуальной свободы, искоренения остатков крепостничества и т. п. Ни в одной из своих работ он не ставил вопроса о классовом характере литературы, хотя приближался к нему в своих суждениях о «тенденциозности» литературы: «Искусство общественное вовсе не требует тенденциозности, но предполагает полную возможность соединения высокого достоинства поэтического с общественной идеей <...> Как бы сильно ни была развита в поэте чисто субъективная сторона творчества или „метафизичность“ его вдохновения, он тем не менее не может уничтожить в себе „духа времени“ и, напротив, всегда прямо или косвенно отразит на себе эти стремления, станет на ту или другую сторону в борьбе, которою совершается общественное развитие...»¹³⁹.

Еще ближе подходил он к пониманию классовости литературы, заявляя, например, следующее: «...Литература теснейшим образом связана с действительной жизнью, где вечно идет борьба враждебных принципов или различных ступеней развития: писатель сознательно или бессознательно, но непременно становится на ту или другую сторону, становится партизаном или врагом того или другого социального или нравственного начала. У него может не быть так называемой „тенденции“, т. е. какой-либо специальной, намеренно-придуманной цели, но принадлежность к тому или иному лагерю тем не менее выскажется»¹⁴⁰.

Последовательный общественно-исторический взгляд на литературу неизбежно должен был привести именно к такому выводу. Пыпин защищал естественность и законность искусства общественного, особенно драгоценного в русских условиях середины XIX века, «где литература, по всему складу жизни, получает особенную важность, как единственный фактор общественности»¹⁴¹. То же утверждал, как известно, и Чернышевский.

Заключительная часть IV тома «Истории русской литературы» («После Гоголя») превращается в горячий панегирик влия-

¹³⁷ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, стр. 216.

¹³⁸ «Литературный вестник», т. V, 1903, кн. 3, стр. 340.

¹³⁹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. IV, стр. 588.

¹⁴⁰ А. Н. Пыпин. М. Е. Салтыков. СПб., 1899, стр. 170.

¹⁴¹ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. IV, стр. 588.

нию европейской науки и литературы, философии, социалистических и демократических учений, познанию внутренних закономерностей общественной жизни, требованиям общественно-значимой литературы, интересу к реальным запросам общественности.

В ряде основных методологических положений А. Н. Пыпин совпадает с западноевропейскими теоретиками культурно-исторической школы — И. Тэнном, Г. Геттнером, Г. Паулем и др. Проницательность и точность, научность теоретических построений И. Тэна ценились им очень высоко. В то же время он указывал на сомнительный характер некоторых положений французского ученого, которым тот придавал принципиальный характер, в частности, о действии «первоначальных сил» — «расы, среды и момента». Их влияние Пыпин находил слишком широким и слишком неуловимым, чтобы основывать на них изучение литературы.

Все труды Пыпина покоятся на солидной источниковедческой базе. Чрезвычайно ценит он документальные письменные источники — «посмертные» произведения писателей, переписку, дневники, мемуары, официальные документы, которые неизменно привлекались им к характеристике общественных и литературных явлений. Целый ряд больших его очерков создан на основе подобных источников: дневников Фарнгагена фон Энзе, переписки Александра и Николая Тургеневых, записок Н. Н. Муравьева (Карского) и др.

Эта «архивная литература», по словам Пыпина, давала «опору для развития исторического самосознания». В ней нашлось «множество рассказов о таких событиях, о таких явлениях русской жизни, о которых в прежнее время не только не могло быть ничего напечатано, но иногда не безопасно было и говорить: дворцовые перевороты XVIII века, тогдашняя закулисная административная практика, интимная жизнь двора и высшего общества, множество дел, которые были в свое время „секретными“, изображение исторических деятелей, подвиги которых давно были известны молве, но остались неприкосновенны в литературе, много таинственных событий, которые бывали чрезвычайно характерным отражением своего времени, — все это было исполнено не только исторического интереса, но и поучительности. В первый раз сквозь скорлупу официозной истории стала проглядывать жизнь, неподкрашенная и неподделанная действительность»¹⁴².

Все подобные документы прочитывались им критически. «Известно, что показания, даваемые особенно в подобных слу-

¹⁴² А. Н. Пыпин. Очерки литературы и общественности при Александре I, стр. 363.

чаях, на предварительных следствиях, — замечает он по поводу использования М. И. Богдановичем следственных дел о декабристах, — нередко нуждаются в ближайших разъяснениях и определениях: даваемые в первый раз в известном настроении, под теми или другими впечатлениями, они иногда далеко не соответствуют сущности дела и представляют его в неверном свете <...> В той форме, какую имел процесс о тайных обществах, и в тогдашних условиях вообще, едва ли могли быть соблюдены все те гарантии, каких требует полная юридическая достоверность...»¹⁴³.

Труды А. Н. Пыпина, написанные с чрезвычайной научной основательностью, включают в себя огромный фактический материал, глубоко его осмысляют и в то же время вполне доступны по изложению. В этом сказывается общая черта сочинений культурно-исторической школы, представленной трудами И. Тэна, Г. Брандеса, С. А. Венгерова, П. С. Когана и др. Как и эти последние, Пыпин не избежал попреков в известной публицистичности своих сочинений. Однако при этом справедливо отмечалось, что «широта воззрений, выдержанность основной точки зрения, богатство библиографического аппарата в значительной мере искупают кое-где резко проглядывающую историко-публицистическую точку зрения автора»¹⁴⁴.

Сочинения Пыпина, охватывающие едва ли не все главные разделы историко-литературной науки, и его метод господствовали в течение нескольких десятилетий и пользовались огромным влиянием.

Однако с началом XX столетия возникли новые веяния и участились критические нападки на метод Пыпина (как и на всю культурно-историческую школу) со стороны литературоведов интуитивистского и других идеалистических направлений. С обширным антикультурническим трактатом выступил А. М. Евланов; М. О. Гершензон подверг Пыпина критике за то, что он ставил перед историко-литературной наукой несвойственную ей цель проследить развитие общественной мысли и этим, мол, уводил читателей от настоящей истории литературы¹⁴⁵.

Несмотря на то, что метод Пыпина был в конечном итоге преодолен новейшим литературоведением, его огромное научное наследие благодаря богатству наблюдений, материалов и выводов, благодаря цельности отразившегося в нем гражданского мирозерцания сохраняет свою познавательную ценность.

Труды А. Н. Пыпина включены в список национализированных сочинений русских писателей, подписанный в 1918 г. В. И. Лениным.

¹⁴³ Там же, стр. 271.

¹⁴⁴ В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Киев, 1914, стр. 419.

¹⁴⁵ В кн.: Г. Лансон. Метод в истории литературы, стр. 54.

Много было у него и продолжателей. Покинув университет, Пыпин не имел учеников в прямом смысле этого слова; но Алексей Веселовский признавал свою зависимость от него и посвятил памяти Пыпина свою главную книгу «Западное влияние в новой русской литературе»; своим учителем признавали Пыпина также Александр Веселовский, Евг. Соловьев (Андреевич), П. Н. Сакулин, Н. К. Пиксанов, П. Е. Щеголев и др.

Н. С. ТИХОНРАВОВ

I

В близком родстве с основными положениями культурно-исторической школы находилась научная методология академика Николая Саввича Тихонравова (1832—1893). И. Тэн был для него, по собственным признаниям ученого, в числе первых научных авторитетов. Отражение в литературе исторической эпохи, «среды», условий народной и общественной жизни были всегда в центре внимания Тихонравова. С этих позиций так же, как и Пыпин, он вел борьбу с устаревшим «эстетическим» методом. Тот поворот к историческому изучению литературы в связи с отношением ее к народности, какой совершился в середине XIX века, был закреплён в русской науке в значительной мере трудами Н. С. Тихонравова, которому также была свойственна широкая постановка вопроса о задачах и методах истории литературы.

Характерно, что уже при выходе из университета, в 1853 г., Тихонравов удостоился золотой медали за сочинение на тему, заданную ему профессором-историком Т. Н. Грановским: «О немецких народных преданиях в связи с историею». Соединение историко-литературных исследований с общепристорическими таким образом с самого начала было его отправным положением. «В настоящее время, — писал он в начале своей деятельности, — история литературы заняла уже прочное место в ряду наук исторических; она перестала быть сборником эстетических разборов избранных писателей, прославленных классическими; ее служебная роль эстетике кончилась, и, отрекшись от праздного удивления литературным корифеям, она вышла на широкое поле положительного изучения всей массы словесных произведений, поставив себе задачею уяснить исторический ход литературы, умственное и нравственное состояние того общества, которого последняя была выражением, уловить в произведениях слова постепенное развитие народного сознания, — развитие, которое не знает скачков и перерывов». Отдельное литературное произведение эта наука перестала рассматривать как явление исключительное, вне всякой связи с другими, перестала прила-



Н. С. Тихонравов

гать к нему *только* чисто-эстетические требования. С изменением задачи изменилось и значение историко-литературных источников и пособий. На первый план начали выдвигаться литературные произведения, которые даже не упоминались в прежних историях литературы: вся история средневековой европейской словесности создавалась только в последние четыре десятилетия. С другой стороны, стараясь объяснить появление и значение известного литературного произведения в длинной цепи других, история литературы стала дорожить теми подробностями, которые содействуют уяснению этого вопроса: отсюда любовь к полным изданиям писателей, к собиранию биографических данных, к изданию рукописей, редких старопечатных книг и т. п.»¹⁴⁶. Ученый писал о необходимом сближении истории литературы

¹⁴⁶ «Библиографические записки», 1859, т. II, № 2, стр. 55—56.

при такой ее трактовке с историей искусства, полного понимания всей области художественных интересов эпохи и народного быта. Здесь высказаны основные программные положения всей деятельности Н. С. Тихонравова как ученого, совпадающие с установками культурно-исторической школы. Литература, искусство, по его словам, «возводят в идеальную форму явления общественной среды», выражают «круг идей и представлений, господствующих в известное время»¹⁴⁷.

Отход ученого от принципов «эстетического» метода сказался прежде всего в расширении тематики исследования: не только «классики», «корифеи» литературы, и не только с эстетической точки зрения объявлялись подлежащими изучению. Тихонравов еще в годы студенчества обратился к таким темам, как редкие русские книги, «подлые» книги народного чтения, раскол — как явление народной жизни, вольнодумцы петровских времен, масонство, деятельность Н. И. Новикова, мещанская литература, театр XVIII века, Ф. В. Ростопчин и литература 1812 года. Такие темы, давая богатый материал для истории общественной мысли, с точки зрения «эстетической» критики не представляли существенной ценности и потому оставались неисследованными. С точки зрения культурно-исторической методологии, напротив, все подобные явления, все пласты, а не только верхний слой русской литературы, были интересны и занимательны.

Показателен метод исследований Н. С. Тихонравова и общий характер его работ. Их отличали библиографическая обстоятельность, документальность, строгая фактичность, критическая проверка фактов, детальная разработка аргументации. История рукописей, книг и отдельных писателей складывается у Тихонравова в конечном итоге в цельное исследование человеческой мысли, мысли общественной, господствующих и вновь возникающих настроений, входящих в летопись человеческой культуры.

Уже во вступительной лекции, которой Н. С. Тихонравов открыл в 1859 г. свое университетское преподавание¹⁴⁸, он обратил внимание на недостаточное развитие истории литературы как науки, которая тогда составлялась из беллетристических статей и этюдов, не выражавших главного: смысла изучаемой эпохи. Напротив, вся деятельность Тихонравова, все содержание его научных трудов и лекционных курсов сводилось к выявлению развития жизни и связанной с ним смены понятий и идеалов.

Тихонравов не специализировался ни на каком определенном писателе, вопросе или периоде русской литературы: он изучал ее всю, от первых русских летописей до своего современника

¹⁴⁷ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 2. М., 1898, стр. 386.

¹⁴⁸ Напечатана в газете «Московские ведомости», 1859, № 32. См. также: «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. II. М., 1898, стр. 1—11.

Тургенева. Это давало ему возможность широко взглянуть на характер литературного развития.

Еще значительно раньше Пыпина, в самой начале своей педагогической деятельности, в той же вступительной лекции 1859 г., Тихонравов высказал важную в методологическом отношении мысль о непрерывности и преемственности исторического развития литературы, вследствие чего, по его убеждению, нельзя изучать новую русскую литературу «вне всякой связи с предшествующим литературным развитием»¹⁴⁹.

На этом основании историю новой русской литературы Тихонравов начинал обзором второй половины XVII века, принципиально настаивая на том, что новая эпоха русской литературы начинается не реформами Петра I, а первыми проблесками западного влияния, без чего невозможно понять литературу Петровской эпохи и всего XVIII века, невозможно понять, «как при иноземном влиянии, стиравшем личность народа, сохранилась эта личность»¹⁵⁰. Только такой взгляд и обеспечивал, по словам Тихонравова, беспристрастную оценку жизни *всего* русского общества XVIII века, делал невозможными крайние взгляды на реформы Петра, укреплял «веру в нравственную силу европейского просвещения»¹⁵¹.

Эти первые проблески западной культуры Тихонравов прослеживал в русской жизни начиная с XV в.; в XVII веке он обнаружил оживленную литературную жизнь и борьбу, появление светских жанров (драматические произведения, бытовая и сатирическая повесть, силлабическое стихотворство) и, прослеживая постепенное развитие и усвоение западных влияний, строил представление о цельности литературного развития в России XV—XIX вв.

В то же время история русской литературы интересовала Тихонравова прежде всего по ее связи именно с русской действительностью. Первоочередное внимание Тихонравова было направлено на таких писателей, как Кантемир, Новиков, Державин, Гоголь, составивших обличительно-сатирическое направление русской литературы, в котором ученый усматривал национально-самобытное начало, определяемое особенностями русской социальной действительности.

II

В методологическом отношении в наследии Тихонравова наибольший интерес представляет разбор трехтомного сочинения А. Д. Галахова (1807—1892) «История русской словесности,

¹⁴⁹ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. II, стр. 2.

¹⁵⁰ «Памяти Николая Саввича Тихонравова». М., 1894, стр. 49.

¹⁵¹ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. II, стр. 11.

древней и новой» (СПб., 1863, 1868, 1875). Этим разбором, написанным в 1876 г. по случаю присуждения уваровских премий, открывается собрание сочинений Н. С. Тихонравова, причем ввиду его общего характера и методологического значения ему дано там новое заглавие, не принадлежащее самому Тихонравову: «Задачи истории литературы и методы ее изучения»!

Рецензия, как это не однажды бывало с Н. С. Тихонравовым, разрослась до огромных размеров (126 страниц печатного текста) и превратилась в глубокое и принципиальное монографическое исследование вопроса. В сущности, здесь дано негативное, построенное на отталкивании от труда А. Д. Галахова, изложение исторического метода изучения литературы.

Вслед за С. П. Шевыревым А. Д. Галахов считал нужным рассматривать всякое произведение с двух точек зрения: 1) исторической (в отношении литературных памятников к современному им состоянию общества) и 2) литературной (в отношении к требованиям жизни, к законам словесного искусства). В своем изложении истории русской литературы Галахов сам ставит себе как будто бы историческое требование от истории литературы — «как такой науки, главный предмет которой — духовные стремления лиц и народов, выражаемые словом и притом в известной форме»¹⁵².

На самом же деле, как отмечал Тихонравов, декларативно признавая историческую точку зрения, на всем протяжении своего труда А. Д. Галахов остался на устарелых позициях и отдает предпочтение «литературной», «эстетической критике»; ею он руководствуется и в выборе материала, и во всей трактовке, например, допетровской (древнерусской) литературы, относительно которой он предпочитал исторической точке зрения точку зрения литературную, хотя материал этому сопротивлялся и давал как раз большие возможности для исторической характеристики времени. Даже «Россияду» Хераскова Галахов пытается рассмотреть с эстетической точки зрения, хотя известно, что «Россияда» «не принадлежит к числу произведений, которых художественная оценка могла бы повести к поучительным выводам»¹⁵³.

Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович, «Повесть о Фроле Скобееве», «Недоросль» Фонвизина, творчество Богдановича, Озерова рассматриваются Галаховым с эстетических позиций, с длинными выписками из сочинений древних и новых вечных «законодателей» искусства, причем чаще всего за руководящими воззрениями Галахов обращается не к авторитетным ученым

¹⁵² А. Д. Галахов. История русской словесности, древней и новой, т. II. СПб., 1868, стр. 4.

¹⁵³ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I. СПб., 1898, стр. 8.

сравнительно-исторического направления, каковы братья Гриммы или В. Гумбольдт, а к таким дилетантам, как Э. Арнд, или к последователям устаревшей «эстетической» школы, вроде Циммермана; часто берет общие положения из вторых рук.

Таким образом, у Галахова явно превалирует «эстетическая» критика. «Историческая» же точка зрения является у него как бы противовесом строгих приговоров «эстетической» критики, — «элементом, смягчающим ригоризм критики „литературной“»¹⁵⁴. При таком построении, пишет Тихонравов, история литературы рискует превратиться в сборник эстетических рецензий, слабо связанных между собой, или в субъективный «литературный» комментарий к хрестоматии.

Разбор Тихонравовым сочинения Галахова сводится к категорическому отрицанию «эстетического» догматизма как антиисторического направления, вышедшего из так называемой ложноклассической теории и не соответствующего современному уровню подлинной филологической науки. Главными произведениями литературы, достойными изучения, Тихонравов признает не произведения какого-нибудь писателя, награжденного титулом «классического», а «литературные произведения массы, многообразные проявления национальности в слове»¹⁵⁵. «Эстетическая» критика, отдавая должное красоте законченного литературного произведения, не проявила никакого интереса к условиям и процессу его создания, к породившей его эпохе народной жизни. Тихонравов же, как представитель культурно-исторической школы, именно в этом видел единственную возможность уяснения литературного процесса. Только исторический метод, по его мнению, обеспечивает научное беспристрастие и объективность.

Тихонравов указал на несвоевременность книги Галахова по ее методу: на современный сравнительно-исторический метод в ней нет даже указания; главный предмет современных историко-литературных исследований — литературные произведения массы, проявления национальности в слове — не получил в труде Галахова подобающего места. Оставаясь на «эстетических» позициях, Галахов не проявил интереса к изучению исторических вопросов, которые стали центром внимания новейшего литературоведения, например, к вопросу о византийском влиянии на литературу сербов, болгар и русских. Галахов в своем труде походя отмечает византийскую литературу, как «литературу упадка и бессилия», как «мертвую схоластику». «Эстетическая история литературы», — замечает по этому поводу Тихонравов, — любит успокаиваться на приговорах, не основанных на критическом изучении

¹⁵⁴ Там же, стр. 13.

¹⁵⁵ Там же, стр. 15.

фактов; но зато первое прикосновение исторической критики и разбивает ее воздушные замки»¹⁵⁶.

Изучение византийской литературы, указывает Н. С. Тихонравов, имеет большое значение для исследования южнославянских и древнерусской литератур, делает возможной историю древней русской литературы. Некоторые византийские памятники остаются единственными представителями утраченных восточных произведений, и наоборот — славянские рукописи сберегли для исследователей византийской литературы немало переводных памятников, утраченных в греческих подлинниках. Византийская словесность оставила также глубокий след в русской народной литературе — через область поверий, легенд, духовных стихов и «апокрифов».

Особенно строгому критическому разбору Тихонравов подверг ту часть работы Галахова, в которой излагалась древняя (допетровская) русская литература, к изучению которой Галахов не имел никакой склонности, а потому не имел в этой области и глубоких познаний. У него здесь — только «бледные и общие очерки литературных памятников»¹⁵⁷ по их внешним, несущественным признакам.

Периодизация древнего периода развития нашей литературы у Галахова искажена: он размещает литературные произведения по столетиям совершенно произвольно, произведения одной категории или одного литературного цикла не связаны в его изложении общей исторической нитью; о характеристике древнерусской литературы по областям нет и помина.

«Приверженцы литературной критики и философской эстетики, — замечает Тихонравов, — не любили отодвигать начало литературной истории в слишком далекую древность»¹⁵⁸. Сюда же относил он и В. Г. Белинского, который начинает «период литературы» каждого народа «с эпохи изобретения книгопечатания», до которой существовала якобы только разрозненная и случайная «письменность».

Новая историко-литературная школа углубила свои интересы в доисторические времена общих арийских предков индоевропейских народов, и характеристика древних периодов отдаленной национальной старины сделалась необходимым введением в историю языка и литературы народа.

Тихонравов неустанно разъяснял в своих сочинениях, что древняя русская литература при внимательном рассмотрении «не представляет того безотрадного однообразия», в каком видят ее иные поверхностные исследователи, считающие эту

¹⁵⁶ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I, стр. 60.

¹⁵⁷ Там же, стр. 44.

¹⁵⁸ Там же, стр. 16.

литературу исключительно религиозной и официозной по своему содержанию и характеру: «Как бы ни тяжелы были порою вериги, наложенные церковно-византийскою письменностью на нашу, но не могла же народная фантазия сдержаться теми монотонными поучениями, которыми награждала ее Византия, не могли же удовольствоваться этою официальною литературою»¹⁵⁹. Односторонности и сухости в этой литературе с давних пор противостояли произведения светского, повествовательного, легендарного характера, приходившие часто из той же Византии, а с XVI века — литературные произведения латинского Запада, которые были так же «отречены», как и произведения народного творчества, что, однако, не могло сдержать их развития.

Галахов остается в стороне и от вопросов народности и народной поэзии, которую он пренебрегает.

Характерным для «эстетической» критики считал Тихонравов и нелюбовь к изучению переходных эпох, например, литературы Петровского времени, которая у Галахова рассмотрена односторонне и бегло, по одним только печатным произведениям, более или менее официальным, в то время как рассмотрение староверческой и т. п. литературы противоположного лагеря могло бы придать исторической картине необходимую полноту.

«Эстетическая» позиция сильно повредила и самому построению работы А. Д. Галахова. «Эстетическая критика любила для каждой эпохи выбирать великого человека, избранного представителя, в котором выражаются с особенною силою духовные стремления и умственные интересы времени»¹⁶⁰, — пишет Н. С. Тихонравов.

Верный этому принципу, Галахов для каждого царствования выставляет литературного представителя, вождя общественной мысли, «оставляя менее заслуг на долю самого общества»¹⁶¹, — замечает Тихонравов. От этого, по словам Тихонравова, книга Галахова «как будто имеет в виду характеризовать не литературу известной эпохи, а литературные произведения отдельного лица, насильственно выдвинутого из того времени, которое его воспитало и которое окружало и определяло его деятельность всю совокупностью своих духовных стремлений и средств»¹⁶².

В угоду принципу симметрии, которым отличалась история литературы, построенная на началах «эстетической» критики, творчество Карамзина относилось Галаховым к царствованию Александра I, когда уже успела обнаружиться реакция карам-

¹⁵⁹ Там же, стр. 300.

¹⁶⁰ Там же, стр. 90.

¹⁶¹ Там же, стр. 116—117.

¹⁶² Там же.

зинскому направлению, и притом рассматривалось вне связи с другими литературными и общественными явлениями той же эпохи. «Таким образом,— заключает Тихонравов,— из книги г. Галахова читатель не знакомится, так сказать, с генезисом литературного явления или даже направления: оно (...) рассматривается как нечто готовое, неизвестно чем вызванное к жизни»¹⁶³.

От этого в труде Галахова, при всей его заботе о «симметрии», не получилось ни системы, ни определенности; изложение истории новой русской литературы получило у него вид сборника критических статей о различных явлениях русской литературы, взятых «вне связи со временем и обществом»¹⁶⁴.

Очень большое значение придавал Тихонравов источниковедческой стороне дела. Недостатки книги Галахова в значительной мере он объясняет состоянием источников и пособий. Он отмечает «бедность подготовительных работ»: «Масса безличных литературных произведений древней России (...) представляет пока поле, почти не тронутое исторической критикой»¹⁶⁵. Много внимания обращено на незнакомство Галахова непосредственно с самими древними рукописями, о которых он знает только по чужим исследованиям, отчего на каждом шагу возникают в его труде несообразности и ошибки. «Только непосредственное знакомство с неизданными литературными памятниками древней России (а много ли их издано?) могло бы поставить г. Галахова в самостоятельное отношение к пособиям, которым он пользовался при составлении исторического обзора древнерусской литературы, и избавить его от путаницы, смешения одного памятника с другим, ссылок на памятники несуществующие и неверных определений содержания и состава существующих»¹⁶⁶.

Такое же преобладание «эстетического» интереса над историческим отмечал Тихонравов в рецензии на книгу П. Загарина (Л. И. Поливанова, 1838—1899) «В. А. Жуковский и его произведения. 1783—1883». Именно поэтому, по словам Тихонравова, автор книги обнаружил «полное отсутствие критического отношения как к сочинениям Жуковского, так и к источникам его биографии», представил искаженную картину творческой деятельности Жуковского, вне его историко-литературного окружения, и «выдвинул тем самым свою монографию из области исторических исследований, из области серьезных ученых трудов»¹⁶⁷.

¹⁶³ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I, стр. 117—118.

¹⁶⁴ Там же, стр. 122.

¹⁶⁵ Там же, стр. 124.

¹⁶⁶ Там же, стр. 36.

¹⁶⁷ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. I, стр. 501.

III

Тихонравов не раз в своих сочинениях заявлял себя сторонником и пропагандистом «сравнительно-исторического» метода, основы которого он унаследовал от Буслаева, что, однако, не противоречит традиционному причислению его к культурно-исторической школе (как, впрочем, и Пыпина, который также много сделал в направлении сравнительно-исторических изучений).

Н. С. Тихонравов действительно немало сделал на основе сравнительно-исторических принципов, в частности, указывал на необходимость исследования древнеславянских памятников сравнительно с памятниками византийской литературы, по которым нередко можно судить об утраченных древнерусских произведениях и, таким образом, строить историю древнерусской литературы. Тихонравов предсказывал большое будущее таким изучениям, и они действительно заняли это место, присутствуя, например, в исследованиях главы советской медиевистической школы Д. С. Лихачева, указывающего на великую миссию древнеславянской литературы-посредницы, присоединившей все славянские страны через Византию к общеевропейскому культурному развитию¹⁶⁸. Эта мысль чрезвычайно сродни высказываниям на тот же предмет Пыпина и Тихонравова, хотя и не получила у них той детальной разработки и доказательности, которыми она отмечена у Д. С. Лихачева.

Образцом сравнительно-исторического исследования считается реферат Тихонравова о ереси стригольников в XIV—XVI вв., представившейся ученому точным сколком с еретического учения немецких «крестовых братьев»¹⁶⁹.

П. Н. Сакулин отмечал, однако, что у Тихонравова «явственно выступает тенденция отдавать предпочтение историко-культурному изучению перед историко-литературным» и что он в большей степени, чем Буслаев, «придает значения историко-культурному содержанию памятников, независимо от их литературной формы»¹⁷⁰. «Главной задачей историка литературы Тихонравов признает изучение историко-культурной жизни в памятнике слова», — констатирует П. Н. Сакулин¹⁷¹. «Редко мелькает у Тихонравова мысль об эстетическом значении литературы»¹⁷², — пишет он несколько ниже. И далее: «Как бы то ни было, метод Тихонравова с полным основанием можно назвать

¹⁶⁸ См.: Д. С. Лихачев. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., «Наука», 1973, стр. 23—35.

¹⁶⁹ См.: «Труды II Археологического съезда». СПб., 1881, вып. 2, отд. III, стр. 35—38.

¹⁷⁰ П. Сакулин. В поисках научной методологии. — «Голос Минувшего», 1919, № 1—4, стр. 31, 30.

¹⁷¹ Там же, стр. 32.

¹⁷² Там же, стр. 33.

не только сравнительно-историческим, но и *историко-культурным* (как и у Пыпина)»¹⁷³. Рост культурного самоопределения народа, его идейная и литературная жизнь — основная тема научных изысканий Тихонравова. «Это — вопрос историко-культурный, — замечает П. Н. Сакулин, — для которого понадобилось привлечь очень много материала, не имеющего чисто литературного значения (...) Его метод я уже назвал историко-культурным; Тихонрахов следит не за развитием литературы и ее форм, а за развитием народного самосознания, выразившегося в литературе»¹⁷⁴.

Необходимо все же отметить, что Тихонрахов в своих исследованиях по истории русской литературы, древней и новой, первым применил сравнительный метод, вводя параллельные экскурсы в историю западноевропейской литературы, что чрезвычайно важно при исследовании, особенно таких тем, как ранний русский театр, русское просветительство и т. п. Именно эти темы и занимали Тихонравова. Большое значение придавал он изучению заимствований. «Указание литературных заимствований, — писал он в специальной работе „О заимствованиях русских писателей“, — имеет свою полезную сторону. Оно открывает нам, из каких элементов сложилась деятельность писателя, и какими *пришлыми* чертами определился характер литературы»¹⁷⁵.

В значительной мере благодаря трудам Тихонравова культурно-историческая школа развила в себе одно качество — широкое применение филологического метода всестороннего историко-критического изучения памятников литературы по их источникам. «Прежде чем произносить суд над писателем, определять значение его деятельности, нужно изучить *все*, что вышло из-под пера его, — писал он; — тогда суждение о нем не будет односторонним и шатким, потому что тогда только будет иметь под собою твердое основание»¹⁷⁶.

IV

Яркой особенностью исследовательской работы Н. С. Тихонравова было то, что вся она строилась исключительно на прочной базе первоисточников, на результатах изысканий, отличалась духом строгой объективности и научного критицизма. Тихонрахов был горячим пропагандистом именно такого метода, постоянно указывал он на необходимость основательного знакомства с памятниками литературы, тщательного изучения и интерпретации источников, печатных и рукописных. Он особенно требовал

¹⁷³ П. Сакулин. В поисках научной методологии, стр. 33.

¹⁷⁴ Там же, стр. 35.

¹⁷⁵ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 2, стр. 294.

¹⁷⁶ Там же, стр. 6.

ЛѢТОПИСИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И

ДРЕВНОСТИ,

ИЗДАВАЕМЫЕ

НИКОЛАЕМЪ ТИХОНРАВОВЫМЪ.

ТОМЪ I.

МОСКВА.

ВЪ ТИХОМЪРАВОВЪ ГРАДЕСѢ И СОНѢ.

1859.

*Летописи русской литературы и древности,
издаваемые Николаем Тихонравовым, т. I. М., 1859.
Титульный лист*

доказательных суждений о литературе. По свидетельству одного из бывших студентов (А. Карнеева), в лекциях Тихонравова о Ломоносове, Сумарокове, Новикове, Карамзине и Жуковском «на глазах увлеченного слушателя происходит буквально перекрестный допрос литературных памятников, писем, автобиографий и воспоминаний, записок и мемуаров, альманахов, черновых бумаг и т. п. Каждый факт проверяется другим, ни одна мелочь не обходится без строгой критической оценки...»¹⁷⁷. Непосредственное знакомство с рукописями Тихонравов признавал необходимым даже при исследовании литературы XVIII и XIX вв. Что же касается древней литературы, то тут обращение к архивному и рукописному материалу, по мнению ученого, вообще лишает исследователя возможности высказать самостоятельные и верные суждения.

С этим связана другая важная задача — издание памятников. С 1859 г. Тихонравов издавал «Летописи русской литературы и древности» (до 1863 г.; всего издано восемь выпусков), где было собрано много исследований (самого Тихонравова и привлеченных им лиц) и редких документов по истории древней и новой русской литературы, особенно литературы народной, — из общественных библиотек и частных собраний. В «Летописях» впервые были напечатаны такие первостепенные памятники древней русской литературы, как «Житие протопопа Аввакума» (под редакцией самого Тихонравова), повесть о Савве Грудцыне (открытая им же), повести о Еруслане Лазаревиче, о Шемякином суде, «Слово о злых женах», ряд драматических произведений и многое другое. В 1863 г. им изданы были два тома «Памятников отреченной русской литературы» — подготовительный материал к широко задуманной, но не осуществленной им вполне работе «Отреченные книги древней России». В опубликованных после смерти Тихонравова семи очерках этого труда¹⁷⁸ рассмотрены пути распространения «отреченных» книг в древней России, их источники и многие относящиеся к этому роду литературы конкретные предания, легенды, апокрифические жития святых и т. п. Два специальных очерка посвящены исследованию «Палей», как важного памятника древнерусской литературы, замечавшего ветхозаветные книги Библии. Апокрифическая «отреченная» книга интересовала Тихонравова как проявление демократической «народной» литературы, в которой христианские догматы и сказания смешались со старинными языческими верованиями.

В обоих изданиях («Летописях» и «Памятниках») было опубликовано по редким рукописям, иногда — в нескольких редакциях, множество житийных произведений, народных легенд, былин,

¹⁷⁷ «Памяти Николая Саввича Тихонравова». М., 1894, стр. 70.

¹⁷⁸ См.: «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I, стр. 127—255.

духовных стихов, раскольнических сочинений, пьес XVII века и т. п. Ничем этим не интересовалась «эстетическая» школа, пренебрегавшая народной литературой. Тихонравову же случалось принципиально защищать права этой литературы, протестовать против аристократического пренебрежения ею. «Теперь,— говорил он в лекциях, нельзя уже строить на отвлеченных началах теорию и историю литературы: законы исторического развития родов и видов литературных произведений выводятся из наблюдений над народною жизнью, народной литературой. История теснила теорию: если и заходит речь о теории поэтических родов, то только в смысле их исторического развития»¹⁷⁹.

«Шляхетские» писатели XVIII века,— писал он в статье „Капли перехожие“,— с высокомерием смотрели на произведения „подлой“, т. е. народной, поэзии, боялись ссылаться на них и свой антиисторический ригоризм передали в наследство ученым начала текущего столетия»¹⁸⁰.

Изданные Тихонравовым сборники, значение которых достаточно весомо и само по себе, принесли огромную пользу науке и сильно способствовали дальнейшим исследованиям. Так, в основу известной диссертации А. Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872) и ряда других его работ были положены тексты, изданные Тихонравовым.

Н. С. Тихонравов осуществил издание «Слова о полку Игореве» (1866; повторено с исправлениями в 1868 г.), в котором блестяще применил свой опыт, обширнейшие библиографические познания и критическое чутье и предложил множество исправлений в первопечатный текст 1800 г., опираясь на опубликованную в 1864 г. П. П. Пекарским екатерининскую копию памятника. Существенным вкладом в изучение «Слова» в этом учебном, по чисто внешней установке, но в сущности научном издании были соображения Тихонравова о датировке погибшего списка, об имеющих в древнерусской литературе его аналогиях («Моление Даниила Заточника», былины, духовные стихи), что опровергло скептический взгляд на «Слово» как на явление исключительное в русской письменности; разъяснение «темных» мест, а также и в высшей степени поучительные приемы критико-текстовой работы.

В завершение многолетних трудов о раннем русском театре Н. С. Тихонравов издал в 1874 г. два тома «Русских драматических произведений 1672—1725 гг.», где напечатано по рукописям, большей частью впервые, около 30 пьес. Третий том этого издания, содержащий детальное исследование текстов и обширный

¹⁷⁹ «Памяти Николая Саввича Тихонравова», стр. 78.

¹⁸⁰ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I, стр. 324.

научный комментарий Тихонравова, не вышел в свет вследствие банкротства издательской фирмы Кожанчикова. Работы Тихонравова по истории русского театра впервые поставили рассмотрение этой темы на вполне научную почву. Возникновение русского театра в XVII веке ученый рассматривал как одно из «ярких знамений нового духа, разлагавшего старую русскую косность и византийскую исключительность, которая столько веков сдерживала свободное развитие творческих сил русского народа»¹⁸¹.

Несколько древних литературных памятников было открыто самим Н. С. Тихонравовым и напечатано по материалам принадлежавшего ему обширного собрания рукописей и старопечатных книг. Из них особенно большую ценность представляют новый список «Девгениева деяния», заключающий в себе народную редакцию этой старорусской повести, которая была известна только в одном списке, и совершенно неизвестный до того памятник паломнической литературы — «Хождение инок Варсонофия в Иерусалим в 1456 году».

V

Вся жизнь Тихонравова тесно связана с Московским университетом, где он учился на историко-филологическом факультете в 1850—1853 гг., профессором которого он оставался потом до конца 80-х годов, дважды избирался ректором. На время его ректорства пришелся знаменитый московский Пушкинский праздник 1880 года, на котором Тихонравов, наряду с Достоевским и Тургеневым, произнес речь¹⁸². Университетскими учителями его были С. П. Шевырев и Ф. И. Буслаев. Вскоре после выхода Шевырева из университета к Тихонравову перешла его кафедра (педагогика; с 1859 г. — русской словесности). Восприняв от своего предшественника идею исторического изучения русской литературы, Тихонравов не только остался чужд сентиментально-мистической настроенности и вражды Шевырева к Западу, но и специально осудил свойственную Шевыреву «сентиментальную идеализацию древнерусской жизни и развития», не ограничился, подобно Шевыреву, почти исключительно рамками допетровской письменности, а распространил свои интересы на новейшие явления литературы и на произведения народного творчества.

Большое влияние и отпечаток на всю деятельность Тихонравова произвели свежие веяния и идейные стремления эпохи сороковых годов, воспринятые им через Т. Н. Грановского и П. Н. Кудрявцева, лекции которых он слушал в университете.

¹⁸¹ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. II, М., 1898, стр. 93.

¹⁸² См.: «Вестник Европы», 1880, № 8, стр. 706—729. («Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. I, стр. 504—529).

Через Ф. И. Буслаева Тихонравов, никогда не бывавший за границей, познакомился с основными направлениями современной ему западноевропейской филологии. Большое влияние оказали на него историко-археологические изыскания И. Е. Забелина и историческая концепция С. М. Соловьева — его суждения об органическом и закономерном развитии условий народной жизни.

По справедливому замечанию П. Н. Сакулина, независимый по складу характера Тихонравов знаменует собой «более зрелую и трезвую фазу», нежели его учителя: «Если на Шевыреве лежит печать националистического сентиментализма, если Буслаева мы вправе назвать ученым романтиком, то Тихонравов вместе с Пыпиным и Александром Веселовским является представителем *научного реализма*»¹⁸³.

Малообоснованной считает Сакулин мысль и о возможности влияния Тэна на Тихонравова. Несмотря на то, что Тихонравов иногда ссылаясь на французского ученого, «реализм Тихонравова, — пишет П. Н. Сакулин, — находит достаточное объяснение как в свойствах его личности, так и в „духе времени“, которые само по себе способствовали подчинению ученого тогдашнему «позитивному умонстроению»¹⁸⁴. Отрицательное отношение к «исключительно эстетической критике» было сформулировано уже Белинским в сороковые годы, и П. Н. Сакулин указывает у Тихонравова суждения, совершенно созвучные тому, что говорил об этом Белинский, а также прямые указания на Белинского, сделанные «в тоне полного уважения». «И тот критик, — говорил Тихонравов на Пушкинском празднике 1880 г., — забравший в свои твердые руки общее мнение и воспитавший своим влиянием последующие поколения, в лучшем из своих сочинений оставил превосходный комментарий к творениям Пушкина, который образовал в нем чистый эстетический вкус и поселил непреклонное убеждение, что литература есть великая общественная сила. Белинский положил начало исторической критике русских писателей, о которой мечтал Пушкин, и, под вопли старой школы, исполнил программу великого поэта — развенчал литературные авторитеты той школы»¹⁸⁵. Тихонравов высоко ценит вклад в историю русской литературы Белинского, который, по его словам, «глубоко чувствовал (<...> необходимость разъяснить прелесть исторических явлений в новой русской литературе»¹⁸⁶. Критические статьи Белинского, говорит Тихонравов, «долгое время заменяли учебное руководство по истории новой русской словесности»¹⁸⁷. Герцен, Чернышевский, Писарев развили наме-

¹⁸³ П. Сакулин. В поисках научной методологии, стр. 25.

¹⁸⁴ Там же, стр. 25—26.

¹⁸⁵ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 1, стр. 526.

¹⁸⁶ Там же, т. I, стр. 108.

¹⁸⁷ Там же.

ченное Белинским понятие о новой науке, основанной на принципах историзма и реализма. В России стали возможными основанные на фактах и на изучении народного быта исторические труды Соловьева и Забелина, первые опыты научного издания классиков, интерес к библиографии и т. п. В этой же атмосфере воспитался и Тихонравов, со студенческих лет, в ранней работе о Катутле возражавший против «беззаботного дилетантизма» и апеллировавший к принципам «истинно-ученой критики», опирающейся на факты¹⁸⁸.

По странному свойству своей натуры или по требовательности к себе Н. С. Тихонравов работал медленно, перерабатывал сделанное и не довел до полного завершения многие свои научные начинания и замыслы, не оставил, как писал о нем Пыпин, «ни одной широкой и цельной работы»¹⁸⁹, не написал также и диссертаций (степень доктора русской словесности была присуждена ему в 1870 г. *honoris causa*). Многие труды ученого после его смерти остались в рукописях в незавершенном виде.

Однако это хаотичное по видимости, незаконченное научное наследие обладает внутренней цельностью. Подобно тому, как в Менделеевской таблице оставались «пустые» клетки, которые потом заполнялись учеными по предначертаниям великого химика, наследие Тихонравова содержит все необходимое для построения объемной и цельной концепции. «Труды нашего ученого, — писал о нем П. Н. Сакулин, — не были только сырым материалом, который в беспорядке сложен на площади, где будет воздвигаться здание науки. Нет, Тихонравов оставил готовый план всего сооружения с точным указанием того, какое место должно занять в нем все сделанное им самим»¹⁹⁰.

К этому надо добавить, что со стороны изложения все написанное Н. С. Тихонравовым обладает почти безупречным совершенством. Неоднократно отмечались не только научная основательность, но и пластичность, образность, даже художественность, безупречная литературная отделка, свойственные как печатным трудам, так и университетским лекциям Тихонравова.

Всеми достоинствами полноценного научного труда обладали университетские лекции Тихонравова, тщательно им подготовленные и богатые новым, никем до него не разработанным материалом, основанным на первоисточниках. В университете он читал лекции по древней русской литературе, специальный курс об апокрифической литературе, по истории русской литературы XVIII века, палеографии и др. Печатные труды Тихонравова и

¹⁸⁸ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 2, стр. 245, 259.

¹⁸⁹ А. Н. Пыпин. Николай Саввич Тихонравов (некролог). — «Вестник Европы», 1894, № 1, стр. 451.

¹⁹⁰ П. Сакулин. В поисках научной методологии, стр. 24.

его университетские лекции тесно взаимосвязаны. Существуют литографированные издания этих лекций¹⁹¹.

В практических университетских занятиях (семинарах) Тихонравов дал образцы всестороннего изучения конкретных памятников, например, «Слова о полку Игореве», палеографический анализ которого включал разбор деятельности А. И. Мусина-Пушкина, критику методов его издания, сведения из истории письма, подробный разбор звуков русского языка в связи с языковыми особенностями «Слова...» Параллельно читался курс о литературной истории повестей, вошедших вместе со «Словом...» в погибшую рукопись.

VI

Все основные принципы новой школы, примененные к исследованию старинной литературы, Тихонравов считал обязательными и в отношении литератур нового времени. «История нашей новой литературы служит часто предметом беллетристических упражнений и поверхностных этюдов», — писал он уже в самом начале своей научной деятельности¹⁹².

В развитии новой русской литературы Тихонравов прослеживает движение от подражательности к самобытности, начавшееся уже в XVIII веке. Так, В. Лукин, по его наблюдениям, делает важный шаг, пропагандируя связь комедии с общественной жизнью народа, но в своих комедиях, кроме «Мота», все еще остается подражателем французов, не понимая, что «переложение чужих комедий на русские нравы есть ложь»¹⁹³. «Корион» Фонвизина, приспособляющий французскую комедию Грессе к русским условиям, — следующий важный шаг, переход от переводов к «Бригадиру» и «Недорослю».

В деятельности Н. И. Новикова много занимавшийся им Тихонравов ценил передовые западные веяния, противопоставленные «жалкому обезьянству» «щеголей и щеголих» тогдашней эпохи. Тихонравова особенно подкупала обращенность работы Новикова к просвещению средних сословий, а также то, что «среди звуков торжественных лир» Новиков первым показал «оборотную сторону медали своего блистательного времени»¹⁹⁴ — «издержки» крепостничества. Большое значение придавал ученый нравственно-философским исканиям Новикова в московский период его жизни, — чаяниям будущего «людского братства» на началах свободы мысли и веры.

¹⁹¹ Список литографированных курсов лекций Н. С. Тихонравова содержится в книге Н. К. Гудзия «Николай Саввич Тихонравов» (М., 1956, стр. 81). Дополнения — в рецензии П. Н. Беркова на эту книгу («Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XVII, 1958, вып. 4, стр. 373—374).

¹⁹² «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. II, стр. 1.

¹⁹³ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 1, стр. 104.

¹⁹⁴ Там же, стр. 259.

Оригинален вклад Тихонравова в разработку вопроса о русском сентиментализме и романтизме, о литературной реформе Карамзина. В лекциях он высказывал мысль, что ту литературную реформу, которую приписывают Карамзину, на самом деле надо считать следствием деятельности людей из круга Новикова; Карамзин только воспользовался результатами этой реформы. «Наша историческая память,— говорит ученый,— очень слаба, так что часто бывает, что один исторический деятель заслоняет другого»¹⁹⁵.

Творчество Карамзина Тихонраов рассмотрел очень широко, проследив влияния, оказанные на него литераторами круга Новикова, и пришел к выводу, что вся деятельность Карамзина прочнейшим образом связана с деятельностью Новикова.

Из Карамзина же он затем выводит Жуковского.

Точка зрения Тихонравова на Жуковского совершенно оригинальна и необычна: он относит его к устарелой, ложно-классической, так называемой «старо-берлинской школе», враждебной Гете и особенно романтикам. Этих устарелых писателей («николаитов») он по преимуществу переводил, тогда как представители новой романтической школы Германии 90-х годов и начала XIX века, по мнению Тихонравова, «совершенно неизвестны Жуковскому»¹⁹⁶. «Совершенно неожиданно для себя сопричисленный к лику романтиков,— говорит Тихонраов,— Жуковский никогда не сходил с романтиками в главных положениях»¹⁹⁷, особенно в понимании Шекспира, которого он не принимал, как не принимал и по-народному «грубого» Крылова. Будучи только мечтателем, отвращающим взор от действительной жизни, Жуковский, по словам Тихонравова, не мог быть верным изображителем быта и жизни; он был чужд «тех сомнений и тревог, которыми одушевлялись первые приверженцы романтической школы»¹⁹⁸.

В последние годы жизни Н. С. Тихонраов был занят большим, многотомным, так называемым «десятым» критическим изданием сочинений Гоголя, к которому он применил все приемы научной редакторской подготовки, известные ему по работе с плохо сохранившимися средневековыми рукописями.

Конечно, деятельность Н. С. Тихонравова и его историко-литературная методология не могли не страдать известной исторической ограниченностью,— на это справедливо указывал в своей работе о Тихонраове Н. К. Гудзий¹⁹⁹. К ним прежде всего следует отнести характерную для культурно-исторического метода

¹⁹⁵ «Памяти Николая Саввича Тихонравова», стр. 80.

¹⁹⁶ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 1, стр. 462—463.

¹⁹⁷ «Памяти Николая Саввича Тихонравова», стр. 82.

¹⁹⁸ Там же, стр. 83.

¹⁹⁹ См.: Н. К. Гудзий. Николай Саввич Тихонраов, стр. 37—42, 58.

недооценку эстетического анализа памятников и их художественной специфики, отождествление истории литературы и истории общественной мысли, письменности, религиозно-общественных движений и т. п.; оперирование идеей «среды», которая, однако, не покрывала понятия «социальной среды» и не учитывала обуславливающих эту «среду» социально-классовых факторов. Его историко-культурная методология, бывшая в свое время несомненным шагом вперед, в 60-е, 70-е и особенно в 80-е годы, когда отчетливо осознавалось значение историко-литературных работ Чернышевского и Добролюбова и появились уже первые работы Плеханова, по замечанию П. Н. Беркова, «представляла уже факт научного застоя»²⁰⁰.

Кроме того, Н. С. Тихонравову, с его исключительно «историческим» взглядом, свойственно было переоценивать произведения народного творчества и безымянной письменной старины за счет некоторых известных писателей XVIII и XIX вв., к которым он относился сдержанно, а иногда и отрицательно. Принципиальное значение для Тихонравова имела его ранняя (1854) работа о Ф. В. Ростопчине²⁰¹, где автор намеревался продемонстрировать тот материал, который должен привлекать к себе внимание историка литературы. «Выбор Тихонравовым Ростопчина и его сочинений,— пишет Н. К. Гудзий,— не мог убедительно подтвердить его точку зрения на задачи подлинно научного построения истории литературы. Тихонравов незаслуженно придал Ростопчину большее значение, нежели он занимает в истории литературы. Его роль в русском литературном процессе, сама по себе совершенно незначительная, не оставившая после себя сколько-нибудь заметных следов, Тихонравовым чрезмерно преувеличена и никак не может быть принята в расчет при определении основных движущих сил литературного процесса»²⁰².

В. И. Ленин не раз указывал, что материализм до Маркса, будучи ограниченным, сводил роль сознания к созерцанию и обработке информации. Этим недостатком заметно грешила и деятельность ряда ученых-филологов XIX века. П. Н. Сакулин писал о свойственном многим из них научном икаризме, о попытках подняться для обозрения собранных материалов из вязкой массы фактов на необходимую для этого научно-методологическую высоту²⁰³. Но сделать это, в сущности, не смог ни один крупный литературовед того времени; не смог и Тихонравов,

²⁰⁰ П. Н. Берков. Новая работа о Н. С. Тихонравове и некоторые вопросы русской литературной историографии.— «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XVII, 1958, вып. 4, стр. 372.

²⁰¹ «Граф Ф. В. Ростопчин и литература в 1812 году».— В кн.: «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. III, ч. 2, стр. 305—379.

²⁰² Н. К. Гудзий. Николай Саввич Тихонравов, стр. 11.

²⁰³ См.: «Вестник воспитания», 1902, № 9, стр. 3.

особенно склонный к эмпирической основательности и фактографичности. Материалы и рукописи, которыми он был обложен, по словам другого его ученика, М. Н. Сперанского, тянули его к земле.

Н. С. Тихонравов основал целую школу исследователей, особенно в изучении древней литературы и письменности. Существенным признаком этой школы явился интерес к живой струе апокрифической и «отреченной» литературы, в которых полнее и свободнее, чем в литературе официально-церковной, чуждой житейских интересов, проявилось русское народное творчество²⁰⁴. Прямыми учениками и слушателями университетских курсов Н. С. Тихонравова были такие крупные ученые-филологи, как П. Н. Сакулин, М. Н. Сперанский, В. М. Истрин, А. Д. Карнеев, В. Е. Якушкин, А. А. Шахматов, М. И. Соколов, С. О. Долгов, А. Д. Григорьев, историк В. О. Ключевский и др. Под влиянием его подвижнического труда многие русские ученые занялись разысканием, изданием и критическим осмыслением памятников литературы.

УЧЕНИКИ И ПОСЛЕДОВАТЕЛИ ШКОЛЫ И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ

I

Кроме Пыпина и Тихонравова, к культурно-исторической школе в России принадлежали также: Н. И. Стороженко (1836—1906), И. Н. Жданов (1846—1901), С. А. Венгеров (1855—1920), В. Е. Чешихин-Ветринский (1866—1923), В. М. Истрин (1865—1937). Талантливый, рано умерший приват-доцент Московского университета А. А. Шахов (1850—1877), автор работ о Гёте²⁰⁵ и о французской литературе, не видел никаких возможностей истории литературы без постоянного обращения к философским, историческим, экономическим, естественнонаучным и т. п. учениям, а главной задачей истории литературы считал указание на связь литературных типов с порождающей их исторической обстановкой. Одним из последних представителей школы был П. С. Коган (1872—1932), неустанно заявлявший о своей преемственности от «классических трудов» Геттнера и Стороженко и о своем понимании истории литературы как истории идей и «общественного сознания».

Главной заботой русских литературоведов в сложившейся

²⁰⁴ См.: А. Г. Руднев. Академик Н. С. Тихонравов и его труды по изучению памятников древнерусской литературы. Опыт историко-литературной характеристики. Варшава, 1914, стр. 274—275, 280—281.

²⁰⁵ См.: А. А. Шахов. Гёте и его время. (С некрологом Шахова, написанным Н. И. Стороженко), изд. 4-е. СПб., 1908. (См. стр. 1—11: «Лекция I. Введение. О задачах и методе изучения литературы»).

социально-политической обстановке было подключить факты истории русской литературы к культурно-историческому пониманию России. Откровенная социологичность и даже публицистичность культурно-исторической школы пришлась здесь поэтому весьма кстати. Ипполит Тэн получил в России, как и в других странах, широчайшую известность, многие его сочинения были переведены и изданы по-русски: «Чтения об искусстве» (1874), «Тит Ливий» (1885), «Об уме и познании» (1872) и др. В 1893 г., в связи со смертью Тэна, русские журналы поместили о нем пространные некрологические статьи. Ближайший последователь Тэна, Г. Брандес, в 1887 г. посетил Россию и стал почетным членом Общества любителей российской словесности; в России в 1902 г. были выпущены 12-томное, а в 1906—1914 гг. 20-томное собрания сочинений Г. Брандеса.

Все это чрезвычайно интенсифицировало русскую культурно-историческую школу. Увлечение методом и связанные с ним издержки были вполне естественны. «Для нас всякое литературное произведение,— писал А. А. Шахов,— есть историческое явление, с одной стороны — продукт известных исторических условий, а с другой — фактор, в свою очередь влияющий на эти условия»²⁰⁶; «...литература является зеркалом общественного мирозерцания, носителницей всех великих идей эпохи»²⁰⁷. Шахов считал, что великое поэтическое произведение полнее разъясняет общее мировоззрение эпохи, чем философская или научная система. Поэтому история литературы, по Шахову, есть «история метаморфоз в мирозерцании народов; история, которую мы восстанавливаем на основании великих произведений человеческой мысли и творчества»²⁰⁸.

Основываясь на этом определении, в историко-литературное изучение Шахов включает «все произведения человеческой мысли и творчества» — не только собственно-художественные произведения, но и «великие философские доктрины» и даже «крупные научные исследования по общим вопросам», как это делал, например, Геттнер, включавший в историю литературы XVIII века Ньютона, Локка, Монтескье и Адама Смита, а И. Тэн — Карлейля и Д. С. Милля.

Один из видных сторонников школы, проф. А. И. Кирпичников (1845—1903), излагал задачи истории литературы так, будто других целей, кроме культурно-исторических, она и не преследует: «...вывести общие, незыблемые законы, по которым совершается движение человеческой мысли, внутренний прогресс человечества. Стало быть, эта наука есть отдел социологии,

²⁰⁶ А. А. Шахов. Гёте и его время, стр. 2.

²⁰⁷ Там же, стр. 3.

²⁰⁸ Там же.

если не самый важный, то один из важнейших отделов. С другой стороны, та же наука входит в антропологию, так как она доставляет наиболее ценный материал для исследования законов мысли и творческой фантазии, взаимодействия общества и личности, традиции и стремления к прогрессу, связи факта и идеала»²⁰⁹.

Нетрудно видеть в этом заявлении, что истории литературы приписывались какие угодно цели, только не изучение самой литературы. Произведения литературы использовались культурно-исторической школой не в их литературно-художественном качестве, а как материал для реконструкции политических взглядов и мировоззрения писателей или эпохи, — наряду с прямыми публицистическими высказываниями, данными биографии и т. п.

Характерно для культурно-исторической школы изучение не индивидуального творчества, а социальной, групповой психологии, литературы целого общества, нации в строго определенную эпоху.

Естественно, что при таком аспекте исследования приобретали качества обобщенности, суммарности; в них не находилось места для эстетических, поэтических, стилистических и т. п. наблюдений и анализов, естественных в отношении творческих индивидуальностей и личностей; не было ни потребностей, ни вкуса к таким изучениям. Показательно также, что в период господства культурно-исторической школы основательно снизился литературоведческий интерес к стиху.

Существенная особенность культурно-исторического метода — накопление огромного количества и затем — систематизация фактов. Конкретные исследования выливались поэтому в формы огромных, иногда многотомных монографий, насыщенных фактами (вроде трех «великих сводов» А. Н. Пыпина), в которых эмпирический материал значительно превалировал над теоретическими обобщениями. Сознательную установку на такой характер работы проводил сам И. Тэн, которому собирание фактов представлялось аналогичным естественнонаучной ориентации на эксперимент. На основе систематизации и синтетизации фактов путем выяснения их причин Тэн надеялся вывести формулы, общие для целых групп фактов, а затем и общую формулу, выражающую всеобщее единство. Тэн не торопился делать подобные обобщения, полагая, что факты гарантируют их, что фактографическая монография, подобно зонду, извлекает из прошлого множество подлинных и полных сведений и является лучшим орудием историка: после двадцати, тридцати таких операций эпоха становится известной и ясной.

²⁰⁹ А. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы. СПб., 1896. стр. 8—9.

Фактографизм выливался не только в форму монографии, но и отдельных частных исследований. В русле культурно-исторической школы с конца 50-х годов в русской науке развилось особое — «библиографическое» направление историко-литературных разысканий, обратившееся на второстепенных писателей и различные историко-литературные частности, не подвергавшиеся ранее систематическому изучению, как, например, сатирические журналы и вообще вся литература XVIII века. К этому направлению принадлежали библиографы и литераторы, группировавшиеся вокруг журнала «Библиографические записки», — А. Н. Афанасьев, М. Н. Лонгинов, П. П. Пекарский, П. А. Ефремов, Г. Н. Геннадий, С. И. Пономарев и др. Позднее исследования этого рода образовали целую школу — «историко-фактическую», возглавленную академиком Л. Н. Майковым, В. И. Саитовым, А. И. Лященко. Программные установки этой школы выражены в специальной работе Л. Н. Майкова²¹⁰.

К культурно-историческому направлению склонялся и А. Д. Галахов в труде «История русской словесности»²¹¹. М. И. Сухомлинов, отдавая ему должное, не решает все же сказать, «может ли труд г. Галахова называться историею литературы в строгом смысле слова (...)». В суждениях о литературных памятниках автор считает необходимым следовать исторической точке зрения, которая, по его собственным словам, состоит в определении отношения памятников к жизни писателя, к характеру народа, к современному обществу, к состоянию общественной жизни, к предыдущим и последующим литературным явлениям и к успехам просвещения»²¹².

Однако в значительной мере в определении задач истории литературы Галахов оставался на старой, «эстетической» позиции; к чему и сводился весь смысл основательного разбора его сочинения, произведенного Н. С. Тихонравовым, отметившим, что «историчность» метода в книге А. Д. Галахова является только элементом, смягчающим ригоризм критики литературной²¹³. Как и все главные представители «эстетической» критики 30—40-х годов, Галахов был поверхностно знаком с памят-

²¹⁰ См.: *(Л. Н.) М(айков)*. История литературы как наука и как предмет преподавания. — «Отечественные записки», т. CLV, 1864, стр. 169—193; А. И. Лященко. Несколько слов памяти Л. Н. Майкова. — «Литературный вестник», 1901, т. I, кн. 1, стр. 60—65.

²¹¹ «История русской словесности, древней и новой. Сочинение А. Галахова», т. I—II. СПб., 1863, 1868, 1875; изд. 3-е — 1894.

²¹² М. И. Сухомлинов. О трудах по истории русской литературы. — «ЖМНП», ч. CLVI, 1871, стр. 175.

²¹³ Н. С. Тихонравов. Задачи истории литературы и методы ее изучения. — «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I. М., 1898, стр. 3—126. (См. особ. стр. 13).

никами древней литературы и к ним в его книге проявлено было чисто внешнее внимание?»

В полном согласии с принципами культурно-исторического метода киевский доцент (впоследствии академик) Н. П. Дашкевич (1852—1908) писал в 1877 г.: «...В литературе — самое полное и самое лучшее обнаружение личностей и общества, так что замечательные ее произведения представляют драгоценнейшие пособия для понимания жизни времени, к которому относятся...»²¹⁴. Историю литератур Дашкевич относил к историческим наукам и предметом ее считал «внутреннюю жизнь человека, как она выражается в литературных произведениях»²¹⁵. По его убеждению, литераторы принадлежат к передовым деятелям общественной мысли и «всякое литературное произведение предназначено к действию на общество»²¹⁶; «идеалы, воззрения, выражаемые литературой, составляют один из первостепенных двигателей исторической жизни»²¹⁷. Каково бы ни было значение данного писателя, всякое произведение, по мнению Н. П. Дашкевича, до известной степени выражает общее развитие эпохи и народного духа. Показательна его беглая и уклончивая формулировка проблемы «внешних достоинств» (т. е. формально-литературных признаков) произведения: «Внешние достоинства литературных произведений имеют значение для историка литературы, как характеристические черты по связи с другими сторонами, и по влиянию их на технику последующих литературных произведений»²¹⁸. «Литература, — пишет он далее, — является мерилем всего содержания духовной сущности, мерилем и умственного, и нравственного развития, не столько своей формою, сколько своим содержанием, хотя и красота формы является не случайно, вырабатывается постепенно и предполагает известного рода внутреннее соответствие»²¹⁹.

II

Характерным явлением было то, что литература в это время сделалась предметом изучения историков, охотно прибегавших к рассмотрению литературного материала для своих исторических штудий и даже писавших в связи с этим по вопросам мето-

²¹⁴ Н. П. Дашкевич. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи — «Университетские известия». Киев, 1877, № 10, октябрь, стр. 734.

²¹⁵ Там же, стр. 744.

²¹⁶ Там же, стр. 736. — Еще яснее на стр. 739: «Литературные произведения представляют исторические данные».

²¹⁷ Там же, стр. 737.

²¹⁸ Там же, стр. 739.

²¹⁹ Там же, стр. 746.

дологии литературоведения, как В. И. Герье (1837—1919) и его ученик Н. И. Кареев (1850—1931). Последний в своих работах о задачах истории литературы особенно обнаружил типично «культурническое» их толкование²²⁰. Литература понималась им как аккумулятор «идей разных веков», «орган общественной мысли и настроения», вполне зависимый от «культурно-социальной среды»²²¹. В работе «Литературная эволюция на Западе» Н. И. Кареев обосновал применительно к литературе научные понятия «эволюция» и «эволюционная эстетика»²²².

Условия общественной жизни, по убеждению Н. И. Кареева, вполне детерминируют литературу. «Когда в литературе является какой-либо мощный гений, который говорит новое слово, стоит только присмотреться к его предшественникам и современникам, чтобы увидеть, что он не один говорит это слово: он только громче, сильнее, рельефнее, оригинальнее произносит то, что начинают говорить другие»²²³. Данте вырос на известной культурно-социальной почве, и это отразилось на всей его поэтической деятельности.

Н. И. Кареев устанавливает двоякую зависимость литературы от общественной жизни: 1) от ее внешних условий (политических, экономических, юридических, культурных) и 2) в том смысле, что общественная действительность определяет содержание произведений, отражаясь в них непосредственно или иным способом. Это делает из произведений литературы важный исторический материал и источник «литературной истории общества». Но сама «литературная эволюция», по мнению Кареева, «совершается независимо от других эволюций, происходящих в жизни общества»²²⁴. Поэтому «во всех своих подробностях» чисто литературные явления «интересны только для специальной истории литературы»²²⁵.

Завися от жизни, литература, по Карееву, в то же время «является органом словесного воздействия на общество», одним из средств «воспитания и пропаганды»²²⁶; будучи «хранилищем общего понимания жизни (...) литература способна играть очень важную роль среди других факторов, приводящих в движение

²²⁰ Кроме перечисленных ниже, показательное его сочинение «Философия истории в русской литературе», составляющее второй том собрания сочинений Н. И. Кареева (СПб., 1912).

²²¹ См.: Н. И. Кареев. Что такое история литературы? (Несколько слов о литературе и задаче ее истории). — «Филологические записки». Воронеж, 1883, вып. V—VI, стр. 1—28.

²²² Н. И. Кареев. Литературная эволюция на Западе. — «Филологические записки». Воронеж, 1885, вып. I—VI, 1886, в. I—V.

²²³ «Филологические записки, 1886, вып. I, стр. 201.

²²⁴ «Филологические записки», 1885, вып. I, стр. 40—41.

²²⁵ «Филологические записки», 1886, вып. V, стр. 321.

²²⁶ Там же, стр. 322.

общественную жизнь...», причем «значение литературы как исторического фактора усиливается по мере того, как в ней увеличивается общеинтересность содержания с точки зрения серьезных сторон человеческой жизни вообще и жизни общества в данную эпоху...»²²⁷ Но в общем литература гораздо больше сама зависит от жизни, чем жизнь от литературы.

Моментом, усложняющим взаимоотношения жизни и литературы, Кареев признает личное творчество, которое есть главный фактор литературной эволюции.]Наличие этой мысли выгодно отличало русского ученого от И. Тэна. Он сам указал на то, что личное творчество не было по достоинству оценено И. Тэном, в теории которого писатель выглядит только продуктом обстоятельств, без должного учета личного дарования.

В основе «литературной эволюции», по Карееву, лежит постоянное взаимодействие творчества и традиции, прагматической деятельности и традиционной «культуры». Проследивание этого взаимодействия, со всеми влияющими на него причинами и условиями, и составляет, по мнению Кареева, задачу историка литературы. Кареев подробно рассматривает механику действия литературной традиции и выдвигает в связи с этим понятие «литературной среды». Во всем этом развитии «...отражается общая история общества, а литература находится в очень сложной и многообразной зависимости от жизненных условий общества»²²⁸.

Общий вывод ученого относительно задач истории литературы таков: «История литературы должна быть культурно-прагматическим изображением литературной эволюции на почве общей эволюции общества и в связи с другими частными эволюциями, которые на нее влияли»²²⁹.

Положительным моментом работы Н. И. Кареева является постановка вопроса о соотношении истории литературы и общей истории, которые он различает, подчеркивая обращенность истории литературы к самой литературе, в то время как для историка литература, как выразитель общественных настроений, только один из многих предметов изучения. Указывается и на значение общей истории при изучении литературы: каждый век имеет свою литературную физиономию, которая может быть вполне понята только при постижении общей физиономии эпохи. «Так изучение литературных памятников выводит нас на более широкую арену жизни писателя, жизни отдельной эпохи, жизни целого народа»²³⁰.

Предмет историка литературы — литература и среда, в которой она существует. «Нельзя назвать историко-литературной

²²⁷ «Филологические записки», 1886, вып. V, стр. 323.

²²⁸ «Филологические записки», 1885, вып. II, стр. 70.

²²⁹ Там же, стр. 74.

²³⁰ «Филологические записки», 1885, вып. III, стр. 102.

книгой такую, в которой представлена общая характеристика духовной жизни в известную эпоху, хотя бы и на основании исключительно литературных произведений...»²³¹ С этой точки зрения Н. И. Кареев указал на некоторую односторонность концепций И. Тэна, упускавшего из вида то, что «история литературы есть изображение специально-литературной эволюции, хотя и на фоне развития мысли...»²³²

К той же группе историков, что и Кареев, должен быть отнесен и один из слушателей Н. С. Тихонравова, академик В. О. Ключевский (1841—1911), которому культурно-историческая методология и взгляды были чрезвычайно близки. Ключевский долго изучал житийную литературу, летописи, написал ряд работ по истории русской культуры XVIII и XIX вв., в которых широко пользовался литературными источниками, выступал с речами на Пушкинских юбилеях 1880 и 1899 гг. и был автором знаменитой статьи «Евгений Онегин и его предки»²³³, в которой на литературном материале анализировал нравственный облик и общественно-историческую функцию русского дворянства

Сюда же может быть причислен и сам Н. С. Тихонравов (как, впрочем, и Пыпин), в наследии которого есть сочинения чисто исторические: «Боярыня Морозова», «Московские вольнодумцы XVIII в. и Стефан Яворский» и др.

III

С культурно-исторических изучений начал свою работу крупнейший русский литературовед XIX века Александр Николаевич Веселовский (1839—1906). Уже в раннем кандидатском отчете 1863 г., всецело с позиций этого метода, он отвергает отождествление понятия «литература» с понятием «поэзия»: «Времена риторик и пиитик прошли невозвратно. Даже те господа, которые из истории литературы желали бы сделать историю поэзии, приводят в защиту себя вовсе не поэтическое оправдание, взятое из другого лагеря: поэзия — цвет народной жизни, та нейтральная среда, где бесконечно и цельно высказался характер народа, его цели и душевные стремления, его оригинальная личность. Оправдание уничтожает само себя и прямо ведет от поэзии к жизни. В самом деле, чтобы понять цвет этой жизни, т. е. поэзию, надо, я думаю, выйти от изучения самой жизни, — чтоб ощутить запах почвы, надо стоять на этой почве»²³⁴.

²³¹ Там же, стр. 104.

²³² Там же, стр. 108.

²³³ См.: «Русская мысль», 1887, № 2; а также: В. О. Ключевский. Очерки и речи. Второй сборник статей. М., 1913, стр. 67—89.

²³⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 388.

Первое же определение истории литературы, данное Веселовским в том же 1863 г., целиком соответствует представлениям культурно-исторической школы: молодой Веселовский увлечен совершившимся к этому времени «переворотом» в науке, при котором «ярче выступает система общественных законов»²³⁵ и историко-филологические занятия получили «более научное основание»²³⁶; он обеспокоен неясностью границ истории литературы, ограничивает ее кругом только «изящных произведений», но практически считает неизбежной необходимостью определять иногда эти границы «гораздо шире, чем кругом исключительно изящных произведений»²³⁷, и предлагает под историей литературы понимать «историю образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни»²³⁸. В сущности, то же утверждал он и через семь лет, во вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки»: «История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом»²³⁹.

В точном соответствии с традицией и духом культурно-исторической школы, художественная индивидуальность, личность (Данте, Рабле, Бокаччо) интересует Веселовского как выразительница культурного сознания определенного времени, идеологии и среды. Вернее даже сказать, что она вообще мало интересует ученого, всецело захваченного задачей истолкования литературного произведения и художественных форм как симптома тичного порождения исторической эпохи, решение которой проблема индивидуальной творящей личности только запутывает и усложняет.

Эволюция литературных форм объясняется Веселовским не имманентно, а как обусловленная общим развитием духовной культуры, общественного мирозерцания и других общекультурных явлений внеэстетического порядка.

При всем этом, как правильно заметил Б. М. Энгельгардт, определение истории литературы как «истории общественной мысли», выразившейся в литературе, никогда не звучало для Веселовского «*требованием изучать развитие общественной мысли по памятникам художественной литературы*», как это делалось в работах Геттнера или Пыпина. В центре его исследований всегда стояло само произведение, с той лишь оговоркой, что

²³⁵ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 391.

²³⁶ Там же, стр. 393.

²³⁷ Там же, стр. 397.

²³⁸ Там же.

²³⁹ Там же, стр. 52.

моментом, определяющим его индивидуальную форму, является содержание»²⁴⁰.

Этот культурно-исторический в своих отправных моментах характер деятельности А. Н. Веселовского, переведенный впоследствии в сравнительно-исторический план и в план исторической поэтики, эволюции литературных форм,— давно обратил на себя внимание и заставил задуматься над тем, что же такое, в конце концов, научное наследие Веселовского, и является ли оно цельным?

В противовес А. М. Евлахову и В. Н. Перетцу, Б. М. Энгельгардт считает, что Веселовский не порвал с культурно-исторической школой, его историческая поэтика выросла на почве культурно-исторических взглядов и культурно-исторический анализ литературных памятников продолжал играть в его объяснении эволюции поэтических форм существенную роль²⁴¹.

И в самом деле: культурно-исторический аспект никогда, даже в сравнительно-исторических изучениях, не исчезал из научных построений А. Н. Веселовского. А. Евлахов считал его даже «наиболее выдающимся представителем исторической школы»²⁴². Однако то, что Веселовский в конце концов занялся преимущественно историей литературных форм и признавался, что форма для него интереснее, показательнее, чем содержание,— указывает на его значительный отход от культурно-исторических принципов, сосредоточенных на изучении содержания.

Примечательно, что на практике Веселовский неизменно оставался в пределах художественной литературы и постоянно заботился об определении границ истории литературы, но не видел возможности делать это с предельной точностью, желая оставить как можно больше простора для своих исследовательских сопоставлений. «Но при этом,— как пишет его биограф Б. М. Энгельгардт,— он совершенно упускал из виду одно соображение, которое неоднократно высказывал его берлинский учитель Штейнталь, и которое гласило, что ни один факт не может быть исключительным достоянием какой-нибудь отдельной научной дисциплины и — обратно — что каждая наука имеет право подвергать любой факт самому детальному изучению со своей специальной точки зрения»²⁴³.

Книга Алексея Н. Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе» (первое издание — 1896 г.), поздние издания

²⁴⁰ Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский. Пг., изд. «Колос», 1924, стр. 95.

²⁴¹ Там же, стр. 109—110.

²⁴² А. Евлахов. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии, т. III. Ростов-н-Д., 1917, стр. 124.

²⁴³ Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский, стр. 38.— Ср.: H. Steintal. Grammatik, Logik und Psychologie. Berlin, 1855, S. 138f.

которой посвящены памяти А. Н. Пыпина, вся наполнена общими историческими характеристиками и содержит в сущности (с привлечением литературного материала) историю общественного развития и общественной мысли в России.

И. Н. Жданов, А. И. Кирпичников также равным образом могут быть отнесены как к культурно-историческому, так и к сравнительно-историческому направлению русской науки о литературе. Не случайно и А. С. Архангельский считает сравнительно-исторический метод «лишь дальнейшим развитием метода исторического»²⁴⁴.

Как видно на судьбе ряда ученых, в их числе и А. Н. Веселовского, сравнительно-исторический метод близок культурно-историческому, непосредственно из него вырастает, ибо он базируется на идее закономерного исторического развития всех литератур, обусловленного развитием общества.

IV

Русская культурно-историческая школа с самого начала испытала на себе влияние идей В. Г. Белинского, гармонически сочетавшего исторический принцип в изучении литературы с принципом эстетическим, и это наложило на нее определенный отпечаток, выгодно отличающий ее от зарубежного «тэннизма». В историографическом «Введении» к четырехтомной «Истории русской литературы» А. Н. Пыпин много внимания уделил Белинскому, из трудов которого, повторим, «могла быть извлечена целая история нашей новейшей литературы, начиная Кантемиром и кончая Гоголем...»²⁴⁵ (Показательно, впрочем, что к числу недостатков Белинского Пыпин относил его «художественный интерес» к литературе и то, что критик «не усматривал ее величайшего интереса историко-культурного»²⁴⁶.) Н. С. Тихонравов в статьях Белинского о Пушкине видел «исторический обзор русской литературы от Кантемира до Жуковского включительно», который свидетельствовал о том, «как глубоко чувствовал их автор необходимость разъяснить преемство исторических явлений в новой русской литературе»²⁴⁷. Идеи Белинского со студенческих лет были прочно усвоены и такими деятелями академической литературной науки, как М. И. Сухомлинов, С. А. Венгеров. «Белинский, несомненно, краеугольный камень всей вообще новой русской литературной мысли,— писал С. А. Венгеров.— Белинский — первоисточник всего великого,

²⁴⁴ А. С. Архангельский. Введение в историю русской литературы, т. I. Пг., 1916, стр. 81.

²⁴⁵ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. 17.

²⁴⁶ Там же, стр. 19; ср.: стр. 27.

²⁴⁷ «Сочинения Н. С. Тихонравова», т. I, стр. 108.

хорошего, эстетически-верного и этически-правильного, что было в русской литературе последующих лет»²⁴⁸. А. И. Кирпичников также ссыался на уроки Белинского, способствовавшие опровержению ненаучных «эстетических» теорий и утверждению того взгляда, что не одни «аристократы человеческой мысли», но и такие фигуры, как почти обезумевший от гонений протопоп Аввакум и даже безымянные авторы выражают мировоззрение целых эпох²⁴⁹. И. Н. Жданов, назвав Белинского «первым по времени историком новой русской литературы», указал вслед за тем на важнейшие заслуги критика в этом отношении: «Важна была ясно высказанная Белинским мысль о возможности и даже необходимости исторического изучения русской литературы, важны были первые опыты исторического освещения нашей литературной истории, важен был первый, хотя и неполный, „набросок критической истории изящной литературы русской“»²⁵⁰.

Влияние Белинского заставило русских представителей школы быть менее прямолинейными в проведении схем «тэнизма», более учитывать художественную специфику изучаемого материала.

В. В. Плотников (1855—?) в своей еще студенческой работе 1880 года²⁵¹ определил литературу как составную часть культуры, цивилизации, имеющую социальный характер. Она — предмет особой науки, которая не должна оставаться на стадии эмпирического и классификационного исследования. Плотников дал пространный исторический очерк развития литературоведения и поставил вопрос о методе этой науки, который только и может придать изучению научный характер. Для познания законов развития литературы Плотников считал наилучшим дедуктивно-исторический метод. «Процесс литературы, или ход ее развития во всем человечестве,— писал он,— до сих пор был только предметом простого описания в науке истории литературы. Между тем очевидно, что эта область фактов требует система-

²⁴⁸ С. А. Венгеров. Собр. соч., т. I. Героический характер русской литературы. Пг., 1919, стр. 43.

²⁴⁹ А. Кирпичников. Вместо введения. Об изучении пушкинского периода русской литературы.— В кн.: «Пушкинский сборник. Статьи студентов имп. Московского университета». М., 1900, стр. 2—3.

²⁵⁰ И. Н. Жданов. Соч., т. II. СПб., 1907, стр. 235.

²⁵¹ Вл. Плотников. Основные принципы научной теории литературы.— «Филологические записки». Воронеж, 1887, вып. III—IV, VI; 1888, вып. I, II.— Доказательству возможности и необходимости «строго-научного исследования» литературы в духе теории Тэна (с учетом влияния климатических условий, почвы, рельефа, страны, народной психологии, культуры, социального быта и т. п.) В. В. Плотников посвятил специальное исследование: «Об изучении истории просвещения вообще и истории литературы в особенности» («Филологические записки», 1889, вып. III—IV, стр. 1—17; вып. V, стр. 17—45).

тического исследования и, по возможности, полного объяснения. <...> Подобно другим положительным наукам, и наука о литературе должна раскрыть общие факты и законы, под которые подходили бы все частные факты и отношения между ними...»²⁵² Этот обобщающий отдел историко-литературной науки Плотников предложил обозначить не привившимся в данном значении термином «феноменология».

В этих положениях можно было бы видеть много общего с посылками Тэна, тем более что в аналогиях литературного развития и дарвиновской теории Плотников идет значительно дальше Тэна: он прямо переносит на литературу закон «борьбы за существование», «естественный отбор» дарований и пр. Есть у Плотникова и прямые сочувственные ссылки на Тэна. Однако русский ученый идет все-таки своим путем. Все дальнейшее изложение представляет собой литературную морфологию, анализ внутренних отношений различных ингредиентов литературы, что, как известно, мало занимало Тэна. Только в специальном отделе Плотников переходит к «статике внешних отношений» литературы, где, как и следует ортодоксальному представителю культурно-исторической школы, признает «социальное состояние» главным фактором развития литературы, но привлекает его к объяснению литературного процесса, а не наоборот²⁵³.

Перейдя далее к «динамике», Плотников выводит ряд совершенно оригинальных внутренних законов развития литературы: закон дифференциации и интеграции в литературном развитии, закон действия бесконечно малых причин, объясняющий массовые литературные настроения и вкусы, складывающиеся из суммы настроений отдельных, часто мелких писателей; влияние целого на его части и частей на составляемое ими целое (литературы эпохи — на отдельные произведения и произведения — на всю литературу); закон сохранения литературной традиции (подобный общефизическому закону сохранения материи и энергии); закон превращения литературных элементов в разные эпохи и у разных народов; закон наследственности и др. Главный статико-динамический закон литературного развития Плотников формулирует так: *«Прогресс литературы параллелен и пропорционален прогрессу всей цивилизации»*²⁵⁴, а из этого выводит, что влияние физических условий среды на литературу с развитием ее уменьшается; постепенно сглаживаются и резкие национальные особенности литературы — благодаря действию «закона возрастающей международнойности»²⁵⁵. Сильное развитие получают личные элементы в содержании литературы, различные оттенки

²⁵² «Филологические записки», 1888, вып. I, стр. 57.

²⁵³ См. там же, стр. 69—70.

²⁵⁴ «Филологические записки», 1888, вып. II, стр. 84.

²⁵⁵ Там же, стр. 87.

настроения, чувства и мысли, выражающиеся в юморе, сатире, иронии и т. п.; происходит дифференциация литературных направлений. Причину литературного прогресса Плотников видит в «стремлении человеческой природы к совершенствованию»²⁵⁶, в сознании необходимости обновления литературы. Но примечательно то, что его мысль, в отличие от мысли Тэна, при всем сходстве с нею, направлена как бы в другую сторону: от действительности к литературе, а не наоборот.

Н. П. Дашкевич, писавший о научном, источниковедческом значении произведений литературы, обнаруживает оригинальное, вовсе не упрощенное понимание этой ее функции. По его словам, «литературе принадлежат художественно-нравственные идеалы, которые не могут быть созданы при помощи одних нравственных теорий и философских воззрений...»²⁵⁷ — достаточно сослаться на классические образы, созданные Шекспиром или Гёте. Дашкевич писал о специфичности литературы в указанном отношении: «История наук и умственного развития есть история ясных понятий, точных исследований, рассудочных обобщений, история же литератур — есть история самостоятельной творческой и органической переработки и сплава в душе человека данных точного познания и приспособления их к другим высшим потребностям человека»²⁵⁸.

Отнюдь не факты внешней действительности сами по себе, изложенные в произведении литературы, и отнюдь не знание их автором важны, по мнению Н. П. Дашкевича, для историка литературы, а выразившееся в произведении живое и свободное отношение к ним. Характеристично даже и такое произведение, которое не содержит прямого отклика на известную действительность. «В сущности, действительностью оказываются в литературных произведениях прежде всего не внешние факты, а взгляды, чувства, настроения писателей», — констатирует Н. П. Дашкевич²⁵⁹. Но от культурно-исторических задач он все же не отрешается, заявляя: «Поэтому преимущественно должно иметь в виду восстановление по литературным произведениям внутреннего облика индивидуумов и обществ данной эпохи»²⁶⁰.

Русские ученые обратили внимание на исторический идеализм Тэна и ограниченность его метода. А. Н. Веселовский в рецензии на «Философию искусства» И. Тэна в 1868 г. отметил, что подлинно исторический метод Тэн искажал «мишурной новизной философско-исторических воззрений» идеалистического свойства

²⁵⁶ Там же, стр. 75.

²⁵⁷ Н. П. Дашкевич. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи, стр. 737.

²⁵⁸ Там же, стр. 737—738.

²⁵⁹ Там же, стр. 740.

²⁶⁰ Там же.

и, говоря о падении Греции и Рима, вместо сложных политических, социальных и экономических причин выдвигает «роковой факт темперамента» и «психологические особенности» романского племени²⁶¹.

Позднее, в работе «Из введения в историческую поэтику» (1893), А. Н. Веселовский высказывал недовольство потребительским пониманием истории литературы представителями разных умственных интересов, чем особенно, конечно, грешила культурно-историческая школа: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?» И далее Веселовский дает «приблизительное определение» «одного из наиболее симпатичных» воззрений: история литературы — «история общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах»²⁶². Литературу он называет только «частичным проявлением» более широкого понятия «история мысли»²⁶³.

Все это опять-таки весьма близко к Тэну, но есть и особый акцент, мало заметный у Тэна: постоянное упоминание специфических «поэтических переживаний» и литературных форм.

Тэн выдвинул методологическое уравнение (формулу): «*la grain—la plante—la fleur*», т. е. в искусстве «цвет» соответствует «растению», растение — «зерну».

Но в увлечении и в стремлении своем доискиваться перво-причин Тэн мало внимания уделил среднему члену уравнения («*la plante*»), видя объяснение сложных явлений искусства непосредственно в «зерне» и минуя «растение», т. е. процесс исторического развития явлений.

Таким образом, идя вразрез с собственной теорией, проявления художественного творчества И. Тэн объясняет не результатом исторического развития, а непосредственно выводит их из условий климата, географической среды, «расы» писателя, его темперамента, характера и т. п.

Этому непоследовательному применению И. Тэном исторического метода Веселовский противопоставил применение его у Бокля, труд которого «История цивилизации в Англии» легко сопоставим с «Историей английской литературы» Тэна: «Бокль

²⁶¹ Цит. по: Л. Якобсон. Александр Веселовский и социологическая поэтика. — «Литература и марксизм», 1928, № 1, стр. 13—14.

²⁶² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 53.

²⁶³ Там же.

дал нам пример подобного рода изысканий, доказав на нескольких фактических анализах, что до тех пор или оставалось смутно, или утверждалось от общих мест: солидарность исторического развития с фактами почвы, климата, с родом и относительной ценностью пищи и т. п.»²⁶⁴

{ Подобно А. Н. Веселовскому, уходил от культурно-исторического метода к сравнительно-историческому и А. И. Кирпичников, для которого история литературы отдельного народа стала возможна только в отвлечении — как предмет преподавания, а «как наука, существует *сравнительная или всеобщая история литературы*»²⁶⁵.

Н. Н. Страхов, отдавая должное «великим достоинствам» трудов Тэна — широте изучения, вкусу, остроумию, точности фактов и мастерству изложения, пишет далее: «Но нельзя не признать, что эти писания оставляют в нас, однако же, какую-то неудовлетворенность. Мы чувствуем, что они не поднимаются до высшей оценки произведений поэзии и искусства, и потому не возбуждают и не воспаляют в нас любви к этим произведениям. Каждого поэта и художника автор разлагает на его элементы и показывает нам происхождение этих элементов. Можно подумывать, что произведение искусства происходит как произвольное сочетание особенностей народа, страны, вкусов, нравов и обычаев данного времени. В чем состоит цельность художественного произведения, его неисчерпаемая жизненность и то его главное качество, по которому оно бывает нам дорого, какому бы веку и какой бы стране оно ни принадлежало, — этого нельзя понять по изложению Тэна. Анализируя, разлагая на части свой предмет, он как будто теряет из вида его единство, самую его душу»²⁶⁶.

Л. Е. Колмачевского, читавшего свои лекции по истории всеобщей литературы в Казанском университете, также не удовлетворяет вполне культурно-исторический метод, который он, для достижения действительной широты и полноты, хотел бы сочетать со сравнительно-историческим и филологическим²⁶⁷. При всей научности исторического метода, замечал Колмачевский, применять его со всей строгостью к истории литературы — «значит лишать ее самостоятельного значения, ставить ее вполне в зависимость от политической жизни», рассматривать поэтические произведения «как точное отражение лишь действительной жизни», между тем как «поэзии не чужды идеальные порывы,

²⁶⁴ Цит. по: Л. Яковсон. Александр Веселовский и социологическая поэтика, стр. 14—15.

²⁶⁵ А. И. Кирпичников. Очерки по истории новой русской литературы, стр. 7.

²⁶⁶ Н. Страхов. Заметки об Тэне. — «Русский вестник», 1893, № 4, стр. 248.

²⁶⁷ См.: Л. Е. Колмачевский. Развитие истории литературы как науки, ее методы и задачи. — «ЖМНП», 1884, № 5, отд. II, стр. 1—20.

правда, обусловленные подчас обыденною жизнью, но, тем не менее, мало имеющие с нею общего». Колмачевский признает «независимое» положение литературы как продукта и потребности внутренней, духовной жизни людей, в сфере человеческой жизни и существование на этой основе «самостоятельной» отрасли исторических наук. «Воззрения и настроения известной эпохи, точно отражающиеся в литературе, не могут идти об руку с политическими событиями или даже по следам последних, а наоборот, сами способствуют созданию этих событий, вызывают их к жизни. Следовательно, с этой точки зрения, литература скорее сама ставит политическую жизнь по отношению к себе в служебное положение. Этим не исключается, впрочем, необходимость изучения литературных явлений в связи с соответствующими историческими событиями»²⁶⁸.

К всестороннему изучению литературных произведений, ссылаясь на их сложность, призывал Н. И. Стороженко (1836—1906). Оставаясь в целом в пределах культурно-исторического метода, он, однако, предлагал учитывать влияния чисто литературные и идеалы самого художника. Впрочем, и сам метод он принимал с оговорками. Ученый отдавал себе отчет в том, что метод зависит от материала, от объема понятия «литература»: если включить в это понятие все, что составляет письменность,— всю массу сочинений научного характера, юридические акты, дипломатические документы,— от этого и самый метод изучения будет другой, «ибо нельзя к научному сочинению или юридическому акту прилагать ту же мерку, как к произведениям художественным»²⁶⁹. Гердер ограничивал объем литературы только такими произведениями, в которых отражается «умственная физиономия» народа. Но и это определение, по мнению Стороженко, «не выделяет литературы в отдельную науку, ибо в нем смешаны задачи истории культуры с чисто литературными задачами»²⁷⁰.

Н. И. Стороженко ищет черту, которая отделяет памятник, имеющий культурное значение, от памятника литературного: «Черта эта заключается не в чем ином, как в художественности и литературном таланте. Только присутствие художественного элемента дает право известному произведению на место в истории литературы»²⁷¹. На этом основании Свифт, например, интересен Стороженко только как литератор, так как эпоха отразилась в его произведениях, по мнению ученого, искаженно и неполно.

²⁶⁸ Л. Е. Колмачевский. Развитие истории литературы как науки, ее методы и задачи, стр. 8.

²⁶⁹ Н. И. Стороженко. Очерк истории западно-европейской литературы. М., 1908, стр. 1.

²⁷⁰ Там же, стр. 1—2.

²⁷¹ Там же, стр. 2.

«...История литературы,— пишет Стороженко,— имеет свой особый материал и свой особый критерий оценки этого материала. Критерий этот есть прежде всего критерий художественный, оценивающий литературный талант писателя»²⁷². Это звучит уже совсем не «культурно-исторически». Правда, Стороженко понимает «талант» не только как способность творить эстетические формы, но и проникать чувством в глубины духа и озарять создание «светом идеи и нравственного идеала»²⁷³. С этой точки зрения в понятие «литература» могут быть включены и сочинения историка, публициста, критика.

По вопросу о методе Н. И. Стороженко пишет: «Отправляясь от главного положения, выработанного исторической критикой, что каждое литературное произведение есть продукт окружающей среды, критик должен прежде всего выяснить нити, связывающие его с духом времени, руководящими идеями эпохи и требованиями публики. Исследование это должно служить базисом для дальнейших заключений критика»²⁷⁴.

Тут же следует, однако, новая оговорка: «Но художественное произведение не есть только продукт известной среды; оно есть также продукт творческой фантазии автора, поэтому его нужно изучать не только в связи с идеями эпохи, но и с миром идеалов самого художника»²⁷⁵. Здесь необходимы изучения биографические, оценка произведения со стороны художественной, сравнительные и психологические исследования. Стороженко приходит к тому, что «...широка должна быть сфера созерцания историка литературы, которому поочередно приходится быть и историком, и моралистом, и эстетиком, и психологом, и социологом»²⁷⁶.

В. Н. Перетц, рассматривая позиции культурно-исторической школы, полагает, что литературные источники пригодны для историка только в очень малой степени. Не отрицая влияния на литературу ни «расы» (в ограниченном смысле), ни «среды», ни исторического «момента» и опираясь на Эннекена и других критиков Тэна, Перетц показывает, как зыбки и ненадежны выдвинутые французским теоретиком школы факторы литературного развития: антропология XIX века показала смешанный характер всех человеческих рас. К тому же «условия жизни разных слоев народа, даже принадлежащих к одной расе, настолько различны, что нет возможности вывести заключение о расовых чертах поэтов, вышедших из разных слоев общества: Байрон и Диккенс, Мицкевич и Булгарин, Достоевский и Толстой (...) жили в одно время, принадлежали к одной расе, но что между

²⁷² Там же, стр. 3.

²⁷³ Там же.

²⁷⁴ Там же, стр. 4.

²⁷⁵ Там же.

²⁷⁶ Там же, стр. 5.

ними общего?»²⁷⁷ Скорее В. Н. Перетц готов признать показательным классовый признак, тем более что «принадлежность писателя к тому или иному общественному классу мы можем уследить, тогда как вопрос о расе тонет в бездне сомнений и противоречий»²⁷⁸. Относительно «среды» В. Н. Перетц справедливо замечает, что на практике при составлении общих исторических характеристик культуры незаметно для себя историк стирает оригинальные черты отдельных личностей, искусственно вырабатывая некоторый средний уровень из суммы стертых фигур²⁷⁹. К тому же, по наблюдениям Эннекена, один писатель из двух не подчиняется влиянию «среды». «...Если бы влияние „среды“ на писателя было бы так сильно, — пишет Перетц, — как это можно вывести из тезисов Тэна, то все литературные произведения могли бы служить историческими документами»²⁸⁰. Однако невозможность этого вполне доказана.

Еще более основательной критике подверг В. Н. Перетц систему Г. Брандеса, пытавшегося соединить культурно-исторический метод Тэна с тенденциозно-риторической публицистикой, служащей временным и местным интересам, а не идеалам историко-литературной науки, не способствующей пониманию литературы как таковой. Ипигоны Тэна свели его метод к еще более грубым крайностям.

Несмотря, однако, на это, В. Н. Перетц признает заслугу Тэна в построении истории литературы на объективно-научных основаниях.

Из трех факторов, обуславливающих, по его мнению, литературу: расы, среды и исторического момента, — более всего внимания Тэн уделил среде. «Художественное произведение определяется совокупностью общего состояния умов и нравов окружающей среды», — пишет он в «Философии искусства»²⁸¹, настаивая на том, что «творения человеческого духа, подобно произведениям природы, могут быть поняты лишь в связи с окружающей их средой»²⁸². Тэн называет это «законом, который управляет появлением и характером художественных произведений». В увлечении этой идеей Тэн недооценивал значение творческой индивидуальности, личности писателя, на что ему указал Сент-Бёв и особенно Эннекен, пустившийся в противоположную крайность почти полного отрицания влияния среды на оригинальное творчество великих писателей.

²⁷⁷ В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. Киев, 1914, стр. 154.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Там же, стр. 156.

²⁸⁰ Там же, стр. 157.

²⁸¹ Ипполит Тэн. Философия искусства. М., 1933, стр. 28.

²⁸² Там же, стр. 7.

На эту же недостаточность теории Тэна указали и многие русские ее критики.

Из теории «среды» вытекала еще одна особенность литературно-критического метода Тэна — выдвинутая им теория «господствующей способности»: стремясь к системности, Тэн отыскивает в исследуемом писателе его основное, преобладающее свойство и из него старается объяснить общий характер писателя, достоинства и недостатки его произведений.

Это положение Тэна было встречено с большим недоверием Сент-Бёвом, Шерером, Г. Брандесом, многими русскими критиками. Полагали, что Тэну не хватает «господствующих способностей», чтобы наделить ими всех писателей, и поневоле приходится одну и ту же «господствующую способность» приписывать самым различным по характеру писателям. К тому же сложность многих писателей не поддается, сопротивляется такой интеграции.

В. И. Герье заявлял, однако, что эта сторона метода Тэна нередко оказывается оправданной. Она связана с его убеждением, что цель искусства вообще заключается в том, чтобы «обнаружить главное свойство или какое-нибудь выдающееся и бросающееся в глаза свойство предмета, какую-нибудь замечательную точку зрения на него, какой-нибудь преобладающий способ бытия предмета»²⁸³.

Наиболее последовательной и четкой критике Тэн и культурно-историческая школа подверглись со стороны представителей марксистской методологии. Эта критика опиралась на объективную оценку места и значения школы в истории научной мысли, в частности на осознание определенной связи между данными методологическими течениями в эстетике и литературоведении. О последнем свидетельствует, например, опыт Г. В. Плеханова.

Г. В. Плеханову, обосновавшему «монистический» — материалистический взгляд на историю, социальную природу и социальную функцию искусства, создавшему многотомную «Историю русской общественной мысли» — почти целиком на литературном материале, — были близки многие положения социологичной культурно-исторической школы. По Плеханову, Тэн — «почти марксист», который только остановился на полдороге, объяснив литературу вторичными факторами, но не дойдя до первопричин, до корней. Плеханову свойственны и некоторые увлечения культурно-исторической школы, например преувеличенное представление о роли географической «среды» в истории общественной идеологии, недостаточность классового подхода и т. п.

²⁸³ В. Герье. Метод Тэна в литературной и художественной критике. — «Вестник Европы», 1889, № 9, стр. 140.

По словам А. В. Луначарского, Плеханов «засадил» его за Тэна, как только Луначарский его спросил, «каким путем идти к изучению искусства»²⁸⁴.

При всем том, Плеханов подверг «тэнизм» критике — как учение непоследовательное, сказавшее «А» и не сказавшее «Б», и только «наполовину историческое», при некотором внешнем сходстве, принципиально отличающееся от методологии Маркса²⁸⁵.

В то же время, действительно, культурно-историческую школу можно считать одной из ближайших предшественниц марксистского литературоведения. Именно она при всех своих заблуждениях первой установила закономерности литературного развития, поставила вопрос о его движущих силах и причинно-следственных связях. Системное представление о литературе и о ее связи с общественной жизнью, выработанное культурно-исторической школой, уже не могло игнорировать никакое серьезное литературоведение. Вот почему такие крупные представители иных литературоведческих школ, как Ф. И. Буслаев, оба Веселовские, М. И. Сухомлинов, Д. Н. Овсянко-Куликовский, П. Н. Сакулин, в той или иной мере представляли также и культурно-историческую школу. Традиции этой школы оказались сильными и в советском литературоведении, особенно в 20-е годы, когда многие исследователи, в частности древнерусской литературы, продолжали работать привычными методами, не различая памятников собственно литературных и имеющих только историко-культурное значение. Н. К. Пиксанов в предисловии к книге «Старорусская повесть» призвал изучать прежде всего художественные памятники повествовательной литературы древней Руси: «Следует заранее определить самый подход к идеологическим анализам. Им не следует придавать прикладного, утилитарного характера, как это делалось прежде — в целях историко-культурных иллюстраций или публицистического дидактизма. Историко-литературное мышление должно вращаться в категории причинности, а не качества. Идеологические мотивы в повестях историка интересуют, прежде всего, как компоненты художественного целого, формирующие произведение вместе с другими элементами. Впрочем, строгий, точный учет доли участия идеологических ингредиентов в сложении целого ансамбля в повести много дает для прикладных историко-культурных выводов»²⁸⁶.

Позиция Н. К. Пиксанова, как видно из этих слов, — срединная: он явно осуждает «культурничество», но не желает отказы-

²⁸⁴ А. В. Луначарский. Собр. соч., т. 5. М., 1967, стр. 564.

²⁸⁵ См.: Г. В. Плеханов. Соч., т. VIII, стр. 164—169.

²⁸⁶ Н. К. Пиксанов. Старорусская повесть. М.—Пг., 1923, стр. 7—8.

ваться от социально-генетического и каузального историко-литературного изучения, допускает даже его «прикладное» применение.

Новая генерация советских литературоведов сумела подойти к литературе как к искусству, не утрачивая в то же время и исторического взгляда на этот предмет.

Всю культуру И. Тэн уподобил бассейну рек, берущих начало от общей вершины. Оттуда стекают не только реки, но и ручейки, которым тоже следует уделить внимание. Это положение Тэна было поддержано и русскими представителями школы.

А. Н. Пыпин всем содержанием своей первой работы «Владимир Лукин» заявил о важности «фактического» изучения литературы, «не оставляющего без внимания самых мелких подробностей»²⁸⁷.

С. А. Венгеров обосновал задачу литературоведа поэтовски: «Я считаю совершенно ненаучным изучать литературу только в ее крупных представителях (...) Бывает даже так, что мелкий писатель (...) сплошь да рядом ярче характеризует ту или другую эпоху, чем писатель крупный»²⁸⁸.

Это положение расширяло поле литературоведческих исследований. Но есть в нем и симптоматичная ограниченность.

Ограниченную пригодность метода Тэна к изучению именно литературы тонко подметил его французский критик Эмиль Фаге. Возражая против основополагающей формулы Тэна: «Литература есть выражение общества», Фаге полагает, что это оправдывается, да и то только до известной степени, относительно таких форм «низшей» литературы, как мемуары, дружеские письма, мелкие журнальные и газетные жанры; «высшая» же литература, говорит Фаге, не подчиняется ни этой, ни другим «закономерностям» Тэна: «великие писатели — это начинатели», они не подчиняются ни «среде», ни «моменту»; они «думают то, что толпа будет думать столетие спустя...»²⁸⁹.

И в России многие представители школы понимали эстетическую ценность произведений искусства. К. К. Арсеньев напоминает работу Тэна о Лафонтене, в которой сказано: «Поэту нет надобности быть ученым; ему несвойственно медленное накопление положительных знаний; он не классификатор, не аналитик и, вместе с тем, не оратор. Ему дано *чувствование целого* (la sensation de l'ensemble). Масса наблюдений накапливается в нем помимо его воли и образует *одно* впечатление...»²⁹⁰.

²⁸⁷ «Отечественные записки», 1853, № 8, отд. II, стр. 39.

²⁸⁸ С. А. Венгеров. Собр. соч., т. I. Пг., 1919, стр. 18.

²⁸⁹ Эмиль Фаге. Политические мыслители и моралисты XIX века. М., 1900, стр. 277.

²⁹⁰ К. К. Арсеньев. Ипполит Тэн. — «Вестник Европы», 1893, № 4, стр. 796.

Здесь, действительно, обнаружено понимание специфики, характера действия и самого смысла искусства. Да и трудно бы было от Тэна не ожидать этого. Культурно-историческая школа от эстетического момента отвлекалась сознательно, не ставя перед собой специальной задачи изучать литературу в этом аспекте. Сказалась и первоначальная установка на борьбу с «эстетической» школой. Исследование не только оболочки, но и «души» искусства просто не входило в задачу Тэна. «Как всякий новатор,— писал об этом К. К. Арсеньев,— Тэн с особенною настойчивостью утверждает именно то, что считает в своей доктрине наиболее новым <...> Рамка, сплошь и рядом, оказывается слишком узкой, чтобы вместить все полотно; но те его части, для которых не нашлось места, отнюдь не менее ценны, чем остальные. Они не отрезаны и брошены живописцем: нужно только их найти и присоединить их к целому»²⁹¹.

Независимо от того, имела ли культурно-историческая школа право на такое самоограничение, справедливо то, что, уходя от непосредственного предмета истории литературы, она в известной мере переставала быть литературоведческой школой. В. Н. Перетц, воспроизведя членение Тэном художественного произведения на три главных элемента: 1) характер, тип; 2) положение или событие; 3) стиль,— восклицает: «Трудно поверить, чтобы такую теорию классификации мог предложить человек с пониманием художественного творчества»²⁹².

Точно так же нельзя сказать, что теоретики культурно-исторической школы не замечали размытых границ литературной науки, как они ее понимали, и что это их не беспокоило? «...Где же, наконец, ее действительные пределы,— вопрошает Пыпин,— как обособить историю литературы от целого ряда соседних изучений, с которыми она иногда совершенно сливалась, как, например, первобытная мифология и этнография, история культуры, просвещения, нравов, художественного развития, наконец, история политическая?»²⁹³. Но, превыше всего ценя создавшееся представление об истории литературы как отражении исторических процессов жизни общества, А. Н. Пыпин не смущается этой расплывчатостью, полагая, что «содержание и метод науки еще составляют искомое, что история литературы должна разрабатываться с разных точек зрения раньше, чем может быть достигнуто ее правильное построение»²⁹⁴.

Однако отошедший от историко-культурной школы В. В. Сиповский превосходно обосновал, почему важно строгое опреде-

²⁹¹ К. К. Арсеньев. Ипполит Тэн, стр. 792—793.

²⁹² В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы, стр. 146.

²⁹³ А. Н. Пыпин. История русской литературы, т. I, стр. IV.

²⁹⁴ Там же.

ление границ науки: «Только ясное определение сущности науки дает возможность раскрыть в имеющемся материале *руководящую идею*. Раз найдена эта идея, то явится в науке и *система*, — правильное построение всей науки»²⁹⁵.

В. В. Сиповский в сущности подводил итог именно культурно-историческому направлению, когда писал о создании, после классификационного периода, первой *теории истории* литературы, которая могла появиться только после издания важных литературных и этнографических материалов, серьезных исторических трудов, «после ознакомления с народной поэзией своего и чужих народов, после установления причинной связи между отдельными явлениями и рядами этих явлений»²⁹⁶.

Во время вульгарного социологизма культурно-историческую школу относили к «методам буржуазии», противоположившимся дворянскому эстетизму, к порождению «эпохи буржуазного восхождения», а Тэна определяли как «виднейшего литературоведа промышленной буржуазии», проводившего «насквозь буржуазную линию»²⁹⁷. Такие дефиниции чрезмерно огрублены и их теперь забавно читать, но в них, несомненно, присутствует зерно истины. Не случайно культурничество, «тэнизм» более всего проповедовались у нас в 80-е и 90-е годы либерально-буржуазным «Вестником Европы», с которым были связаны А. Н. Пыпин, Н. А. Котляревский, В. И. Герье, К. К. Арсеньев, В. Е. Чешихин-Ветринский, историк Н. И. Кареев и др.

Для представителей культурно-исторической школы характерен идеографический подход к литературе. Извлечение из литературного материала логических «идей» соответствовало потребностям и умонастроениям эпохи. А. Н. Пыпин, виднейший представитель и глава школы, уже в первой своей, еще студенческой работе «Владимир Лукин» (1853) заявил, что литература для него — это часть образованности, и рассматриваться она должна только как отражение и выражение идей. После Пыпина все основные курсы и общие сочинения по истории русской литературы (А. М. Скабичевского, К. Ф. Головина, С. А. Венгерова, И. И. Замотина и др.) излагали эту историю с общественной точки зрения. Для С. А. Венгерова «*наша литература никогда не замыкалась в сфере чисто художественных интересов и всегда была кафедрой, с которой раздавалось учительное слово*»; в соответствии с этим писатели представляли для него интерес прежде всего как «художники-проповедники», неизбежно отзы-

²⁹⁵ В. В. Сиповский. История литературы как наука. СПб.—М., б. г., стр. 4.

²⁹⁶ Там же, стр. 19.

²⁹⁷ См.: А. Цейтлин. Методы домарксистского литературоведения. Культурно-историческая школа.— «Литературная энциклопедия», т. 7. М., 1934, стр. 253—259; Ю. Янэль. Предисловие.— В кн.: *Ипполит Тэн*. Философия искусства. М., 1933, стр. V.

вавшиеся на «потребности времени»²⁹⁸. Венгеров прямо связывал их творчество с общественными течениями и объявлял русскую литературу насквозь пропитанной общественно-политическим проповедничеством. Всю послепушкинскую литературу он разделил по этому признаку на «передовых» поборников «чаяний европейской демократии» (кружок Белинского; Тургенев, Гончаров, Григорович, Достоевский и Писемский в первой половине их деятельности; Щедрин, Некрасов, Гл. Успенский, беллетристы 60—70-х годов. Л. Толстой) и противников «новых идей» (славянофилы, Погодин и Шевырев, беллетристы «Русского вестника»; Достоевский, Писемский, Гончаров — в последний период деятельности)²⁹⁹. Явления декаданса Венгеров связывал с аполитизмом, с отказом от проповедничества и объяснял разладом с героическим характером нашей литературы.

В соответствии со своим пониманием значения русской литературы определял С. А. Венгеров и задачи истории литературы. Он сводил их: «1) к истории смены идей и настроений, волновавших русское общество, и 2) к указанию взаимодействия между общественной жизнью и литературой. Исследователю, который захотел бы заняться историею новейшей русской литературы только с эстетической точки зрения, с точки зрения стиля, например, было бы очень мало дела, — пишет С. А. Венгеров. — Целых полвека, с 1840-х до 1890-х гг., наша литература как явление эстетическое никаким заметным движением не ознаменована. У нас идет непрерывная эволюция *идей*, но литературные формы весьма мало подвижны»³⁰⁰. Суждение Венгерова основывалось, очевидно, на недостаточной изученности вопроса: литература всего XIX века и до сих пор открывает широчайший простор для исследований в области поэтики и стилистики.

Единственно возможное деление новейшей русской литературы Венгеров видит в делении «по *кругу идей*», а не по именам выдающихся писателей или теоретиков и не по «чисто литературным направлениям»³⁰¹.

Но Венгеров не сводил литературу к роли исторического источника; наоборот, все его усилия направлены к тому, чтобы *понять* ход русской литературы, что он считал возможным «только путем параллельного ознакомления с русской общественностью»³⁰². Именно литература, а не общественно-политическая история сама по себе интересовала его прежде всего. Он, кроме того, вполне сознавал бессилие одного тенденциозного дидактизма в осуществлении задач идейного творчества. Силу

²⁹⁸ С. А. Венгеров. Собр. соч., т. I, стр. 18.

²⁹⁹ Там же, стр. 28—29.

³⁰⁰ Там же, стр. 35.

³⁰¹ Там же, стр. 42.

³⁰² Там же, стр. 36.

великой литературы XIX века Венгеров видел в том, что «в ней идейность не есть абстрактное теоретизирование, а вполне художественное *претворение*»³⁰³.

Активной борьбой против дворянского эстетизма, за либерально-буржуазные идеалы, а также и самим содержанием культурно-исторических штудий обусловилась и такая их черта, как обостренная публицистичность, которой отличались и сам И. Тэн, и особенно Георг Брандес, а в России — Н. И. Стороженко, С. А. Венгеров, представители публицистической критики, в частности либерально-народнической (Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский, Р. В. Иванов-Разумник), которую С. И. Машинский не без оснований считает разновидностью культурно-исторической школы³⁰⁴. Склонность к публицистически окрашенным идейно-тематическим анализам литературного творчества, несомненно, сближала многих деятелей русского академического литературоведения с Белинским, Чернышевским и Добролюбовым, всей своей деятельностью показавшими, как много уходит из науки без так называемой «публицистики» по поводу отраженных в литературе общественно-психологических типов и ситуаций.

После смерти Пыпина школа уже не имела достаточно авторитетных адептов. Видной фигурой был академик Н. А. Котляревский (1863—1925), ученик Н. И. Стороженко. Культурно-исторический характер трудов Котляревского проявился уже в самых формулировках их названий: «Литературные направления Александровской эпохи» (звучит прямо «по-пыпински», 1907); «Канун освобождения. 1855—1861. Из жизни идей и настроений в радикальных кругах того времени» (1910; посвящено памяти А. Н. Пыпина); «Наше недавнее прошлое в истолковании художников слова» (1919); «Девятнадцатый век. Отражение его основных мыслей и настроений в словесном художественном творчестве на Западе» (1921). Книга «Старинные портреты» (1907) сближает Котляревского с Сент-Бёвом.

Перед историей литературы Н. А. Котляревский ставил прежде всего социальные и психологические задачи. «...Каждый литературный памятник, — писал он, — должен быть оценен прежде всего как исторический документ своей эпохи, и как документ, объясняющий психику поэта»³⁰⁵. Он принципиально отвергает «случайности», как проявление индивидуальных черт, считая их чрезвычайно редкими и все сводя к закономерностям эпохи: «Художник всегда сын своего времени, и если мы хотим,

³⁰³ Там же, стр. 38.

³⁰⁴ См.: С. Машинский. Классика и литературная наука. М., «Знание», 1970, стр. 13.

³⁰⁵ Нестор Котляревский. Литературные направления Александровской эпохи. Пг., 1917, стр. 12.

насколько это возможно, разгадать его душу, мы должны уметь уловить прежде всего „дух“ его времени. Характерные черты массовой психики целых поколений могут одни пролить свет на тайну, творящуюся в душе наиболее даровитых выразителей этой психики»³⁰⁶.

Н. А. Котляревский признает правомерность существования и другого взгляда на историю литературы, приобретающего, как он пишет, все больше сторонников: что история литературы не должна переступать за границы собственно литературы и эволюции ее форм; но он считает, что подобному взгляду несколько не угрожает «другая постановка предмета, при которой творчество художников оценивается преимущественно или исключительно со стороны его содержания»³⁰⁷. Именно так строил Котляревский свою книгу «Девятнадцатый век», признаваясь в предисловии, что стилистическая оценка памятников в ней «обойдена совершенно», устранен вопрос о влиянии художника на ход развития литературы, обзор и характеристика литературных школ даны очень кратко. «Никакого представления об истории литературы читатель из книги не вынесет,— пишет он.— Я имел в виду коснуться лишь основных общих вопросов жизни, над которыми думали люди за последние сто лет...»³⁰⁸.

Идеографическая, культурно-историческая установка Н. А. Котляревского, сознательное отвлечение от специфически литературных задач оборачивались иногда явной несостоятельностью в специально литературных вопросах — вплоть до вопиющей несовместимости его писаний с препарированной им литературой, так что он был резко заклеен А. Блоком как глухой к искусству «педант», «литературно-исторический» метод которого «закрывает все перспективы прекрасного». «Выходит, что Лермонтов всю жизнь старался решить вопрос, заданный ему профессором Котляревским,— писал Блок по поводу его книги о Лермонтове,— да так и не мог»³⁰⁹. Это замечание поэта метко попадало во всю культурно-историческую методологию.

Однако — надо отдать ему справедливость — Н. А. Котляревский, вопреки установкам школы, писал только о крупных явлениях литературы и нередко при их оценке обнаруживал понимание их всесторонней значимости.

V

Доведенный до крайностей, культурно-исторический метод не только не совершенствовался с годами, но шаблонизировался и мельчал, особенно в сочинениях таких эпигонов школы, как,

³⁰⁶ *Нестор Котляревский. Девятнадцатый век. Пг., 1921, стр. 251.*

³⁰⁷ Там же, стр. VII.

³⁰⁸ Там же.

³⁰⁹ 4. Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 5. М.—Л., 1962, стр. 29.

например, Е. А. Ляцкий (1868—1942) с его книгой о Гончарове (1904)³¹⁰. По словам Н. К. Пиксанова, биографические разыскания в пределах культурно-исторического метода недалеко ушли от образца, данного полвека назад Я. К. Гротом в биографии Державина, и остались в пределах внешних, бытовых фактов, в то время как психологическая биография, для которой имелись нетронутые драгоценные материалы, относящиеся к Гоголю, Достоевскому, Толстому, Пушкину,— все еще оставалась задачей будущего. Даже действительно плодотворное и обеспечивающее выявление подлинного генезиса поэтических явлений сближение литературных явлений с социальными у историков-либералов оставалось косным приемом и всего легче переходило «в публицистику и дидактизм»³¹¹.

С распространением культурно-исторического метода наука о литературе утратила четкие очертания, специфику своего предмета. Вместо литературы как таковой изучались история культуры, история общественной мысли, биографии писателей.

Все это вызвало к жизни (после неудавшихся попыток исправить односторонности культурно-исторического метода) иные крайности, в том числе так называемый «формализм», сосредоточивший внимание на спонтанных свойствах литературы и ее самопроизвольном развитии.

Односторонность, ограниченность культурно-исторической школы предопределили ее историческую судьбу. Очень скоро метод ее подвергся разнообразным вариациям и смещениям, дал многочисленные ответвления. Датский последователь Тэна Георг Брандес (1842—1927) считал культурно-историческую концепцию с биографизмом Сент-Бёва, придя к выводу, что «последовательный тэннизм приводит к построению истории литературы без авторов»³¹², от чего биографический метод Сент-Бёва был, конечно, превосходным лекарством. Теорию Тэна Брандес подвергал и прямой критике, заявляя, что она пригодна только для объяснения писателей посредственных.

Другой последователь Тэна, Ф. Брюнетьер (1849—1906), автор «Эволюции жанров в истории литературы» (1890), особенно дороживший естественнонаучными сторонами культурно-исторического метода, в 90-е годы отошел от него к сравнительно-историческим изучением. Он также вносил поправки и усложнения в метод И. Тэна, объясняя возникающие в развитии литературы «непоследовательности» и «случайности» (не под-

³¹⁰ См.: *Евг. Ляцкий. Гончаров. Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки.* СПб., изд. «Огни», 1912.

³¹¹ Н. К. Пиксанов. *Творческая история «Горя от ума».* М., «Наука», 1971, стр. 14.

³¹² «Литературная энциклопедия», т. 1. М., 1930, стр. 575. Ср.: *Георг Брандес. Собр. соч., т. 13.* СПб., 1896, стр. 96—97.

дающиеся объяснению с точки зрения культурно-исторического метода) действием творческой индивидуальности, которую он помещает в качестве одного из факторов развития литературы наряду с тэновскими «расой», «средой» и «моментом».

В сущности, осложнением культурно-исторических принципов был и методологический труд «Опыт построения научной критики» Эмиля Геннекена (Эннекена, 1858—1888), у которого «Эстопсихология» — это научная критика в духе Тэна, о котором Эннекен отзывался восторженно, но дополняет его метод эстетической и психологической сторонами дела: «Эстопсихология не имеет целью изучать произведение искусства, само по себе, ни с точки зрения его содержания, ни цели, ни построения. Она заботится единственно об отношении его особенностей к психологическим, с одной, и к общественным особенностям, с другой стороны»³¹³.

В. Ветц, пропагандист теории Тэна в Германии, комбинировал ее с эстопсихологическими принципами Эннекена.

Существенному преобразованию традиции культурно-исторической школы подверглась в работах Александра Н. Веселовского, который, соединив ее с элементами мифологической и сравнительно-исторической школ, в значительной мере преодолел главную ограниченность культурно-исторической школы — недооценку ею художественной специфики литературы. В своей монографии о Жуковском А. Н. Веселовский явления литературы выводил не прямо из истории общественной мысли, а через посредство ее образно-поэтического переживания в данную историческую эпоху. «Вся суть не в слове, а в художественном слове», — так формулировал направление мысли Веселовского его ученик и последователь Д. К. Петров³¹⁴.

Еще одним отпочкованием культурно-исторической школы стала «психологическая» теория акад. Д. Н. Овсяннико-Куликовского (1853—1920) и его попытка проследить историю русской интеллигенции по основным общественно-психологическим типам, отразившимся в литературе. То и другое целиком основано на культурно-историческом учении и имеет предпосылкой все ту же идею об отражении в литературе социальной действительности. Д. Н. Овсяннико-Куликовскому пришлось, однако, при этом применить выборочный метод, оставив без рассмотрения огромное число первоклассных произведений литературы, не содержащих подобных «типов».

Более поздние русские представители «культурничества» (Н. А. Котляревский, П. Н. Сакулин, Н. П. Дашкевич, В. В. Си-

³¹³ Эмиль Геннекен. Опыт построения научной критики. (Эстопсихология). СПб., 1892, стр. 13.

³¹⁴ Д. К. Петров. А. Н. Веселовский и его историческая поэтика. — «ЖМНП», 1907, № 4, стр. 93.

повский) также соединили его с некоторыми элементами психологических методов и под влиянием А. Н. Веселовского уделили внимание эволюции художественных форм, исследованию жанров и стилей. По мере того как выхолащивалась, выдыхалась к концу XIX века в России «направленческая» литература и критика народнического и т. п. толка, переставала быть удовлетворительной и культурно-историческая методология. Потребность в перестройке и в смене методологических «вех» осознавалась историками литературы. С этого начал свою вступительную лекцию в 1899 г. в Московском университете видный представитель культурно-исторической школы М. Н. Розанов (1858—1936), полагавший, что поэзия в истории литературы занимает «центр и безусловно доминирующее положение», нуждается в изучении с художественной точки зрения, возможности которого, по его словам, открывает сравнительно-исторический метод³¹⁵.

Вполне ортодоксальным представителем школы в русском литературоведении можно назвать едва ли не одного только А. А. Шахова. Но, вероятно, и его историко-литературная работа получила бы иное развитие и новое направление, если бы судьба не отвела ему столь короткий век.

Новые веяния в литературе и в критике потребовали внимания к специфически литературным проблемам развития жанров и направлений, категории стиля, поэтических приемов и форм. В. В. Сиповский (1872—1930) высказывает неудовлетворенность обычным изложением истории литературы по культурно-историческим эпохам, а затем — по писателям, со всеми вытекающими отсюда случайностями и ненужными подробностями их биографий и творчества. «Вся предшествующая история нашей науки, — пишет Сиповский, — решительно ведет к отрицанию биографии (поскольку она не есть выражение исторической эпохи), к очищению истории словесности от того балласта, который только мешает закреплению литературного творчества с эпохой». Сиповскому представлялось необходимым, «удерживая деление всей истории литературы по культурно-историческим эпохам, или моментам, дальнейшее изложение вести не по писателям, а по литературным жанрам {...} Судьбы отдельных литературных жанров объясняют нам, как идеалы и построения эпохи выразились в чисто литературном творчестве»³¹⁶. Так русский ученый вносил в традиционные историко-литературные построения принципиальные изменения. При этом Сиповский не исключал изучения деятельности отдельных писателей — на правах частных исследований.

³¹⁵ См.: М. Розанов. Современное состояние вопроса о методах изучения литературных произведений. — «Русская мысль», 1900, № 4, стр. 165, 178—179.

³¹⁶ В. В. Сиповский. История литературы как наука, стр. 48.

И на Западе, и в России повелась борьба за самостоятельность истории литературы как науки. Расплывчатое состояние вопроса о границах и задачах германо-романской филологии также встретило возражения. Не отрицая значения филологического исследования самого по себе, группа молодых ученых, прежде всего в самой Германии, высказалась за изучение литературы в иных аспектах и новыми методами, например сравнительным.

«Нельзя на литературу смотреть *только* как на отражение действительности», — заявляет В. В. Сиповский³¹⁷, закончивший свой трактат принципиальным отмежеванием истории литературы от истории культуры: «Наряду с другими науками о человеке „история литературы“ входит в „историю культуры“, как одна из составляющих ее доктрин. Историк культуры и в философии, и в морали, и в изящных искусствах обязан искать смысл изучаемой им эпохи. Но историк литературы по самому существу своей науки не должен брать на себя роль историка культуры, — его дело уяснить, как сложилось известное произведение, как определилось известное направление, насколько верно выразила литература настроение эпохи — он не должен стремиться к культурным построениям на основании данных литературы. К сожалению <...> это разграничение научных сфер не завершилось, — оттого историки литературы очень часто переходят далеко за пределы своей области»³¹⁸.

Признавая главным содержанием литературы человеческую мысль, В. В. Сиповский исходил из того, что она до такой степени пронизана чувством и слита с чувством, что ее с полным правом можно было бы назвать мыслью-чувством. Это и должна учитывать, по мнению Сиповского, литературоведческая наука.

Н. П. Дашкевич, также перешедший от культурно-исторического к сравнительно-историческому методу, в 1877 г. писал почти то же: «Нередко на литературу через меру смотрят, как на выражение действительности, и историю литератур обращают в воспроизведение этой действительности по литературным памятникам. Но тогда история литературы почти лишается своей самостоятельной задачи, а вместе и права на отдельное существование. Литературные произведения нельзя приравнять к обыкновенным историческим источникам. Литература не есть только изображение или зеркало реальной действительности, точно ее отражающее. Должно различать в ней и другой элемент. Нередко в ней занимают первенствующее место произведения, содержание которых не имеет, по-видимому, прямой связи с жизнью. Идеальные стремления литературы и жизнь не вполне

³¹⁷ В. В. Сиповский. История литературы как наука, стр. 17.

³¹⁸ Там же, стр. 56—57.

согласны, сколько ни обуславливаются первые состоянием общества. Литература представляет самостоятельную сферу человеческой жизни и деятельности, столь же необходимо существующую, как и другие. В этом заключается основание отдельного существования истории литератур, как самостоятельной ветви исторической науки. В отличие от истории, в принятом смысле слова, история литератур имеет свою отдельную область, не общественной жизни человечества, а сферу внутренних стремлений, расположений, идеалов и идеальных построений. Этим не отрицается необходимость изучения литературных произведений в связи с историей эпох, к которым они относятся, а не одобряется лишь чрезмерное приковывание истории литератур к истории внешней действительности, служебным орудием которой представляют литературу»³¹⁹.

Не отрицая необходимости изучения литературных произведений в связи с социальной историей, акад. В. Н. Перетц (1870—1935) в своем рассмотрении литературоведческих методов осуждал тенденцию создавать из литературного материала нечто подобное историческим документам и находил, что литературные источники пригодны для исторических изучений только в очень слабой степени, так как, кроме отражения времени, имеют и другой, чисто литературный элемент: вымысел, заимствование, подражание предшествующему опыту. «...Воссоздавать по поэтическим произведениям картину жизни — нельзя, ибо нельзя доверять литературным памятникам, как документам», — заключал В. Н. Перетц³²⁰. Отойдя от традиционных историко-литературных приемов, но оставаясь прогрессистом, исследователем демократической рукописной литературы, В. Н. Перетц особенно много сделал для изучения проблем стиля, стихосложения и т. п. Другой ученый этого типа — В. В. Сиповский, отойдя от культурно-исторических принципов, много сделал для изучения эволюции жанров. Научное наследие акад. П. Н. Сакулина (1868—1930), также сформировавшегося в традициях культурно-исторической школы, много способствовало уяснению проблем романтизма, теории стилей, вопросов методологии.

Возникшие в первые десятилетия XX века новые школы и направления резко противопоставили себя «культурничеству» и укреплялись в борьбе с этим основательно одряхлевшим противником. С этим связаны известные успехи «формальной» школы. Вот что писал об этом В. М. Жирмунский в методологическом «Введении» к своей книге «Религиозное отречение в истории

³¹⁹ Н. П. Дашкевич. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи. — «Университетские известия». Киев, 1877, № 10, октябрь, стр. 729—730.

³²⁰ В. Н. Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы. Киев, 1914, стр. 122.

романтизма» (1919): «В последнее время среди историков литературы получила распространение справедливая и хорошо обоснованная тенденция — утвердить независимость своей науки от общих культурно-исторических методов: история литературы, по мнению сторонников этого направления, изучает прежде всего состав и эволюцию поэтической формы. Представители формального метода ссылаются при этом на авторитетный замысел „Исторической поэтики“ академика Александра Н. Веселовского: не отрицая связи между эволюцией культурно-исторических содержаний и развитием формального строения произведения, его поэтического стиля, они не считают эту связь настолько тесной, чтобы нельзя было, ради чистоты и строгости научного исследования, предупредить смешение вопросов исторической поэтики и истории культуры, как предметов двух самостоятельных дисциплин.

В этом требовании сторонников формального метода есть справедливое основание. Слишком долго произведения поэтического творчества рассматривались только как материал для культурно-исторических исследований, как документы, характеризующие общественную мысль эпохи, религиозное, философское, политическое мировоззрение того или иного социального круга, как будто поэтическое произведение ничем не отличается от философского трактата или от политической брошюры. Слишком долго историки литературы пренебрегали своей непосредственной задачей — исследованием художественного состава и генезиса произведения словесного искусства, и не умели пользоваться своим особым методом, восходящим от своеобразия поэтического стиля к особенностям душевного содержания»³²¹.

Через два года в статье «Задачи поэтики» В. М. Жирмунский укрепляется в своей крайней, конечно, мысли, что только «изучение истории поэтического искусства» или, по терминологии А. Н. Веселовского, «историческая поэтика», но не эволюция философского мировоззрения, не историческое изменение общественной психологии по памятникам литературы составляет правильный путь историко-литературного изучения³²².

Непримиримого врага культурно-исторической школы имела лице А. М. Евлахова (1880—1969), который считал ее, по широчайшей ее распространенности, главнейшим препятствием на пути к установлению «рационального» метода. Культурно-исторический метод Евлахов называл просто *историческим*, так как его суть, по словам ученого, заключается в смешении истории литературы с общей историей или историей культуры. Этот

³²¹ В. М. Жирмунский. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919, стр. 5.

³²² В. Жирмунский. Задачи поэтики. — «Начала», 1921, № 1, стр. 51.

метод Евлахов относит к методам научным, но нерациональным.

Во всей эволюции творчества Евлахов видел две главные тенденции, прямо противоположные «культурническим»: 1) художественность; 2) индивидуальность³²³, причем художественность органична произведению, неотделима от него³²⁴. С этой точки зрения Евлахов не считает возможным говорить о «художественности» сочинений публицистических, научных или критических. Литературой Евлахов признавал «только поэзию, т. е. одно из искусств»³²⁵, вследствие чего его не интересовало в литературе то, что искали в ней представители культурно-исторической школы, под пером которых история литературы «превратилась в „искусственное сочинительство“ различных дисциплин с разнородным материалом»³²⁶. По убеждению Евлахова, история литературы как наука идет по ложному пути,— в ней слишком много «истории» и слишком мало «философии». Ученый предлагал «выкинуть вон из истории литературы то, что к ней вовсе не относится»³²⁷, тем самым уничтожить искусственность и вернуть каждой дисциплине материал, который ей принадлежит. В сущности, в этом освобождении, по мнению Евлахова, и заключается процесс развития истории литературы, которая когда-то включала в себя и астрономию, и зоологию, и все что угодно. Этот процесс, по мнению Евлахова, почти закончился, остается только сделать последний шаг и освободиться от последнего балласта — общей истории культуры: «...Я пришел к выводу, что истории литературы, как науке, пора перестать быть служанкой общей истории и социологии и стать тем, чем ей надлежит быть, по самому своему существу, т. е. составною частью истории художественного творчества»³²⁸.

Замечания А. М. Евлахова и его критика культурно-исторической школы, бесспорно, метки. Но приравнивая «общую историю» к тем элементам истории литературы, которые примешивались к ней при синкретическом ее состоянии, он смешивает существенное с несущественным и недооценивает принципиальное значение исторического начала для изучения литературы, без чего невозможно никакое иное ее понимание, кроме формалистического.

³²³ См.: Александр Евлахов. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии, т. I. Варшава, 1910, стр. 539.

³²⁴ См. там же стр. 222—223.

³²⁵ А. Евлахов. История литературы и ее методы. (Ответ г. Л. Бедржицкому.) — «Русский филологический вестник», г. LXX, 1913, стр. 463.

³²⁶ Там же, стр. 468.

³²⁷ Там же, стр. 467—468.

³²⁸ А. Евлахов. Введение в философию художественного творчества, т. I, стр. V—VI.

В III томе своего «Введения в философию художественного творчества» А. М. Евлахов огромную главу отвел всестороннему, детальному рассмотрению и критике культурно-исторического («исторического») метода³²⁹ за его дедуктивный схематизм и пришел к выводу, что метод Тэна по самой своей сущности не имеет никаких критериев оценки и эстетических норм, и неизбежным результатом этого метода должно быть «отрицание художественности, как основного принципа произведений литературы и искусства»³³⁰. Историко-культурный интерес у Тэна часто берет верх над эстетическим; его «История английской литературы» по существу — история английской расы и цивилизации, где произведения литературы рассматриваются только как исторические документы. Эта узкоисторическая точка зрения, с легкой руки Тэна, получила широчайшее распространение и стала господствующей в течение многих десятилетий. Художественность она принесла в жертву историчности, отбросив таким образом то «единственно-ценное», что составляет *«существенный и необходимый признак искусства и без чего оно перестает быть самим собой»*³³¹.

Ничего не дает этот метод, по мнению Евлахова, и изучению истории. *«Историческая „документальность“, — пишет он, — предполагает верность действительности, последняя же не только не составляет сущности искусства, но диаметрально ей противоположна»*³³². В этой связи, сочувственно цитируя М. О. Гершензона, Евлахов критикует использование культурно-исторической школой понятия «тип», при помощи которого поэтический образ проецируется на действительность. Поэтический образ, передает Евлахов слова Гершензона, «воспроизводит не объективную реальность, а только душу самого художника», реальность же, дескать, «отражается в поэтическом образе непременно искаженно, субъективно-переработанно...»³³³.

Таким образом, по Евлахову и Гершензону, разуму читателя культурно-исторической школой «предписывается игнорировать художественное содержание поэзии и все внимание сосредоточить на ее идейном или общественном содержании...»³³⁴.

Отметим * попутно, что критика культурно-исторического метода ведется Евлаховым, опирающимся на Гершензона, с позиций отрицания правды жизни в искусстве, т. е. эта критика направлена не только против культурно-исторической школы,

³²⁹ А. М. Евлахов. Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии, т. III. Ростов-н-Д., 1917, стр. 65—425.

³³⁰ Там же, стр. 370.

³³¹ Там же, стр. 376.

³³² Там же, стр. 385.

³³³ Там же, стр. 190—191.

³³⁴ Там же.

но и против реалистического искусства с его стремлением к типизации.]

Исторический метод не устраивает Евлахова и как метод, отрицающий творческую индивидуальность, пренебрегающий личным началом в искусстве,— качество особенно несостоятельное, когда речь идет о «высшей литературе», о великих писателях, дух которых не подвластен законам «среды» и которые скорее «современники будущего», чем выразители «среднего уровня» своего времени. «...Литература может быть выразительницей общества,— заключает Евлахов,— но под условием, что мы начнем с того, что отбросим все, что в ней есть высокого, все великие литературные памятники. Это можно сделать, если в литературе искать только историю»³³⁵. Таким образом, вслед за Э. Фаге, Евлахов вскрывает конфликт между культурно-историческим методом и его объектом изучения.

Подытоживая, Евлахов констатирует, что исторический метод обслуживает *«лишь историю или историю культуры, а не историю литературы, не историю искусства»*, говорит разумно и логично, но *«не на тему»* и не способствует выяснению истины, сбивая с правильного пути: эстетически обесценивает художественное творчество, отрицает его индивидуальную сущность, обезличивает психологически³³⁶. Только на путях эстетико-психологических предпосылок мыслит А. Евлахов плодотворное исследование литературы. Правильным путем он считает «искать внутреннюю связь между эволюцией литературных форм и развитием общих идей»³³⁷. «История литературы в ее современном понимании есть, несомненно, *история поэзии, и только...*»³³⁸, точнее говоря,— история *«форм поэтического мышления»*³³⁹.

Десятки страниц уделил Евлахов критике гётевской теории «расы»; он приводит много примеров фатального расхождения гениальных писателей со «средой», со своим историческим временем. Теория социальной «среды» оказывается бессильной объяснить появление гения в ту или иную эпоху истории человечества.

Со своих идеалистических, субъективистских позиций Евлахов пишет, что искусство не может объективно воспроизводить действительность, «воспроизведение действительности невозможно и ненужно»³⁴⁰; сущность и ценность искусства не в этом; как деятельность художественная, она имеет целью сообщить другому «бескорыстную эмоцию» — нравиться. А раз цель искус-

³³⁵ Там же, стр. 407.

³³⁶ См. там же, стр. 425.

³³⁷ Там же, стр. 189.

³³⁸ Там же, стр. 195.

³³⁹ Там же, стр. 197.

³⁴⁰ Там же, стр. 386.

ства — выработка эстетических ценностей, «эстетическая самоценность» художественного произведения, по Евлахову, — единственный приемлемый критерий его оценки; все остальное несущественно и нехарактерно. «...*Всякое исследование искусства, — подчеркивает он, — по существу своему, не может быть историческим, а должно быть непременно эстетическим*»³⁴¹. Исторический элемент может быть «только помехой, затемняющей основную сущность искусства»³⁴². Тэн и Веселовский, по мнению Евлахова, прекрасно понимали эту несовместимость исторического и эстетического, но действовали в обратном направлении, борясь против вторжения эстетики в свои изучения.

Подмена эстетического критерия историческим, не удавшаяся на практике, привела, однако, историю литературы, по словам Евлахова, к острейшему кризису.

Вообще, особенно резкому осуждению культурно-исторический метод подвергся со стороны идеалистических направлений литературоведческой и критической мысли, которых не устраивали историзм, социальность, гражданственность культурно-исторической школы. Н. Бердяев и др., свысока отзываясь о литературоведах культурно-исторического направления, называют их учеными-«позитивистами», для которых существует только вопрос о раскрепощении семьи, проблемы гражданского права и политической экономии, но не проблема пола, например!

В сущности, известное послесловие М. О. Гершензона к книге Г. Лансона «Метод в истории литературы» тоже представляет собой обвинительный акт против культурно-исторической школы, — этой, по его словам, «противонаучной смеси» истории литературы и истории духовной культуры. Гершензон так критикует свойственные культурно-исторической школе публицистичность, невыявленность понятий и самых границ науки, безразличное отношение к характеру памятника, смешение памятников художественной и всякой другой литературы: «Я раскрываю новейшее и лучшее из руководств по истории древней русской литературы: здесь на равных правах трактуются былины, сказки, „Слово о полку Игореве“ — и „Поучение“ Владимира Мономаха, проповеди Луки Жидяты и летопись Нестора. Раскрываю новейшее школьное руководство по русской литературе XVIII века, и нахожу то же: наравне с Фонвизинным, Крыловым и Державинным — в одной линии стоят „Юности честное зерцало“, записки Болотова и „Наказ“ Екатерины. Раскрываю новейшую историю нашей литературы XIX века, и нахожу — рядом с Грибоедовым и Пушкиным — Греча и Чаадаева, между Лермонтовым и Гого-

³⁴¹ А. М. Евлахов. Введение в философию художественного творчества, т. III, стр. 390.

³⁴² Там же.

лем — историю славянофильства и западничества, очерк журналистики 40 годов, и пр <...> Все словесное творчество рассматривается как однородный материал, будь то публицистика, или философия, или поэзия»³⁴³. В принципе против использования данных литературы для характеристики духовной жизни общества Гершензон не возражает. Но такая история, по его словам, «не есть история литературы, а есть история духовной жизни или общественной мысли»; между тем две эти области отождествляются «не только по имени, но и по существу»³⁴⁴. Настоящей истории литературы места не остается.

Историко-культурная школа создала учение о литературных типах, как представителях существующих в обществе мирозерцаний и поведений. Много внимания уделил этому И. Тэн. Его учение о типах горячо защищал и пропагандировал А. А. Шахов. В теории учение о «типах» выглядело логично и импозантно, конкретное же его применение бывало крайне прямолинейным и грубо-догматичным.

Как и Евлахов, Гершензон тоже возражал против укоренившейся в практике культурно-исторической школы «перегонки» образов в «типы» и «типов» — в историю общественной мысли. «...Типичность художественного образа, — писал он, — нельзя снять сразу, как сливки с молока; чтобы добыть ее, надо произвести очень сложную и трудную работу: надо биографически и психологически исследовать субъективное происхождение образа в душе его автора, и когда этим путем выяснится, между прочим, и исторический смысл образа, этот элемент может быть использован историей общественной мысли, но не иначе, как с величайшим недоверием к его типичности, и только как подтверждение или иллюстрация выводов, сделанных на основании *реальных* данных (общей истории, бытовых форм эпохи, писем, дневников и пр.)»³⁴⁵.

Гершензон указывает не только на недостаточность, но и на неизбежность культурно-исторического метода, объединяющего литературу извлечением «типичности» и логической идеей; произведя пад литературным шедевром такую операцию, историк «откладывает его в сторону, как окончательно объясненное, и тем внедряет в читателя уверенность, что никакого другого содержания оно и не имеет, что в этой его идее и этой фотографии вся ценность произведения»³⁴⁶.

При всей субъективности и идеалистичности метода самого Гершензона замечания его относительно культурно-исторической школы не лишены меткости.

³⁴³ См.: Г. Лансон. Метод в истории литературы. М., 1911, стр. 53.

³⁴⁴ Там же, стр. 53—54.

³⁴⁵ Там же, стр. 59.

³⁴⁶ Там же.

Советский искусствовед-психолог Л. С. Выготский в 1925 г., фактически объединив культурно-историческую школу с некоторыми родственными ей направлениями в «интеллектуальную теорию», которая «определяет искусство как познание»³⁴⁷, категорически заявил о полной методологической несостоятельности этой теории. «Вместо истории литературы она создавала историю русской интеллигенции (Овсянко-Куликовский), историю общественной мысли (Иванов-Разумник) и историю общественного движения (Пыпин). И в этих поверхностных и методологически ложных трудах она в одинаковой мере искажала и литературу, которая служила ей материалом, и ту общественную историю, которую она пыталась познать при помощи литературных явлений. Когда интеллигенцию 20-х годов пытались вычитать из „Евгения Онегина“, тем самым одинаково ложно создавали впечатление и о „Евгении Онегине“ и об интеллигенции 20-х годов <...> До тех пор, пока мы не научились отделять добавочные приемы искусства, при помощи которых поэт перерабатывает взятый им из жизни материал, остается методологически ложной всякая попытка познать что-либо *через* произведение искусства»³⁴⁸.

С той же беспепелляционностью Л. С. Выготский берет под «величайшее критическое сомнение» обобщающий характер типизации в художественном произведении, считая, что она не есть обязательное качество искусства³⁴⁹.

В дальнейшем русские представители культурно-исторической школы — одни менее, другие более успешно — искали выход из кризиса своей методологии в марксизме.

С этим связаны прежде всего методологические искания П. Н. Сакулина. В Московском университете Сакулин был учеником Н. С. Тихомирова и хорошо усвоил его уважение к факту, широту охвата идей, дающую возможность философски осмысливать явления истории литературы и тем самым поднимать литературную мысль на высокий теоретический уровень. Кризис дореволюционного русского литературоведения своеобразно отразился в положении Сакулина о принципиальном эклектизме, с помощью которого ученый пытался спасти традиционную науку о литературе. П. Н. Сакулин создал эклектическое соединение литературоведения культурно-исторической школы с марксизмом (усвоенным недостаточно органично). Большое влияние оказали на него труды Г. В. Плеханова. В монографии об Одоевском под влиянием Плеханова Сакулин развил свое понимание литератур-

³⁴⁷ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 46, 49.

³⁴⁸ Там же, стр. 71.

³⁴⁹ Там же, стр. 71—72.

ного процесса как процесса по преимуществу социологического³⁵⁰.

Культурно-историческая позиция ученого проявилась, в частности, в его возражении С. А. Цветкову, опубликовавшему «Русские ночи» В. Ф. Одоевского в позднейшей, подправленной самим автором редакции. Дорожа научным значением произведения как «памятника» литературы и общественности периода 30-х годов прошлого века, Сакулин выступил против публикации его, пусть даже и в авторской, но обновленной, неперезданной редакции³⁵¹.

Опыт П. Н. Сакулина отразил существенные тенденции в развитии литературной науки, брожение традиционного литературоведения в предреволюционную эпоху и попытку отдельных его представителей искать выход на путях марксистской социологии.

В то же время П. Н. Сакулину свойственна мысль и об известной автономии литературы: «Не литература для социологии, а социология для литературы; вот наш девиз»³⁵², — говорит он. В соответствии с этим он видел в каждом произведении литературы единство трех сторон: имманентно-художественной, социальной и исторической; и различал три пути (или «ряда») изучения литературы: 1) имманентный, изучающий художественную ценность литературных явлений независимо от явлений другого рода; 2) каузальный, изучающий литературные явления в их историко-социологической обусловленности; 3) конструктивный, устремленный в типологические обобщения и синтетические построения истории литературы на основе двух первых рядов³⁵³.

VI

Л. С. Выготский в книге «Психология искусства», хотя и рассматривает искусство как «одну из жизненных функций общества»³⁵⁴, вслед за формалистами выводит культурно-историческую школу вовсе за пределы литературоведения. В дальнейшем, после длительной борьбы с вульгарным социологизмом, а с другой стороны — огульно-несправедливого поношения «потребнианства», «бусаевщины», «пыпинщины» и т. п., культурно-историческая школа разделила судьбу других академических лите-

³⁵⁰ См.: П. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., 1913.

³⁵¹ См.: «Голос минувшего», 1913, № 6, стр. 257—260.

³⁵² Цит. по: Евг. Ляцкий. Памяти П. Н. Сакулина. — «Slavia», Praha, R. XI, 1932, № 1, стр. 192.

³⁵³ См.: П. Н. Сакулин. Социологический метод в литературоведении. М., 1925, стр. 27—28.

³⁵⁴ Л. С. Выготский. Психология искусства, стр. 23.

ратуроведческих школ и некоторое время была предана забвению — заодно со всем дореволюционным литературоведением. Приемлемым представлялось только литературоведческое наследие русских революционеров-демократов.

Но это, конечно, крайность. Культурно-историческая школа имела и много несомненных заслуг. Она впервые поставила вопрос о *методе*, вследствие чего все суждения о литературных явлениях, прежде передававшие «только *впечатления* человека с литературным вкусом» (И. Тэн), приобрели теперь научный характер.

Культурно-историческая школа представляет один из способов, один из аспектов изучения литературы!

К. К. Арсеньев пишет: «Метод, изобретенный или, лучше сказать, усовершенствованный Тэнном, составляет большой шаг вперед в области критики; не следует только считать его *единственным*, упраздняющим или заменяющим все остальные. Рядом с этим методом не только могут, но и должны существовать другие, старые и новые, точные и приблизительные, индуктивные и интуитивные»³⁵⁵.

Как бы ни оценивать с современной точки зрения принципы культурно-исторической школы, какие бы ни усматривать в ней односторонности и преувеличения, невозможно не видеть общей плодотворности и исторической прогрессивности этого научного течения. Было выработано представление о процессе поступательного исторического развития литературы. Тэн имел все основания с гордостью заявить: «Современная эстетика отличается от старой своим историзмом и отсутствием догматизма, т. е. тем, что она не навязывает правил, а констатирует законы»³⁵⁶. Говоря о прогрессе в критике, эту диалектику школы Тэна — ее историческое значение и ее недостаточность — превосходно выразил Г. Флобер в письме к Жорж Санд (2 февраля 1869 г.): «Во времена Лагарпа обращали внимание на грамматику, во времена Тэна и Сент-Бёва сделались историками. Когда же будут художниками, только художниками, подлинными художниками! Где вы найдете критика, который по-настоящему интересуется произведением, *самим по себе*? Очень тонко анализируется среда, породившая его, причины, которые привели к тем или иным выводам; а где же *подсознательная* поэтика? Откуда она происходит? Где композиция, стиль? Где точка зрения автора? Этого нигде нет»³⁵⁷.

Культурно-историческое направление было важным этапом развития истории литературы, в результате которого открылись закономерные связи литературы с развитием всего общества и

³⁵⁵ К. К. Арсеньев. Ипполит Тэн. — «Вестник Европы», 1893, № 4, стр. 804.

³⁵⁶ Ипполит Тэн. Философия искусства, стр. 8.

³⁵⁷ Г. Флобер. Собр. соч., т. VIII. М., 1938, стр. 242.

стало возможным объективное исследование литературного процесса (хотя, конечно, принципы культурно-исторического анализа приложимы не ко всякому произведению литературы, а преимущественно к таким, в которых в наибольшей степени нашли отражение особенности социальной среды и эпохи). Последующая критика этого этапа не означает полного отвержения основных принципов культурно-исторической школы, потому что изучение той связи, которой произведение литературы через личность и творческую индивидуальность автора соединено с конкретными культурно-историческими и социальными условиями, всегда остается неперменной задачей литературоведения.

Культурно-историческая школа — непосредственная предшественница ряда других литературоведческих методов и направлений: сравнительно-исторического, психологического, «эволюционного».

Конечно, более сложные, сравнительно-историческая или психологическая, школы, давшие представление о неисчерпаемом богатстве и вечной жизни искусства, об его общественной функции, изучившие в системе не только литературу и действительность, но и литературу, читателя, критику, интересовавшиеся проблемами восприятия искусства, — развили такие стороны литературоведения, которые не были доступны «пыпинианству». Однако все эти школы в значительной степени опирались на достижения культурно-исторической школы и отчасти от нее же отпочковались, были ее развитием. [Резкой границы между этими школами и школой культурно-исторической в практике отдельных ученых не существовало. К тому же и эти новые методы имели свои односторонности и ограничения.]

Возникнув и развиваясь синхронно с развитием марксизма, историко-культурное направление на Западе и в России, несомненно, испытало на себе его прямое и косвенное влияние. Не случайно Евлахов, критикуя «историческое» направление, причислил сюда также и «литературную критику марксистского толка», правда, в лице таких ее неортодоксальных представителей, как Е. Соловьев (Андреевич), М. А. Рейснер, П. С. Коган, В. М. Фриче, которые, подобно Тэну, ставят литературные произведения в «художественном» отношении тем выше, чем полнее отражают они социальную и экономическую «среду». В этих воззрениях, которые критик объяснял скрытой или даже неосознанной тенденциозностью, — воззрениях «схематичных» и не получивших возражения у Плеханова, Евлахов не без основания усматривал «прямое и последовательное развитие, а может быть, и завершение исторического „схематизма“ Тэна»³⁵⁸.

³⁵⁸ А. М. Евлахов. Введение в философию художественного творчества, т. III, стр. 133.

[Культурно-историческая тенденция в литературоведении — порождение стремления к системно-научному объяснению литературы, очередной этап внедрения исторического сознания в литературоведческую мысль.] Она особенно отдалила литературоведение от нормативного «эстетического» воззрения и была враждебна ему. Историческая ограниченность такого этапа развития неизбежна и в порядке вещей. [Культурно-исторической школе свойственны упрощенное понимание проблем искусства, недостаточный учет всей их сложности (например, обратного влияния искусства на общественную идеологию и жизнь), прямолинейно-наивный географизм в понимании «среды», игнорирование классовой структуры общества, механическая пересадка в литературоведение принципов и методов естественных наук.]

Длительное господство культурно-исторического направления над всеми другими приводило к отставанию ряда важных отраслей литературоведения. Свойственные этому направлению отвлеченно-идеографическое рассмотрение произведений литературы и публицистическая оценка, например, совсем не нуждались в разработке проблем поэтики и стилистики, взглядов автора и т. п., на что указывал в цитированном выше письме Г. Флобер.

Всякое изучение полезно в каком-нибудь отношении, и литература художественная может послужить материалом для разного рода изучений — социальной истории, психологии, культуры, общественной мысли. Но претензии культурно-исторической школы на изучение литературы именно как литературы, как искусства — несостоятельны. «Отражая нечто, вне их находящееся, литературные произведения в то же время сами являются самоценными и своеобразными явлениями идеологической среды. Их действительность не сводится к одной служебно-технической роли отражения других идеологем»³⁵⁹, — писал уже в советское время П. Н. Медведев, работа которого принципиально важна для объяснения и критики культурно-исторической школы.

П. Н. Медведев выводил «три роковые методологические ошибки» культурно-исторической школы:

1) она «ограничивала литературу именно этим только отражением, т. е. низводила ее до роли простой служанки и передатчицы других идеологий, почти совершенно игнорируя самостоятельную действительность литературных произведений, их идеологическую самостоятельность и своеобразие»;

2) принимала отражение идеологического кругозора за непосредственное отражение самой жизни;

3) «догматизировала и завершала основные идеологические моменты, отраженные художником в содержании, превращая

³⁵⁹ П. Н. Медведев. Очередные задачи историко-литературной науки. — «Литература и марксизм», 1928, № 3, стр. 68.

живые становящиеся проблемы в готовые положения, утверждения, решения — философские, этические, политические, религиозные. Не был понят и учтен тот глубоко важный момент, что литература живет становящимися идеями, в основе своего содержания отражает только становящиеся идеологии, только живой процесс становящегося идеологического кругозора.

С готовыми, утвержденными положениями художнику нечего делать: они неизбежно окажутся чужеродным телом в произведении, прозаизмом, тенденцией (...). В художественном произведении такие готовые догматические положения в лучшем случае могут занять место лишь второстепенных сентенций; самое же ядро содержания они никогда не образуют»³⁶⁰, «ибо художник в действительности утверждает лишь как художник в процессе художественного выбора и оформления идеологического материала»³⁶¹.

Ленинская теория отражения, подчеркивая вторичность художественного творчества относительно действительной жизни, их принципиальную нетождественность (отражение — «субъективный образ объективного мира»), берет всю совокупность факторов, оказывающих на художника свое воздействие, и прежде всего на его творчество.

Марксистское литературоведение, рассматривающее литературу в органической связи с общественным бытием и общественным сознанием, а вместе с тем учитывающее специфику художественного творчества, особенности того или иного художественного метода и своеобразие творческой индивидуальности, устраняет опасность подмены истории литературы историей культуры.

³⁶⁰ Там же, стр. 68—69.

³⁶¹ Там же, стр. 71.

Глава III

СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ



Александр Веселовский: философско-эстетические посылки и его концепции; отношение к западной науке и три стадии формирования исторической поэтики; сравнительно-исторический метод и сфера его приложения; происхождение поэзии и ее родов; мотивы и сюжеты; поэтический стиль, эпитет и психологический параллелизм; труды по фольклору и средневековой анонимной литературе, славистика; западноевропейская литература, итальянское Возрождение и проблемы личного творчества; вклад в разработку истории всеобщей литературы, достижения и методологическая ограниченность. Алексей Веселовский: место в академической науке и литературно-общественном процессе; «Западное влияние в новой русской литературе»; методология и вклад в разработку проблемы международных литературных связей.

С развитием капитализма, вырывавшего отдельные страны из их прежней феодальной обособленности, усиливалось формирование единой мировой литературы и вместе с тем возрастала потребность в познании этого процесса. Во Франции, Германии, Италии, России и некоторых других странах во второй половине XIX века создаются при университетах кафедры истории всеобщей литературы. Перед академической наукой вставали новые трудные задачи, требовавшие сопоставления многих литератур, изучения многовековой истории их связей, объяснения независимо возникавших черт сходства (литературных параллелей, как тогда говорили, или — по нынешней терминологии — типологических сходжений) и национальных различий. Поиски путей решения этих задач побуждали ученых к переходу от дедуктивных эстетических суждений о поэзии к специальному ее анализу и от широкого рассмотрения истории словесности в рамках общекультурного развития народов (подхода, характерного для культурно-исторической школы) к более конкретному изучению литературной истории как особой сферы, развивающейся по своим собственным законам. Таковы в общих чертах те предпосылки,

которые во второй половине XIX века обусловили появление нового направления исследований, получившего название сравнительно-исторического литературоведения.

Так как в процессе формирования единой мировой литературы литературные связи играли все более существенную роль, то естественно, что в лоне нового направления они заняли особое место. Вследствие этого на передний план выдвинулась и теория заимствования, или миграции. Некоторые склонны даже сводить к ней вообще все сравнительно-историческое литературоведение, хотя на самом деле не все его представители признавали ее основательной.

В России первым авторитетным глашатаем теории заимствования был В. В. Стасов. Бурная полемика, разгоревшаяся вокруг его «Происхождения русских былин» (1868), заставила многих русских филологов принять теорию заимствования в качестве наиболее перспективной, плодотворной гипотезы. Из влиятельных ученых в числе таких филологов оказались Ф. И. Буслаев («Перехожие повести», 1874) и два его ученика: Всеволод Миллер и Александр Веселовский, явившийся основоположником сравнительно-исторической школы.

Как и его младший брат, Алексей Веселовский, тоже прикнувший к новому направлению в литературоведении, Александр Веселовский в своих изысканиях опирался главным образом на традиции культурно-исторической школы, стремясь преодолеть ее ограниченность на путях выработки нового метода. Поэтому можно сказать, что русская сравнительно-историческая школа вышла из недр культурно-исторического направления, ознаменовав на новом этапе истории науки дальнейшее развитие его идей. Что же касается теории заимствования, то Александр Веселовский, придавая огромное значение ее разработке, в то же время считал ее частной гипотезой, не имеющей смысла вне системы иных построений, то есть, другими словами, в отличие от Алексея Веселовского и других он никогда не был ее последователем. Вообще, говоря о сравнительно-историческом литературоведении, необходимо различать в нем две противоположные тенденции: те исследователи, которые считали искусство отражением действительности и видели, в частности, зависимость развития литературных связей от изменения исторических условий социально-политической жизни народов, тяготели к материалистическому пониманию литературного процесса. Напротив, ученые, преувеличивавшие или даже абсолютизовавшие самостоятельность литературного процесса, то есть по тем или иным причинам игнорировавшие факты зависимости искусства от реальной жизни, представляли в сравнительно-историческом литературоведении идеалистическую линию развития, как правило, с резко выраженными чертами формализма (или компара-

тивизма, как принято у нас называть это широко распространенное течение). В зависимости от того, как ставился и решался учеными вопрос об отношении искусства к действительности, сравнительно-историческое изучение литератур приводило к различным результатам. Для науки разграничение этих двух линий развития имеет первостепенное, методологическое значение, хотя на практике провести его бывает трудно, особенно в случаях эклектического соединения той и другой тенденций.

Самым выдающимся представителем первой линии развития в русском и вообще мировом сравнительно-историческом литературоведении дооктябрьской поры был Александр Веселовский. Деятельность Алексея Веселовского показательна для второй тенденции развития сравнительно-исторического литературоведения в России. Кроме момента борьбы и взаимоотрицания, никакой другой внутренней связи между концепциями Александра и Алексея Веселовских нет (да и личные отношения у братьев были натянуты). Тем не менее «совместное» рассмотрение их трудов имеет свое оправдание и представляет двоякий интерес. Историкам литературы эти труды дают богатый фактический материал, добытый с помощью сравнительно-исторического изучения литератур, что указывает на огромные возможности такого исследовательского подхода. Что же касается собственно методологии литературных исследований, то с этой точки зрения опыт Александра Веселовского ценен и своими положительными результатами и поучительными неудачами, тогда как опыт Алексея Веселовского любопытен в основном как пример неправильного применения различных приемов.

АЛЕКСАНДР Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

Александр Николаевич Веселовский (1838—1906) — одно из самых значительных имен в дооктябрьском академическом литературоведении. Его наследие не потеряло актуального значения.

Правда, Веселовский не создал школы в том узком ее значении, в каком можно говорить, например, о школе Вс. Миллера в фольклористике. Объясняется это, видимо, тем, что Веселовский достиг такого уровня литературоведческой мысли, превзойти который можно было уже только на основе принципиально иной методологии. Не случайно его непосредственные ученики, из которых наиболее близким считается И. Н. Жданов, не смогли продолжить главное из его начинаний; иные же, как например Е. В. Аничков, даже отвергали основной принцип его методологии. Тем не менее влияние его, и не только на русскую науку, было огромно, хотя проявлялось оно в своеобразной форме. В. Ф. Шишмарев не без основания говорил, что «мы оперируем зачастую готовыми мыслями и положениями, иногда

даже совершенно не отдавая себе отчета или забывая о том, что они ведут к Веселовскому». В этом значении «его учениками или учениками его учеников»¹ были очень многие литературоведы различной специализации, различных направлений как до-октябрьского, так и советского периода.

I

А. Н. Веселовский родился в Москве, в небогатой дворянской семье. Его отец был высокообразованным военным преподавателем; мать — дочерью врача из Кенигсберга. Благодаря ей уже в детстве сыновья ее овладели немецким, французским и английским языками. Окончив гимназию, Александр поступил на словесный факультет Московского университета. Большое впечатление произвели на него лекции историка П. П. Кудрявцева, пробудившего в нем живой интерес к итальянскому Возрождению и вообще к изучению исторического развития культуры. Буслаев увлек его «веяниями Гриммов, откровениями народной поэзии», а главное — привил ему вкус к кропотливому филологическому анализу². Но, видимо, и для него тоже более существенна была «та журнальная атмосфера», о которой он говорит, подчеркивая значение «Современника» для становления мировоззрения Пыпина: «То было время тревожных ожиданий и розовых надежд, переходивших в требования; новое творилось в перебое со старым; оживали люди сороковых годов, чтобы уступить место молодым шестидесятиникам, глубже и страстнее относившимся к вопросам общественного обновления». Во главе этого движения, поясняет Веселовский, стояли Чернышевский и Добролюбов, с вступлением которых в редакцию «Современника» на литературном поприще началась «борьба старой партии либеральных бар-эстетов с „разночинцами“, как называл их Фет, ставившими политическую экономию и крестьянский вопрос выше поэзии и лирического прекраснотворения»³.

Проникаться этой «журнальной атмосферой» помогало студенческой молодежи подпольное движение. Как вспоминает Алексей Веселовский, его старшие братья Александр и Федор тоже участвовали в каком-то студенческом кружке, который «не мог не испытывать сильного влияния Герцена, Добролюбова, Чернышевского»⁴. К. И. Ровда установил, что это был кружок

¹ В. Ф. Шишмарев. Александр Николаевич Веселовский. — «Известия Академии наук СССР. Отд. общ. наук», 1938, № 4, стр. 39.

² См. автобиографию в «Дополнениях» к кн.: А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II. СПб., 1891, стр. 424.

³ А. Веселовский. А. Н. Пыпин. — «Известия Отделения рус. яз. и слов. Имп. Академии наук», т. IX. СПб., 1904, кн. 4, стр. I—II.

⁴ А. Н. Веселовский. Из ранних лет. — «Памяти Н. И. Стороженка». М., 1909, стр. 49.

Рыбникова — Свириденко, известный под конспиративным названием «Вертеп»⁵. Наиболее радикальные из его участников, стремившиеся к замене монархии демократической республикой, были последователями русских революционных демократов. По-видимому, как полагает Жирмунский, именно в это время Веселовский ознакомился с диссертацией Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности»⁶. Значительное влияние, по собственному признанию Веселовского, оказала на него также диссертация Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857) — исследование, на которое опирался Добролюбов в борьбе с реакционной славянофильской идеологией и которое, кроме того, замечательно еще и тем, что здесь содержалась одна из первых попыток увязать правдоподобные моменты мифологической гипотезы с идеями литературных влияний на основе признания искусства отражением конкретной, национальной исторической жизни народа.

Еще учась в университете, Веселовский некоторое время преподавал теорию словесности в кадетском корпусе. Мечтая, однако, пополнить свое образование за границей, он сразу же по выходе из университета, устроившись репетитором в семейство русского посла в Испании, в 1859 г. выехал в Мадрид. Ему удалось побывать также в Италии, Франции и Англии. Но надежда совместить гувернерские обязанности с учеными занятиями не оправдалась.

Новая жизнь для Веселовского началась лишь с 1862 г., когда он снова отправился за границу, но на этот раз со стипендией от казны в числе лиц, командированных Московским университетом для приготовления к профессорскому званию. Он уезжал, преисполненный жажды знаний, «но беден программой; в сущности программы у меня не было никакой, да и дать было некому»⁷. Свыше двух семестров, проведенных в Берлине, Веселовский занимался, по его словам, «ощупью»: слушал в университете лекции о «Нибелунгах» и «Эдде», по психологии, истории искусств и немецкой метрике, на дому изучал провансальский и баскский языки.

«Нагрузившись берлинскою мудростью», Веселовский в 1863 г. переехал в Прагу, чтобы пополнить там свои знания по славистике. Затем, уже «на свой кошт», отправился в Италию, где тогда совершались события, привлекавшие к себе взоры всей прогрессивной Европы.

⁵ См.: К. И. Ровда. Страницы большой жизни. (Новые материалы об академике А. Н. Веселовском). — «Русская литература», 1974, № 3, стр. 131—133.

⁶ См.: В. Жирмунский. Незданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. — «Русская литература», 1959, № 2, стр. 179—180.

⁷ См.: А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 425.

Годы, проведенные ученым в Италии, преимущественно во Флоренции (1864—1867), оказались чрезвычайно плодотворными для его идейно-научного становления.

Существенное значение для формирования мировоззрения Веселовского имела обстановка революционного движения в Италии, которая живо напоминала о глухом крестьянском брожении в России и тем повышала интерес молодого ученого к вопросам общественно-политической жизни и способствовала его сближению с радикально настроенными элементами. Для довольно многочисленной русской интеллигенции, проживавшей тогда во Флоренции, любимым местом сходок служил дом художника Н. Н. Ге, где бывали гостями и гарибальдийцы. Именно в этом «русском кружке» Веселовский встретился с профессором-бакунистом А. Де-Губернатисом⁸, через которого он познакомился затем с А. д'Анконой, Д. Кардуччи и другими молодыми итальянскими учеными, принимавшими деятельное участие в национально-освободительном движении. Во Флоренции Веселовский встретился с Герценом. Отсюда он посылал свои корреспонденции для «С.-Петербургских Вестомостей». Некоторые из них подписывались псевдонимом «Евр», принадлежавшим «целому кружку лиц»⁹. Что это за «кружок лиц», пока не установлено; но то, что высказывания «Евр» об Италии выходят за пределы умеренного, либерального толка, свидетельствует о сильной зависимости суждений молодого ученого от идей великих русских просветителей.

Суть высказываний Веселовского в его итальянских корреспонденциях 1864—1867 гг. вкратце сводится к следующему.

Взаимоотношения людей, характер их жизни, их благосостояние зависят от системы общественного устройства, коренное обновление которой предполагает «долгую, кровавую борьбу» внутренних сил. Для победы в политической борьбе нужна общественная сила, которая всегда у народа. Поэтому побеждает тот, кто шире и лучше умеет внедрять в народ свое сознание. Для «новых людей» средством внесения в народ своего сознания может служить только просвещение, но не религия. Главной целью этого просвещения должна стать идея общественного прогресса, который сводится «к удалению стеснений самостоятельного развития народа». Точка зрения, характерная и для великих русских просветителей. Именно идеологи крестьянской революции в России — в противоположность западникам, стремившимся вырвать народ из-под влияния дворянской и реакционно-славянофильской идеологии, чтобы подчинить его своему

⁸ См.: К. И. Ровда. Страницы большой жизни, стр. 134 и след.

⁹ «Памяти академика Александра Николаевича Веселовского». Пг., 1921, стр. 3 (приложение).

руководству,— отстаивали идею самостоятельного народного движения. Поэтому нельзя не согласиться с В. А. Десницким, который констатирует, что, хотя Веселовский не был ни революционером, ни последовательным демократом, тем не менее его народ «ближе к народу Чернышевского и Добролюбова, чем к народу славянофилов и западников»¹⁰.

Между тем во времена Веселовского, то есть в эпоху назревания крестьянской буржуазной революции в России, та или иная постановка проблемы народности нередко оказывалась решающим фактором в различных областях общественной мысли, в том числе и в сфере литературно-эстетических построений. Придерживаясь того убеждения, что главной движущей силой истории являются массовые народные движения, Веселовский и в развитии литературы отводил народному началу определяющую роль. Так, основное, исходное положение его капитальной работы о Ренессансе, написанной в Италии, сводится к тезису, согласно которому «всякая литература, если она живуча, выражает собою прежде всего народное содержание»¹¹.

Вначале Веселовский предполагал написать обширную историю итальянского Возрождения. Но, убедившись, что на это ушла бы вся жизнь, ограничился обработкой памятника XV века «Il Paradiso degli Alberti», который он издал в 1867—1868 гг. в Болонье. Благодаря итальянским публикациям молодой русский ученый начал приобретать европейскую известность, и у него появилась возможность устроиться в Италии. Но Буслаев и Леонтьев звали его в Москву, обещая допустить к чтению лекций до сдачи экзаменов. В Москве, однако, куда он вернулся осенью 1868 г., его ждало разочарование: о кафедре, обещанной ему, никто не вспомнил. Ему предложили сдать экзамены и представить диссертацию на русском языке. Веселовский переделал итальянский текст своего исследования в книгу «Вилла Альберти» и в 1870 г. защитил ее в качестве магистерской диссертации. В том же году Петербургский университет предложил ему свободную кафедру.

С этого времени история жизни Веселовского, внешне ничем не примечательная, становится историей напряженного научного труда и непрерывных исканий. За десять лет он проходит путь от штатного доцента до избрания в ординарные академики (1881). В Петербургском университете он создал первое в России романо-германское отделение, поставив изучение западно-европейских языков и литератур на строго научную почву. Для привлечения к этому делу более широкой общественности в

¹⁰ В. А. Десницкий. А. Н. Веселовский в русском литературоведении.— «Известия АН СССР», 1938, № 4, стр. 79.

¹¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. III. СПб., 1908, стр. 124.

1885 г. он основал при университете Неофилологическое общество. С 1878 по 1889 г. Веселовский читал также лекции на Высших женских курсах. С 1901 г. он — Председательствующий в Отделении русского языка и словесности Императорской Академии наук.

II

Несмотря на широкое прижизненное признание Веселовского, выразившееся и в европейской известности его имени, и в официальных назначениях, его учение выпадало из сферы основных интересов дооктябрьского академического литературоведения. М. К. Азадовский видел главную причину этого в том, что Веселовский во многом опережал европейскую буржуазную науку о литературе и, вследствие этого, вступал с нею в конфликт. Опережать же ее развитие он мог не только благодаря своей исключительной личной одаренности, позволявшей ему заниматься чуть ли не всеми европейскими и многими неевропейскими литературами, но прежде всего и главным образом благодаря объективным особенностям русской жизни того времени, когда он сложился как определенный тип ученого. Ленин называл это время между двумя поворотными пунктами русской истории «пореформенной», но «дореволюционной эпохой»¹² — полосой подготовки первой русской революции. Мировое значение назревавшей в России крестьянской буржуазной революции, в преддверии которой протекала деятельность Чернышевского и Добролюбова, Сеченова и Менделеева, Л. Толстого и Тургенева, Репина и Чайковского, обусловило широкий выход русской культуры на мировую арену. Вместе с тем экономическая отсталость, полукрепостническая Россия, когда классовая структура буржуазного общества не вполне определялась и еще неизбежна была «беспартийная революционность»¹³, ставила предел развитию передовой русской мысли: ни Герцен, ни Чернышевский так и не смогли подняться до цельного, исторического материализма. Но это была не та классовая ограниченность буржуазии, которая на Западе приводила ученых к позитивизму, а историческая ограниченность, при которой свобода народа и собственно буржуазная демократия строго еще не различались и которая поэтому не исключала, по крайней мере для лучших представителей русской академической науки, возможности не только достигать высшего уровня классической буржуазной мысли, но и — в обстановке расцвета отечественной революционно-демократической эстетики — превосходить этот уровень. Правда,

¹² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 22.

¹³ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 13, стр. 274.

некоторые полагали и еще полагают, будто бы возможность влияния одних мыслителей на других больше всего зависит от совпадения их идеологии. Но это — упрощенное понимание дела. Влияние Белинского, Герцена, Чернышевского и Добролюбова на русскую науку не ограничивалось только кругом их идеологических сторонников. В частности, из представителей русского академического литературоведения второй половины XIX века наиболее сильное влияние идей отечественной революционной демократии испытывали сторонники культурно-исторической школы и Александр Веселовский — основоположник новой, сравнительно-исторической школы. В этом отношении показательны уже его первые дневниковые записи, особенно в тетради с подзаголовком «Из дневника человека, ищущего пути» (1859).

«Общество рождает поэта, не поэт общество,— записывает он, как бы повторяя мотивы той полемики, которую вели тогда русские просветители против идеалистической эстетики.— Исторические условия дают содержание художественной деятельности; уединенное развитие немыслимо, по крайней мере художественное». Утверждая, что «всякое произведение искусства носит на себе печать своего времени, своего общества», он тут же поясняет: «Это стоит в связи с определением поэзии как идеального воспроизведения всей жизни». В противоположность Шевыреву, на таком определении поэзии в то время особенно настаивали Чернышевский и Добролюбов. И как бы вторя последнему, резко осудившему Б. Алмазова, участника эстетского сборника «Утро» (1859), Веселовский противопоставляет этому направлению, отрывавшему художественное творчество от остальных сфер человеческой деятельности, «новую историческую школу», которая рассматривала поэта и человека в их неразрывной связи. «Всякое искусство и поэзия в высшей степени отражают жизнь» и поэтому в художественных произведениях, замечает он, «глубина сочувствия, одушевления, горя и восторга порождается только жизнью, опытом, непосредственным проникновением» поэта мыслями и чувствами окружающих его людей. Подытоживая свои размышления о природе искусства, он формулирует одну из методологических посылок своей будущей концепции: «Художник воспитывается на почве человека; через его среду он знакомится с миром внешним и практическое знание возводит к поэтическому апофеозу»¹⁴.

К 1859 году относятся первые печатные работы Веселовского, замечательные тем, что в них настойчиво выдвигается исторический принцип литературных исследований. Так, в рецензии на книгу Г. Флото о Данте, говоря о неистощаемом интересе к эпохам «великих людей и великих созданий», молодой ученый

¹⁴ «Памяти акад. А. И. Веселовского», стр. 65, 66 и 67.

поясняет: «В них лежит для исследователя обаяние двоякой задачи: раскрыть внутреннюю жизнь общества из великих созданий, в жизни общества проследить условия этих созданий»¹⁵. Главный недостаток немецкого исследователя русский рецензент усматривал в том, что тот судил о «Божественной Комедии» по понятиям позднейшей теологии, а не в соответствии с представлениями средних веков. «Он, пожалуй, и не знает, что в творениях Данте не все сделал сам Данте, много сделал и век, что писателя никак не отделишь от современности...»¹⁶.

В этих замечаниях Веселовского, настаивающего на необходимости видеть в великих созданиях не только плод личного творчества, но и общественной жизни, порождение века, рассматривать великих людей не обособленно, не искусственно вознесенными на высоту исторического пьедестала, а в окружающей их среде живых современников, уже содержится та мысль, которая в 1870 г. получит развернутое изложение в его вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки». Высмеяв в ней «теорию героев, этих вождей и делателей человечества», которая хороша лишь в своей неприкосновенности и только тем, что позволяет без труда объяснять целые эпохи и исторические движения деятельностью немногих лиц, он с иронией продолжает: «С этой точки зрения они, действительно, могут представиться избранниками неба, изредка сходящими на землю: одинокие деятели, они стоят на высоте; им нет нужды в окружении и перспективе. Но современная наука позволила себе заглянуть в те массы, которые до тех пор стояли позади их, лишенные голоса; она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все, совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени; тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь. Великие личности явились теперь отблесками того или другого движения, приготовленного в массе, более или менее яркими, смотря по степени сознательности, с какою они отнеслись к нему, или по степени энергии, с какою помогли ему выразиться»¹⁷. Поэтому к сетованиям Веселовского на то, что Буслаев дал ему только «интерес к Гриммовскому направлению — в приложении к изучению русско-славянского материала», что «постановка мифических гипотез и „романтизм народности“ (метафизическое представление о национальном как об исконном, извечном начале.—И. Г.) никогда» его не удовлетворяли, следует добавить:

¹⁵ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. III, стр. 1.

¹⁶ Там же, стр. 10.

¹⁷ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1910, стр. 43—44.

не удовлетворяли именно потому, что революционно-демократическая публицистика побуждала его к критическому осмыслению сложившихся концепций, к их фактической проверке и выработке независимого, самостоятельного суждения. Тот «интерес к культурно-историческим вопросам», который еще в студенческие годы поколебал его «веру в состоятельность мифологических гипотез», сложился у него, вероятно, не столько под влиянием Кудрявцева, сколько тех «чтений», о которых он будто бы ничего не помнит¹⁸ (ведь в то время не кто иной, как Чернышевский, называвший гриммовские исследования «исторической филологией», упрекал Буслаева в преувеличении их значения и указывал на необходимость более широкого исторического взгляда¹⁹).

Как бы то ни было, но у нас нет оснований не верить Вессловскому, что у него еще до 1859 г. намечилось свое, особое понимание народности, противоположное буслаевскому и в то же время открывавшее перед ним более широкие перспективы, чем бенфеевское направление. «Когда явилась буддийская гипотеза (т. е. теория заимствования Бенфея, изложенная им в 1859 г. в предисловии к немецкому переводу древнеиндийской „Панчатантры“. — И. Г.), пути изучения, и не в одной только области странствующих повестей, были для меня намечены точкой зрения на историческую народность и ее творчество как на комплекс влияний, веяний и скрещиваний, с которыми исследователь обязан сосчитаться, если хочет поискать за ними, где-то в глубь, народности непочатой и самобытной, и не смутится, открыв ее не в точке отправления, а в результате исторического процесса»²⁰.

Молодой Веселовский солидаризировался с теми, кто видел главную задачу истории литературы в изучении ее народных основ. Он полагал, что историк литературы должен хорошо знать народную жизнь, и отнюдь не во внешних ее проявлениях, а в ее внутренней сущности. «Скажите мне, как народ жил, и я скажу вам, как он писал...»²¹ — резюмировал он свои рассуждения на этот счет.

✓! Ставя изучение литературного развития в зависимость от познания реальной истории, Вессловский, естественно, столкнулся с необходимостью определить свое отношение к различным философско-историческим системам. Здесь он во многом отмежевался от западноевропейской культурно-исторической школы, которая, опираясь на философский позитивизм, экстраполиро-

¹⁸ См.: А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 425.

¹⁹ См.: Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, М., 1949, стр. 373—380.

²⁰ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 427.

²¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 390.

вала законы природы на общественно-культурную сферу и рассматривала историю только как эволюционный процесс. «Чем ближе к нам,—возражал Веселовский, имея в виду новейшую цивилизацию,—тем ярче выступает система общественных законов в ее противоположности с законами чисто физиологической жизни, которые везде составляют ее подкладку. Но эта подкладка такая далекая, она перешла через целый ряд преданий, успела формулироваться в обычай и закон, так что дальнейшее развитие уже совершается в формах этого закона и обычая»²². Полемизируя, далее, с Боклем, отрицавшим закономерность скачков в истории, он заявляет: «Мы готовы почти принять, что история или то, что мы обыкновенно называем историей, только и движается вперед помощью таких неожиданных толчков, которых необходимость не лежит в последовательном, изолированном развитии организма. Иначе говоря, вся история состоит в *Vermittelung der Gegensätze* („разрешении противоречий“.—*И. Г.*), потому что всякая история состоит в борьбе. Изолируйте народ, удалите его от борьбы и тогда попробуйте написать его историю, если история будет. До тех пор мы не верим в возможность физического построения исторических явлений. История не есть физиология...»²³.

Находясь в Германии как раз в то время, когда наиболее ревностные последователи Гриммов, доведя их учение до крайности, сделались мишенью нападок, особенно со стороны адептов теории заимствования Бенфея, русский ученый, разумеется, не мог пройти мимо этого спора. И любопытно: он сразу же подметил, что обе эти гипотезы, поскольку они пренебрегают возможностью сходства произведений вследствие отражения сходных условий жизни, одинаково несостоятельны. Возражая непосредственно мифологам, которые в противоположность бенфеистам предпочитали объяснять сходство поэтических произведений их происхождением от общего доисторического арийского предка, он писал: «Займствование, видите ли, оскорбительно, наследство не оскорбительно, хотя наследство то же займствование, особенно из таких далеких рук, как наши праотцы на Иранской возвышенности». В этой связи он с сочувствием цитировал Г. Гервиуса, который, говоря о возможности самостоятельного возникновения сходных выражений для передачи одинаковых внутренних впечатлений даже в языке, утверждал: «Если, при всяком сходстве в истории, отправляться от такого предполагаемого доисторического сродства — то не было бы закона внутреннего развития, и никакой народ, ни один человек не мог бы сделать шагу, не заимствуя»²⁴. Повод непосредственно выска-

²² Там же, стр. 391.

²³ Там же, стр. 392—393.

²⁴ Там же, стр. 394—395.

заться по проблеме влияний представился Веселовскому несколько позже, когда он переехал в Прагу. Это высказывание любопытно тем, что направлено по существу против формализма бенфеистов. «Мы часто и много жили заимствованиями,— пишет он.— Разумеется, заимствования переживались сызнова; внося новый материал в нравственную и умственную жизнь народа, они сами изменялись под совокупным влиянием той и другой... Влияние чужого элемента всегда обусловливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется не понятным или поймется по-своему, уравнивается с окружающей средой. Таким образом, самостоятельное развитие народа, подверженного письменным влияниям чужих литератур, остается ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более дает материала, чем вносит новые идеи. Идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития»²⁵.

Если теперь окинуть взглядом те «точки опоры», какие обозначились у молодого ученого в результате его стремления «осмотреться в массе фактов», то вывод будет таков.

Главным для Веселовского было представление об искусстве как об отражении исторически изменяющихся условий жизни общества. Поэтому постижение законов литературного развития ставилось им в зависимость от познания истории народов, чем, собственно, и определялся его особый интерес к культурно-историческим вопросам. Причем в отличие от позитивистов Веселовский не мыслил себе истории вне «скачков» и отвергал уподобление законов общественного развития законам природы. В этом пункте он склонялся к диалектике Гегеля, а так как духовное и, в частности, художественное являлось для него порождением бытового, реального, то это открывало перед ним путь к материалистическому пониманию истории вообще и истории литературы в частности. Подняться до цельного, исторического материализма ему, правда, не удалось, хотя поисками такого понимания отмечена вся его жизнь. Он уже твердо знал, что движущей силой исторического процесса служит столкновение общественных интересов, но «определить законы этих столкновений» не видел возможности и потому думал, что для науки истории не настало еще время²⁶. К этому вопросу он возвращался неоднократно, добиваясь, если не решения, то хотя бы его правильной постановки. Так, в 1866 г. он писал: «Мы стоим в природе по крайней мере настолько же, насколько в истории, и так же опре-

²⁵ «Извлечения из отчетов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию». — «ЖМНП», 1863, № 12, отд. II, стр. 557—558.

²⁶ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 393.

деляемся субъективными преданиями человечества, как разнообразием объективных влияний природы. Раскроются ли когда-нибудь законы их взаимодействия, и возможна ли будет когда-нибудь наука истории?»²⁷. Это значит, что диалектика Веселовского застревала в том порочном круге, в каком билась мысль всех материалистов до Маркса: историю сознания они объясняли изменениями бытия, но, когда нужно было указать причину этих изменений бытия, они ссылались на рост сознания. Тем не менее убеждение в том, что искусство отражает жизнь и что ключ к пониманию литературной истории нужно искать в истории общества, послужило для Веселовского тем плодотворным началом, исходя из которого он сумел критически воспринять все важнейшие веяния западноевропейской литературоведческой науки и синтезировать их.

III

Во времена Веселовского необходимость в таком синтезе, который объединил бы верные элементы различных гипотез и привел бы в соответствие с накопленной массой новых фактов и частных обобщений, осознавалась уже многими учеными. В частности, и попытки создать историческую поэтику, которая послужила бы теоретической базой нового построения истории литературы, делалась не им одним. На Западе самой удачной из таких попыток явилась «Поэтика» (1888) В. Шерера (его посмертно изданные лекции, читанные в 1885 г. в Берлинском университете). Однако по сравнению с университетскими курсами Веселовского, читанными в 1881—1886 гг., даже это лучшее из достижений западной науки выглядит весьма скромной и в сущности непоследовательной попыткой — больше декларирующей, чем фактически обосновывающей принцип действительно исторической поэтики. Превосходство русского ученого объясняется, в частности, тем, что он полнее и шире использовал для решения специальных задач достижения различных отраслей знания.

Сам замысел создания «исторической эстетики» (построения истории литературы как истории изящных произведений слова) вынашивался им в процессе размышлений над концепцией Г. Штейнтала, ученика Гумбольдта и Гегеля. Сильную сторону лекций Штейнтала по «народной психологии» (по истории развития человеческого сознания), которые Веселовский слушал в Берлине в 1862 г., составляли широкие, международные рамки сопоставления различных данных языкознания, этнографии, фольклористики и т. д. Но метод Штейнтала с его гербартианским психологизмом русский ученый считал несостоятельным. Ближе были ему прагматические установки Ф. Боппа, основопо-

²⁷ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. III, стр. 90.

ложника сравнительно-исторического языкознания, и материалистические тенденции классиков буржуазной этнографии во главе с Л. Морганом. У них он брал не только материал, но и научные посылки. Так, с «Первобытной культурой» (1871) Э. Тэйлора связана у него разработка идеи единства и закономерности развития мировой литературы — основополагающая идея его учения — и вытекающего из нее положения о «полигенезисе» мотивов. К Тэйлору восходит также и введенная Веселовским в литературоведение теория «психологического параллелизма». Труды Д. Фрэзера помогли ему раскрыть значение символического отражения общественного быта в первобытной поэзии, исследования А. Лэнга — поставить на научную почву вопрос о «палеонтологии» сюжетов. Да и своим учением о синкретической стадии развития поэзии, составившим одно из фундаментальных открытий в истории литературоведческой мысли, русский ученый тоже был обязан представителям *«историко-этнографической школы»*, из которых сам он относил к своим предшественникам К. Мюлленгофа, В. Ваккернагеля, Л. Уланда и др. В качестве рабочих гипотез Веселовский нередко пользовался и различными, классическими и современными, эстетическими теориями: так, потребность первобытного общества в хоровой песне-пляске он объяснял при помощи аристотелевской теории катарзиса, роль ритма в жизнедеятельности людей — посредством теории экономии сил Г. Спенсера и т. д. Его связи с предшествующей и современной наукой, в частности с западноевропейской, так обширны и разнообразны, что одно их перечисление, даже если ограничиться только источниками *«Исторической поэтики»*, заняло бы немало места²⁸.

Но при всей широте использования различных теорий и мыслей ученых разной методологической ориентации Веселовский не был эклектиком. Его концепция вырабатывалась в непрерывной полемике с различными направлениями, боровшимися между собой в философии истории, эстетике, литературоведении, фольклористике и филологии. Веселовский относился отрицательно не только «к априорным философско-историческим построениям немецкого философского идеализма»²⁹, но и к антиисторическим абстракциям позитивистов и, в частности, представителей французской культурно-исторической школы. Не случайно он высмеивал «дарвинизм» Ф. Брюнетьера и, оценивая в фельетоне 1868 г. «Философию искусства» И. Тэна, с иронией писал о любви ее автора к риторическим эффектам и поспешным заключениям. Он

²⁸ См.: В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского и ее источники. — «Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук», 1939, вып. 3, стр. 3—19.

²⁹ В. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. — В кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 3.

отвергал не только «теорию красоты, как исключительной задачи искусства», на которой, не считаясь с богатством народного творчества, настаивала немецкая эстетика³⁰, но и непроверенные, бездоказательные обобщения французской и итальянской критики, орудовавшей «оптовыми суждениями». Их он тоже причислял к суждениям идеалистического толка: «Впрочем, привычка оптовых суждений в истории, — писал он в 1865 г., — объясняется еще из другого источника: из того библейски-философствующего взгляда на историю, который Боссюэт первый привел в художественную форму. С тех пор он часто повторялся и еще теперь повторяется в разных видах, только руководящие силы Провидения в новых теориях заменились общими законами человеческого развития, внутренним динамизмом»³¹.

Орудя такими общими фразами, доказывал Веселовский, нетрудно уподобить историю человечества развитию организма. Еще легче с высот этой абстракции наметить литературные эпохи и разбить их по рубрикам средневековья, классицизма, романтизма и т. д. От сконструированного подобным образом историко-литературного процесса, в центре которого непременно высятся в одиночестве какая-нибудь великая личность, один только шаг до истолкования ее творчества и отдельных творений. «Несколько стихов одного склада и смысла легко подметить, выставить на показ, осветить светом своего воображения, все остальное погрузить в киммерийскую мглу — и вот общая мысль готова и выдается за основу целого творения, иногда целой деятельности»³². Этого рода философствование ведет к тому, что за сравнением истории человечества с эволюцией одиночного организма мы «позабываем самое дело» и «серьезно начинаем толковать о возрастах, об органическом развитии, о ненормальных явлениях исторической жизни...»³³ и т. п. В результате накопления таких «общих суждений, растягивающихся на целые века и на тысячу квадратных миль, суждений скопом и заговором», возникает опасность стирания всех тех тонких различий, «в которых, собственно говоря, состоит весь букет истории»³⁴. Вместе с тем мы отрываемся от почвы реальных фактов, которые заслоняет привычная общая фраза.

Исследователи отмечают, что изобразить эволюцию взглядов Веселовского очень трудно. Главная цель и методологическая основа его разысканий ясно обозначались с первых же шагов его деятельности — в дальнейшем они только разрабатывались и уточнялись. «Здесь, — отмечает Истрин, — мы наблюдаем не

³⁰ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 48.

³¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. III, стр. 14.

³² Там же, стр. 2.

³³ Там же, стр. 14.

³⁴ Там же, стр. 16.

простую хронологическую смену взглядов, но в собственном смысле „эволюцию“, т. е. развитие основного начала под влиянием новых обстоятельств»³⁵.

Для Веселовского целью всех его усилий было построить научную историю литературы. А это обязывало к дальнейшему развитию принципов историзма, формировавшихся в русской науке о литературе, к внедрению последовательного историзма в исследования всех сторон художественного творчества. Так он пришел к разработке исторического принципа, на который могла бы опираться поэтика. Это стало основным началом в деятельности ученого. «...История поэтического рода — лучшая проверка его теории»³⁶, — доказывал он, как бы вторя Чернышевскому, провозгласившему историю искусства основанием его теории. В соответствии с таким пониманием он и ставил главной целью своих разысканий «собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии — из ее истории»³⁷.

Когда Веселовский начинал свою деятельность, пора господства мифологической школы миновала. Из учения Гриммов он воспринял лишь идею о народных корнях поэзии да — с существенной поправкой на последующее христианское мифотворчество — положение о языческих мифах как об арсенале первоначальных художественных форм. Но гипотеза Гриммов об арийском происхождении мифов, как и их «романтическое» толкование народности, была чужда ему, и потому, несмотря на старания Буслаева, он так и не стал приверженцем мифологического направления, предпочтя ему с самого начала культурно-историческое. Именно из этого направления «вытекла», по его словам, «Вилла Альберти», хотя далеко не все положения культурно-исторической школы казались ему приемлемыми. К тому же еще требовалось доказать самую возможность приложения исторического принципа ко многим неизученным областям — и прежде всего к фольклору и анонимной литературе Средневековья. Мифологи, как известно, полагали, что и здесь мы имеем дело с так называемым доисторическим материалом. Убедиться в заблуждении мифологов, в атмосфере нараставшей критики в их адрес, было нетрудно. Труднее было доказать на практике, что мифологический метод схематических толкований народного эпоса, христианских легенд и пр. может быть заменен более конкретным, собственно историческим объяснением.

³⁵ В. М. Истрин. Методологическое значение работ А. Н. Веселовского. — «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 19.

³⁶ А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести, вып. I. СПб., 1886, стр. 26.

³⁷ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 54.

Так после исследований из истории итальянского Возрождения, составивших первую стадию становления концепции Веселовского, в центре его внимания, наряду с фольклором, оказались странствующие анонимные и полуанонимные повести, апокрифы и т. п. От ученого, желавшего применить к ним исторический принцип, требовались огромные усилия и та осторожность, когда, прежде чем сделать даже какое-то частное обобщение, надо было разобраться в множестве подробностей, чуть ли ни при каждой принимая в расчет возможность нескольких разных решений, и т. д. Оттого среди трудов Веселовского встречаются и такие, которые состоят из сплошного соединения фактов, литературных параллелей и пр. с кратким резюмирующим заключением в конце. В этом нельзя не видеть влияния материала на выработку способа его освещения. Ведь описать, в точно датируемых хронологических рамках, литературную борьбу известных исторических деятелей, ставших героями романа «Вилла Альберти», — это совсем не то, что осветить историю былин или странствующих повестей, в отношении которых неизвестно даже, где и когда они возникли. Вот здесь-то, при испытаниях исторического принципа исследований, огромная заслуга принадлежала Бенфею, теория заимствования которого нацеливала на изучение действительной истории распространения словесных памятников, их взаимодействия и видоизменения их форм. Поэтому Веселовский, как и Буслаев, тоже оказался в числе тех, кто пытался выявить возможности этой теории. Первым обстоятельным опытом в этом направлении и была его докторская диссертация «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872), где он с одобрением писал о том повороте, какой совершила школа Бенфея, вернувшись к теории заимствования, отброшенной мифологами. «Возвращение к историческому взгляду при оценке явлений народно-литературной старины — может быть, признак времени, возвращение к реализму. Мы так долго витали в романтическом тумане пра-арийских мифов и верований, что с удовольствием спускаемся к земле»³⁸.

Теория заимствования Бенфея в конце концов обнаружила свою несостоятельность. Но на первых порах увлечение ею было естественно, и неизбежны были те крайности, которые можно обнаружить не только у ортодоксальных последователей Бенфея, но и у тех, кто, испытывая его влияние, подобно Веселовскому, с самого начала относились к его концепции достаточно критически.

Один из кардинальных недостатков бенфеевской теории русский ученый обнаружил в том, что она игнорировала учение

³⁸ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. VIII. Пг., 1921, стр. 2.

Гриммов, хотя эти направления не исключают, а «даже необходимо восполняют друг друга, должны идти рука об руку, только так, что попытка мифологической экзегезы должна начинаться, когда уже кончены все счета с историей»³⁹. Другой недостаток бенфеевской теории заключался в формализме. Еще в одном из кандидатских отчетов, касаясь чужих литературных влияний, Веселовский, как мы знаем, обуславливал их действие «согласием» воспринимающей среды. А в докторской диссертации, polemизируя уже с самим Бенфеем, он говорит: «Сходство двух повестей, восточной с западной, само по себе не доказательство необходимости между ними исторической связи: оно могло завязаться далеко за пределами истории, как любит доказывать мифологическая школа; оно, может быть, продукт равномерного психического развития, приводившего там и здесь к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания»⁴⁰.

Указание последней возможности восходит уже к теории самозарождения.

Мысль о самостоятельном параллельном возникновении сходных образов, предвосхищавшая открытия этнографической школы, давно уже высказывалась русскими учеными, и это понятно. Ведь теория самозарождения, получившая свое развернутое изложение в «Первобытной культуре» Тэйлора, была не чем иным, как конкретизацией того положения, что искусство отражает жизнь. В сущности это была материалистическая концепция, противостоявшая формализму бенфеистов. Но, поскольку она опиралась на философский позитивизм, она была чревата вульгаризацией, сказавшейся, правда, не столько в трудах самих этнографов, сколько в исследованиях литературоведов и фольклористов, перенявших их принцип (например, у последователей «исторической школы» Вс. Миллера, рассматривавшей былевой эпос в качестве непосредственного отражения русской старины). Учет верных положений мифологической гипотезы и теории заимствования предотвращал опасность такого упрощенного понимания процесса самозарождения.

Последние годы жизни Веселовского, связанные с третьей стадией разработки его учения, отмечены попытками ученого завершить «Историческую поэтику» (это главный, хотя и неоконченный его теоретический труд), а также приложить добытые им обобщения к объяснению актов личного творчества (работы о Боккаччо, Жуковском и др.). Главная трудность была тут в том, чтобы разобраться в новейших эстетических концепциях и, опираясь на данные психологии, раскрыть «тайну» личного творчества, а значит, применительно к новой эпохе литературного раз-

³⁹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. VIII, стр. 1.

⁴⁰ Там же, стр. 3—4.

вития, продолжить разработку прежде всего проблемы традиций и новаторства. В своем университетском курсе 1884—1885 гг. он говорил: «Главный результат моего обозрения, которым я особенно дорожу, важен для истории поэтического творчества. Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетники и которые подлежат скорее ведению психологов. Но мы можем достигнуть других отрицательных результатов, которые, до известной степени, укажут границы личного почина. Понятно, что поэт связан материалом, доставшимся ему по наследству от предшествующей поры; его точка отправления уже дана тем, что было сделано до него. Всякий поэт, Шекспир или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род. Чтоб определить степень его личного почина, мы должны проследить наперед историю того, чем он орудует в своем творчестве, и, стало быть, наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием»⁴¹.

IV

Реализацию этой программы ученый, обратившись к опыту историков, начал с теоретического обоснования истории всеобщей литературы как науки. Всеобщая история, рассуждал он, не есть история абстрактного человечества, или какой-то общечеловеческой идеи, проявляющейся в различных авторах. Это — история народностей, объединенных одними и теми же законами физического и нравственного развития, связанных между собою войной и миром, заимствованиями и завоеваниями и, наконец, стремлением к улучшению быта, называемому прогрессом, — словом, той общностью судеб, которая и становится предметом всеобщей истории. Поэтому, по Веселовскому, история всеобщей литературы должна исследовать то, в чем сходились различные национальные литературы. А для выявления этого объединяющего начала следовало предварительно изучить каждую из них в отдельности, определив, разумеется, все принципиальные различия между ними. В этом Веселовский видел главную трудность на пути создания истории всеобщей литературы.

Другая трудность, носящая уже теоретический характер, заключалась в неясности понятия истории литературы. «В самом деле, — спрашивает Веселовский, — что такое история всеобщей

⁴¹ «Памяти акад. А. И. Веселовского», стр. 29—30 (приложение).

литературы, да и литературы вообще?» Если литература — письменность, то этим исключается все богатство неписанных, фольклорных памятников. Если она — словесность, тогда под это определение подойдет «история науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений»⁴². Дефиниция слишком широкая, вынуждающая нас вернуться к тому ходячему определению, которое ограничивает историю литературы изящными произведениями.

Однако такое ее определение, с точки зрения Веселовского, узко и вдвойне неприемлемо.

Во-первых, оно отрывает поэзию от жизни, от источника ее содержания. Сами же сторонники такого узкого взгляда (Шевырев, Штейнталь и др.), заявив о желании заниматься одною только поэзией, вынуждены прибегать за объяснением ее произведений к особенностям политического и религиозного развития. Не лучше ли «прямо сознаться, что границы литературной истории придется определять иногда гораздо шире, чем кругом исключительно изящных произведений»⁴³. Разделять то и другое было бы так же неуместно, как при изучении Данте ограничиваться одной только поэтической стороной его «Божественной Комедии», предоставляя специалистам судить о его исторических намерениях, богословских диспутах в раю и т. д.

Во-вторых, ограничение истории литературы сферой изящного, нося формальный характер, не только не проясняет специфику словесного искусства, а, напротив, затемняет ее. Если согласиться со Штейнталем в том, что история, философия, риторика и т. д. привходят в историю литературы лишь настолько, насколько они изящны по форме, то на этом основании Фукидид и Платон поместятся рядом с Гомером и Софоклом, тогда как Кант и Фихте окажутся за дверьми храма искусства. Кроме того, придется принять в расчет и национальные особенности: если французы особо ценят изящный стиль, то немцы обращают больше внимания на содержание. Таким образом, граница между хорошо и дурно пишущими учеными расплывается и становится неясным, кого допускать в историю литературы, кого нет. Полемизируя с Э. Руттом, который в своей «Истории итальянской поэзии» лишь походя коснулся Маккиавелли и ни словом не обмолвился о Бруно, Веселовский восклицает: «История итальянской поэзии без Маккиавелли, без Джордано Бруно? Такое отсутствие не окупается ни историческими введениями, ни географической и политической ориентировкой, ни главами о внутреннем быте, которые с некоторого времени вошли в моду и пришиваются сзади, ни к селу ни к городу, без всякого внутрен-

⁴² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 387.

⁴³ Там же, стр. 397.

него отношения к содержанию книги (...) Пока историческая и бытовая сторона будет только приложением, Beiwerk, литературного разыскания, до тех пор история литературы останется тем же, чем была до сих пор, библиографическим сборником, эстетическим экскурсом, трактатом о странствующих сказаниях или политическою проповедью. До тех пор история литературы существовать не будет»⁴⁴.

Отсюда делался вывод, что «наука об изящном должна подвергнуться коренному изменению»⁴⁵. Прежде всего историю литературы необходимо рассмотреть с точки зрения ее содержания, а с этой точки зрения она есть не что иное, как «история культуры»⁴⁶. На это, правда, могут заметить, что культуру изучают многие науки и если каждая из них возьмет свою часть, так что исторический отдел отойдет к истории, философский к философии, религиозный к богословию и т. д., то что же останется на долю истории литературы? «История литературы в том смысле, в каком я ее понимаю, — пояснял Веселовский, — возможна только специальная»⁴⁷. Иными словами, он возражал не против попытки сделать поэзию главным предметом истории литературы, а только против отрыва поэзии от жизни, который, в частности, сказывался и в игнорировании того факта, что художественные формы возникают исторически из внехудожественных и что поэтому нельзя исходить из представления о красоте как о чем-то вечном, будто бы всегда тождественном добру и истине. «Мы себе объясняем дело таким образом, — говорит он. — Существует рубрика под названием история литературы; ее границы неясны, они расширяются по временам до принятия в себя таких элементов, которые с своей стороны успели сложиться в особые науки. Надо было определить границы, провести межу, до которой позволено доходить литературной истории и за которой начинаются чужие владения. Эти владения — политическая история, история философии, религии, точных наук. На долю истории литературы останутся, таким образом, одни так называемые изящные произведения, и она станет эстетической дисциплиной, историей изящных произведений слова, исторической эстетикой. Это зовется узаконением и осмыслением существующего. Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор»⁴⁸.

Иной вопрос, возможна ли разработка такой специальной науки в России. «Мы, принижающие русскую науку, считаем

⁴⁴ Там же, стр. 389.

⁴⁵ Там же, стр. 395.

⁴⁶ Там же, стр. 389.

⁴⁷ Там же, стр. 390.

⁴⁸ Там же, стр. 396.

прагматическую историю русской литературы, при настоящей скудости фактических данных — делом невозможным»: Некоторые даже самую попытку называют «делом неумным»⁴⁹. А между тем Западная Европа в этом отношении недалеко ушла от России. Громадность задачи и там отпугивает лучшие силы. Дело требует на одну только филологическую подготовку многих лет, не говоря уже о тех трудностях собирания и публикации материала, которые усугубляются отсутствием разделения труда и специализации. Да и сама специализация, когда все приходится начинать заново, была бы преждевременна. При таком положении вещей Веселовский считал наиболее разумным как можно шире охватить материал, сосредоточиться на разработке метода, на изучении философии истории, достижений западной науки и т. д. «Такое энциклопедическое обозрение, разумеется, не должно исключать самостоятельности; если оно не пролагает новых путей, оно должно по возможности проверить пройденные западной наукой, чтобы не водиться слепо словами наставника и не повторять заученных задов»⁵⁰.

Так в 1863 г. Веселовский приходит к своему первому определению истории литературы: по содержанию — это «история образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни»⁵¹. В 1870 г. он уточняет это определение: «История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, на сколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом. Если, как мне кажется, в истории литературы следует обратить особенное внимание на поэзию, то сравнительный метод откроет ей в этой более тесной сфере совершенно новую задачу — проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливало всякое предыдущее развитие»⁵². Так устанавливалась та грань, которая отделяла новое, сравнительно-историческое направление от культурно-исторического, — грань эта проходила по линии выдвижения на передний план задачи познания законов изменения художественной формы. В 1893 г., уточняя свое определение истории литературы как «истории общественной мысли в образно-поэтическом переживании и выражающих его формах», Веселовский пояснял: «История мысли более широкое понятие, литература ее частичное проявление; ее обособление предполагает ясное понимание

⁴⁹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 386.

⁵⁰ Там же, стр. 391.

⁵¹ Там же, стр. 397.

⁵² Там же, стр. 52.

того, что такое поэзия, что такое эволюция поэтического сознания и его форм, иначе мы не стали бы говорить об истории»⁵³. Никакая история не мыслима вне развития. Следовательно, история литературы тоже должна сосредоточиться на изучении законов движения содержания и формы художественных произведений. Но, как в начале 60-х годов, так и тридцать лет спустя, Веселовского обуревали сомнения, где же поставить межвые знаки, чтобы на обширном поле культуры отвести для своей науки отдельный участок и, таким путем, превратить ее в специальную дисциплину. Определяющее значение в литературном процессе принадлежало содержанию. Значит, нужно было исходить из него. Но именно здесь провести определенную грань не удавалось, и Веселовский не без горечи писал об этом в 1893 г.: «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право осватило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк культуры и эстетик, эрудит и исследователь общественных идей. Каждый выносит из нее то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию. Относительно нормы не сговорились, иначе не возвращались бы так настоятельно к вопросу: что такое история литературы?»⁵⁴.

Справедливо подчеркнув, что «в этом воздержании от формулировки окончательного определения истории литературы была известная доля мудрости», Б. М. Энгельгардт вместе с тем пытался объяснить неспособность Веселовского пойти дальше предубеждением к общим исходным предпосылкам, якобы побуждавшим его ограничиваться «простым выделением ряда фактов»⁵⁵. Но такое объяснение, которое разделялось многими, не выдерживает критики. «Голые факты» нужны были Веселовскому не сами по себе, а для проверки уже бытовавших в науке положений и для получения новых обобщений. Такие выверенные и вновь полученные достоверные обобщения, в его глазах, тоже получали значение «ряда фактов». Стало быть, он не избегал общетеоретических предпосылок вообще, а только непроверенных. Причем подведение «истории литературы» под понятие «история общественной мысли» у него отнюдь не означало согласия с теми представителями культурно-исторической школы, которые сводили цель литературных исследований к изучению общественных идей. У Веселовского такое определение служило лишь указанием на то, что к изучению поэзии надо подходить не с представлением об имманентности ее саморазвития, а со стороны ее объективного содержания, охватывающе-

⁵³ Там же, стр. 53.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924, стр. 40.

го все стороны общественной и литературной жизни. «Фактически только эту мысль, — констатирует Энгельгардт, — и выражает для него классификация истории литературы, как одного из отделов истории общественной мысли»⁵⁶. Рассматривая литературу в различных связях с общекультурным развитием, он, однако, в отличие от Пымина, Тэпа, Гетнера и других представителей культурно-исторической школы, никогда не сбивался на путь обособленного изучения народных обычаев, политической истории, религиозных и иных течений. Все это принималось им в расчет лишь в той мере, в какой, предохраняя от узости взгляда на литературу, способствовало лучшему пониманию художественного слова, на которое он, по свидетельству Д. К. Петрова, «прежде всего и направлял свой пронизательный анализ»⁵⁷.

В центре внимания Веселовского находились законы поэтического творчества. Как и всякие другие законы, они не могли не обладать свойством всеобщности, и естественно было ожидать, что наиболее полно их действие проявится в истории всеобщей литературы. А эта последняя оказывалась не чем иным, как историей многих частных литератур в их сходных чертах. Так намечался специальный объект исследований и вместе с ним тот метод, с помощью которого он мог быть познан, а значит, намечались и рамки особой, сравнительно-исторической школы изучения литератур.

V

В условиях, когда исследование всеобщей литературы только начиналось и особой методологии его не существовало, естественно было применить к ее изучению общие филологический и исторический приемы.

В филологии давно уже господствовал сравнительный метод, особенно в языкознании, которое благодаря ему претерпело коренные изменения. Позднее этот метод проник в фольклористику и этнографию, где он, как известно, привел в трудах Моргана к повторному открытию материалистического понимания истории. Его приложение в сфере естественных наук вызвало к жизни сравнительную анатомию, сравнительную эмбриологию и т. д. Даже дарвиновская теория происхождения видов отчасти основывалась на выводах, полученных с его помощью. Все это вселяло надежду, что и в области историко-литературных явлений он может дать если не равноценные, то все же «приблизительно точные результаты». Во всяком случае, по наблюдени-

⁵⁶ Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский, стр. 95.

⁵⁷ Д. К. Петров. А. Н. Веселовский и его историческая поэтика. — «ЖМНП», 1907, № 4, стр. 94.

ям Веселовского, он уже «во многом изменил ходячие определения поэзии, порасшатал немецкую эстетику»⁵⁸. Причем само собою разумелось, что история литературы должна была освещаться исторически. Поэтому Веселовский и говорит, что его метод «вовсе не новый, не предлагающий какого-либо особого принципа исследования: он есть (...) тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения»⁵⁹.

Но развитие этого метода в литературоведческой практике зависело от того, с какой стороны, объективной или субъективной, подходили к искусству. В то время такая поляризация точек зрения была почти совершенно неизбежна. Одни ученые исходили из того, что поэзия есть плод сознания, субъективный продукт творящей индивидуальной психологии. Другие, наоборот, отправлялись от того, что поэзия, отражая жизнь, опредмечивается в вещах, объективно данных сознанию. На такой основе строил свою концепцию, в частности, и Веселовский.

Требования объективности, строгой фактической доказательности и выявления каузальности подчеркивались как непреложные условия научности. Именно это имел в виду молодой ученый, когда в 1863 г. спрашивал себя: «История литературы — может ли она быть предметом науки?»⁶⁰. Эти условия выдвигал он в качестве основных и в своей вступительной лекции «О методе и задачах истории литературы как науки».

Отметив, что под «обобщением» подразумевают разное, он следующим образом изложил свое понимание: «Вы изучаете, например, какую-нибудь эпоху; если вы желаете выработать свой собственный самостоятельный взгляд на нее, вам необходимо познакомиться не только с ее крупными явлениями, но и с тою житейскою мелочью, которая обусловила их; вы постараетесь проследить между ними связь причин и следствий; для удобства работы вы станете подходить к предмету по частям, с одной какой-нибудь стороны: всякий раз вы придете к какому-нибудь выводу или к ряду частных выводов.

Вы повторили эту операцию несколько раз в отношении к разным группам фактов; у вас получилось уже несколько рядов выводов, и вместе с тем явилась возможность их взаимной проверки, возможность работать над ними, как вы доселе работали над голыми фактами, возводя к более широким принципам то, что в них встретилось общего, родственного, другими словами, достигая на почве логики, но при постоянной фактической проверке, второго ряда обобщений.

⁵⁸ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 47 и 48.

⁵⁹ Там же, стр. 47.

⁶⁰ «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 112.

Таким образом, восходя далее и далее, вы придете к последнему, самому полному обобщению, которое в сущности и выразит ваш конечный взгляд на изучаемую область»⁶¹.

Веселовский очень выразительно описал здесь индуктивный метод. Не исключено, что выбор этого метода определялся состоянием тогдашней литературной науки. На такое предположение наталкивает, между прочим, то, что не один Веселовский, а и Чернышевский в статье «О поэзии» (1854) тоже настаивал на необходимости для теоретической науки основываться «на возможно полном и точном исследовании фактов». Проведенная для пояснения этого положения аналогия между эстетикой и грамматикой и последующее утверждение, «что истинно-современные мыслители понимают „теорию“ точно так же, как понимает ее Бэкон, а вслед за ним астрономы, химики, физики, врачи и другие адепты положительной науки»⁶², еще более усиливает впечатление сходства теоретических и методических установок Чернышевского и Веселовского. Ведь Ф. Бэкон был именно тем мыслителем, который более других способствовал утверждению в философии эмпирического метода с его преимущественной опорой на индукцию, анализ, сравнение и наблюдение. На эти приемы делал особый упор и Веселовский:

«Изучая ряды фактов,—продолжает он,—мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную законность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия. Мы даже склонны пойти далее и охотно переносим это тесное понятие причинности на ближайшие из смежных фактов: они или вызвали причину, или являются отголоском следствия. Берем на проверку параллельный ряд сходных фактов: здесь отношение данного предыдущего и данного последующего может не повториться, или если представится, то смежные с ними члены будут различны и наоборот, окажется сходство на более отдаленных степенях рядов. Сообразно с этим, мы ограничиваем или расширяем наше понятие о причинности; каждый новый параллельный ряд может принести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятия, что полученное обобщение подойдет к точности закона»⁶³.

Будучи индуктивным, этот метод противостоял умозрительным построениям эстетики; будучи историческим, он исключал метафизическое понимание того, что изменялось, и в то же время позволял выделять то, что устойчиво повторялось на фоне

⁶¹ «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 44—45.

⁶² Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 264—265.

⁶³ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 47.

переменного; как сравнительный метод, повторенный в параллельных рядах обобщений, он предостерегал против той односторонности, когда заключения делались на основе опыта какой-либо одной литературы, и тем резко повышал степень возможной полноты и объективности выводов. Последнее его свойство русский ученый ценил особенно высоко. Ведь литературные явления, сравниваемые между собой,— это такие же внешне данные исследователю факты, как и явления естественной природы. Они вполне доступны проверке наблюдением, а значит, обобщения, сделанные на их основе посредством сопоставления, могут быть не менее достоверны и точны, чем естественно-научные определения. Не случайно поэтому, как отмечает Энгельгардт, сравнительный метод особенно интенсивно применялся там, где экспериментальное изучение либо исключалось, либо было крайне ограничено. «В этом смысле он до известной степени является эквивалентом экспериментального метода, открывая новые возможности установления причинного соотношения между последующим и предыдущим явлением»⁶⁴.

Хотя с помощью сравнения раскрывается как сходное, так и различное, однако в истории филологии сравнительный метод на первых порах применялся преимущественно для обнаружения сходного по той простой причине, что оно есть нечто повторяющееся, общее, а следовательно, приближающееся к закономерному. Но за сходством явлений могла скрываться различная сущность. Сходство могло намекать на происхождение произведений от общего предка. Из такого предположения исходили мифологи, более других сделавшие для выявления возможностей сравнительного метода при изучении генезиса поэтических форм. Сходство, далее, могло указывать на влияние одних произведений на другие, либо на видоизменение одних и тех же произведений, приобретших в процессе своей модификации видимость различных. Наиболее полно возможности сравнительного метода в приложении к этой, чисто исторической сфере литературных исследований, демонстрировались приверженцами теории заимствования и, в частности, бенфеистами. Наконец, сходство могло свидетельствовать о типологической близости независимых поэтических явлений, обусловленной одинаковыми условиями быта и сходными чертами психологии. В этом психолого-историческом аспекте сравнительный метод специализировался в основном поборниками теории самозарождения.

В трудах Веселовского, который учитывал все три возможности, сравнительный метод превратился в тончайшее орудие блестящих индуктивных построений, поражавших своей масштабностью и точностью, осторожностью обобщений. Редкое исто-

⁶⁴ Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский, стр. 59.

рическое и поэтическое чутье в соединении с энциклопедической эрудицией помогали русскому ученому избегать многих крайностей, до каких доходили другие, и, применяя метод сравнений, достигать превосходных результатов как в теории, так и в сфере практического изучения истории мировой литературы.

Свойством строгой объективности, исключавшей односторонность выводов, объясняется и та особенность сравнительного метода, что он оказывался наиболее эффективным в тех областях, где преобладал отрывочный материал, часто рассеянный по разным эпохам, регионам, народностям и жанрам. Чтобы определить место частей в структуре целого, которое как бы разрывалось временем на куски, случайно сохранившиеся в памятниках одного народа, но утраченные у остальных, исчезнувшие почему-либо на рубеже эпох, так что преемственная нить развития терялась, и т. д., — для этого необходимо было сопоставлять уцелевшие фрагменты, примерять их, прикладывать их друг к другу — словом, сравнивать по всем линиям и «изломам». Если в результате такой операции удавалось реконструировать целое, то это уже само по себе доказывало верность избранного пути к истине, правильность метода. Не случайно поэтому для этнографии, работающей особенно много на таком фрагментарном материале, сравнение сделалось примерно тем же, что синтез для органической химии. Неспроста этот способ стал также незаменимым для фольклористов, изучающих эволюцию того или иного жанра по частично сохранившимся памятникам.

VI

Но при всех своих достоинствах рассматриваемый сравнительно-исторический метод (в историко-материалистической, марксистской системе этот метод выступает, разумеется, в принципиально ином варианте) страдает существенной ограниченностью. Он результативен лишь в пределах того или иного эволюционного цикла. Но он отказывается служить, как только исследование подходит к нижней или верхней критической границе данного цикла, когда наступает качественный перелом, при котором явления одного рода превращаются в явления иного рода⁶⁵. В этом смысле сравнительно-исторический способ есть по суще-

⁶⁵ Если изучаемые явления не развились до определенной степени зрелости, их можно сравнивать сколько угодно — закон их развития останется нераскрытым. Ибо хотя всякий закон необходимо есть общее, повторяющееся в явлениях, однако не все общее, повторяющееся в них, находится между собой во внутренней связи, вне которой закономерность не действует. Так, товарно-денежные отношения, на которых зиждется буржуазный строй, были известны еще в античную эпоху, однако законы капиталистического общества были открыты лишь в середине XIX века.

ству эволюционный. Его ограниченность как эволюционного метода заметна и у Веселовского, несмотря на то что ученый не исключал правомерность скачков в истории.

С исторической точки зрения Веселовского для литературной науки важно было установить, когда и как возникла поэзия и какие изменения претерпела она, прежде чем приобрести знакомые нам современные черты. «В истории поэтических родов,— говорит Веселовский,— есть своего рода последовательность, не везде одинаково выдержанная, затемненная иногда посторонними влияниями, ускорившими или извратившими правильный ход развития, но настолько прозрачная, что она производит впечатление законности. Как последовательные изменения быта и рост общественного и личного сознания выражались в новых формах политического устройства, в выделении научного мирозерцания из мифического, философии из религии, истории из эпоса — так выражались они и в поэзии, в чередовании ее форм, обусловленном изменениями ее идеального содержания. Везде, где мы в состоянии наблюдать продолжительную литературную историю, на первом месте являются те произведения народной поэзии, не знающей творца, которые мы обикли объединять именем эпоса, и надо перенестись к другому концу развития, чтобы встретить тот особый род повестей и рассказов, лишенных традиционного значения и принадлежащих личным авторам, которые назовутся новеллами, романами и т. д. Между ними и эпосом, в определенном выше значении этого слова, прошла целая история, наполненная выделением — лирики и драмы»⁶⁶.

По Веселовскому, задача науки и заключалась в том, чтобы раскрыть, при каких условиях совершалось это выделение. Мнения ученых здесь расходились. Веселовский находил, что внутренняя связь литературных родов с породившим их временем была недостаточно изучена. А эта связь коренилась в психологии людей, в их разных воззрениях в различные периоды развития. Поэтому надо было уделить особое внимание изучению народной психологии (как это делали на Западе Лазарус и Штейнталь). Далее следовало путем сравнения всех важнейших литератур выявить элементы эпоса, лирики, драмы и романа. Господствующая эстетика, утверждал Веселовский, грешит односторонностью, когда отвлекает общий закон от небольшого количества фактов. «Забывается простая идея, — пояснял он, — что эпос неповторим в истории. Немецкая эстетика, не обращая на это внимания, образует схему эпоса на основании гомерических поэм, затем анализирует ее и подводит под нее, напр. современный роман»⁶⁷.

⁶⁶ А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести, вып. I, стр. 1.

⁶⁷ «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 21 (приложение).

Требовалось пересмотреть это традиционное представление и уточнить хронологию поэтических родов на более широком материале. Но сравнительный прием, какой применяла теория заимствования при изучении миграции произведений, тут не годился. Поэтому Веселовский не раз указывал на необходимость пользоваться разными способами изучения литературы: историческим, философским и пр. В частности, при изучении генезиса поэтических родов он предлагал сравнивать данные различных литератур при помощи «психолого-исторического способа»⁶⁸, характерного для теории самозарождения. Используя ее метод сравнительного изучения культур, ученый стремился объяснить происхождение поэзии и ее элементов на почве тотемизма, анимистических представлений, мифотворчества и т. д. Таким путем поэтические формы возводились к формам жизни первобытного общества, к своей древнейшей первооснове. В результате бесконечный ряд соотносящихся фактов связывался в строго эволюционную цепочку, имевшую только одно слабое звено: при решении проблемы происхождения поэзии сравнению подлежали не однородные явления, как в случае историко-литературных исследований, а явления разного порядка — художественного и внехудожественного. Их сходство оказывалось чисто внешним, формальным, хотя логично было предположить, что за ним скрывается внутренняя связь. Ведь появлению поэзии должно было предшествовать развитие ее зародыша, или элементов, содержащихся в культурно-языковых образованиях внеэстетического порядка. Веселовский, как и Потебня, часто называл и этот «зародыш» поэзией. Это, конечно, не значит, как думали некоторые, будто бы в их понимании поэзия существовала до появления подлинной поэзии. Диффузность этого термина в их употреблении означает только то, что оба мыслителя, стремясь раскрыть причину кристаллизации поэтических элементов в цельную поэзию, не могли, однако, найти удовлетворительного решения.

В самом деле, в силу каких потребностей человеческого развития внеэстетические явления приобретали эстетическое значение? На этот вопрос могла ответить конкретно лишь эстетическая и психологическая наука. Недоверчиво относясь к субъективистским толкам, Веселовский (так же, кстати, как и Плеханов) предпочитал им выводы позитивистской психологии, хотя и к ним он относился тоже не без опаски. И, может быть, поэтому его больше всего устраивало то туманное представление о психофизическом катарзисе, восходящее к Аристотелю, которое позволяло как-то (наподобие пресловутой «силы» в естественных науках) обозначать в сущности еще непознанное. Так,

⁶⁸ «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 16.

говоря о бессознательном сотрудничестве первобытного коллектива, усилиями которого поэзия стала обособляться от хорового начала, он поясняет: «Вызванная, в составе древнего синкретизма, требованиями психофизического катарзиса, она дала формы обряду и культу, ответив требованиям катарзиса религиозного. Переход к художественным его целям, к обособлению поэзии, как искусства, совершался постепенно»⁶⁹. Поскольку понятие «психофизического катарзиса» не определено, указание на него разъясняет здесь вопрос не больше, чем во фразе: «Психофизический катарзис древней игровой песни перешел в эстетический»⁷⁰.

Раскрыть причину перехода внеэстетических явлений в эстетические с помощью сравнительного метода Веселовский не мог. Достигая нижнего «хронологического рубежа» словесного искусства, он оказывался на границе этнографии и переходил эту границу, чтобы обнаружить здесь только аналог тем формам, какие отложились в напластованиях последующего поэтического развития. При этом он стремился к такому параллельному накоплению ряда единичных случаев, чтобы на основе их индукции можно было заключить, как вообще протекал процесс образования эпического жанра, метафоры и т. д. С целью приблизиться к пониманию законов их становления, он, кроме европейского материала, широко использовал также фольклорно-этнографические данные азиатских, африканских, американских и австралийских племен.

На этом пути он наталкивался, однако, еще на одну преграду, вынуждавшую его корректировать свой метод.

Чтобы не скользить по поверхности явлений, нужно было отличать общую внутреннюю логику развития литератур от их конкретной истории, далеко не одинаковой у разных народов. Это Веселовский четко осознавал. Именно поэтому он говорил, например, что последовательность поэтических родов затемняется внешними влияниями, искажающими правильный ход развития. Касаясь генезиса драмы, он снова обращает внимание на то, что «вмешательство постороннего предания затемняет порой ход естественной эволюции»⁷¹. Аничков верно заметил, что «такие слова в устах только историка не имели бы смысла»⁷². Но они имели смысл в устах того, кто искал пути к истине, кто разрабатывал методологию исследования. Любопытно наблюдать, как по мере восхождения из глубин веков к современности сужается та база, на какой строилась концепция Веселовского:

⁶⁹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 201.

⁷⁰ Там же, стр. 214.

⁷¹ Там же, стр. 291.

⁷² Е. В. Аничков. «Историческая поэтика» Александра Ник. Веселовского. — «Вопросы теории и психологии творчества». Харьков, 1907, стр. 407.

если у истоков поэзии, пока решается проблема ее происхождения, в расчет принимаются все области культуры, то в дальнейшем, при рассмотрении самой истории литературы, инородные культурные пласты постепенно вытесняются, пока, наконец, словесное искусство не становится исключительным объектом анализа в статьях и книгах об отдельных писателях. Вместе с тем психолого-исторический способ сменялся историческим, характерным для теории заимствования, чтобы под конец, при переходе к проблемам личного творчества, уступить место поискам нового, ближайшим образом еще не установленного метода.

VII

В результате сравнительно-исторического изучения литератур и обобщения добытых с его помощью результатов получалась длинная цепь причинно связанных друг с другом явлений искусства, одна из другой выраставших сюжетных схем и стилистических формул.

Но чем определялась эта эволюция словесного искусства? Имманентных объяснений литературного процесса русский ученый не признавал. Движущей силой художественного развития он считал перемены во взглядах и чувствах человечества. Каждое новое поколение, считал ученый, воспринимает от предшествующих многие приемы выражения своего духовного опыта и сложившиеся уже словесные формулы. Так как эти формулы ассоциировались со старыми представлениями, то, чтобы выразить в них новый внутренний опыт, их приходилось изменять. В процессе приспособления к новому содержанию даже очень устойчивые формулы подвергались изменениям. Одни лишь слегка подновлялись; некоторые, вступая в сочетания с другими, образовывали новую, более сложную комбинацию; забытые оживали в новом употреблении; иные целиком заимствовались из чужого источника; и только часть, как совсем непригодная для воплощения мыслей и эмоций пришедшего на смену поколения, отбрасывалась. По Веселовскому, от этой способности вбирать в себя новое содержание и видоизменяться под его напором зависит судьба как целых жанров, так и отдельных поэтических элементов. Особенно любопытна в этом отношении история романа, который, в освещении Веселовского, возникнув в условиях ослабления общественных связей античного мира, непрерывно менял затем свой облик в зависимости от чередования идеалов христианства, рыцарства, бюргерства и т. д.

Признавая содержание определяющим началом в эволюции поэтических форм, ученый, естественно, должен был осветить и вопрос о его характере. В самом общем виде ответ на этот воп-

рос по существу уже содержался в утверждении, отвергавшем возможность уединенного художественного развития. Для Веселовского само собою разумеется, что исторические условия создаются не личными деяниями, а общественными движениями. Согласно такому пониманию, деятели культуры, так же, как вожди и герои, являлись представителями массы: на ранних исторических стадиях — безымянными выразителями коллектива, не отделявшими себя от него; на последующих ступенях — выразителями обособлявшихся общественных групп, постепенно приходившими к сознанию своего особого, сперва группового, а потом и индивидуального положения. Во времена Веселовского постановка вопроса о роли личности в истории (имевшая, как известно, огромное практическое значение для развертывания революционного движения в России) вызывала ожесточенные споры, и потому не случайно эти стороны концепции ученого подвергались нападкам в литературоведении его времени. Веселовский был одним из первых ученых академического направления, кто попытался приложить к объяснению литературного процесса прогрессивную, в своей основе материалистическую теорию.

По своему содержанию история литературы определяется общественным развитием, отражает коллективный социальный опыт. Этому, по Веселовскому, нисколько не противоречит и тот факт, что на определенных ступенях развития показателем настроений массы, кружка или сословия становится какой-нибудь личный поэт, индивидуальность которого сказывается в тоне и колорите его произведений. Не противоречит потому, что «поэт рождается, но материалы и настроение его поэзии приготовила группа. В этом смысле можно сказать, что петраркизм древнее Петрарки. Личный поэт, лирик или эпик, всегда групповой, разница в степени и содержания бытовой эволюции, выделившей его группу»⁷³. Так же обстоит дело и с отдельными «великими созданиями». С течением времени менее удачные и незначительные произведения забываются, тогда как талантливые, переходя из века в век, все более высвечиваются и, в конце концов, предстают перед нами в виде изолированных памятников, обязанных своим возникновением исключительно личному почину гениальных одиночек. Такое представление о творчестве великих поэтов, по Веселовскому, противоречит исторической правде. Для того чтобы объяснить появление великих поэтов, надо обстоятельно изучить как общественную жизнь их времени, так и их литературное окружение, состоящее, разумеется, не из звезд первой величины. Понятая таким образом история литературы, утверждал Веселовский, «не только не исключает, но и предполагает

⁷³ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 273.

пристальное, атомистическое изучение какой-нибудь невзрачной легенды, наивной литургической драмы, не забывая ради них Данта и Сервантеса, а приготавливая к ним. Их понимание, их оценка оттого только выгадает; если для многих они продолжают выситься, точно гигантские статуи на площадях, в безмолвном величии одиночества, то следует помнить, что это одиночество — мираж; пустота создана нашим незнанием, и что к тем площадям издавна вели торные дороги, шли толпы работников и раздавались человеческие голоса»⁷⁴. При этом основная трудность, по Веселовскому, заключалась в том, чтобы по возможности точно обозначить долю личного вклада каждого писателя в историю поэтического искусства и не смешивать историко-литературный процесс, не зависящий от воли и сознания его отдельных участников, с процессом их личного творчества — словом, чтобы не терять под ногами той твердой научной почвы, на которой произведения могли бы рассматриваться как находящиеся в объективных отношениях причины и следствия. Да и сам процесс личного творчества при таком подходе может быть понят гораздо вернее, чем при субъективных, произвольных догадках насчет значения индивидуальных способностей гения. Полемизируя по этому вопросу с инакомыслящими, Веселовский писал: «Процесс личного творчества „покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет“ (Шпильгаген); но мы можем ближе определить его *границы*, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный почин»⁷⁵.

В постановке этого вопроса русский ученый резко противостоял адептам субъективного идеализма. «Мне кажется, необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта», — писал он⁷⁶. С личности поэта толкование литературного процесса начинали, в частности, кантианцы. Сам Кант утверждал: «Гений — это талант (природное дарование), который дает правило искусству». В соответствии с такой посылкой «изящное искусство» признавалось возможным «только как продукт гения». А так как последний признавался независимым от каких бы то ни было законов (правил), то отсюда следовало заключение: «того, каким образом гений создает свой продукт, даже нельзя и описать или указать научным образом»⁷⁷. В противо-

⁷⁴ См.: «Записки романо-германского отделения Филологического общества при Имп. С.-Петербургском университете», вып. I, 1888, стр. 23.

⁷⁵ А. Н. Веселовский. Из истории романа и повести, вып. I, стр. 27.

⁷⁶ Цит. по: В. Жирмунский. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. — «Русская литература», 1959, № 2, стр. 179.

⁷⁷ И. Кант. Критика способности суждения. СПб., 1898, стр. 178—179.

вес такой мистификации личности художника Веселовский предлагал иное определение специфики поэтического таланта. Имея в виду, очевидно, то распространенное, идущее от Канта и подхваченное Шопенгауэром представление об искусстве как о сфере проявления наивысших творческих способностей человека, или гениальности, автор монографии «Боккаччо, его среда и сверстники» писал: «Я поставил бы вместо творчества живость восприятия и рельефное объективирование того, что покоилось в сознании если не общества, то известных его слоев, как рассеянные члены чего-то, еще не собравшегося в раздельный образ»⁷⁸.

Итак, личность поэта, как, впрочем, личность и всякого другого деятеля, складывается под воздействием определенных исторических условий. Специфической особенностью поэтического таланта, в отличие от иных дарований, является обостренная восприимчивость к мыслям и чувствам, настроениям и переживаниям своей социальной прослойки или всего общества и способность ярко выражать их в концентрированной словесной форме.

VIII

Углубляясь в проблему соответствия содержания и формы в искусстве, А. Н. Веселовский сформулировал ее в 1870 г. в виде «гипотетического вопроса»: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?»⁷⁹

Это утверждение, вызвавшее немало возражений, кажется парадоксальным. Но таковым оно представляется лишь с позиций индивидуального творческого сознания. В этой связи уместно напомнить: и Маркс заострял внимание на том, что «традиции всех мертвых поколений тяготеют, как кошмар, над умами живых»⁸⁰, так что новые поколения, даже в периоды революционной ломки, выражают сначала свое, новое содержание на старом языке, заимствованном у предков.

Если рассматривать поэзию с точки зрения соотношения содержания и формы, то последняя, безусловно, предстанет перед нами чем-то более устойчивым. Опираясь на такие наблюдения, Веселовский в 1870 г. и сформулировал условия той задачи, ка-

⁷⁸ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. V. Пг., 1915, стр. V—VI.

⁷⁹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 51.

⁸⁰ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 8, стр. 119—120.

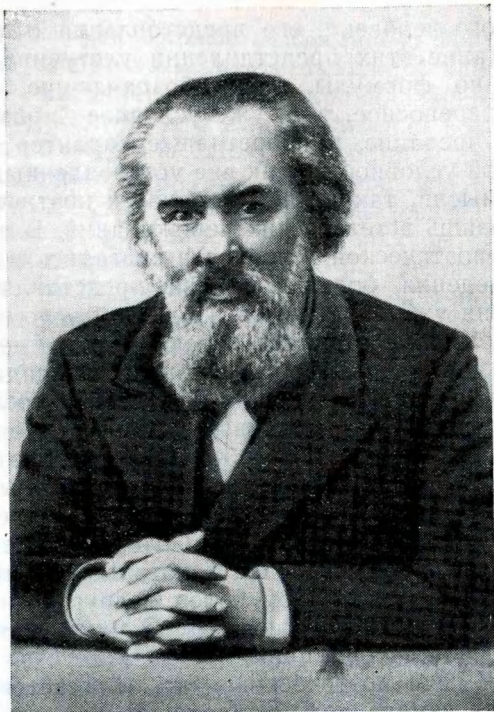
кую открывал сравнительный метод перед литературоведением в области изучения художественной формы слова — ее диалектического изучения по линии преемственности исторических традиций и вместе с тем отхода от них под воздействием прилива нового содержания. Тридцать лет спустя, после тщательного изучения под этим углом зрения произведений фольклора, средневековой и новой литературы, ученый приходит к более твердому убеждению в правильности такой постановки вопроса: «Как в области культуры, так, специальное, и в области искусства мы связаны преданием и ширимся в нем, не создавая новых форм, а привязывая к ним новые отношения; это своего рода естественное „сбережение силы“»⁸¹. Иными словами, новое зарождается не рядом со старым, а в нем самом и вырастает из него (мы «ширимся в нем»). Из такого понимания соотношения содержания и формы Веселовский выводил две важные методологические установки.

Первая обязывала исследователя при изучении отдельного поэта выяснять зависимость его мировоззрения от представляемой им социальной среды: народа, сословия, класса и т. д. Прежде чем пускаться в описание индивидуального своеобразия художника, следовало сначала обозначить типические черты в его облике: соотнести его миропонимание с идеями и представлениями, свойственными его ближайшему окружению, и затем поискать их у его непосредственных предшественников, у которых они могли появляться в смутном предчувствии будущего; в психологии поэта найти типы умственных настроений и формы выражения чувств, принятые в данном обществе; в личных эстетических вкусах и воззрениях обнаружить отражения широких литературных течений. По логике Веселовского, решение такой исследовательской задачи вполне возможно в пределах культурно-исторической школы.

Вторая методологическая установка, выводившая его за пределы задач культурно-исторической школы, касалась изучения формы отдельных произведений. С помощью сравнительно-исторического метода в них надлежало выделить традиционные жанровые компоненты, сюжетные схемы, образы, стилистические формулы и т. д. — словом, все те элементы, которые, будучи унаследованы, указывают границы личного почина писателя.

Сюжетные схемы, место которых в структуре произведений ему представлялось недостаточно выясненным, Веселовский, в конце концов, выделил в особую группу. Все остальные элементы, принадлежность к форме которых не вызвала сомнений, он называл поэтическим языком, рассматривая его по аналогии с обычным. Те изменения, какие отмечаются историей языка,

⁸¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 376.

*Александр Николаевич Веселовский*

если и скрадывают первоначальную форму слова, то незаметно для сменяющих друг друга поколений. Новые словообразования создаются по известным правилам в основном из бытующего материала; каждая эпоха обогащает внутреннее содержание слова новыми знаниями и понятиями. Подобным образом отражается прогресс общественного сознания и в унаследованных поэтических формулах, простирающихся от современной поэзии к древней и от нее к мифу. Задача исторической поэтики — определить роль и границы этого предания в процессе личного творчества.

3) 13) Обобщая результаты сравнительно-исторического изучения поэтического стиля, Веселовский приходит к выводу, что важнейшие творческие приемы и поэтический словарь (основная символика, фигуры, тропы и пр.), как и родной язык, художник слова получает в готовом виде от рождения. Когда-то элементы этого предания (поэтическая фразеология, образность, ритмика и пр.) служили живым выражением собирательной психи-

ки первобытного человека, его представлений о мире. Со временем содержание этих представлений улетучивалось, заменялось другим, но формулы, его обозначавшие, сохранялись, находя иное, переносное, т. е. уже условное применение. Так складывалось предание, приобретающее характер бессознательной поэтической условности. Как вне установленных форм языка не передашь мысли, так и вне условности поэтической фразеологии не выразишь эстетических переживаний. В границах этой традиционной поэтической условности слагались и относительно редкие нововведения, большей частью представляющие собою новые сочетания уже пережитого. Под этим углом зрения «наш поэтический язык представляет собою детрит»⁸² — нечто постоянно распадающееся, наподобие того, как распадается на отдельные слова и обороты живая речь, чтобы послужить материалом для создания чего-то нового. Как со словом у нас связывается ряд представлений об объекте, так и поэтические формулы, которыми орудует поэт, вызывают известные группы ассоциаций, и мы, благодаря воспитанию и привычке, приучаемся к этой работе пластической мысли. «Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации»⁸³.

От обычной речи поэтический язык отличается тем, что он легче поддается изменениям. Вначале, правда, ученый не отменял это различие, но, когда у него накопилось достаточно наблюдений в этой области, он стал яснее указывать на особую эволюцию поэтического языка. Однако признать ее зависящей от индивидуального произвола он по-прежнему отказывался. Литературный процесс есть накопленный результат коллективных усилий, в которых отдельному индивиду принадлежит лишь небольшая доля. Чтобы изменения в области поэтического языка стали заметны, нужна деятельность поколений, а не одной, пусть и гениальной, личности. Словом, в освещении Веселовского, поэтический язык представляется естественно-исторической стихией, не только не зависящей от воли и сознания отдельных индивидов, но даже, напротив, в известной мере определяющей условия и возможности их собственного творчества.

Это не значит, однако, что ученый сводил на нет индивидуальные различия формы произведений и роль гения в ее совершенствовании и обновлении. Он только иначе, чем кантианцы, понимал это. Индивидуальные различия он усматривал в конкретной целостности произведений. Показателем же гения слу-

⁸² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 493—494.

⁸³ Там же, стр. 376.

жило для него не произвольное обращение с формой, а, наоборот, та степень сознательности и интуиции, с какой гений опирается в своем творчестве на общие правила применения устойчивых формальных элементов для выражения новых, созревающих в обществе настроений. Поэт проникается ими тем раньше и глубже, чем он талантливее; и чем шире эта общественная основа его личных, идейных и формальных связей и отношений, тем плодотворнее его роль в истории литературы.

Впрочем, для поэтики Веселовского освещение личного творчества являлось не отправным пунктом, а конечной целью. При такой установке внимание должно было сосредоточиваться сначала не на индивидуальном своеобразии поэтов, описать которое не смогло бы и целое поколение исследователей, а на том общем, что позволяло говорить о некоторых типологических тенденциях в их творчестве, являвшихся не чем иным, как тенденциями историко-литературного развития, которые лишь по особому преломлялись в личной деятельности каждого. Стало быть, на этом пути можно было ожидать хотя бы некоторого разъяснения тайн личного творчества.

Но тут обнаруживалась и ограниченность сравнительного метода.

Если в приложении к фольклорно-этнографическому материалу сказывалась сильная, созидательно-реставрирующая способность сравнительного изучения, то по мере нарастания конкретных данных и их непрерывности, когда от исследователя требуется уже не накопление фактов, а их отсеивание, ограничение небольшой частью и отвлечение от всей остальной массы, обнаруживается обратная сторона этого способа: его эффективность резко падает вплоть до полной утраты самостоятельного, методологического значения. Конечно, сравнение и в этом случае используется очень широко и даже чаще, но уже не в качестве особого подхода, требуемого спецификой объекта, а в качестве чисто методического приема, безразличного к гносеологическим посылкам и равно пригодного для литературоведа, как и для физика или биолога; для идеалиста так же, как и для материалиста. Словом, при переходе к новой литературе, в которой роль личного почина прогрессивно возрастала, требовалась все более высокая степень конкретности освещения как самого литературного процесса, так и его слагаемых, многообразных индивидуальных процессов творчества. Последнее и оказывалось той верхней критической границей, достигнув которой, сравнительно-исторический метод отказывался далее служить. Почему, теперь нетрудно объяснить.

Решая аналогичный методологический вопрос на примере политической экономии, Маркс выяснил, что многим исследователям кажется правильным начинать с действительных предпо-

ссылку, с реального и конкретного, на деле же это оказывается ошибочным. «Конкретное потому конкретно, — пояснял он, — что оно есть синтез многих определений, следовательно, единство многообразного. В мышлении оно поэтому выступает как процесс синтеза, как результат, а не как исходный пункт, хотя оно представляет собой действительный исходный пункт и, вследствие этого, также исходный пункт созерцания и представления»⁸⁴.

Для глубокого постижения современного литературного процесса нужен был немалый запас научных абстракций («многих определений»), чтобы с их помощью, восходя от простого к сложному, можно было бы воссоздать конкретное. В этом отношении Веселовский (как, впрочем, и вся литературная наука его времени) оказывался в трудном положении. Но не потому, что он якобы пренебрег философско-эстетическими определениями. Отводя от себя этот упрек, он пояснял: «Я не отрицаю значения умозрения, если его психологические и эстетические выводы построены не на одиноко стоящих, хотя бы и казовых фактах, а на идее развития в широкой исторической перспективе»⁸⁵. Да и вообще ученый, пренебрегавший философско-эстетическими абстракциями, не рассчитывал бы на то, что литературный процесс «должен привлечь внимание психолога, философа, эстетика»⁸⁶, и не стал бы помышлять о курсе лекций, посвященном «философскому изучению литературных форм»⁸⁷. Другое дело, что сам Веселовский, стремясь побольше добыть строго научных определений, вынужден был, как историк литературы, отдать всю жизнь главным образом изучению историко-литературного материала. Когда же ему, под конец жизни, довелось вплотную подойти к проблемам новой литературы, он соответственно им конкретизировал и задачи своей поэтики. По-прежнему противопоставляя ее умозрительной, идеалистической эстетике и считая ее основной задачей «отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии», он пытался теперь теснее увязать эту задачу с философским «определением поэзии со стороны объекта и психологического процесса»⁸⁸. В этих целях с конца 80-х гг. он «упорно занимается эстетикой, общей теорией искусства, психологией художественного творчества и восприятия»⁸⁹ — словом, теми отраслями знаний, какие необходимы

⁸⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 727.

⁸⁵ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 248.

⁸⁶ Там же, стр. 51.

⁸⁷ «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 16 (приложение).

⁸⁸ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 498.

⁸⁹ В. Жирмунский. Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского. — «Русская литература», 1959, № 2, стр. 178.

были для того, чтобы истолковать законы личного творчества, открытие которых должно было увенчать его историческую поэтику. Но силы его к этому времени были уже на исходе.

Веселовскому хватило его жизни на то, чтобы в итоге кропотливого сравнительного изучения поэтического искусства разных народов свести хаотическую картину возникновения всеобщей истории литературы к стройной обобщающей схеме, отразившей — с известным приближением к истине — объективную, в процессе развития все более усложняющуюся взаимосвязь содержания и формы, и эту последнюю выделить, сделать ее специальным предметом литературоведческой науки. В истолковании Веселовского, история литературы впервые предстала как естественно-исторический процесс, совершающийся по особым законам, которые и составляют предмет специальной науки. Произрастая на общекультурной почве и питаясь ее соками, поэтические произведения постепенно образуют отдельный пласт, или особую литературную среду. В этой среде они рождаются, благодаря ей по-особому развиваются и, распадаясь, поглощаются ею. Странствуя на протяжении длительной истории, они вступают в различные связи, разрастаются или сокращаются, обмениваются составляющими их частицами, которые, перемещаясь из одного жанра в другой, из эпической песни в сказку или лубочную книгу, из сказки в роман и т. д., приобретают формообразующее значение. Сравнительный метод Веселовского помогает разобраться в этих сложных отношениях. Сопоставляя параллельные ряды произведений, можно выявить причинные отношения, возникающие между ними, построить генеалогические лестницы жанров, сюжетных схем и стилистических формул, которые, с одной стороны, теряются в доисторическом мраке, а с другой — тянутся, разрастаясь, к современной поэзии. Этот поворот в литературных исследованиях, при котором на передний план специального рассмотрения выдвигались закономерности развития художественной формы, и позволил Веселовскому основать особую, сравнительно-историческую школу, занявшую в русском академическом литературоведении передовые позиции. Через эту школу прошло большинство русских филологов конца XIX века, хотя причисляли себя к ней охотнее других те ученые, которые, работая в области фольклора и средневековой литературы, вынуждены были особо заниматься проблемами международных поэтических связей.

IX

Если рассматривать учение Веселовского не в той внешней последовательности, в какой оно разрабатывалось, а в соответствии с его внутренней, концептуальной логикой, то начальным

его звеном окажется проблема происхождения поэзии и ее родов. Ею, как и историей жанров, ученый начал заниматься с 70-х гг., но систематическое ее изложение он дал лишь в «Трех главах из исторической поэтики» (1899) — начатой, но не законченной им книге.

В отличие от большинства ученых, выводивших поэтические роды из общих философских, эстетических или психологических посылок, автор «Трех глав» рассматривал эпiku, лирику и драму как исторически сложившиеся, «более или менее определенные типы» произведений⁹⁰. В разработке этой проблемы он пошел дальше Гегеля и Белинского, переводя вопрос из отвлеченной сферы дедуктивных суждений в более конкретный план фактического обобщения. По мнению Веселовского, прежним ученым, и в особенности Гегелю, для конкретного освещения генезиса поэзии не хватало тех данных, какие были добыты изучением фольклора, прояснившим значение первобытного синкретизма.

Явление синкретизма, в понимании Веселовского, представляло собою сочетание ритмических движений с песней-музыкой и элементами слова. На ранней стадии синкретизма слово играло, по-видимому, скромную роль носителя ритма и мелодии, больше служа выражению эмоций, чем смысла. На это указывают многочисленные случаи, когда поют на слова, которых не понимают, — язык в ту пору еще не владел всеми своими средствами. Текст импровизировался в ходе песни-игры, причем эта импровизация ограничивалась повторением двух, трех стихов, подсказанных случайным впечатлением. В этих играх отражались быт и психика первобытных людей, веривших, что подражанием чему-то можно способствовать достижению желаемого. В действительности же в ритмически упорядоченных движениях и звуках проявлялся психо-физический катарзис — потребность дать выход накопившейся физической и психической энергии в песне-игре, разрядиться в ней от напряжения, в частности и трудового. К важным особенностям синкретической поэзии принадлежит и способ ее исполнения: песня-игра пелась и плясалась, как и у многих современных народностей, коллективно, *хором*. Хор для поэзии был тем же, чем общество для языка. Только при совместном участии в хоровом действе у индивидов могла возникнуть и развиваться потребность в обмене произведениями слова, выработаться и закрепиться форма такого обмена (индивид сам по себе не создает традиции, для этого нужна общественная среда, воспринимающая его открытия, сохраняющая и передающая их от поколения к поколению). Вот почему Веселовский и говорят, что «если бы у нас не было свидетельств о древности

⁹⁰ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 242.

хорового начала, мы должны были бы предположить его теоретически»⁹¹.

Но такие свидетельства имелись: следы хоризма наблюдались как в стиле и приемах личной (художественной) поэзии, так и в обычаях современных народов, стоявших на низких ступенях культуры. Строго говоря, синкретическую хоровую песнь нельзя назвать даже эмбрионом поэзии. Лишь с развитием быта и культуры, когда эти песни-игры станут превращаться в обряды и культы и появятся обрядовые и культовые хоры, незначащая фраза, прежде без разбора повторявшаяся как опора напева, обратится в нечто более осмысленное и цельное, в действительный поэтический зародыш. Обрядовые и культовые рамки хоризма более устойчивы, слово в них крепче привязано к тексту и оттого, под действием того же нормирующего ритма, здесь слагались более прочные словесные формулы и схемы сказа. Вместе с песней-мелодией эти словесные образования отрывались от обряда и вне его приобретали эстетический характер.

Какова же была форма этих древнейших поэтических произведений, выделявшихся из обрядовой связи? По мере усиления интереса к песне со связным текстом хор становился для нее все более неудобным, стесняющим ее развитие. Это приводит к появлению внутри хора запева-солиста, корифея, который оказывается «в центре действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив; хор мимирует ее содержание молча, либо поддерживает корифея повторяющимся лирическим припевом, вступает с ним в диалог...»⁹². Когда же эта словесная часть действия окрепнет и к ней появится самостоятельный интерес, запевала унесет ее из хора. В новой роли певца он будет петь и за себя и за хор, сказывать и мимировать. Если же в хоре был не один солист, как это бывало в случаях дихории, когда хор делился надвое, песня получала еще более сложную, строфическую форму. В хоре солисты «пели попарно, сменяя друг друга, подхватывая стих или стихи, вступая в положение, о котором уже пел товарищ, и развивая его далее». Вне хора певец должен был исполнять и партию своего товарища — «песня слагалась в чередовании стрóf, разнообразно дополнявших друг друга», а иногда в чередовании прозаического сказа и стиха, речитатива и припева⁹³.

Таковы те основные разновидности первоначальной поэтической песни, особенности которой непосредственно определялись формальной организацией хоризма. Веселовский называет ее

⁹¹ Там же, стр. 201.

⁹² Там же, стр. 255.

⁹³ Там же, стр. 259.

лирико-эпической. Эпическую часть составляет в ней канва действия, а лирическое впечатление производят повторения стихов, рефрены, возвращения к тем же положениям, то ускоряющие, то тормозящие действие. Этому характеру соответствует и исполнение песни: она ведется не спокойно, а нервно, с перебоями эпизодов, с диалогом и т. д. Ни традиционного стиля, ни типических положений еще нет. Становление этого жанра Веселовский изучает не только по таким народно-поэтическим памятникам, как древнегреческие номы и гимны, северные баллады и т. п., но и по данным этнографии об обычаях «некультурных народов», у которых лирико-эпические песни продолжали еще выделяться из обрядовой связи.

По содержанию эти песни могли быть легендарно-мифологическими, а у тех народов, которые втягивались в борьбу и под ее влиянием приходили к осознанию своего племенного единства, в них воспевались победы и оплакивались поражения. Почти одновременно с возникновением лирико-эпических песен начинается их циклизация, сперва *естественная*. Об одном и том же событии или подвиге героя слагается не одна, а несколько песен. У позднейших поколений они уже не могли, однако, вызывать прежних жгучих аффектов ликования и горя, их эмоционально-лирический накал тускнел, забывались и подробности далекого прошлого. Переходя из рода в род и от одной народности к другой, такие песни привлекали к себе преимущественно своим содержанием. Явилась потребность упорядочить ради него сказ, из песен устранялись лирические отступления, перебои эпизодов и т. д. Песня приглаживалась, выравнивалась и обобщалась по содержанию. В ней удерживалась лишь схематическая часть сказа, его общие нити, да характерные черты героя. Начало этого обобщения Веселовский объясняет стихийной, механической работой народного предания. Остальное, опираясь на него, довершали певцы.

Певец отличался от запевалы тем, что от него требовался не только особый дар, но и знание и профессиональная выучка. Слагая стихи во славу вождей и витязей, воспевая события дня, певец помнил не только песни предков, но и знал родословную своего героя, и это знание вносило в его репертуар принцип *генеалогической циклизации* песен, при которой героические образы выстраивались длинной вереницей, приводя к обобщению идеала героизма. Песня об идеальном героизме поневоле становилась образцом для прославления подвига витязей новых поколений. С развитием эпического схематизма (типизации) вырабатывался и типический стиль — этот песенный Домострой. «Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов: готовая палитра для художника»⁹⁴. Мы

⁹⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 268.

на почве *эпики*, носителями которой становятся родовые и дружинные певцы, вроде греческих аэдов. Им принадлежит и дальнейшее претворение традиционной поэзии, в процессе которого на смену генеалогической циклизации приходит *художественная* — спевы песен. При спеве песен хронология бессознательно нарушалась, чтобы наново мотивировать соединение разновременных событий по внутреннему плану.

Так возникает эпика — тот поэтический род, в котором вместе с отмиранием первобытной непосредственности замерли эмоции и главный интерес сосредоточился на содержании.

Зачатки лирики тоже восходят к первобытному синкретизму, к хоровым кликам, возгласам радости и печали, эротического возбуждения в обрядовом действе или весеннем хороводе и т. п. Уже в пору сложения песенного текста, когда он выделялся из обряда, эти хоровые возгласы типизировались, застывая в коротеньких формулах — простейших схемах простейших аффектов. Позднее они встречаются как в обрядовой поэзии, так и в запевах и припевах лирико-эпической и эпической песен. Но значительная часть их живет самостоятельно, образуя зачаточные формальные мотивы лирического жанра. Такими коротенькими формулами, дву- и четверостишиями, полна всякая народная поэзия, не испытавшая литературного влияния. Они «распространены от Китая, Индии и Турции до Испании и Германии». Порой они накаплиются, видимо, бесцельно, подлаживаясь к мелодии и темпу; иной раз развиваются содержательно. «Все это бывает связано незатейливо, диалогом, либо каким-нибудь положением: кто-нибудь ждет, задумался, плачется, зовет и т. п., и стилистические формулы служат к анализу психологического содержания: формулы печали, расставанья, приветов, как в эпической песне есть формулы боя, столованья и т. д.; тот же стилистический Домострой»⁹⁵.

Ответить на вопрос, что раньше сложилось: эпос или лирика — не так-то просто, потому что трудно представить себе черту раздела между ними «при выходе из общего хорового русла»⁹⁶. В пользу более раннего оформления эпоса говорит лишь то, что для отражения внешних явлений требовалась меньшая степень сознания, чем для сосредоточения на внутреннем мире. В этой связи Веселовский решительно возражает, однако, против того распространенного взгляда, который связывал эпос с объективностью, а лирику с выражением субъективности, причем понимаемой как нечто индивидуальное. Он правильно указывал, что субъективность может быть и общественной, что в этом смысле можно подчеркнуть «коллективный субъективизм» эпоса⁹⁷; а с

⁹⁵ Там же, стр. 272.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же, стр. 271.

другой стороны, во всяком индивидуальном субъективизме можно отметить момент объективного содержания, потому что психика не может раскрыться иначе, как только через отношение человека к внешнему миру. Идет ли речь о коллективном или индивидуальном «я», его раскрытие происходит тем же путем — «прислонением к миру лежащей вне его объективности»⁹⁸. Пока человек жил в родовой и племенной связи, песня являлась по необходимости «коллективно субъективным самоопределением, родовым, племенным, дружинным, народным». В нее входила и личность певца, поскольку он ее сочинял. Он был анонимен только потому, что масса подхватывала его песню, а у него не было сознания индивидуального авторства. Личность не отделяла себя от коллектива — «ее эмоциональность коллективная». Пробуждение и развитие личного самосознания совершалось постепенно, на основе дружинных, сословных и иных групповых выделений, сужавших коллективное начало. Именно этот групповой характер поэта обеспечивал ему возможность взаимопонимания с его средой, настроения которой он выражал и которая поэтому в его личных переживаниях узнавала себя.

В пору возникновения лирики ее аффективная сторона, выражающая несложные ощущения коллектива, была крайне монотонна. Прогресс лирического жанра был обусловлен социальной дифференциацией первобытного общества. «Когда из среды, коллективно настроенной, выделился, в силу вещей, кружок людей с иными ощущениями и иным пониманием жизни, чем у большинства, он внесет в унаследованные лирические формулы новые сочетания в уровень с содержанием своего чувства; усилится в этой сфере и сознание поэтического акта, как такового, и самосознание поэта, ощущающего себя чем-то иным, чем певец старой анонимной песни»⁹⁹. Ломка стилистического Домостроя и обновления лирических форм, как развитие личного самосознания, наиболее интенсивно совершается в начале выхода групп на арену общественной борьбы, когда они еще только утверждают себя и свою мораль, когда с особой силой проявляется их склонность к самонаблюдению, порождаемая требованиями новой этики, и к критике старого порядка вещей. Так, греческая лирика, отвечая волнениям нового быта, развила у себя гномику (элемент учительности) и сатирическую поэзию ямба. Но, когда такие группы достигают прочного положения в обществе, развитие их лирики может приостановиться и даже пойти в обратном направлении к прежнему схематизму форм и монотонности содержания. Нечто подобное произошло, в частности, с личной лирикой средних веков. Выйдя из народной, она наслои-лась над

⁹⁸ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 272.

⁹⁹ Там же, стр. 271.

нею и, превращаясь в сословную, в этом новом культурном движении сделалась настолько монотонной, «что, за исключением двух-трех имен, мы почти не встречаем в ней личных настроений»¹⁰⁰.

Между тем прогресс лирики зависит от развития личности. Самосознание певца, превращающее его в поэта, рождается в результате господства над содержанием и формой. Самосознание певца — это самосознание личности, высвобождающейся из сословной и кастовой замкнутости. Чем критичнее настроена личность к старому порядку (а это бывает, когда представляемая ею группа борется за утверждение нового), тем выше степень ее свободы на почве унаследованных поэтических форм, свободы творчества. О поэте, сменяющем анонимного певца эпических песен, ходят не легенды, как о Гомере, — у него уже есть действительная биография, отчасти созданная им самим в его стихах. Он уже успел заинтересовать собою и себя и других, сделать свои личные чувства объектом общезначимого анализа. Это и есть выход к тому роду поэзии, который называют современной, или личной лирикой.

Самым темным и трудно объяснимым представлялся Веселовскому генезис драматического рода. Он отказывался признавать точку зрения Гегеля, который представлял драму синтезом эпоса и лирики, «поэзией объекта — субъекта», или, попросту говоря, неким «сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового мирозерцания»¹⁰¹. Конечно, эпос и личная лирика не могли не отразиться на формировании драмы, «но она — не новый организм, не механическое сплочение эпических и лирических партий, а эволюция древнейшей синкретической схемы, скрепленной культом и последовательно воспринявшей результаты всего общественного и поэтического развития»¹⁰².

Условия драматического рода, так же как эпоса и лирики, даны еще за пределами литературы, на почве первобытного хоризма. Но если эпос и лирика были продуктом разложения обрядового хора, то «драма, в первых своих художественных проявлениях, сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога». Возникновение эпоса и лирики можно представить в виде процесса органических выделений и неорганических смешений, где последние встречаются спорадически, а первые, образуя однородные, генетически соотносящиеся ряды, вступают на путь последовательного развития. Драма возникает иначе. Она может

¹⁰⁰ Там же, стр. 273.

¹⁰¹ Там же, стр. 243.

¹⁰² Там же, стр. 315.

зарождаться на основе различных обрядов и культов, может оформиться в условиях образования новой религии, например на лоне христианской церкви, которая, пристроившись к народным хоровым действиям в пору их разложения, породила церковную драму — эту разновидность нового синкретизма. Получается, таким образом, не один, а несколько рядов эволюции драматического рода. Позднее эти различные по происхождению формы вступают между собой во взаимодействие, отчего генезис драмы еще более запутывается. Поэтому каждая из этих эволюционных ветвей драматического рода должна рассматриваться в отдельности, и Веселовский выделяет несколько типов зарождения драматического жанра.

Если драматическое действо выделялось из обрядового хора, оно не получало завершенной формы, так как обряд не отличался ни устойчивостью, ни четкостью своей структуры. В этом случае драматическая игра либо ограничивалась представлением содержания мифа или эпического сказания, разбитого на диалоги, с участием хорового пения и пляски, как в Индии; либо, как это наблюдалось в жанре ателлан и южно-итальянского мима, развивала на обочине обряда ряд бытовых сценок, часто никак с ним не связанных.

Если же драматическое действо развивалось на культовой основе, оно принимало более определенные черты. «Культовая традиция, — говорит Веселовский, — определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей: не всем дано было знать разнообразие мифов, и обряд, который отбывался родом, держась в предании старших, переходил в ведение профессиональных людей, жрецов. Они знают молитвы, гимны, сказывают миф или и представляют его; маски старых подражательных игр служат новой цели: в их личинах выступают действующие лица религиозного сказания, боги и герои, в чередовании речитатива, диалога и хорового припева»¹⁰³. Но устойчивый канон игры, четкое распределение ролей и т. д. — это лишь одно из условий возникновения драмы. Для того чтобы она стала вполне художественной, она должна отделиться от культа, ибо важнейшее условие ее «художественности» — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности»¹⁰⁴. Такова греческая трагедия, олицетворяющая идеальный, классический тип возникновения драматического рода — именно «так можно теоретически представить себе развитие драмы»¹⁰⁵. Ее расцвет обеспечивали

¹⁰³ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 291.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Там же.

«свободное отношение к содержанию религиозной легенды и ее емкость»¹⁰⁶. В то же время тесная связь драмы с породившим ее культом вызвала в народе то уважительное отношение к ней, которое сказывалось и на положении ее исполнителей. Их окружал почет, тогда как в Китае и Индии деятельность лицедеев считалась презренной.

Но такие идеальные условия, видимо, необходимые для органического выделения художественной драмы из культовой, «сошлись лишь однажды в Греции и не дают повода заключать о неизбежности такой именно стадии эволюции»¹⁰⁷. В средневековой Европе, где тоже наблюдалось выделение художественной драмы из культового ритуала, этот процесс протекал по-другому. Религиозное предание здесь считалось неприкосновенным, и поэтому литургическая драма при ее переходе в мистерию, хотя и вышла из-под опеки церкви на площадь, однако стать тем, чем стала греческая «трагедия по отношению к дифирамбу деревенских Дионисий»¹⁰⁸, так и не смогла.

Иными были и судьбы греческой комедии. Она вышла из фаллических песен, раздававшихся в деревенских Дионисиях, то есть из подражательного обрядового хора. Ни определенных сюжетов мифа, ни идеализированных образов в ней не было; были только реальные типы и положения, которые позднее свяжутся единством темы, опять-таки взятой из быта. В сущности, в таких бытовых сценках, кроме веселья, не было ничего дионисовского, скрепленного культом. Поэтому они могли зарождаться и вне этого обряда; к этому виду можно отнести и весенние игры славян — с типами и масками, и южно-итальянские мимы. Все они прилаживаются к обряду извне, не проникаясь его содержанием, и в них «не видно непосредственной эволюции обрядового хора, в котором так сильно развиты моменты движения и диалога, к тому целому, которое мы назовем драмой»¹⁰⁹. Своей относительной целостностью формы греческая комедия обязана влиянию трагедии, содействовавшей раскрытию ее поэтических возможностей. Идеализация человека, говорит Веселовский, начиналась вокруг алтарей и завершалась в сфере героизма, поднятого над действительностью, в жанре трагедии, типы которой переносились в жизнь для оценки ее реальных отношений. «В этом смысле можно сказать, что вышедшая из культа трагедия подняла комедию из бытового шаржа в мир художественных обобщений»¹¹⁰.

¹⁰⁶ Там же, стр. 315.

¹⁰⁷ Там же, стр. 317.

¹⁰⁸ Там же, стр. 315.

¹⁰⁹ Там же, стр. 242.

¹¹⁰ Там же, стр. 316.

Так возникают, по Веселовскому, те основные формы драматического рода, которые, выделяясь из обряда и культа, вновь притягиваются ими, пока, наконец, литературная традиция не свяжет их в прочные жанровые структуры.

Х X

Освещение генезиса поэзии и ее родов намечало лишь самые общие контуры исторической поэтики. Дальнейшая ее конкретизация вела к проблеме мотивов и сюжетов, лежащих в основе массы тех произведений, из которых складывались поэтические роды.

Историей сюжетов ученый заинтересовался еще раньше, чем вопросами происхождения поэзии, и занимался ею на протяжении всей жизни, собирая материалы для особого раздела своей поэтики, но завершить свой труд не успел. «Большая папка рукописей, частью перебеленных, частью оставшихся в черновиках, фрагменты, экскурсы, заметки разного назначения, конспекты и планы, выписки из книг, сделанные слабой старческой рукой, — таков внешний итог этого громадного замысла, не получившего окончательной обработки»¹¹¹.

Главная трудность, которая не позволила Веселовскому закончить «Поэтику сюжетов», заключалась в неразработанности принципа формализации произведений. Вначале он вообще не отличал сюжет от темы; но в дальнейшем, настойчиво противопоставляя его конкретному содержанию, стал подчеркивать этим его принадлежность к форме. Абстрагировав таким путем сюжет в качестве формального элемента произведений, он и в этой области сделал шаг вперед как по сравнению с Гегелем, так и великими русскими просветителями.¹¹² Ссылаясь на обязательный для поэта «стилистический словарь», на ту традиционную фразеологию, в рамках которой внедряются стилистические новшества, Веселовский говорит: «Те же точки зрения могут быть приложены и к рассмотрению поэтических сюжетов и мотивов; они представляют те же признаки общности и повторяемости от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману; и здесь позволено говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания»¹¹². Правда, современная литература с ее сложной сюжетностью и «фотографическим» воспроизведением действительности, на первый взгляд, как будто исключает даже «самую возможность подобного вопроса; но, когда для будущих поколе-

¹¹¹ М. П. Алексеев. К фрагментам «Поэтики сюжетов» А. Н. Веселовского. — «Ученые записки ЛГУ», 1941, вып. 8, стр. 17.

¹¹² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 499.

ний она очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое — и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»¹¹³.

§ «Схематизмом» Веселовский называл известную обобщенность, типичность ситуаций, образов, приемов и т. д. Схематизация, с одной стороны, вела к шаблону, сковывающему свободу творчества, а с другой — служила опорным пунктом для оттачивания и основой для созидания нового, своеобразного, в том числе индивидуального. Схематическое и своеобразное, по Веселовскому, взаимопроникаются, вырастая одно из другого. В частности, и обобщение ситуаций не могло совершаться вне их образной схематизации, вне образования некоторых сюжетных схем (типов), лежащих в основе разнообразных жанров и в своем разворачивании отражающих их движение. Так возникла задача: проследить их эволюцию, начиная с зародышевых форм. Здесь, однако, Веселовский обнаружил, что проблеме первоначального генезиса сюжетности можно ставить лишь по отношению к мотивам. Сюжеты же, как темы более сложного состава, в которых, по выражению Веселовского, снуют разные положения-мотивы, относятся собственно уже к истории, к поре сложившегося словесного искусства. «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности»¹¹⁴. От сюжета мотивы отличались образной одночленностью схематизма. Таковы, по Веселовскому, не разлагаемые далее (без разрушения образности) схемы простейших мифов и сказок: кто-то похищает солнце (затмение), злая старуха изводит красавицу и т. д. «Под *мотивом*, — говорит он, — я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»¹¹⁵.

Веселовский придавал этому различию принципиальное значение. В его понимании, мотивы как простейшие формулы могли зарождаться в разнородных средах самостоятельно; их однородность обуславливалась однородностью бытовых и психологических условий жизни первобытного человека. Не отличая мотивов от сюжетов, мифологическая школа толковала их одинаково как продукт одной и той же эволюции. Ту же ошибку повторяли

¹¹³ Там же, стр. 494.

¹¹⁴ Там же, стр. 495.

¹¹⁵ Там же, стр. 500.

и бенфеисты, поскольку они опирались в своих построениях на выявление сходных мотивов. «На почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить...»¹¹⁶. Заимствованные мотивы не отличаются от самозарождающихся.

Иное дело сюжеты, всегда представляющие ту или иную комбинацию мотивов. Их схематизм наполовину сознательный. Он предполагает известную свободу выбора и сочетания мотивов в порядке, не обязательно обусловленном их содержанием, но и зависящем от авторского понимания, — в этом смысле сюжет «уже акт творчества». Его структуру нельзя целиком вывести из действительности, что и позволяет разграничить сферы самозарождения и заимствования. Веселовский поясняет свою мысль на примере развертывания мотивов «задач» и «встреч» в сказке: «чем менее та или другая из чередующихся задач и встреч подготовлена предыдущей, чем слабее их внутренняя связь, так что, например, каждая из них могла бы стоять на любой очереди, с тем большей уверенностью можно утверждать, что если в различных народных средах мы встретим формулу с одинаково случайной последовательностью b ($a + bb'b^2$ и т. д.), такое сходство нельзя безусловно вменить сходным процессам психики; если таких b будет 12, то по расчету Джексона вероятность самостоятельного сложения сводится к отношению 1:479, 001, 599 — и мы вправе говорить о заимствовании кем-то у кого-то»¹¹⁷.

Итак, при изучении сюжетности ученый различает два пласта: первичный — мотивы и вторичный — сюжеты. Мотивы возникали еще в пору первобытного синкретизма и поэтому в отношении их вопрос о превращении внеэстетического в эстетическое, проблема генезиса сюжетности, стоит открыто и резко. Что же касается сюжетов, выраставших из мотивов уже в русле возникшего поэтического предания, то здесь более существенны вопросы литературной истории, чем первоначального генезиса мотивов. Конечно, самозарождение мотивов совершалось и позднее (с развитием общественно-культурной жизни, становившейся все сложнее и богаче новыми явлениями, оно должно было даже нарастать и расширяться). Но этот процесс самозарождения мотивов протекает уже тогда, когда, кроме наследования художественных произведений, все большую роль играют взаимодействия и заимствования, вследствие чего вновь возникающие мотивы приращиваются к бытующим сюжетам и получают эстетическое значение уже в их системе.

По этой причине Веселовский придавал противопоставлению древнейшей группы мотивов более поздней значение методологической посылки, на которой и строится его поэтика сюжетов.

¹¹⁶ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 505.

¹¹⁷ Там же, стр. 495.

Так как мотивы, даже на ранних ступенях развития, в чистом виде не встречаются, то, согласно Веселовскому, их основные формулы необходимо выделить сначала в древнейших поэтических памятниках. Полученные путем анализа, такие простейшие мотивные схемы подлежат затем двустороннему обследованию: со стороны содержания, где они сопоставляются с различными явлениями первобытной культуры, и со стороны формы, где они, наполняясь новым содержанием, уже как условные обозначения, соотносятся с различными литературными сюжетами.

Изучая доисторический быт, ученый стремится выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни. Так, к явлениям тотемизма, по его наблюдению, восходят мотивы распространенных повсеместно легенд и сказок о происхождении людей от зверей и растений, о браке животных с людьми, о зверях-кормильцах и пр.; на почве матриархата возникали всевозможные мотивы партеногенезиса и боя отца с сыном и т. д.

Устанавливая путем такого сравнительного изучения доисторического быта и его отражений в древнейших поэтических памятниках зачаточные мотивные формулы, Веселовский стремится, далее, пролить свет на историю их преобразования в сложные композиции, простирающиеся вплоть до современности. Далеко не все одночленные мотивные формулы, возникавшие по какому-либо случаю, удерживались в истории. Но те из них, которые приспособлялись для ответа на целый ряд аналогичных запросов быта и впечатлений, по необходимости разворачивались, вбирая в себя новые формулы, и обобщались, схематизировались в более сложной связи. Схематизация действия естественно сопровождалась схематизацией действующих лиц, выработкой типов, причем такое обобщение соединялось с оценкой действия, положительной или отрицательной. Так как на разных ступенях одно и то же явление оценивалось различно, Веселовский считал этот момент чрезвычайно важным для установления хронологии сюжетности: «если, например, такие темы, как Психея и Амур и Мелюзина, отражают старый запрет брака членов одного и того же тотемистического союза, то примирительный аккорд, которым кончается Апулеева и сродные сказки, указывает, что эволюция быта уже отменила когда-то живой обычай: отсюда изменение сказочной схемы»¹¹⁸.

Пользуясь таким приемом приурочивания мотивов к разным ступеням человеческой культуры, мы можем, в конце концов, разобраться даже в самых сложных сюжетах, которые каждая эпоха, приспособлявая для выражения своего миропонимания, перерабатывала, обновляла их состав, так что на высшем, совре-

¹¹⁸ Там же, стр. 495.

менном уровне развития сюжетности ее первооснова теряется в пестром многообразии и богатстве накопленных элементов.

«И *мотивы* и *сюжеты*, — поясняет Веселовский, — входят в оборот истории: это формы для выражения нарастающего идеального содержания. Отвечая этому требованию, *сюжеты варьируются*: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом...» При этом часто «новое освещение получается от иного понимания стоящего в центре типа или типов (Фауст). Этим определяется отношение личного поэта к традиционным поэтическим сюжетам: его *творчество*»¹¹⁹. Поскольку рассмотрение ограничивалось рамками традиционной сюжетности, такое понимание личного творчества в этой сфере было, несомненно, правильным. Но оно переставало быть таковым, как только личное творчество выходило за пределы накопленного историей опыта. Очевидно, имея в виду эту грань, Веселовский и оговаривается: «Я не хочу этим сказать, чтобы поэтический акт выражался только в повторении или новой комбинации типических сюжетов. Есть сюжеты анекдотические, подсказанные каким-нибудь случайным происшествием, вызвавшим интерес фабулой или главным действующим лицом»¹²⁰. Равным образом «не типичен» и современный роман, где «центр не в фабуле, а в типах»¹²¹.

Для Веселовского, стремившегося к истолкованию истории литературы как детерминированного процесса, главное и здесь, при изучении сюжетности, заключалось в выявлении повторяющихся элементов, ибо только устойчивое в явлениях соответствует их закону. Его учение о мотивах и сюжетах явилось немалым вкладом в науку и оказало на ее развитие глубокое влияние.

XI

Еще сложнее, чем с сюжетностью, обстояло дело с определением поэтического стиля.

Под поэтическим стилем Веселовский подразумевал те особенности художественных произведений, которыми их язык отличался от обыденной, деловой речи. И хотя вопросами стиля, как и историей жанров, ученый начал заниматься еще в годы работы над «Виллой Альберти», однако и в конце жизни он не чувствовал себя подготовленным для вполне определенных ответов. Поэтому он стремился наметить «лишь путь, по которому можно было бы пойти исследователю, если бы все необходимые для того факты были под рукою»¹²². Разобрав суждения Аристотеля,

¹¹⁹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 500.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же, стр. 501.

¹²² Там же, стр. 347.

Штейнталя, Спенсера и др., он пришел к выводу, что ни одно из них не может считаться убедительным. После них стало лишь очевидным, что поэтический язык отличается от прозаического большей насыщенностью образами и метафорами, большей ритмичностью, приподнятостью выражений и т. п. Иным даже казалось, будто бы выбор того или другого стиля обусловлен содержанием поэзии или прозы. Но ведь содержание меняется, и многое из того, что прежде вызывало восторги, перестало быть поэзией, уступив место другому, а «требование формы, стиля, особого языка в связи с тем, что считается поэтическим или прозаически-деловым, осталось то же»¹²³. Эволюция формы, конечно, обусловлена развитием содержания. Но следует ли отсюда, что им непосредственно обусловлены и изменения всех ее компонентов? Стиль, во всяком случае, меньше зависит от конкретного содержания произведений, чем сюжетность, и это, по Веселовскому, дает право отнестись к вопросу: что такое язык поэзии и язык прозы? — «определенно-формально»¹²⁴. Важно только при этом фиксировать исторические этапы изменения стиля.

«Основы поэтического языка те же, что и языка прозы: та же конструкция, те же риторические фигуры синекдохи, метонимии и т. п.; те же слова, образы, метафоры, эпитеты. В сущности каждое слово было когда-то метафорою, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерною, показательною для его жизненности»¹²⁵. Благодаря этому отдельные слова, как и сложные выражения, связывались с наглядными представлениями людей о предметах и явлениях. Но по мере обогащения знаний и выявления в объекте новых признаков, которое на первых порах осуществлялось путем его внешнего сопоставления с другими, сходными и несходными, объектами, о предмете вырабатывалось некоторое общее понятие. Понятие, включавшее в себя многие признаки и ассоциации, теряло конкретность и оказывалось «в бессознательном противоречии с односторонне-графическим определением слова — метафоры»¹²⁶. Как носители понятий слова связывались уже только с другими понятиями, а результатом этого было обеднение ассоциаций реально-живописных и психологических. Появление абстрактного мышления и приводит, по Веселовскому, к разделению древнего конкретно-образного языка на прозаический и поэтический. С этого момента отличительным признаком первого становится тенденция ко все большему превращению слов и выражений в обозначения отвлеченных мыслей; отличительным признаком второго — тенденция к сохранению

¹²³ Там же, стр. 348.

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же, стр. 355.

¹²⁶ Там же.

в словах и словосочетаниях их прежнего конкретно-чувственного содержания. «Язык поэзии, подновляя графический элемент слова, возвращает его, в известных границах, к той работе, которую когда-то проделал язык, образно усваивая явления внешнего мира и приходя к обобщениям путем реальных сопоставлений»¹²⁷.

Оставляя открытым вопрос, почему так важна для поэзии образность языка, Веселовский обращается к анализу тех средств, при помощи которых эта образность удерживалась в языке, придавая ему черты особого стиля.

В раннюю пору, когда поэзия развивалась совместно с пением, существенную роль играл ритм, выделявший музыкальный, звуковой элемент слова. Ритм, который вообще принадлежит к условиям нашего нормального физиологического развития, в силу этого стал позднее служить и эстетическим целям. Служа организующим началом хоризма, а затем и отделившихся от него рабочих и иных песен, ритм закреплял в них соразмерные словесные конструкции и, в частности, также парные, возникавшие на почве так называемого психологического параллелизма. Двучленные формулы психологического параллелизма оказывались особенно удобными для закрепления в ритмической структуре песен. Ударение возвышало одни слова над другими, стоявшими в интервалах, и, если такие выделенные ударением стихи оказывались, благодаря психологическому параллелизму, еще и содержательно соотносенными с внешним и внутренним миром, к звуковой связи формул присоединялась смысловая. Ритм песен уравнивал по величине ряды слов, определял синтаксические конструкции, подгонял их друг к другу фонетически. Все это вело к выработке необычного, приподнятого языка. «Основы поэтического стиля — в последовательно проведенном и постоянно действовавшем принципе ритма, упорядочившем психологически-образные сопоставления языка; психологический параллелизм, упорядоченный параллелизмом ритмическим»¹²⁸. На этой основе складывались, далее, символы и метафоры песенного стиля, подчеркивавшие образный элемент в тех словах, где он стерся в обиходе обыденной немерной речи. Этой же цели служило и обилие эпитетов — именно обилие, ибо одни и те же эпитеты употребляются и в поэзии и в прозе.

Но если представить себе зарождение поэтического стиля отнюдь не трудно, то изобразить историю его раннего развития можно, по Веселовскому, разве гипотетически. В своей гипотезе ученый исходил из того давно подмеченного факта, что народ поет не на своих диалектах, а на литературном или близком к

¹²⁷ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 355.

¹²⁸ Там же, стр. 357.

нему «повышенном» языке. Веселовский называет его народно-поэтическим койнэ¹²⁹. «Его отличительная черта — это условность, выработавшаяся исторически и бессознательно обязывающая нас к одним и тем же или сходным ассоциациям мыслей и образов. По существу она ничем не отличается от условности классических и псевдоклассических жанров, как и романтических творений. Выработка койнэ сопутствовала, вероятно, формированию общелитературного языка, идя ему навстречу, но по-особому опираясь на песенную культуру. Вначале, надо полагать, простейшие формулы поэтического языка возникали путем самозарождения на почве разных диалектов. Когда же, в ходе образования народностей и наций, песни стали распространяться повсеместно, взаимодействуя друг с другом, в процессе этого общения, особенно благодаря певцам-профессионалам, начался подбор и выбор различных мелких стилистических форм и приемов. Так складывался особый стиль, возвышавший своей необычностью некий средний, музыкально звучащий язык «над неритмованным просторечием» всех диалектов, «и это требование повышения осталось в сознании, даже когда выражалось нерационально»¹³⁰.

В поэтическом языке Веселовский различает образность слова (эпитет) и образность словосочетаний, которым стилистически отвечают различные формы психологического параллелизма.

(Образность слова ученый рассматривает в статье «Из истории эпитета» (1895).)

«Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета»¹³¹. У Веселовского «нарицательное значение» слова соответствует тому, что Потебня называл его «внутренней формой», — первоначальному живому представлению об объектах. Когда это представление начинало тускнеть, угрожая превратить слово в обозначение понятия, являлась потребность подновить в нем образность другим, тождественным ему по содержанию словом — так рождались *тавтологические* эпитеты (солнце красное, белый свет и пр.). Если же восстановление образности слова осуществлялось присоединением к нему слов, подчеркивающих качество предмета, возникали разнообразные пояснительные эпитеты двух видов: в одних выделялся какой-нибудь существенный для вещи признак (*ясное копьё*), в других опре-

¹²⁹ Так в Греции эллинистической поры назывался афинский диалект, возвысившийся над другими местными диалектами до общеупотребительного языка.

¹³⁰ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 360.

¹³¹ Там же, стр. 73.

делялось отношение к практической цели и совершенству (стоны белодубовые, ножки резные, соха золотая и т. д.). Так как мерилom существенности, практичности и идеальности служило нередко бытовое состояние различных народов на разных ступенях их культурно-исторического развития, то это позволяет наметить приблизительную хронологию эпитета. (При этом только надо иметь в виду, что полного соответствия между изменениями быта и их отражением в эпитетах не бывает. К тому же разные группы эпитетов сливаются для нас в одно целое, как, например, синкретический эпитет и эпитет-метафора (тропы), хотя «между ними лежит полоса развития: от безразличия впечатлений к их сознательной раздельности»¹³². Синкретический эпитет отличается слитностью чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко посредством одних и тех же слов. Так, свет может вызывать ощущение звука, и в старославянском эпитет «остр» прилагается к тому и другому. Эпитет-метафора (вроде: черная тоска) предполагает раздельность впечатлений, их сравнение и вывод из него. Это продукт поздней эпохи. История эпитета затемняется еще и другим обстоятельством. «В связи с его назначением: отметить в предмете яерту, казавшуюся для него *характерной*, существенной, показательной, стоит, по-видимому, его *постоянство* при известных словах»¹³³. Обыкновенно, говорит Веселовский, это постоянство вменяют глубокой древности, видя в нем проявление эпического мирозерцания, тогда как логичнее предположить, что постоянный эпитет обязан традиции, лесенному шаблону и школе. В пору синкретизма и лирико-эпического развития постоянства не было, «лишь позднее оно стало признаком того типически-условного — и сословного мирозерцания и стиля (отразившегося и в условных типах красоты, героизма и т. д.), который мы считаем, несколько односторонне, характерным для эпоса и народной поэзии»¹³⁴. При изучении постоянного эпитета надо учитывать различное на разных этапах его истории отношение к нему со стороны народных певцов и сословных поэтов, ибо «все дальнейшее развитие эпитета будет состоять в разложении этой типичности индивидуализмом»¹³⁵.)

И далее Веселовский отмечает несколько моментов этого процесса, важных для хронологии поэтического стиля: описывает явление окаменения эпитета, накопления эпитетов, образование сложных эпитетов и пр.

История эпитета, говорит Веселовский, есть история поэтического стиля в миниатюре — в ней наблюдается та же неустанная

¹³² А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 76.

¹³³ Там же, стр. 78.

¹³⁴ Там же, стр. 80.

¹³⁵ Там же.

борьба развивающегося общественного сознания с застывающей традиционной формой. Но чем же тогда объясняется относительная независимость эпитета от содержания поэзии и прозы? Очевидно тем, что слово, прежде чем язык дифференцировался, развивалось на широкой общей основе. Когда же поэзия и проза стали обособляться, они вынуждены были, каждая в соответствии со своими задачами, опираться на разные возможности первоначального слова и развивать их. Так, поэзия стала разрабатывать образный элемент в слове, который, однако, не ею был создан, и вследствие этого зависел не только от ее содержания, но и от древнего и более широкого мирозерцания человечества.

Но, с другой стороны, как ни емка образность слова, одной ее для развития поэзии недостаточно. Для рельефного воспроизведения действительности поэзия нуждается в графических возможностях всех языковых средств и, в частности, сложных словосочетаний. Анализу последних посвящена статья «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898).

Образность сложных языковых формул генетически тоже восходит к особенностям первобытного мышления — в данном случае к анимистическому мировосприятию. Суть его заключается в особом, антропоморфическом освоении природы. Не владея еще отвлеченным мышлением, первобытные люди усваивали образы внешнего мира в формах своего самосознания, видя в различных явлениях природы признаки волевой жизнедеятельности. В языке это породило параллелизм словесно-образных выражений. Он основывался не на отождествлении человеческой жизни с природною и не на сравнении (что предполагает сознание раздельности сравниваемых вещей), а на «сопоставлении по признаку действия, движения»¹³⁶. Таким образом, зачатки психологического параллелизма ученый относит к той ступени развития, когда человек уже начал выделять себя из природы, но еще не пришел к сознанию своего существенного отличия от нее, вследствие чего он и природа, разделившись, жили сходной жизнью, уподобляясь друг другу. «Объектами, естественно, являлись животные; они всего более напоминали человека: здесь далекие психологические основы животного аполога; но и растения указывали на такое же сходство: и они рождались и отцветали, зеленели и клонились от силы ветра»¹³⁷. «Солнце — глаз», «дерево хилится — девушка кланяется», и т. д. — таковы простейшие парные образования психологического параллелизма.

В дальнейшем на основе жизненных примет, на которой зарождались первичные схемы двучленного параллелизма, станут

¹³⁶ Там же, стр. 125—126.

¹³⁷ Там же, стр. 126.

развиваться перенесения признаков движения с одних объектов на другие. Эта метафорическая тенденция, развивавшаяся в зависимости от стечения ряда обстоятельств, приводила к накоплению все более сложных и многообразных словесно-живописных параллелей.

(В связи с позднейшим обособлением личности, культом предков и появлением религий, изменивших первобытное сознание, развитие психологического параллелизма пошло по другим путям. В центре того или иного комплекса параллелей часто оказывалась теперь сверхъестественная сила, которой приписывались жизнь природы и ее проявления; одни характеризовали деятельность божества, другие становились его символами — возникал миф. «Выйдя из непосредственного тождества с природой, человек считается с божеством, развивая его содержание в уровень со своим нравственным и эстетическим ростом: религия овладевает им, задерживая это развитие в устойчивых условиях культа»¹³⁸. Со временем мифология, стесняемая культом и религией, вступает в противоречие с прогрессом мысли. Человек сталкивается с новыми запросами и требованиями, удовлетворение которых находит опять-таки в природе, и не только на путях научных открытий, но и естественных влечений («симпатий»), возникающих вследствие его «созвучий» со всей вселенной. Осознавая все глубже свое отличие от природы в одних лунках, человек обнаруживает свою близость к ней в других, ранее неизвестных. Мысль Веселовского все время тяготеет к идее единства человека с природой, и потому он делает в общем верный вывод, что и позднейшее сознание, свободное от мифологического и религиозного отношения к природе, продолжает жить «в сфере сближений и параллелей, образно усваивая себе явления окружающего мира, вливая в них свое содержание и снова их воспринимая очеловеченными»¹³⁹. Поэтому, когда возникла поэзия, психологический параллелизм начал служить эстетическим целям. «Язык поэзии, — говорит Веселовский, — продолжает психологический процесс, начавшийся на доисторических путях: он уже пользуется образами языка и мифа, их метафорами и символами, но создает по их подобию и новые. Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема.»¹⁴⁰ По этой причине нельзя полностью согласиться с мифологами, видевшими в поэтических образах только продукт разложения анимистических сопоставлений, отложившихся в метафорах языка и в мифических схемах. Надо иметь в виду и новообразования, которые создавались независимо от мифоло-

¹³⁸ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 133.

¹³⁹ Там же.

¹⁴⁰ Там же.

гии, «по присущему человеку стремлению» наполнять собою природу по мере ее раскрытия¹⁴¹.)

Наметив, таким образом, важнейшие этапы развития психологического параллелизма по содержанию, ученый переходит затем к описанию структуры его многочисленных фигур.

Общий тип простейшего народно-поэтического двучленного параллелизма таков: «картинка природы, рядом с нею таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие то, что в них есть общего»¹⁴².

В составе песен двучленный параллелизм претерпевает различные, иногда очень сложные изменения, зависевшие от того, как развивались его части (параллели). В песне, состоящей из нескольких двучленных формул, могла развиваться, например, только одна, причем либо равномерно (содержательный параллелизм), либо так, что одна параллель в своем развитии опережала другую, в результате чего получалось уже не чередование внутренние связанных образов, а ряд ритмических строк без содержательного соответствия. Содержательный параллелизм превращался, таким образом, в ритмический, в котором музыкальность преобладает над внятностью смысла. Язык народной поэзии наполнялся «иероглифами», действовавшими на настроение, больше музыкально, чем образно — смысл формул становился непонятен: «Это — декадентство до декадентства; разложение поэтического языка началось давно. Но что такое разложение? Ведь и в языке разложение звуков и флексий приводит нередко к победе мысли над связывавшим ее фонетическим знаком»¹⁴³. Благозвучие — не главное в искусстве слова, но — нет худа без добра — погоня за звуком способствует распаду окостеневших формул, а следовательно, обновлению языка поэзии, необходимому для развития ее содержания. Но решающая роль и в области стиля принадлежит не музыкальности фигур, а их образной/содержательности. В зависимости от филиации содержания двучленный параллелизм, кроме указанных формул, мог в дальнейшем превращаться в многочленный или одночленный.

— Многочленный параллелизм создавался путем одностороннего накопления аналогий между несколькими сходными объектами.

Не свивайся трава со былинкой,
Не ластись голубь со голубкой,
Не свыкайся молодец с девицей.

¹⁴¹ Там же, стр. 129.

¹⁴² Там же, стр. 133.

¹⁴³ Там же, стр. 155.

Здесь уже не два, а три образа, объединенных понятием сближения. Подобное свободное умножение объектов в одной части параллели указывает на то, что параллелизм стал стилистическо-аналитическим приемом, а это не могло не вести ко всякого рода смешениям, перенесениям и, в конце концов, к вытеснению образной целостности многочисленностью определений, свойственной понятию. Основываясь на этом, Веселовский заключает, что многочленный параллелизм принадлежит к поздним явлениям народно-поэтической стилистики.

✓ Если один из членов параллели умалчивался, а другой впитывал его содержание, то из двучленного возникал одночленный параллелизм, усиливавший образность и этим способствовавший обновлению и других фигур. (Так, если в песне —

- а) Слала зоря до місяця:
Ой, місяце, товаришу,
Не заходь же ти раній мене,
Изійдемо обое разом,
Освітимо небо и землю...
- б) Слала Марья до Иванка:
Ой, Иванку, мій сужений,
Не сідай же ти на посаду,
На посаду раній мене и т. д.—

вторая часть (б) опускается, то привычка к известным сопоставлениям подскажет, что месяц и звезда — это жених и невеста. В первой части будет просвечиваться второй ряд, и она получит символический характер. Некоторые образы опущенного ряда могут смешаться с образами первой части и усилить ее символические элементы. Символы, по Веселовскому, отличаются от искусственных аллегорических образов (личного символизма) тем, что они естественно закрепляются в народной памяти благодаря вековой песенной традиции. Если такие символы проникаются бытовыми, реальными отношениями (вроде: сокол в неволе — казак в неволе), происходит новый сдвиг. «Поэтический символ становится поэтической метафорой; ею объясняется обычный в народной песне прием, унаследованный художественною поэзией: обращаются к цветку, розе, ручью, но развитие идет далее в колеях человеческого чувства...»¹⁴⁴. Стало быть, это новообразование, а не проявление древней метафорической тенденции языка; поэтическая метафора — это «одночленная параллельная формула, в которую перенесены некоторые образы и отношения умолченного члена параллели»¹⁴⁵; она уже оставила далеко позади наивные первобытные сопоставления.

¹⁴⁴ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 181.

¹⁴⁵ Там же, стр. 182.

(То же наблюдается и при переходе к отрицательному параллелизму типа

Не белая березка нагибается,
Не шатучая осина расшумелась,
Добрый молодец кручиной убивается.)

Такая формула, отрицающая двойственность, означает уже выход из параллелизма. (~~«Это как бы подвиг сознания, выходящего из смутности сплывающих впечатлений к утверждению единичного...»~~)¹⁴⁶. Если она притягивает к себе параллели, то не для наивного сближения человека с природой, а для подчеркивания их противоположности. Отрицательный параллелизм предполагает их раздельность, как и сравнение. А сравнение — «это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу»¹⁴⁷. Перед сравнением, как и перед поэтической метафорой, открывается широкая перспектива вовлечения в сферу своего применения всех сближений и символов, выработанных предшествующей историей параллелизма. На этом пути они создают и различные виды нового, метафорического эпитета.

Так, раскрывая генезис первоначальных форм поэтического языка и их взаимодействие на последующих ступенях эволюции, Веселовский выводит основные формулы современного поэтического стиля: метафору, сравнение и эпитет.

(Особую статью, «Эпические повторения как хронологический момент» (1897), посвятил он анализу постоянных формул, служащих для описания известных положений (приготовлений к походу, боя и т. д.). И весьма вероятно, что если бы Веселовскому суждено было закончить свою поэтику, в ней нашли бы свое место и такие категории, как метрика, рифма и пр.)

✓ В позднейших теориях стиля, особенно в наше время, содержание этой категории было расширено: к стилю были отнесены не только речевые элементы, но и другие стороны художественной формы. Однако во времена Веселовского такая, несколько узкая трактовка поэтического стиля была правомерна, и она сыграла в литературоведческой науке большую роль.

XII

Для формирования теории Веселовского большое значение имели его фольклорные и историко-литературные исследования, в процессе которых она вырабатывалась и проверялась. В этом плане мы коснемся лишь некоторых трудов ученого.

«Веселовский был у нас первым признанным специалистом по так называемой истории всеобщей литературы»¹⁴⁸. Этот

¹⁴⁶ Там же, стр. 188.

¹⁴⁷ Там же, стр. 189.

¹⁴⁸ А. И. Соболевский. А. Н. Веселовский как деятель по истории древне-русской литературы. — «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 1.

предмет, соединявший в себе различные отрасли литературной науки, требовал по каждой из них самостоятельной подготовки. Так в поле зрения Веселовского оказались фольклор, античная классика и византийская письменность, европейское и частично азиатское Средневековье, эпоха Возрождения, новая русская и западноевропейские литературы, славистика, романистика и германистика.

Излюбленными объектами его специальных исследований стали народное творчество, анонимная и полuanонимная славянская, преимущественно древнерусская, письменность и итальянское Возрождение.

Это «пристрастие» ученого имело свою причину. После того как время глухой николаевской реакции миновало, борьба между консервативно-дворянскими и демократическими кругами начала захватывать новые сферы. В орбиту идеологических столкновений и научных споров стали вовлекаться и те отрасли, которые недавно еще подвергались гонениям, и в их числе этнография, фольклористика, история древнерусской литературы. Идеологическая злободневность этой проблематики заключалась в том, что от ее разработки зависело то или иное понимание народности. Рост народного самосознания и формы его отражения в фольклоре и литературе, международные литературные связи, пути распространения поэтических произведений, христианство в его борьбе и скрещивании с язычеством, еретические течения в их оппозиции к официальной догме, роль книги в народных легендах и т. п. — все это, по справедливому замечанию М. К. Азадовского, были не только личные темы Веселовского. Они подсказывались тогдашней идейной борьбой в России, и не случайно поэтому ученый посвятил им большинство своих трудов: докторскую диссертацию, многосерийные «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875—1877) и «Разыскания в области русских духовных стихов» (1879—1891), две книги «Южно-русские былины» (1881 и 1884), дополненные так называемыми «Мелкими заметками к былинам» (1885—1896), два тома «Из истории романа и повести» (1886 и 1888) и т. д.

Было широко распространено мнение, будто Русь держалась особняком от остальных народов, имела свою особую, почти исключительно церковную письменность, бедную содержанием, и что все это, якобы, было следствием церковного раскола, приведшего к разрыву православного мира с католической Европой. Последователи гриммовского учения во главе с Буслаевым, подчеркивая общность целой семьи народов, уже порасшатывали эту славянофильскую концепцию. Но в поисках этой общности они заходили так далеко, что древнерусская поэзия стала покрываться сплошной сетью арийских мифов. Когда эта

тенденция вместе с «романтизмом народности» последователей Гриммов начала вызывать сомнения, явилась необходимость пересмотреть весь состав старорусских памятников, отделить в них языческое от христианского, свое от чужого, определить их источники и хронологию. «Этот труд,— отмечает Пыпин,— принят был в особенности г. Веселовским»¹⁴⁹.

В то время как одни ученые видели в древнерусских памятниках образы исключительно русской старины (напр., в былинном Васье Буслаеве узнавали Ивана Грозного), тогда как мифологи, напротив, в тех же образах находили отражения небесных явлений (напр., в князе Владимире — красное солнышко), Веселовский по-новому поставил сам вопрос об изучении состава поэтических произведений. История не знает изолированных племен, народностей и наций. Стало быть, если мы не знаем, вошли ли в состав изучаемого произведения какие-нибудь элементы из чужих источников, мы не можем сводить их ни к реальной истории, ни к первобытной мифологии. Ведь то, что кажется исконным и цельным, может оказаться составленным из элементов разного происхождения и времени. Так, Буслаев и другие видели в стихе о «Голубиной книге» несомненный след славянского язычества, а на деле выяснилось, что не только в его содержание вошло много богомильских апокрифов, «но что и весь замысел, и расположение частей отразили на себе древнюю Книгу Иоанна, столь любимую Богомилами»¹⁵⁰. Конечно, прежде чем начинать поиски литературных источников, надо убедиться, что ближайшие историко-культурные и бытовые условия исключают удовлетворительное объяснение. Но всякое поэтическое произведение, настаивал Веселовский, должно изучаться не только со стороны его отношения к действительности, а и со стороны его отношения к другим, фольклорным и литературным произведениям, которые могли быть известны его автору. В конце концов, именно изучение художественных произведений в условиях их собственной поэтической среды отличает историка литературы от историков иных предметов. В таком изучении состояла главная заслуга Веселовского как историка литературы. Указывая на связь средневековой славянской литературы с эпохой Данте, возвестившей зарю Возрождения, Веселовский привел немало фактов, указывающих и на связь славяно-русской культуры с античным миром. В итоге с древнерусской словесности была снята та исключительность, какой наделяли ее прежде, и она предстала отдельным звеном в международной цепи мифа и поэтического сказания. После того как она стала рассматриваться в общеевропейском контек-

¹⁴⁹ А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. II, стр. 257.

¹⁵⁰ А. Н. Веселовский. Собрание сочинений, т. VIII, вып. 1, стр. 211—212.

сте, начали проявляться ее национальные особенности, истинное значение и богатство, чему немало способствовали труды Веселовского.

Отличаясь от своих соотечественников, специализировавшихся по русской и другим славянским литературам, основательными познаниями по истории западноевропейской культуры, Веселовский в то же время имел то преимущество перед западными учеными, что в его распоряжении находился мало знакомый им или совсем неизвестный славянский и византийский материал — в тех неизданных рукописях, которые хранились в русских библиотеках. Феноменальная эрудиция, открывавшая перед ним огромные возможности использования сравнительного изучения литератур, позволяла ему подмечать то, что ускользало от других.

Примером того, как Веселовский открывал незаметное для других, могут служить его труды по литературным связям. Кроме множества статей об отдельных легендах, житиях и пр., он посвятил им свою докторскую диссертацию, принадлежащую «к капитальным приобретениям нашей ученой литературы»¹⁵¹.

В основу этого исследования положены древнеиндийские сказания о Викрамадितье. В первоначальном виде они почти не сохранились, но зато в общем была известна литературная история тех сборников, в которых остался их след, что давало возможность проследить пути их распространения. Их предположительно-первоначальный вариант ученый реконструирует по монгольской рецепции (рассказы об Арджи-Борджи). Затем ту же основу, с отпечатком буддийского и иранского происхождения, он обнаруживает в рассказах Талмуда о Соломоне. В Европу они проникают в V веке уже с этим библейским именем. Позднее та же талмудическая сага о Соломоне переходит к мусульманам и от них, в измененном виде, вместе с другими восточными легендами заносится в Европу, пополняя отреченные книги. К южным славянам этот апокриф о Соломоне был принесен из Византии. Примерно с XI века апокрифическая повесть о Соломоне, распространяясь в народе, становится на Западе источником фабль, анекдотов и прибауток и циклизуется в романах Круглого Стола, в знаменитой теме об Артуре и Мерлине. Подобным образом и у славян отреченная легенда, породившая сказания о Соломоне и Китоврасе, разбивается на книжную повесть, русскую былинку, сербскую и русскую сказку. В течение нескольких веков эти две группы произведений — западно-латинская и византийско-славянская — развиваются от-

¹⁵¹ Ф. И. Буслаев. «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», сочинение А. Веселовского. — «Отчет о шестнадцатом присуждении наград графа Уварова». СПб., 1874, стр. 66.

дельно. Но, как можно полагать, в XVI и XVII вв. западные повести о Соломоне, в их народной переработке, проникают и в Россию, где, надслаиваясь над старой византийской легендой, своим юмором окончательно заслоняют «серьезное содержание их далекого отреченного подлинника»¹⁵².

Такова в общих чертах схема миграции повестей, которая отличается от построений Бенфея не только большей сложностью, но и глубиной исторического освещения. В данном случае не так важны фактические поправки (вроде указания на более раннее общение народов Средиземноморского бассейна с Индией), как методологическая сторона дела, благодаря которой русский ученый существенно разошелся с немецким в конкретной интерпретации фактов самого «литературного общения Востока и Запада». Бенфей считал достаточным простое соседство двух народностей, чтобы можно было говорить, например, о монгольском влиянии на русскую словесность. Веселовский же, который исходил из обусловленности внешних влияний «внутренним согласием» воспринимающих, в этой связи обратил внимание на значение Византии для христианского мира, на ее посредническую роль в культурных сношениях Востока с Западом. Благодаря этому он сумел раскрыть генетическое родство между такими произведениями, о связи которых даже не подозревали. На определенных ступенях сходство некоторых жанров восточноевропейской и западной литератур объяснялось не их взаимодействием, а общим византийским происхождением. Вообще, по Веселовскому, влияние может быть действительным лишь до тех пор, пока культура одних народов способна обогащать или дополнять культуру других. Когда Востоку нечего стало давать Западу, пришедшие оттуда легенды, обогащенные на Западе, стали возвращаться назад, доходя до китайской стены. Говорить о значительном влиянии монголов на русскую словесность не приходится именно потому, что их культура уступала русской.

Важное значение имела и мысль Веселовского о том, где следует искать наиболее близкие к оригиналу произведения, приходившие из Азии в Европу. Исходя из обусловленности духовной жизни народов уровнем их быта, он доказывал, что древнейшие варианты памятника лучше всего сохраняются не в географической близости от очагов первоначального распространения и не вблизи центров новой культуры, а в более подходящих условиях — в данном случае у народностей Поволжья, Урала и Сибири.

Наконец, бенфеисты освещали миграцию повестей по существу формально, не раскрывая ее причины. Для Веселовского

¹⁵² А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. VIII, вып. 1, стр. 6.

же, который в изучении «влияний, веяний и скрещиваний» видел средство постичь становление исторической народности в поэзии, отделить в ней «свое» от «чужого», пришлого и таким путем определить вклад каждого из народов в свою национальную и всеобщую литературу, вопрос о движущей силе распространения произведений имел первостепенное значение. Поэтому он обратил особое внимание на еретическое движение богомилов, отражавших народный протест против официальной церкви,—они-то, по первоначальному предположению ученого, и являлись главными распространителями в Европе апокрифических повестей, шедших из Византии.

Много внимания проблеме литературного общения Востока и Запада уделил ученый также в первой книге «Из истории романа и повести», которая в этом отношении существенно дополняет его докторскую диссертацию. «Это исследование Веселовского,—говорит А. И. Соболевский,—дало блестящий результат: оно установило литературное общение Балканского полуострова и древней Руси с Италией и вообще романским Западом...»¹⁵³.

Благодаря тому что русская тема рассматривалась на фоне европейской и — шире — всеобщей литературы, Веселовский не только поднимал новые, но и глубже освещал многие, уже поставленные вопросы.

В этом отношении особенно интересны его исследования в области былевого эпоса. Преимущественным ареалом русских былин являлся Север. Но воспеваемые в них события заставляли думать, что часть из них пришла с юга, где их, однако, не было. Веселовский, опираясь на сравнительно-исторический метод, привел к былинам множество параллелей из разных фольклорно-литературных источников — славянских, византийских и западных. Так, в работе «Былины об Иване Гостином сыне и старофранцузский роман об Ираклии» («Южно-русские былины», IV), сравнивая западноевропейский памятник с русским циклом побывальщин и соотнося их с византийской письменностью, он отыскал на ее почве их общего предка. Посредством такого сравнительно-исторического анализа он расчленил одну былинку за другой на части, которые входили в состав произведений и других жанров разных стадий поэтического развития. Точно такой же обработке, и тоже с помощью параллелей из различных византийских, греческих, румынских и иных иноземных источников, подвергал он и те украинские обрядовые и исторические песни, сказки, поговорки и пр., где содержались фрагменты былевого эпоса или его следы. Определяя таким пу-

¹⁵³ А. И. Соболевский. А. Н. Веселовский как деятель по истории древне-русской литературы.— «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 8.

тем состав того и другого ряда произведений, он выявлял их переходящие, тождественные части и из таких отрывков украинского фольклора восстанавливал раннюю, южнорусскую версию героического эпоса — в параллель к северной, некогда взаимодействовавшей с южной ветвью и позднее развившейся в стройную систему былинных циклов.

Так доказывалось существование былин во времена Киевской Руси на ее южных границах. Вместе с тем из этих исторических разысканий извлекались частные теоретические обобщения, которые затем резюмировались в итоговой формулировке, вроде следующей: «...народный эпос всякого исторического народа по необходимости *международный*»¹⁵⁴.

Этими и подобными открытиями, важными вообще для филологической науки, ученый во многом был обязан тому, что первоисточник поэтического развития искал в исторических условиях жизни народа, в истории политической и социальной борьбы больших общественных групп. Фольклор для него, замечает Азадовский, «всегда тесно связан с политической и социальной борьбой»¹⁵⁵. К такому же заключению приходит и В. Е. Гусев, отмечающий, что взгляды Веселовского существенно отличаются «от господствовавших в современной ему науке представлений о народной поэзии как „непосредственном“ и „бессознательном“ творчестве»¹⁵⁶. Вообще, по оценке Гусева, фольклорные труды Веселовского, дают право «сделать вывод о прогрессивном развитии его научной концепции»¹⁵⁷.

Не меньшую роль играли широкие сопоставления русской литературы с различными и, в частности, с западноевропейскими литературами также в других фольклорных и историко-литературных исследованиях ученого. Так, в специфической форме народных песен, которым он посвятил 24 части своих «Разысканий в области русских духовных стихов», не было, казалось, ничего обещающего значительные результаты. А между тем Веселовский сумел на этом материале углубить разработку ряда проблем и поставить новые задачи методологического порядка. В частности, благодаря широкому учету аналогичных явлений в жизни других народов, автор «Разысканий», занимаясь колясками (VI—X), сумел существенно обогатить прежние смутные представления о значении скоморохов для куль-

¹⁵⁴ А. Н. Веселовский. Южно-русские былины, III—XI. СПб., 1884, стр. 401.

¹⁵⁵ М. К. Азадовский. А. Н. Веселовский как исследователь фольклора.— «Известия Академии наук СССР», 1938, № 4, стр. 94.

¹⁵⁶ В. Е. Гусев. Неизвестная статья Александра Веселовского.— «Известия Академии наук СССР», 1959, т. XVIII, вып. 4, стр. 361.

¹⁵⁷ В. Е. Гусев. Проблемы теории и истории фольклора в трудах А. Н. Веселовского конца XIX — начала XX в.— «Русский фольклор», т. VII. М.—Л., 1962, стр. 236.

турного развития старой Руси, для ее искусства, в том числе эпической песни. На основе сопоставления этого материала с западноевропейским он сформулировал, между прочим, и свою знаменитую *теорию встречных течений*: «Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии. Теория „заимствования“ вызывает, таким образом, теорию „основ“, и обратно; анализ каждого факта из области *folklor'a* должен одинаково обращаться на ту и другую сторону вопроса в виду возможности, что взаимное передвижение мифа, сказки, песни могло повторяться не однажды и всякий раз при новых условиях как усвояющей среды, так и усваиваемого материала»¹⁵⁸.

Рассмотрев труды Веселовского по средневековой письменной и устной народной словесности с точки зрения тех решений и задач, какими они обогатили славистику, И. И. Срезневский заключил их оценку словами: «В русской научной литературе они незаменимы»¹⁵⁹.

С другой стороны, привлекая славяно-русский материал для объяснения некоторых явлений западной литературы, Веселовский, по наблюдениям Пыпина, Соболевского и др., находил к ней такие славянские параллели, которые позволяли разрешать многие трудные задачи. Тем самым подчеркивалось значение славянского материала для освещения западноевропейских литератур и намечались контуры вклада славян в историю общечеловеческой культуры.

Одним из важнейших результатов работы Веселовского со славянским материалом явилось своего рода открытие Византии, особенно для западных ученых, недооценивавших ее роль в культуре Средневековья. Из ряда других, более мелких открытий, какими обязана ему западная наука, достойна внимания история легенд о крестном древе, казавшаяся крайне загадочной. От византийско-греческих текстов, которые могли бы здесь кое-что разъяснить, остались лишь обрывки. Между тем

¹⁵⁸ А. Н. Веселовский. Разыскания в области русского духовного стиха, вып. 5. СПб., 1889, стр. 115—116.

¹⁵⁹ «Сборник Отд. русского языка и словесности Имп. Академии наук», т. XVIII. СПб., 1878, стр. LXX.

аналогичные формы этих повестей сохранились в переводной древнерусской и южнославянской апокрифической литературе. Опираясь на нее, автор «Разысканий» и предложил впервые удовлетворительную интерпретацию генезиса западных легенд о крестном древе¹⁶⁰.

Немало затруднений — причем не только западноевропейским, а и русским исследователям — доставляло истолкование так называемого «двоеверия» — смешения языческих элементов с христианскими. Оно наблюдалось как в средневековой европейской литературе, так и в фольклоре. Одни ученые, и в их числе наши славянофилы, объясняли его особым предрасположением части европейских народов к христианству, якобы быстро смывшему языческую культуру, от которой в старинных памятниках остались лишь некоторые пятна. Мифологи, напротив, полагали, что арийцы свято чтят предания своей первобытной старины, на которые христианство наслоилось внешним способом, так что, например, в Илье Муромце нетрудно разглядеть божество грома. И те и другие объясняли «двоеверие» механистически. В противоположность первым Веселовский утверждал, что отвлеченные догмы христианства вряд ли были понятны народу. Ближе была ему декоративно-обрядовая сторона и простые, образно выраженные поучения о спасении души, милосердии и пр. Поэтому в народе христианское мирозерцание более всего распространялось благодаря пластическому слову живой проповеди и популярно-церковной литературе, которая в свою очередь сама подвергалась влиянию устного народного творчества. С точкой зрения мифологов Веселовский тоже не соглашался. Внешнее наслоение христианства на языческую мифологию могло иметь место разве на ранней стадии, но в дальнейшем христианство и язычество должны были вступить в сложные отношения взаимопроникновения и борьбы, в процессе которой историческая память язычества — вследствие изменений быта — не могла не иссякать, а поток новых, христианских понятий, представлений и суеверий не мог не нарастать. Да и было бы странно, если бы христианское сознание, культивируемое столетиями, неглубоко коснулось народного творчества. И Веселовский во многих случаях, где последователям Гриммов виделись первозданные мифы, открывал проявления новой мифологии. По его наблюдениям, для создания этого «нового мира фантастических образов» вовсе не требовалось предварительного сильного развития языческой мифологии. Для этого достаточно было особого склада мысли, никогда не отвлекавшейся от конкретных представлений о жизни. «Если в такую умствен-

¹⁶⁰ См.: А. И. Соболевский. А. Н. Веселовский как деятель по истории древне-русской литературы. — «Памяти акад. А. Н. Веселовского», стр. 3—4.

ную среду попадает остов какого-нибудь нравоучительного аполога, легенда, полная самых аскетических порывов, они выйдут из нее сагой, сказкой, мифом»¹⁶¹. По Веселовскому, европейское Средневековье, с его христианским переосмыслением мира, может быть названо второй великой эпохой мифотворчества в истории человечества. Анализируя различные произведения той поры, он доказывал, что в них старое скрещивалось с новым, исконно народное с пришлым, языческое суеверие с христианским, устные поэтические традиции с книжными. Словом, благодаря обильному привлечению славянского материала, Веселовский, по утверждению Ягича, всестороннее и глубже, чем западные ученые, раскрывал в явлениях «двоеверия» процесс взаимодействия преданий язычества с христианским началом¹⁶².

XIII

Но Веселовский и непосредственно разрабатывал проблематику западной литературы. Кроме лекций, вроде литографированного курса «Истории английской литературы» (1888), к специальным трудам этого рода относится его капитальное исследование об итальянском Возрождении и монография о Боккаччо, ряд статей о Данте, очерки «Итальянская новелла и Макьявелли» (1864). «Джордано Бруно» (1871), «Раблэ и его роман» (1878), «Пьер Бэйль» (1914, написан в 1872 г.) и др., а также множество обширных рецензий на труды зарубежных и русских исследователей. Рецензии были излюбленной формой Веселовского высказывать и развивать свои идеи, и, как правило, его отзывы о других перерастали в самостоятельные специальные исследования по самым различным проблемам западной литературы. В его поле зрения находились старофранцузский эпос, средневековое фавль, шванк, роман и новелла, скандинавская сага и «Эдда», деятельность жонглеров и шпильманов, европейский Ренессанс, классицизм и романтизм. Даже в наше время нельзя считать утратившими научную ценность его суждения о Шекспире, Байроне, Роберте Грине, Лопе де Вега, Луисе де Кастильо и в особенности об итальянцах, начиная с Данте и кончая Карло Гоцци.

С занятиями итальянской литературой вообще связаны самые значительные достижения Веселовского-западника — это новое освещение эпохи Возрождения и творчества Данте.

Наиболее полную характеристику эпохи Возрождения, в особенности итальянского Возрождения, русский ученый дал в своей магистерской диссертации «Вилла Альберти» (1870). По

¹⁶¹ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. VIII, вып. 1, стр. 11.

¹⁶² И. В. Ягич. История славянской филологии, СПб., 1910, стр. 848—849.

утверждению М. А. Гуковского, выдвинутая здесь концепция Ренессанса отличалась такой глубиной, какая в европейской буржуазной историографии была достигнута «только в третьем десятилетии XX в.»¹⁶³. Не случайно поэтому в разработке истории Возрождения, равно как и в сопряженной с нею дантологии, на достижения Веселовского опирались такие видные советские ученые, как А. К. Живелегов, В. Ф. Шишмарев, М. П. Алексеев и др.

Для Веселовского проблема Возрождения была неотделима от дантовского вопроса — не только потому, что Данте стоял в начале этого движения, а и потому, что в нем впервые резко обозначились черты художника нового времени — «может быть единственного из средневековых поэтов, овладевшего готовым сюжетом не с внешне-литературной целью, а для выражения своего личного содержания»¹⁶⁴. Одним словом, здесь впервые вставала во весь рост проблема личного творчества.

Как и при решении иных вопросов искусства, так и в этом случае русский ученый руководствовался своим тезисом, гласившим, «что всякая литература, если она живуча, выражает собою прежде всего народное содержание»¹⁶⁵. Если о Данте не перестают спорить и каждая эпоха спешит сказать о нем свое слово, значит — дело не в его гениальной индивидуальности самой по себе, а в гениальном выражении более общего, народного начала его эпохи. А его эпоха была переходной, что определило и «историческое значение Данте и место, им занимаемое на рубеже двух столетий различной культуры». То, что предвещает в Данте человека новой эры, — это сознание личного достоинства, которое зародилось на основе бурного развития общественно-политической жизни в итальянских коммунах. Вследствие пробуждения и роста народного самосознания явилось у Данте стремление вырвать истину из рук клириков, чтобы поведать ее народу «народною речью», этим он делает первый шаг к критике средневековой, схоластической науки. «Он, разумеется, не мог знать, к чему придет впоследствии эта критика...»¹⁶⁶. Впоследствии она привела к крушению устоев Средневековья. М. П. Алексеев заметил, что эта точка зрения русского ученого позже нашла себе блестящее подтверждение в известном высказывании Энгельса о Данте¹⁶⁷.

¹⁶³ М. Гуковский. Итальянское Возрождение в трудах русских ученых XIX века. — «Вопросы истории», 1945, № 5—6, стр. 108. См. также: И. К. Горский. Данте и некоторые вопросы исторического развития Италии в трудах и высказываниях А. Н. Веселовского. — «Дантовские чтения». М., 1973, стр. 126—139.

¹⁶⁴ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. IV, вып. 1. СПб., 1909, стр. 454.

¹⁶⁵ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. III, стр. 124.

¹⁶⁶ Там же, стр. 360 и 361.

¹⁶⁷ См.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939, стр. 537.

Жажда познания истины, проистекавшая из пробудившейся человеческой гордости в эпоху всенародной борьбы со средневековым гнетом, и сказалась, по Веселовскому, в оригинальной оценке героев «Божественной Комедии», автор которой судит их уже не только по церковным предопределениям греха и добродетели, но и по понятиям гражданского долга и их личной ответственности за содеянное. Эту оригинальность поэмы Данте ученый устанавливает на путях многочисленных сравнений с предшествующими ей христианскими видениями, житиями и т. п., с рассказами о загробных хождениях индусов, татар, кавказских народностей и др. Согласно Веселовскому, именно момент личного отношения к миру привел Данте к коренному преобразованию старой жанровой схемы загробных хождений в процессе ее синтеза с другими жанровыми формами.

Явившись синтезом высшей учености той эпохи, синтезом различных жанров средневековой литературы и фольклора, «Божественная Комедия» как бы оторвалась от них, обособясь в своем величавом одиночестве, хотя на самом деле она только достойным образом завершила многовековую историю предшествующего литературного развития человечества. За нею непосредственно следует буйный разгул «Декамерона», за эпохой загробных хождений — пора жизнерадостных новелл Боккаччо. Попытки создать нечто подобное, как показывает, в частности, и роман Джованни да Прато, кончались безуспешно. «Божественная Комедия» и по содержанию и в жанровом отношении стала образцом недостижимого совершенства. Причина очень проста: безвозвратно ушло то время, когда люди верили в загробное царство и в представлениях о нем выражали свои живые страсти и когда поэтому такая форма была естественным воплощением высших идеальных стремлений человечества. Одним словом, подобно тому, как сам Данте был поэтом переходной поры, так и его произведение оказалось переходным — только в этом широком, эпохальном значении (а не в том узкоиндивидуальном смысле, как толкуют неповторимость творческой индивидуальности сейчас) понимал Веселовский жанровую уникальность «Божественной Комедии». Из этого у него, однако, не следует, что Данте стоит особняком в истории литературы и что вся ценность его «Божественной Комедии» — в ее индивидуальной неповторимости. Как раз, наоборот, по Веселовскому, Данте тем-то и велик, что, завершив столь блестящим образом целую эру литературного развития, он отрезал все пути к повторению уже отжившего и тем дал мощный толчок для движения по новому пути, шедшему от классических, античных традиций.

На этом новом пути начинания Данте были подхвачены позднейшими писателями и затем в различных формах

повторялись, умножались и развивались в творчестве последующих поколений.

Итак, главное, что интересовало ученого в творчестве Данте,—это проблема традиций и новаторства. В сущности это была все та же фундаментальная задача, над решением которой он бился во всех своих трудах. При этом постоянно возникала все та же трудность: как определить личный вклад поэта в сокровищницу тех, накопленных веками форм, которые он наследует и которыми орудует в своем творчестве. Как исследователь, феноменально эрудированный, сравнительно легко находивший повторения и сходство там, где людям с узким кругозором мерещились сплошные поэтические открытия, Веселовский считал определение доли личного вклада поэта в литературу очень трудной задачей, даже если этим поэтом был такой гигант, как Данте, с личностью которого связаны не какие-то частные находки, а эпохальные достижения мировой литературы.

Если у Данте переход к личному творчеству, так сказать, лишь намечался, то у его ближайших преемников, Боккаччо и Петрарки, личный почин в искусстве слова получил дальнейшее развитие. И естественно, что Веселовский посвятил им два обстоятельных исследования: двухтомную монографию «Боккаччо, его среда и сверстники» (1893—1894) и изумительную по тонкости стилистического анализа работу «Петрарка в поэтической исповеди Sanzoniege» (1905), в которой, по наблюдению Шишмарева, предпринял новую попытку проследить, «каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает в старые образы, эти формы необходимости»¹⁶⁸.

Под этим же углом зрения рассматривает Веселовский и творчество автора «Светланы» в своей классической монографии «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» (1904), где, по словам М. П. Алексева, «не только затронул по-новому „биографическую подкладку поэтической психологии“ Жуковского и осветил отражения этой психологии в чертах его поэтического стиля, но и определил его „общественно-психологический тип“»¹⁶⁹. Почему на русском материале ученый начал развернутое исследование тайн личного творчества с автора сентиментальных баллад, неизвестно, хотя и можно полагать, что здесь сыграла свою роль очевидность связи русского поэта с европейскими традициями и течениями. Но что это был не случайный шаг, видно из того, что Веселовский «еще

¹⁶⁸ В. Ф. Шишмарев. Александр Веселовский и русская литература. Л., 1946, стр. 42—43.

¹⁶⁹ См.: А. Н. Веселовский. Избранные статьи, стр. 566.

в период работы над книгой о Жуковском начал собирать материалы для большого труда о Пушкине»¹⁷⁰. Это намерение говорит само за себя. Решающую роль в этом намерении сыграло не то, что Пушкин был его любимейшим поэтом, и не то, что Веселовскому выпала честь выступить 26 мая 1899 г. с речью на торжественном собрании Академии наук в сотую годовщину великого поэта (текст этой речи и лег в основу его статьи «Пушкин — национальный поэт»). Обращение к пушкинской поэзии, в свете упорного стремления ученого подыскать ключ к анализу личного творчества, можно объяснить лишь тем, что в лице Пушкина Россия имела своего величайшего поэта, открывшего целую эпоху в истории ее литературного развития, художника, чье творчество стало явлением мирового искусства. Тут многое могло проясниться...

Но книга о Пушкине не была написана — и незаконченной осталась «Историческая поэтика» Веселовского.

* * *

В итоге о сравнительно-историческом изучении литератур в трудах Александра Веселовского можно сказать, что в усилиях ученых, закладывавших основы истории всеобщей литературы, наибольшая доля принадлежит ему. С решением задачи: открыть законы, управляющие литературным развитием, и таким путем превратить историю литературы в специальную науку — связаны все, или почти все его труды. На решение этой задачи нацелены также его теория и методология, которые в домарксистском академическом литературоведении знаменуют высший уровень достижений. Разработанный им сравнительно-исторический метод, синтезировавший в себе лучшие стороны мифологической гипотезы, теории заимствования и самозарождения, позволил русскому ученому сделать ряд выдающихся открытий в области изучения мифологии и фольклора, византийской, романо-германских и славянских литератур, в особенности русской. Он впервые доказал, что мифотворчество в средневековую эпоху продолжалось на новой основе. В его трудах глубже, чем в исследованиях других европейских медиевистов XIX века, раскрыт процесс взаимодействия языческой культуры с христианской, а также устного народного творчества с книжной словесностью. Ему больше, чем кому бы то ни было, европейская наука XIX века обязана раскрытием посредничества Византии в общении Запада с Востоком. Благодаря предложенной им методике увеличилась возможность определения вероятных путей передвижения произведений в средние века. Он выдвинул и но-

¹⁷⁰ См. А. Н. Веселовский. Избранные статьи, стр. 571.

вую концепцию Возрождения, на десятки лет опередившую развитие литературоведческой мысли его времени. В России с его именем связаны не только первые серьезные успехи романо-германской филологии и, в частности, дальнейшее развитие дантоведения, но и неопровержимые доказательства общности древнерусской литературы с другими европейскими литературами. Вместе с тем он показал и то огромное значение, какое имел славяно-русский материал для освещения западных литератур. (Веселовскому принадлежит и лучшая для своего времени попытка построения исторической поэтики. Вообще он значительно расширил сферу приложения исторического принципа к изучению поэзии.) Благодаря все тому же принципу историзма он сумел наметить эволюцию основных элементов поэтического стиля и сюжетности, выдвинуть противоположное кантианству понимание роли личности в историко-литературном процессе и соответственно по-другому поставить также проблему традиций и новаторства. Все это, вместе взятое, выдвинуло Веселовского в ряды великих ученых-литературоведов домарксистского периода не только в России, но и на Западе.

Но чтобы по достоинству оценить богатое наследие этого ученого и на новой основе продолжить разработку выдвинутых им идей, необходимо строжайшим образом учитывать ограниченность его методологических возможностей и неизбежно вытекавшую отсюда противоречивость или недостаточную обоснованность некоторых из его положений. В этой связи следует прежде всего обратить внимание на то, что концепции Веселовского присущи все те недостатки, какими страдал до Маркса вообще весь философский материализм. Недостатки этого рода объясняют нам, почему Веселовскому, несмотря на все его усилия найти историческое объяснение истории литературного развития, не удалось подняться на ступень последовательного историзма. Вследствие этого он оказался не в состоянии увязать и эстетическую науку с историей литературы, в частности раскрыть при изучении генезиса поэзии причину перехода внеэстетических явлений в эстетические. Камнем преткновения для Веселовского и вместе с тем главной причиной, по которой он не смог завершить свою историческую поэтику, оказались также те трудности, какие ставила перед наукой его времени идеалистическая психология. При всем своем критическом отношении к ней, Веселовский — подобно всем другим ученым, не подымавшимся до цельного, диалектического материализма, — не мог миновать того тупика, в какой она заводила. Его неспособность выйти из этого тупика сказалась не только в бессилии поставить изучение «тайн личного творчества» на вполне научную почву, но и в его теории психологического параллелизма. Эта теория, прочно вошедшая в научный обиход, до сих пор поль-

зуется безоговорочным признанием у многих литературоведов. Между тем при ближайшем рассмотрении выясняется, что она дуалистична, что с точки зрения современной марксистской психологической науки представление Веселовского о двух соотносящихся рядах (внешнего и внутреннего мира) является не чем иным, как попыткой приложить к объяснению литературного процесса теорию психофизического параллелизма. Точно так же нуждается в критическом пересмотре и предложенное им разграничение понятий мотива и сюжета — гипотеза, под влиянием которой находятся многие современные ученые.

Для истории литературоведческой науки деятельность Александра Веселовского представляет огромный интерес не только своими положительными результатами, но и чрезвычайно поучительными заблуждениями ума, глубокого и пытливого. А чтобы из этих ошибок можно было извлечь пользу, их нужно точно констатировать, памятуя при этом известное ленинское указание о том, что «исторические заслуги судятся не по тому, чего *не дали* исторические деятели сравнительно с современными требованиями, а по тому, что они *дали нового* сравнительно с своими предшественниками»¹⁷¹.

АЛЕКСЕЙ Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ

I

В русле уже сложившихся научных школ развивается деятельность Алексея Николаевича Веселовского (1843—1918). Основные принципы анализа литературного процесса, разработанные к началу 1860-х годов, он глубоко осмыслил и стремился развить их далее, хотя и не смог выдвинуть качественно новых. Как ученый он сформировался под преобладающим влиянием культурно-исторического направления, дополняя его сравнительно-историческим рассмотрением литературы. Называя себя учеником Пыпина¹⁷², он также тяготел к биографизму психологического типа и отличался особенной способностью создавать яркие очерки-портреты¹⁷³. Известный эклектизм и механистичность его воззрений на процесс мировых культурных связей не

¹⁷¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 178.

¹⁷² А. Н. Веселовский. К характеристике А. Н. Пыпина (отголоски юбилея). «Русские ведомости», 1903, № 94.

¹⁷³ См.: А. Н. Веселовский. Джонатан Свифт, его характер и сатира.— «Вестник Европы», 1877, январь; он же. Дени Дидро. Опыт характеристики.— «Вестник Европы», 1884, октябрь; он же. Бомарше. Опыт характеристики.— В кн.: Бомарше. Трилогия. СПб., 1888; он же. Мольер, Жан Батист.— В кн.: Собрание соч. Мольера, т. I. СПб., 1884; он же. Байрон. Биографический очерк. М., изд. 1-е, 1902, изд. 2-е, 1914.

помешали ему стать одним из крупнейших русских компаративистов конца XIX — начала XX в., хотя собственный его научный вклад в литературоведение, сумма оригинальных идей, выдвинутых им, явно не соответствовали той шумной славе, которую Алексей Веселовский приобрел на протяжении почти сорокалетних дискуссий и полемик со своими оппонентами.

Алексей Веселовский был в курсе методологических исканий своего времени, отличался громадной эрудицией, обладал завидной смелостью в постановке широчайших сопоставлений и тяготел преимущественно к педагогической, просветительской, популяризаторской работе. Собственно теоретические исследования, текстология, собирательство рукописных материалов интересовали его в меньшей мере. Он не проявлял склонности обращаться к эстетическому анализу произведений литературы, ограниченно понимал ее социальный смысл и значение, узко трактовал поэтику, сводя ее практически к стихосложению, подчеркнуто обходил вопросы народности литературы и искусства и редко обращался к стилистике, хотя подчас именно на стилистических совпадениях строил свои историко-культурные сопоставления.

Более всего его привлекало исследование взаимоотношений между культурой, литературой и историей. Он в самом точном смысле слова был историком: его интересы сконцентрировались на истории взаимодействия социально-политических учений, культурного развития различных (преимущественно западно-европейских) народов и ряда национальных литератур. В литературе он искал средство раскрытия культурного взаимовлияния народов. На протяжении почти сорока лет он последовательно проводил сопоставительный анализ русской литературы XVIII—XIX вв. с западноевропейскими¹⁷⁴; новой европейской — с восточными¹⁷⁵; французской — с английской¹⁷⁶; новой русской — с древнерусской и литературой XVIII века¹⁷⁷.

На основе подобных сопоставлений у него возникали широкие обобщения, строгое научное обоснование которых превышало возможности одного исследователя. В большинстве своем они остались в литографированных записях лекций его слуша-

¹⁷⁴ «Западное влияние в новой русской литературе. Сравнительно-исторические очерки Алексея Веселовского». М., изд. 1-е, 1883; изд. 5-е, 1916.

¹⁷⁵ А. Н. Веселовский. Влияние Востока на литературы Европы за XVIII и XIX вв. (по зап. 1904/1905 г. студ. 3-го курса Лазаревского ин-та восточных языков). М., 1910.

¹⁷⁶ А. Н. Веселовский. История европейских литератур. Лекции 1888/89 г. М., 1889; он же. История западноевропейских литератур. М., 1897; он же. История западной литературы. М., 1893.

¹⁷⁷ А. Н. Веселовский. Лекции по древней русской литературе. СПб, изд. 1882 и 1885; он же. Русская литература. М., изд. 1-е, б. г., изд. 2-е, 1889, изд. 3-е, 1907.

телей¹⁷⁸. Тем не менее эти обобщения (или, скорее, предположения, имевшие вид интуитивных догадок) порождали упреки в несерьезности, в такой односторонней увлеченности, которая приводит к искажению истины и подчас к подгонке фактов под заранее заданную идею. В конечном счете эта критика привела к столь резкому обострению отношений Веселовского с коллегами на историко-филологическом факультете Московского университета, что он вынужден был прекратить там преподавание¹⁷⁹.

- 1. Алексей Веселовский не игнорировал (как в этом нередко его упрекали) русской литературы и культуры. Не стремился он также сознательно принизить их значение и роль в становлении мировой культуры. Как он подчеркнул уже в первом своем собственно компаративистском труде — «Западное влияние в новой русской литературе», перед собою он ставил вполне серьезную научную проблему, актуальную в условиях 1870-х годов и имевшую важное общественное значение: найти для русской культуры и литературы соответствующее им место в мировом процессе художественного и общего духовного развития.

Вопросы подобного рода возникли в русской общественной мысли еще в середине XVIII века, в пору Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова; процесс общественного развития России обусловил все возрастающее внимание к ним. К началу XIX века проблема взаимоотношений и взаимодействий России и Запада становится одной из значительнейших. Со времен Карамзина русская критика настойчиво обращалась к ней и выдвигала различные пути к ее пониманию и освещению. Западники и славянофилы дали взаимоисключающие решения ее. В новых социально-исторических условиях 1860—80-х годов вновь возникает потребность в ее решении — более достоверном, на более строгой научной основе. Алексей Веселовский включился в ее изучение и отдал поискам ответа, пожалуй, наибольшие усилия, чем кто-либо другой из современных ему исследователей.

Рассматривая основные тенденции всеобщей литературы, он пытался в массе разнородных фактов обнаружить определенную закономерность во взаимоотношениях западных и восточных литератур, а также приложить сравнительно-исторический метод к изучению русской литературы. В этом смысле историк-компа-

¹⁷⁸ Особенно часто в записи слушательниц Высших женских курсов в Москве. См.: А. Н. Веселовский. История новейшей литературы русской (пять изд., 1912—17 гг.); он же. Записки слушательниц по истории русской литературы XVIII века. М., б. г. (прочитано в 1907/1908 г.).

¹⁷⁹ См.: Вл. Гордлевский. Памяти Алексея Веселовского (1843—1918). — «Записки коллегии востоковедов», т. II. М., б. г., стр. 171.

ративист постоянно одерживает в нем верх над исследователем конкретных произведений и литературных проблем, хотя именно работы второго рода отличались большей глубиной и точностью: его статьи об отдельных проблемах западной литературы и театра, в особенности очерки творчества Мольера, Дидро, Свифта, Байрона, создали ему репутацию серьезного исследователя¹⁸⁰. Аналогичные (по подходу и построению) его работы из истории русской литературы отличались меньшей точностью и вызвали упреки в субъективности, односторонности истолкования творчества Герцена¹⁸¹, Грибоедова¹⁸² и ряда других писателей.

Система историко-литературных и теоретических представлений Алексея Веселовского не отличалась глубокой оригинальностью, уступая в этом отношении исследованиям Пыпина, Буслаева, Александра Веселовского; в сравнении с ними он оказывается ученым второго порядка, что и послужило одной из причин быстрого его забвения и даже попыток безоговорочного отнесения его к числу эпигонов, не заслуживающих внимания. Это нельзя признать справедливым: уже в первом его крупном труде, «Западное влияние в новой русской литературе», для решения актуальной научной проблемы привлечены новейшие (для того времени) принципы литературоведческого анализа. Созданный из отдельных статей (опубликованных в «Вестнике Европы» на протяжении 1879—1881 гг.), этот труд привлек пристальное внимание читателей и выдержал при жизни автора пять изданий. Мысли, положенные в его основу, потом неоднократно, в новых трудах Веселовского, прилагались им к массе вновь накопленного фактического материала и наблюдений и получили подтверждение в десятках других его выступлений.

II

3 Главной своей задачей Алексей Веселовский считал, как он сам подчеркивал, борьбу с «пароксизмом племенной исключительности», с разного рода проявлениями неославянофильства, с попытками утвердить национальный герметизм в области культуры. Вместе с тем он полагал необходимым отдать должное западным «учителям» русской литературы, тем, кто «целых двести лет помогал нам продвигаться из мрака к свету»¹⁸³ — из мрака

¹⁸⁰ А. Н. Веселовский. Старинный театр в Европе. М., 1870; он же. Этюды о байронизме (в западных и в польской лит.). — «Вестник Европы», 1905, кн. 1, 2; он же. Этюды о Мольере. Тартюф. М., 1879; он же. Мизантроп. М., 1881.

¹⁸¹ А. Н. Веселовский. Герцен — писатель. Очерк. М., 1909.

¹⁸² А. Н. Веселовский. Грибоедов. Биография. М., 1918.

¹⁸³ «Западное влияние в новой русской литературе», стр. 205. — Далее при цитировании этого труда страницы указываются в тексте.

допетровской, домостроевской бескультурности (как это следует из его слов) к свету европеизма.

Из массы эмпирических наблюдений Веселовский сделал вывод о постоянном, как ему казалось, благотворном влиянии западной литературы на русскую и попытался сформулировать следующую закономерность: во-первых, западное влияние — это влияние более совершенного, более развитого искусства на все еще лишь утверждающуюся русскую литературу¹⁸⁴, ибо Запад уже прошел те этапы социального и художественного развития, которые Россия только проходит или должна пройти в будущем; а во-вторых, это западное влияние, формируя вначале подражательные явления в русской литературе, затем порождает вполне оригинальные произведения, соизмеримые в художественном отношении с западными образцами, — они-то и должны войти в сокровищницу мировой культуры¹⁸⁵.

Полемически заостряя эту мысль, Алексей Веселовский утверждал в первом издании своей книги, что фактически вся русская литература XVIII и первой половины XIX века «раскрытием и уяснением лучших своих сторон до сих пор всегда обязана была влиянию и поддержке своих западных сверстниц» (стр. 7). Даже у крупнейших русских художников «путь к независимому творчеству пролагался западными образцами». Он особенно подчеркивал, что важнейшие проблемы русской литературы и вообще все то, что придало ей национальное своеобразие и особенную силу общественного звучания — «инстинкты гуманности, даже самой народности», — все это «окрепло в ней благодаря той же школе» (там же).

Придавая этой своей мысли вид исторической закономерности, Веселовский заявил о неизбежности конвергентного «выравнивания» русской литературы на общемировом уровне: «В будущем, сколько бы ни развивала она в себе национальной самостоятельности, она не может более выделяться из общечеловеческого культурного процесса, потому что он неудержимо ведет не к обособлению, а к сближению народов» (там же).

Мировая (отождествляемая с западноевропейской) культура, по мнению Алексея Веселовского, едина, хотя создавалась и создается усилиями отдельных народов. Создание ее — про-

¹⁸⁴ «Литература эта, несмотря на все ее успехи, все еще находится в процессе своего создания (...) светлое будущее впереди, но далеко еще не близко», — так оценивает он русскую литературу 1860—70-х гг. (А. Н. Веселовский. *Западное влияние...*, стр. 7).

¹⁸⁵ Мысль не новая. Как общеизвестную, ее приводит, например, Тургенев в рецензии на драму С. А. Гедеонова «Смерть Ляпунова» (см.: И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем, т. 1 (Сочинения). М. — Л., 1961, стр. 258). Но развернутую аргументацию эта мысль получила именно у Алексея Веселовского.

цесс длительный и неравномерный в различные эпохи. На протяжении времени происходит непрерывный обмен идеями, художественными формами, методами художественного осмысления и преломления действительности. Культура низшая (менее развитых народов) подтягивается до уровня более высокого, обогащается и в свою очередь содействует обогащению мировой культуры.

Исходя из этого представления, Веселовский утверждал, что выявление многочисленных заимствований в русской литературе не умаляет ее, а, напротив, позволяет раскрыть давние ее связи с мировой культурой и тем самым создает более широкое, более достоверное понимание ее истории, нежели «национально-ограниченный подход» к ее изучению. Подход этот, как неоднократно повторял он, не научный, не достоверный, основан на невежестве и невежеством подогревается; он не содействует, а, напротив, тормозит развитие научной мысли и в целом общественного сознания.

(Россия и Запад, в понимании Алексея Веселовского, были связаны с древнейших времен. Но в силу исторических причин взаимодействие их было односторонним: западная литература до середины XIX века все еще продолжает влиять на русскую, причем влияние это доходило до нее всегда с отставанием. Россия нередко использовала уже отживающее на Западе, принимая заимствованное чаще всего из вторых рук — через болгар, украинцев, поляков, немцев.)

Причины заимствований Веселовский не искал в обстоятельствах материальных, социальных, общественно-политических. Он считал своей основной задачей выявление самих «совпадений» в произведениях отдельных писателей, что позволяло ему делать выводы о наличии влияния, заимствования или подражательности. У него складывается представление, что Россия почти всегда находилась в своеобразной духовной котловине, куда, естественно, должны были устремляться потоки различных культурных воздействий. Притом очень часто будто бы деспотическая сила политического гнета или национальной ограниченности препятствовала выравниванию культурных уровней. Именно поэтому он так охотно оперирует своим излюбленным образом: напор более высокой культуры оказывается непреодолимым и в конце концов прорывается из-за «китайской стены», сокрушительным валом проносясь по духовной пустыне.

Правда, ученый вводит существенную оговорку: русские художники заимствуют «не из жажды простой переимчивости, а с скрытыми помыслами о будущей самостоятельной деятельности, подсказанными национальной гордостью» (стр. 37). Чужое неизбежно перерабатывается в свое. Конкретные формы и проявления этого процесса переработки инонационального в нацио-

нальные оказываются существенно различными в разные исторические периоды.

Алексей Веселовский предложил следующую типологию русско-европейских литературных связей, основанную на хронологическом принципе и дополненную затем указаниями на почти одновременное влияние трех различных слоев: 1) Допетровский период беспорядочных, наивных, нередко неточных заимствований — преимущественно через польское посредство; 2) Петровский период узко утилитарных и разносистемных заимствований; 3) Послепетровский (в сущности, аннинско-елизаветинский) период с активной переработкой западных образцов Кантемиром, Тредиаковским, Ломоносовым, Сумароковым; 4) Екатерининский период с зачатками народности, век блистательных достижений, когда были созданы на западной основе выдающиеся образцы национальной культуры¹⁸⁶, — тонкий и непрочный слой, легко смытый в результате правительственных гонений 1780-х годов.

Далее эта типология становится неотчетливой и заменяется рассмотрением творчества отдельных писателей — с упором на те «совпадения» с уже известными на Западе коллизиями, образами, идеями, которые позволяют Веселовскому говорить о непрекращающемся влиянии французской, английской, немецкой, итальянской, испанской литератур на современную русскую (пушкинского и послепушкинского периодов).

В этом влиянии он видит мощный ускоритель развития именно национально самобытного искусства. «И мы можем с уверенностью сказать, — подчеркивает Веселовский, — что и русская литература прошлого века долго искала бы выхода, оставаясь со своими Ярбами, Хоревами, Россиной, философскими одами, дидактическими поэмами, — если бы пробудившиеся инстинкты не получили могущественной поддержки извне» (стр. 45—46).

Практически всю русскую юмористику и сатиру XVIII века Алексей Веселовский сводит к заимствованиям из английской: в журнале «Spektator» он видит ее источник (объекты осмеяния, жанры, образы и т. п.). «Английские образцы дали кроме того и формы разнородных сатирических статей», — замечает Алексей Веселовский о своеобразии сатиры в век Екатерины, которую склонен назвать перелицовкой чужих образцов на русские нравы. Фонвизин формируется под сильнейшим западным влиянием — полагает Веселовский: из Гольберга он заимствует самую основу своей первой комедии. В творчестве Новикова он

¹⁸⁶ Отмечается «определенное желание самостоятельной деятельности, каждому хочется занять на родной почве такое же положение, какое занимают передовые писатели Запада, каждый стремится внести русское содержание в свои произведения» (цит. раб., стр. 40).

АЛЕКСѢЙ ВЕСЕЛОВСКІЙ

ЗАПАДНОЕ ВЛІЯНІЕ
ВЪ НОВОЙ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРѢ

ПЯТОЕ ЗНАЧИТЕЛЬНО ДО-
ПОЛНЕННОЕ ИЗДАНІЕ

Москва. 1916.

Алексей Веселовский

Западное влияние в новой русской литературе, 5-е изд. М., 1916.
Титульный лист

видит воздействие масонов, у Радищева — отголоски и перелицовку Стерна. Даже Державин, в изображении Алексея Веселовского, оказывается в общем малосамостоятельным художником: «Немецкий или французский перевод аддисонова „Зрителя“, попав в руки нашего стихотворца, внушил ему, по всей вероятности, первую мысль о внешней форме „Видения Мурзы“. Два раза (№ 159 и 604) Аддисон возвращался к аллегории в восточном вкусе, носящей название „The Vision of Mirza“. Державин заставил явиться к себе Фелицу вместо таинственного гения, шире развил жгучий для него в ту пору вопрос об условиях творчества в современном обществе и в сильной степени внес в свою оду русское содержание. Но у обоих писателей та же цель» (стр. 98).

В первой четверти XIX века влияние Запада, как полагает Веселовский, не только не ослабевает, а закономерно усиливается, ибо там — «страстное возбуждение», кипение и брожение, утверждение романтизма, мировая скорбь Байрона... «Противостоять этому неизбежному тяготению, — подчеркивает он, — невозможно было; оно охватывало, особенно в первые годы, всех, начиная с молодых писателей и образованных дворян и кончая самым Александром» (стр. 111).

В этот период он обнаруживает три различных слоя иновлияний, которые отчетливо отпечатались на духовном облике русского общества. Немецкое («геттингенское») влияние сказалось на образе мышления и проявилось отчетливее всего в университетах, в Лицее — вообще в среде учащейся молодежи. Французское затронуло преимущественно литературу и обусловило поворот к романтизму. Английское влияние Алексей Веселовский склонен рассматривать как влияние, главным образом, «деловое» — в сфере бытовой, хозяйственной, экономической. Однако же вслед за увлечением, которое возбудил Адам Смит, пришел стойкий интерес и к английской литературе — к Байрону, Вальтеру Скотту и Шекспиру.

При всей разновидности этих иновлияний действие их, по наблюдениям Алексея Веселовского, оказалось односторонним: «три разноплеменные стихии, которые мы здесь обособили, сходились в своем влиянии на русскую мысль» (стр. 144) и, как он полагает, обусловили расцвет русской литературы. В самых выдающихся ее образцах — в произведениях Крылова, Жуковского, Батюшкова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова — он постоянно подчеркивает отголоски и отзвуки западных первоисточников.

Делается это различным образом. Иногда это — решительное подчеркивание заимствованного (как у Батюшкова). «Все, что составляло для своего времени прелесть батюшковского стиха, — не что иное, как продукт разностороннего чтения чужеземных по-

этов и подражания им», — такой оценкой завершаются размышления Веселовского о Батюшкове и его поклонниках (стр. 116). Иногда это утверждение мысли о заимствованиях принимает полумаскированный вид — как в случае с Крыловым, народность творчества которого трудно было поколебать в результате прямой атаки: «Несколько удачно вброшенных эпитетов, сравнений, описаний, много юмору и метких выражений, — и басня принимает совсем иной вид, точно родилась она не во французском салоне XVII века, а в черноземной, помещичьей Руси» (стр. 120—121). Иногда же — как при характеристике творчества Пушкина — европеизм утверждается посредством указания на энциклопедизм нашего национального гения; реминисценция из Белинского должна освятить авторитетом великого критика это предположение Веселовского. Нельзя сказать, чтобы он рассуждал вопреки известным фактам: он их лишь перекомпоновывал, придавал им иное звучание — и в результате подобной переакцентировки зрелый Пушкин, поэт вполне оригинальный, утрачивал свою неповторимость и как бы растворялся в некоей вненациональной общемировой культуре. «Тут находим, — пишет он о позднем периоде творчества Пушкина, — Данта, Альфьери, Барри Корнуолля, Уильсона, Оссиана, Пиндемонте, Вольтера, Шенье, Мицкевича и т. д. И свою поэзию и деятельность других русских писателей он постоянно любит вводить в общеевропейские рамки; замолвив в первый раз слово о Гоголе, он не может не вспомнить Мольера и Фильдинга, свои попытки создать русский сонет ставит в связь с историей сонета, вспоминая Шекспира, Камюэнса, Петрарку» (стр. 149).

Алексей Веселовский доказывает порой свой тезис методом от противного: почему, например, «быстро падает Языков» (стр. 158), поэт несомненно талантливый? Потому, что неприязнь к немцам перерастает у него в неприятие немецкой культуры и западного искусства в целом. Это в свою очередь рождает преувеличение и восторги (будто бы ни на чем не основанные) перед «могуществом славянских предков» (там же).

Оригинальность же Гоголя в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» Веселовский свел к неприятию русской действительности, к «коренному ее отрицанию», которым он будто бы «исключительно обязан всею своею славой» (стр. 173.)

10 Такова концепция литературных взаимоотношений России и Запада, которую выдвинул Алексей Веселовский в 1883 г. и пропагандировал на протяжении трех десятилетий. В курсе лекций 1907—1908 гг. он еще более решительно заявил об «ученическом» характере русской литературы XVIII—XIX веков: «Мы должны изучать историю русского романа в связи с западноевропейским, потому что мы в течение довольно долгого времени следовали за тем, что давали нам старшие литературы, и только тогда учени-

чество сменилось самостоятельностью»¹⁸⁷. И в «Истории новой русской литературы», изданной всего лишь за год до его смерти, Алексей Веселовский вновь демонстрировал собранные им примеры подражания западным образцам в творчестве Нарежного, Пушкина, Гоголя...

Эти наблюдения Веселовского должны были содействовать, как ему представлялось, просвещению России в духе всесторонней европеизации, преодолению вековой отсталости, освоению всего лучшего из того, что уже было создано на Западе. Веселовский был убежден, что и в конце XIX в., и в предвоенный период (между двумя революциями) Россия все еще двигалась по путям социально-политического и культурного развития, пройденным западноевропейской цивилизацией, и что никаких иных путей развития для человечества не существует.

Последовательный эволюционист по своим взглядам на историю общественного развития, он и в литературе стремится обнаружить проявления постепенного повышения художественного уровня и накопления эстетических ценностей.

Алексей Веселовский полагал, что вне соизмерительного сравнения, вне соотношения литературных явлений невозможно установить их истинное значение: их содержание и ценность познаются при сопоставлении. В рядах сопоставлений должна неизбежно проглядывать, по его мнению, повторяемость, а это позволяет ему выдвигать предположения о «недостающих звеньях» на основе исторической аналогии. Его аналогии являются в строгом смысле разновидностью экстраполяции: справедливые выводы о некоторых закономерностях литературного процесса в отдельные исторические периоды он распространяет на другие периоды, выносит за границы доказанного и прилагает к еще недоказанным явлениям и предположениям или придает частным доказательствам вид более общих и даже всеобщих.

Именно так обосновывает Веселовский мысль об «ученичестве» русской литературы: исследователь указывает на факты заимствования в ряде западных литератур XVII века. В Англии «лирики списывали Буало, трагики — Корнеля, комедия жила мольеровскими мыслями, роман — затеями г-жи Скюдери» (стр. 26). В Германии на фоне опустошений Тридцатилетней войны особенно привлекательными показались достижения французского классицизма — «и слабая, безличная немецкая умственная жизнь пошла добровольно, не по чьему-либо мощному внушению, в долгий плен к французам» (стр. 27).

Алексей Веселовский сообщает эти факты, подкрепляя их ссылками на различные авторитеты, на собственные признания

¹⁸⁷ А. Н. Веселовский. История русского романа (по записи слушательниц ВЖК 1907—1908 уч. г.). М., б. г., стр. 4.

немецких деятелей (Логау, Лейбниц, Гердер). Даже Гёте будто бы «прямо признавал, что литература немецкая образовалась в чужеземной школе» (стр. 28).

Экстраполируя эти наблюдения и прилагая выведенную закономерность к русской литературе, Алексей Веселовский доказывает: если мы народ европейский, то мы должны были пройти все стадии, все этапы европейского развития, в том числе и стадию ученического, подражательного развития. Таков закон, по мнению Веселовского, и нет ничего зазорного в подчинении ему.

Даже то, что он называет «национально-ограниченным подходом» к истории литературы и связывает со славянофильством и народничеством, не является будто бы порождением только русской жизни: «Так это было в других странах — в Германии, на Скандинавском севере, у западных славян» (стр. VI). Правда, здесь он не может доказать подражательности и заимствования в этой сфере; в данном случае у него совсем иная установка: национально-охранительное ревнительство имелось и в других культурах — и это должно разбить представление об исключительности русского славянофильства, а вместе с ним — и утверждаемого ими национального герметизма. Его замечания по данному вопросу (как и некоторые другие) можно принять за признание идеи самозарождения или независимого существования однородных социальных и культурно-бытовых явлений. Но замечания подобного рода остались у Веселовского единичными, не сложились в систему и не позволяют утверждать, что эта идея принималась им как дополнение к классическому компаративизму или как уступка тем исследователям, которые полагали, что не все явления литературного процесса могут получить объяснение с его позиций.

Сопоставления — основа исследовательского метода Алексея Веселовского. Он стремился к последовательным сопоставлениям по определенным уровням. Начиная с самых общих исторических параллелей в плане общественном и культурном, он обычно переходит к характеристике отдельных эпох с присущими им ведущими тенденциями. Затем он спускается на уровень поименных сопоставлений разных писателей (обычно в объеме всего их творчества или наиболее существенных тенденций). При этом он стремится проследить, как тенденции эпохи были реализованы в творчестве писателей, наиболее характерных для нее. Наконец, он обращается к сопоставлениям на уровне характерологическом, рассматривая сходные, близкие или «заимствованные» персонажи. В отдельных случаях он идет далее и спускается на уровень структурный, рассматривая «заимствования» сцен, эпизодов, отдельных сюжетных элементов.

Содержания (во всей его сложности и многообразии) сравниваемых произведений Веселовский обычно не учитывает и

ограничивается его пересказом. Произведение фактически расчленяется на составные элементы, которые изымаются из контекста и так порознь сопоставляются. Это не означает, что он будто бы не понимал известного гегелевского положения о том, что отдельный элемент только в структуре целого получает смысл, а вне структуры практически обесмысливается. Но ему важно было доказать наличие сходных элементов в произведениях, отразивших разные эпохи и разные страны, — и потому он ограничивался вычленением сходного, не суммируя затем эти похождения, как ему казалось, черты непохожих (как он не мог не сознать) произведений и не рассматривая их преобразования в высшем идейно-эстетическом единстве всего произведения.

Алексей Веселовский исходит из представления о том, что если в произведении более раннем (по времени появления) и более позднем имеются какие-либо «совпадения», то объяснить их можно лишь заимствованиями, подражанием или влиянием одного автора на другого. При этом обычно не учитываются ни мера художественности сравниваемых произведений, ни значимость авторов в национальном или мировом масштабе. Несомненно исследованием метода Алексея Веселовского проявилось также в том, что с его помощью невозможно было объяснить случаи явного совпадения (тематического, образного, сюжетного) и одновременного отталкивания двух авторов (в плане идейном, эстетическом и пр.).

Исходя из главной своей предпосылки: более раннее влияет на позднейшие литературные явления, — Веселовский постоянно стремится разыскать подтверждения тому, что русские авторы читали произведения своих предшественников и свои замыслы реализовали либо в усвоенных ими «чужих формах», либо с учетом их. Если подобных свидетельств не находилось, он ограничивался признанием необъяснимой странности подобных случаев, например: «Зная малограмотность Аблесимова, трудно объяснить себе странное соприкосновение (хотя бы в общем замысле) двух опер: „Мельника-колдуна“ и „Le Devin du village“ Руссо» (стр. 99).

Самый процесс расчленения произведений и сопоставления отдельных структурных элементов обычно остается как бы за скобками тех смелых исторических параллелей, которые необходимы Веселовскому для развернутых сопоставлений литератур русской и западноевропейских на протяжении их двухвекового развития. Но в одном из случаев он демонстрирует «технику» компаративистского анализа, сопоставляя фонвизинского «Бригадира» с комедией Гольберга «Jean France». «В содержании и некоторых подробностях обеих пьес есть много точек соприкосновения», — пишет Веселовский и далее конкретно указывает на фонвизинские «заимствования» из Гольберга. Прежде всего

это совпадения характеров комических персонажей: «Два старика, решившие поженить своих детей; дочь одного из них в ужасе от перспективы выйти замуж за вертопраха, побывавшего в Париже, и сама любит молодого человека (эта бледная личность, соответствующая Добролюбову русской пьесы, и называется весьма сходно с этим, по-немецки Liebhold). Навязанный ей жених был в Париже всего пятнадцать недель, но считает себя настоящим парижанином, сыплет французскими словами и ругательствами» (стр. 72).

Веселовский усматривает «поразительные совпадения» и далее — во взаимоотношениях гольберговского прообраза Ивана с его родителями и с предполагаемым тестем: хотя у Гольберга нет персонажа, с которого «списана» советница, зато есть субретка, которая, по мнению исследователя, и породила соответствующий ей по существу, но внешне несколько измененный образ у Фонвизина. Все это, как уверенно считает исследователь, свидетельствует о наличии «общего сходства» двух произведений. Закljučая свое сопоставление, он вместе с тем отмечает: «Указывая на него (на общее сходство.— С. Ш.), мы тем не менее признаем у Фонвизина большие отклонения от первообраза, много оригинальных и остроумных черт и в особенности значительную близость к русской действительности (...) Русская пьеса вообще гораздо бойчее, но зато резче впадает в карикатурность» (стр. 73).

В сущности, здесь Алексей Веселовский продемонстрировал структурно-характерологическое расчленение произведений на составные элементы (характеры, ситуации, сюжетные повороты, речевые характеристики и т. п.) и сопоставление их порознь, сопроводив их комментарием. Подобное сопоставление всегда открывает возможность для известной «подгонки» исследуемого явления под искомый результат и позволяет оппонентам выдвигать упреки в неточности, субъективности и т. п. Поэтому Веселовский подкрепляет свое сопоставление комедий Гольберга и Фонвизина, во-первых, ссылкой на разыскания в этой области Н. Тихонравова¹⁸⁸, а во-вторых, замечанием о том, что Фонвизин не был одинок в своем стремлении «перелицевать» иностранный образец: «Подлинная комедия Гольберга была переделана также по-русски сначала И. Елагиним, потом Хвостовым под названием „Русский Парижанец“» (стр. 74).

Займствования и даже подражательность в произведениях русских драматургов кажутся Веселовскому тем более есте-

¹⁸⁸ В пятом издании цитируемого труда вводится еще один аргумент: догадке Н. Тихонравова предпослано признание Фонвизина: «По крайней мере не могут мне импозировать наши „Jean France“», — писал он сестре в апреле 1778 года (стр. 82—83).

ственными, что русская драматургия складывается в соответствии с потребностями нового театра, который рассматривается как «пересаженное растение», не имевшее практически никаких корней в старинном русском искусстве. «Готовые формы светской драмы,—полагает исследователь,—цельно перенесенные на Русь с Запада, делая излишнюю самостоятельную выработку их местным, национальным путем, естественно преграждали путь слабо подвигавшемуся вперед развитию русской духовной драмы, единственному тогда виду русского театра»¹⁸⁹.

III

Алексей Веселовский не считал себя космополитом, не был лишен чувства национальной гордости и категорически возражал против обвинений в том, что его сопоставления будто бы умаляют национальное достоинство русского искусства. Заявляя о своем глубочайшем уважении к А. Н. Пыпину (чьим учеником он себя считал), он видел в нем исследователя, всегда руководствовавшегося мыслью о народном благе. «Навсегда остался своеобразным и искренним народником», стремившимся «отыскать народную душу в старине, предании, народной поэзии»¹⁹⁰,—таким он видел А. Н. Пыпина, но при этом отмежевывал его от славянофильства и от народничества 1870—80-х годов.

Сравнительно-исторический метод, по мнению Веселовского, отнюдь не вовлекал исследователя в неизбежное «размывание» национального своеобразия народного искусства. Сочувственно отзываясь об А. А. Котляревском, он с торжеством указывал на него как на одного из первых, кто славянофильским разысканиям противопоставил метод сравнительно-исторический — как подлинно научный метод¹⁹¹.

Для Веселовского немыслимым было бы рассмотрение творчества какого-либо писателя вне исторического фона и межнациональных связей. Например, в одном из позднейших изданий своей «Истории новой русской литературы» ученый обращается сначала к литературе украинской и подробно освещает ее успехи, ее славное прошлое в XVII — XVIII веках, указывает на узловые моменты ее истории — в творчестве Котляревского, Квитки-Основьяненко, Гулака-Артемовского, Нарезного. Только после этого он переходит к истолкованию творчества Гоголя. Объяснив его связи с предшественниками, его духовные «корни», уходящие глубоко в украинскую культуру, Веселовский снимает с Гоголя ореол загадочной исключительности и истолковывает

¹⁸⁹ А. Н. Веселовский. Старинный театр в Европе, стр. 325.

¹⁹⁰ А. Н. Веселовский. К характеристике Пыпина (отголоски юбилея).

¹⁹¹ А. Н. Веселовский. Воспоминания об А. А. Котляревском. Оттиск из «Киевской старины», 1888.

его творчество как один из моментов в истории двух культур родственных народов.

Подобный подход к осознанию литературных явлений придавал сочинениям и курсам лекций Веселовского широту и концептуальность, вызывал интерес к ним, хотя и порождал при этом острую полемику. Споры вокруг его исторических параллелей оказывались тем более неизбежными, что он, как исследователь, отличался склонностью к импровизации, «черновую, подготовительную работу он искусно прятал, — как свидетельствует Вл. Гордлевский, — и все обрисовывалось у него, как законченное здание, с которого убраны леса»¹⁹².

Своим предположениям он придавал нередко подчеркнуто полемическое выражение, нападая на представителей «национально-ограничительного» направления. Так, в книге о Герцене, пользуясь герценовской полемикой со славянофилами, Алексей Веселовский с ожесточением нападал на Погодина и на все направление «Москвитянина»¹⁹³.

Таким же образом он поступал с изучаемыми авторами, когда поручал им высказывать (или приписывал им) собственные социально-политические взгляды. Тяготее к либерально-буржуазному просветительству, он отличался умеренностью в своих представлениях о необходимых в России преобразованиях и стремлением к абстрактному истолкованию «реакции» и «прогресса» — терминов, которыми он часто оперировал. Это сказалось на его интерпретации истории литературы. Обычно он стремился изъять писателя из контекста конкретной политической обстановки, отказывался видеть в нем представителя и выразителя определенных социальных сил. Мольер, Дидро, Свифт, Байрон, Грибоедов, Герцен (а в лекционных курсах — Пушкин, Крылов, Жуковский, Тургенев, Батюшков и др.) в его истолковании предстают обычно как сторонники «прогресса», только как художники, но не общественные деятели. Особенно отчетливо подобная установка проявилась в книге Алексея Веселовского «Герцен — писатель», изданной незадолго до столетнего юбилея Герцена и во многом определившей направленность и тон юбилейных выступлений буржуазной печати.

Веселовский рассматривает художественное наследие Герцена, заявив о своем намерении раскрыть лишь своеобразие его художественного развития; Герцен как философ, общественный деятель, социалист и революционер при таком подходе практически исчезает. Остается художник, который борется со множеством искушений, желает славы на общественном поприще, впитывает западное влияние, ищет, ошибается и постепенно отходит

¹⁹² Вл. Гордлевский. Памяти Алексея Веселовского (1843—1918), стр. 171.

¹⁹³ См.: А. Веселовский. Герцен — писатель, стр. 73.

от «чистой» творческой работы. В результате он — как художник значительный, может быть даже великий, — погибает для русской литературы.

Подобная концепция требует многих умолчаний: ни словом не упоминает Веселовский о связях Герцена с революционными деятелями Западной Европы и с русским подпольем. Глухо упомянув об отношении Герцена к декабристам, он затем фактически отъединяет его от декабризма, заявив, что ему не были известны их программы и потому он как бы заполняет их героический контур сведениями о западных утопистах и великих гуманистах.

Герцен в книге Алексея Веселовского не представлен идеологом, выразителем взглядов и настроений какой-либо социальной силы или группировки в России. Это — «просто» Герцен, свободный художник, который воплощал литературные влияния в собственные, личные, социально никак не обусловленные впечатления и картины. Разорваны его связи с Белинским, с революционными демократами; умалчивается о его отношении к событиям 1848 года. Отметив, что к «речам Герцена <...> вскоре чутко прислушивается весь русский читающий мир»¹⁹⁴, Веселовский не конкретизировал социального смысла этих «речей» и не дифференцировал «читающий мир». Ученый стремится убедить своего читателя в том, что основное в Герцене — творческое, художественное начало: оно-то и «выдает в естествоиспытателе, философе, моралисте, историке или *оценщике общественных явлений*»¹⁹⁵ прежде всего писателя, с редкой быстротой завоевавшего мастерства литературной формы»¹⁹⁶.

Стремление превратить Герцена во внесоциального, надклассового, умеренно-либерального гуманиста обусловило и особое истолкование его художественных произведений; так, например, Веселовский подчеркивает силу «бытовой и психологической правды»¹⁹⁷ в романе «Кто виноват?», но ни словом не упоминает о широте и глубине социальных, исторических и политических обобщений Герцена. Бытописатель, остроумный повествователь, наконец художник-психолог, — таким предстает-де Герцен в этом романе. В данном случае историк-компаративист отступает перед либерально-буржуазным идеологом. Веселовский подчиняет своим политическим воззрениям даже ограниченно понимаемый историзм и принцип социальной детерминированности.

О ряде обстоятельств в деятельности Герцена он упоминает лишь мимоходом, дает им приблизительное, подчас неточное

¹⁹⁴ А. Н. Веселовский. Герцен — писатель, стр. 40.

¹⁹⁵ Подчеркнутое — лишь один пример из многочисленных замещений понятий: социалист превращен в «оценщика общественных явлений».

¹⁹⁶ А. Н. Веселовский. Герцен — писатель, стр. 40.

¹⁹⁷ Там же, стр. 42.

определение или набрасывает на них тень сомнения и недостоверности. Например, согласившись с тем неоспоримым фактом, что роман «Кто виноват?» и повесть «Сорока-воровка» имеют антикрепостническую направленность, он отказал в такой направленности творчеству Гоголя и Лермонтова¹⁹⁸, отчего Герцен лишился опоры в истории русской литературы. Невозможно было так или иначе не признать связей Герцена с западными социалистами — и Алексей Веселовский не отвергает этого целиком, но подвергает сомнению глубину, серьезность, устойчивость его социалистических настроений (о системе идей Герцена вообще не ставится вопрос). «Пусть в основаниях, — соглашается Веселовский, — грезившегося ему тогда строя велика доля гуманно-эгалитарной и нравственно сильной социальной поэзии <...> пусть из свободного сочетания благородного „утопизма“ Роберта Оуэна и идей Прудона с коммунальными устоями русской народной жизни <...> создалось учение социально-философского характера в противоположность социально-экономическим теориям Родбертуса, Лассалья, Маркса, пусть остается открытым вопрос, выработался ли вообще из феноменально даровитой натуры Герцена тип социального строителя и проповедника, — в расцвете своеобразного герценовского социализма и в страстной преданности ему, как символу спасения <...> сказался идейный подъем, не испытанный дотоле ни одним из выдающихся русских писателей»¹⁹⁹.

Как и во всех других своих трудах, Алексей Веселовский в книге о Герцене ослабляет и отодвигает на второй план социальный, классовый фактор в развитии искусства. Таким же образом поступила два года спустя, в разгар юбилея, буржуазная пресса, истолковывая творчество Герцена. «Чествует его вся либеральная Россия, — указывал В. И. Ленин, — заботливо обходя серьезные вопросы социализма, тщательно скрывая, чем отличался *революционер* Герцен от либерала»²⁰⁰.

Герцен в изображении Веселовского — независимая творящая личность²⁰¹, хотя и не свободная от целого ряда влияний. Но здесь это воздействие на художника ограничено узким кругом и изображено как зависимость от культурных условий развития, от личных влияний, от воздействия книг, науки, искусства. Гофман будто бы дает писателю ряд мотивов, и вообще по-гофман-

¹⁹⁸ Там же, стр. 49.

¹⁹⁹ Там же, стр. 101—102.

²⁰⁰ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 255.

²⁰¹ Едва ли не единственное исключение в этом смысле сделано им для Грибоедова: вне общественного оживления, в последекабрьский период «великий писатель, деятель общественный умер в нем. С ужасом чувствовал он болезненную атрофию творческих способностей. У него было что сказать людям, но мысли не воплощались, перо не повиновалось». — А. Н. Веселовский. Грибоедов. Биография, стр. 27.

ски окрашивается в определенный период картина мира в восприятии Герцена²⁰². Витберг увлекает его особой символикой мистико-христианских нравственных исканий²⁰³. Произведения Жорж Санд пробуждают пылкий герценовский «жоржсандизм». «Бальзак [...] мог быть образцом для живописца нравов». Как романист, Герцен вообще складывается под «сильным влиянием нового социального французского романа». Повествовательная манера Герцена формируется с учетом иронического повествования Гейне²⁰⁴.

Это стремление Алексея Веселовского рассматривать творчество писателя в русле одних культурных традиций, замкнуть его в круг преемственных связей внутри литературного ряда можно расценивать как отступление от принципов социально-исторического анализа литературы, разработанных демократической критикой, и рассматривать как первый шаг на подступах к зарождавшемуся формализму.

Нежелание раскрыть во всей полноте и оценить во всей сложности содержание произведения (в связях с породившей его эпохой) нередко выглядит у Веселовского как готовность ограничиться лишь схемой его, принять во внимание лишь отдельные элементы, «удобные» для сопоставлений и «безопасные» в смысле социально-политического истолкования и оценки. Однако он, в отличие, например, от М. О. Гершензона, не примкнул к «веховским» нападкам на русскую демократическую мысль XIX века, напротив, считал ее достижения необходимым звеном в развитии науки: от книги Герцена «О развитии революционных идей в России» к «Очеркам гоголевского периода» и далее к Пыпину (работы об александровской поре) протягивает Веселовский одну из линий поступательного движения русского литературоведения. «Так в круг литературных заслуг Герцена,— полагает он,— вошло сильное воздействие и на культурно-историческое изучение словесности»²⁰⁵.

Изучение Веселовским проблемы межнациональных культур и литературных взаимоотношений имело большое общественное и научное значение²⁰⁶. Он привлек своими выступлениями внимание к этой проблеме и содействовал уяснению ее важности. Он настойчиво пропагандировал положение о том, что нет замкнутых культур, не существует изолированных литератур: они

²⁰² А. Н. Веселовский. Герцен — писатель, стр. 12, 14, 28—29.

²⁰³ Там же, стр. 20, 24—25.

²⁰⁴ Там же, стр. 45—46.

²⁰⁵ Там же, стр. 112.

²⁰⁶ Веселовский пользовался признанием современников: свыше тридцати лет он был профессором Московского университета, в 1901—1904 гг. — председателем Общества любителей русской словесности, в 1906 году избран почетным академиком.

не просто существуют рядом во времени, но активно взаимодействуют. Он постоянно подчеркивал, что русская литература включена в процесс художественного развития человечества, что взаимодействие культур и литератур не ограничивается заимствованиями: после первого толчка непосредственного влияния происходит неизбежная переработка заимствованного и дальнейшее развитие уже на новой, национальной почве — в соответствии с конкретными культурными условиями. Русская культура и новая русская литература отнесены им к числу великих; имеющих общечеловеческое значение.

Нет оснований подвергать сомнению и тем более отвергать значительность вклада Алексея Веселовского в изучение истории русской и ряда западноевропейских литератур. Он придал проблеме взаимоотношений широкий характер и рассматривал ее на протяжении длительных исторических отрезков. В этом смысле научное наследие Веселовского заслуживает самого пристального внимания — как одна из первых попыток решения многовековой проблемы на уровне общеевропейских и всемирных отношений национальных литератур. Однако решить ее и дать исчерпывающий ответ он не смог. Неудача его была исторически обусловлена. На основе тех принципов исследования истории литературы, которые имелись в распоряжении домарксистского литературоведения, эта задача оставалась неразрешимой.

Предопределенность этой неудачи Алексея Веселовского причинами социально-историческими и методологическими не всегда учитывалась. Тем не менее она надолго вызвала настороженное отношение к его научному наследию и к нему самому, как исследователю и педагогу. Однако ныне становится очевидным, что нецелесообразно игнорировать опыт Алексея Веселовского; его попытки решения все еще актуальной проблемы должны быть учтены — при объективном отношении к их результатам, при выяснении возможностей сравнительно-исторического изучения литератур на новой методологической основе.

Глава IV

ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ



Возникновение психологического направления в русском литературоведении и его философские основы. А. А. Потебня: основы лингвистической теории и поэтики; аналогия между словом и художественным произведением; понятие «внутренней формы»; теория образности; проблема толкования художественного текста; теоретическое наследие Потебни и развитие психологического направления в русском литературоведении. Д. Н. Овсянко-Куликовский: становление литературоведческих взглядов; разработка проблем психологии художественного творчества; книги о Тургеневе, Гоголе, Пушкине, Л. Толстом; проблема лирики; «История русской интеллигенции»; значение литературоведческой деятельности Овсянко-Куликовского.

Широкое распространение методологии культурно-исторической школы в русском литературоведении было очень устойчивым и длительным. Это объясняется как условиями господства позитивизма в развитии философской мысли второй половины XIX—начала XX в., так и определенными достижениями в исследовании культуры, сделанными на основе этой методологии. Однако к концу XIX века постепенно обнаруживался ее основной недостаток: пренебрежение к эстетической природе литературы и искусства, растворение вопросов их специфики в общекультурной проблематике. Критике стал подвергаться принцип обусловленности явлений культуры социальной средой, механистичность применения этого принципа. Было отмечено, во-первых, что «среду» необходимо рассматривать как сложное и дифференцированное целое, воздействующее на художников по-разному в каждом конкретном случае; во-вторых, писатель, художник, испытывая воздействие «среды», выступает как глубоко индивидуальная творческая личность со своим особым психологическим складом.

Оба эти обстоятельства культурно-исторической школой, по существу, игнорировались. Подобная ограниченность культурно-исторической методологии была осознана одновременно в рус-

ском и западноевропейском литературоведении. Один из наиболее активных ее противников в 1880-х гг., Э. Эннекен, выдвинул требование исследовать явления культуры в их художественно-эстетическом своеобразии, в их обусловленности психологической индивидуальностью творцов культурных ценностей, а также, что наиболее важно, определить духовный облик «среды», воспринимающей эти культурные ценности. Отсюда, по Эннекену, каждое изучаемое явление культуры должно включать три стадии анализа — эстетическую, психологическую и социологическую¹.

Принципы «эстопсихологии», намеченные Э. Эннекеном, были поддержаны другими зарубежными учеными, нашли они сторонников и в России. Но при этом основные положения культурно-исторической школы не подвергались сомнению. В сущности, поворот от общих культурно-исторических дефиниций к исследованию конкретных художественных элементов и прежде всего слова — как первоэлемента литературы — был осуществлен в России в рамках данной школы. В ней сформировалось особое психологическое направление. Первые шаги на этом пути в России сделали лингвисты, специалисты в области общего языкознания.

Созреванию, расширению и упрочению этого направления способствовали и другие факторы, среди которых немалое значение имели успехи физиологии и психологии. Успехи в области математики, физики, химии и других естественных «точных» наук во второй половине XIX века были настолько велики, что, казалось, экспериментальные методы, которыми пользовались ученые, способны раскрыть самые сокровенные тайны природы. Работы в области физиологии и психологии зарубежных ученых, а в России — Сеченова, Тимирязева, Бехтерева, впоследствии исследования Павлова и его сотрудников — раскрывали широкие перспективы научного изучения процессов духовной деятельности человека.

Успехами естественно-научной мысли воспользовалась буржуазная философия, давая им свое объяснение. Позитивизм, ведущий свою родословную от О. Конта, Д. Милля и Г. Спенсера, в это время модернизировался усилиями Э. Маха и Р. Авенариуса, сменил вывеску («эмпириокритицизм»), но осталась прежней субъективно-идеалистическая суть этого направления. Более того, Мах, Авенариус и их последователи отказались даже от формального признания ранними позитивистами объективно-реального существования предметов, находящихся вне познающего сознания. Проблемы познания эмпириокритицизм толко-

¹ См.: Э. Эннекен. Опыт построения научной критики. (Эстопсихологии). СПб., 1892.

вал с позиций крайнего психологизма, переходящего в открытый субъективизм.

Очевидной становилась несостоятельность позитивистского истолкования явлений. Без широкого и глубокого философского осмысления новых фактов, добытых наукой, стало невозможно двигаться вперед. А субъективно-идеалистическое их истолкование, ставившее под сомнение или начисто отрицавшее само существование материи, привело к явному кризису, из которого не виделось выхода. И лишь несколько позже, в работе В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» (1908), было дано глубокое, материалистическое обоснование последним научным достижениям, раскрыта полная несостоятельность эмпириокритицизма в его объяснении естественно-научных данных. Ленин доказал, что материя, как объективная реальность, не может «исчезнуть», а «исчезает тот предел, до которого мы знали материю до сих пор, наше знание идет глубже...»².

В 70—80-е годы прошлого века на основе успешного развития естественно-экспериментальных наук, в частности физиологии и психологии, сформировалось особое, психо-физиологическое направление философско-эстетической мысли, пытавшееся воспользоваться методологией, достижениями этих наук и распространявшее сферу своего исследования на всю духовную деятельность человека, включая искусство и литературу. В свою очередь, это общее направление делилось на различные разновидности эстетических теорий — генетическую, социологическую, психологическую и психо-физиологическую.

Философскими корнями психо-физиологическое направление уходило в позитивизм, тенденции которого вели не только к отрыву теории искусства от философии и, в том числе, от теории познания, но и к пропаганде и защите философского идеализма и субъективизма.

Субъективно-идеалистические позиции психофизиологов обуславливали их утверждение о независимости духа от материи, признание самостоятельности этих двух основных начал. На таком дуалистическом принципе строили они свое исследование природы художественного творчества.

В центре всех психологических теорий искусства — индивидуальный психический акт. Их герой — создающий или воспринимающий субъект, а предмет анализа — те психические процессы, которые возникают в сознании как творящего, так и воспринимающего субъекта. Такой подход характерен для психологической школы в целом, во всех ее оттенках. Его удачно охарактеризовал один из представителей этой школы — И. Фолькельт: «Не имело бы смысла описывать эстетическое выражение,

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 275.

игнорируя при этом созерцающего и чувствующего субъекта <...> Если поставить вопрос таким образом: что мы находим в переживании эстетического выражения? То на него можно ответить лишь путем самоосмысления (*Selbstbesinnung*) и именно оно убеждает нас, что выражение (*Ausdruck*) производит одновременно впечатление на каждого как на созерцающего и чувствующего субъекта»³. Одной из главных целей, таким образом, становится исследование психологии самого автора художественного произведения. «Задача <...> может быть выражена так: изучив все эстетические особенности известного художественного произведения, связанные с его формой и содержанием — определить в терминах научной психологии особенности душевной организации его автора»⁴. Подобные задачи ставятся даже в отношении целых художественных стилей: «Если уяснить себе, на какие различные душевные функции опираются различные стили, это облегчит возможность не только узнать, но и воспринять их»⁵.

Психо-физиологической эстетике свойственно было преувеличение роли биологического фактора в эстетической деятельности человека. Биологический подход к изучению эстетических явлений выразился, например, в так называемой теории «экономии мышления», идущей от Э. Маха и занимающей большое место в теоретических построениях психофизиологов. Возникшая на основе экспериментальных физиологических данных теория «наименьшей траты сил» или «экономии мышления» была перенесена затем в сферу лингвистических и теоретико-эстетических исследований, в область психологии творчества. Но дело, однако, не свелось к простому иллюстрированию теории специфическим материалом. Большие успехи в данной области, как показал исследовательский опыт основоположника психологического направления науки о языке и литературе в России А. А. Потебни, возникли на основе пристального изучения конкретной природы словесного искусства. Потебня во многом испытал — особенно в начале своей деятельности — влияние идей Гумбольдта, Штейнтала, Лауаруса. Именно своим учителям он обязан субъективно-идеалистическим взглядом на некоторые вопросы языка и мышления. В целом же ему были «присущи колебания между материализмом и идеализмом»⁶. Позже, отталкиваясь от идей своих предшественников, Потебня создал собственные оригинальные концепции языка и поэтики.

Существеннейшим недостатком всех ответвлений психологической школы является то, что текст художественного произве-

³ J. Volkelt. *Das Aesthetische Bewusstsein*. Berlin, 1920. S. 19—20.

⁴ Э. Эннекен. Опыт построения научной критики, стр. 36.

⁵ Р. Мюллер-Фрейенфельс. Поэтика. Харьков, 1923, стр. 194—195.

⁶ «Философская энциклопедия», т. IV. М., 1967, стр. 327.

дения, его структура по существу игнорируются. «Достаточно подойти с психологическим методом к любому художественному произведению,— писал Б. Энгельгардт,— как оно внезапно исчезает, словно проваливается куда-то, а взамен его перед исследователем оказывается сознание поэта, как поток разнообразных психических процессов, внутренне не связанных между собою, а только внешне объединенных общностью родового понятия (процессы художественного творчества и пр., и пр.)»⁷.

Потебня с самого начала занимал иную позицию. Изучая психологические законы обыденного и художественного мышления и восприятия, он всегда имел в поле зрения слово, художественный текст, его прежде всего занимали вопросы самой структуры слова. И в этом непреходящее значение его теории для современного литературоведения.

Все более возрастающий культ положительного знания, огромная притягательная, убеждающая сила опыта, эксперимента рождали уверенность в том, что, заимствуя методику и методологию «точных» наук, литературоведы и лингвисты будут в состоянии, наконец, решить свои сложные специфические проблемы. Несомненно, это способствовало развитию литературной науки, хотя в такой атмосфере было трудно осознать, что апелляция к естественно-научным дисциплинам нельзя решить задачи, встающие перед исследователями духовной жизни человека.

Психологическое направление в русском литературоведении получило широкое развитие в конце XIX — начале XX в. Многочисленные ученики А. А. Потебни составили так называемую «харьковскую группу»: Д. Овсянко-Куликовский, А. Горнфельд, В. Харциев, Т. Райнер, Б. Лезин и др. На страницах неперiodического издания «Вопросы теории и психологии творчества» они развивали взгляды своего учителя, разрабатывали проблемы языка и мышления, психологии художественного и научного творчества. Но задолго до выхода первого тома указанного издания многие его участники, и в первую очередь Д. Н. Овсянко-Куликовский, пропагандировали свои положения в других научных и популярных органах печати, в лекциях и монографиях. Общеметодологические принципы анализа, выработанные Потебней на лингвистическом материале, Овсянко-Куликовский широко использовал преимущественно в области изучения русской классической литературы. «Вопросы теории и психологии творчества» в известной мере организационно закрепляли факт широкого распространения определенных воззрений и подходов к изучению духовной деятельности человека, лишней раз подчеркивали существование психологического направления в

⁷ Б. Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927, стр. 19

русском литературоведении, хотя никто из участников группы не пользовался этим термином.

Ближайшие ученики и последователи А. А. Потебни усвоили сильные и слабые стороны деятельности своего учителя. Наряду с глубоко-научными конкретными разысканиями и выводами Потебни в области общего языкознания, в исследовании природы поэзии и творчества вообще, его философские воззрения обнаруживали зависимость от господствовавшего в то время позитивизма. В еще большей степени эта зависимость ощущалась в работах последователей Потебни. Всем им, но в разной мере, присущ эклектизм в освещении проблем лингвистики, поэтики и психологии художественного творчества.

Но вместе с тем психологическое направление в русском литературоведении сыграло большую роль в разработке вопросов взаимосвязи языка и мышления, теории художественной образности, психологии творчества и восприятия художественных произведений, в исследовании историко-литературного процесса.

А. А. ПОТЕБНЯ

I

Александр Афанасьевич Потебня родился в 1835 г. в селе Гавриловке Полтавской губернии в семье мелкопоместных украинских дворян.

Из гимназии (в г. Радоме) он вынес хорошее знание польского языка, на котором там велось преподавание, немецкого и классических языков. Как можно заключить из позднейшего признания ученого, эти познания не были затемнены какими-либо лингвистическими теориями. «Если впоследствии меня не пугала грамматика,— писал он в своей „Автобиографии“,— то это, я думаю, потому, что я смолodu не знал никаких грамматических учебников»⁸.

В 1850 г. А. А. Потебня поступил на юридический факультет Харьковского университета. «Однокашники познакомили меня,— вспоминал он впоследствии,— с М. В. Неговским, любителем и умелым собирателем малорусских народных песен <...> В заведении Неговского была небольшая библиотека, состоявшая из сочинений на малорусском языке и относящихся к Малороссии. Этою библиотекою я пользовался, что не осталось без влияния на позднейшие мои занятия. В следующем году, отчасти по совету Неговского, я перешел на историко-филологический факультет»⁹.

⁸ См.: А. Н. Пыпин. История русской этнографии, т. III, 1891, стр. 423 (дополнения).

⁹ Там же, стр. 422.

В 1856 г. Потебня окончил Харьковский университет и некоторое время преподавал в харьковских гимназиях, а затем и в университете. В 1860 г. он представил магистерскую диссертацию на тему «О некоторых символах в славянской народной поэзии», после защиты которой был назначен адъюнктом Харьковского университета.

В 1862 г. в «Журнале Министерства народного просвещения» Потебня опубликовал свой знаменитый труд «Мысль и язык», оставшийся наиболее полным изложением его философских и лингвистических взглядов. В том же году Потебня получил двухгодичную научную командировку за границу, но пробыл в ней лишь год, использованный в основном для общелингвистической подготовки и изучения санскрита.

В 1874 г. Потебня защитил докторскую диссертацию «Из записок по русской грамматике». По сообщению Б. М. Ляпунова¹⁰, еще до защиты Потебне предлагали степень доктора *honoris causa*, но он отказался, предпочтя обычный и более трудный путь получения степени. Диссертация была высоко оценена виднейшими славистами того времени. В 1875 г. Потебня был утвержден ординарным профессором Харьковского университета и получил кафедру истории русского языка и литературы, которую занимал до конца жизни. В 1877 г. он был избран членом-корреспондентом Академии наук; неоднократно ему присуждались медали и премии Академии наук.

Наиболее значительными работами, созданными в эти годы, были: «К истории звуков русского языка» (четыре части, 1873—1883); «Слово о полку Игореве» (текст и примечания, 1878); «Объяснения малорусских и сродных народных песен» (два тома — 1883 и 1887 гг.); «Значения множественного числа в русском языке» (1887—1888).

В 1891 г. Русским географическим обществом Потебне была присуждена высшая награда — золотая Константиновская медаль. В отчете РГО по этому поводу говорилось:

«Высокое образование проф. Потебни, вполне знакомого с историческим ходом и современным состоянием сравнительного языкознания и изучения народной поэзии и сравнительной мифологии, близкое знакомство нашего ученого с санскритом и зендом, двумя классическими языками, с историко-сравнительной грамматикой языков германских и романских, его глубокое, на первоисточниках основанное знание не только русского языка древнего, старого и нового в его наречиях и говорах, но и всех языков славянских, равно как литовского и латышского, состав-

¹⁰ Б. М. Ляпунов. Памяти А. А. Потебни. — «Живая старина», 1892, вып. 1, стр. 128.

дает, конечно, редкие и ценные качества даже между лучшими учеными славянскими и европейскими, особенно если они соединены с таким глубоким знанием народной поэзии русского и всех славянских племен, а также наиболее с ним сродного литовского и латышского. Но как ни ценны и ни важны эти качества проф. Потебни, они не дадут еще полного понятия о значении его трудов для отечественной образованности и для наук: сравнительного языкознания, славянской и русской филологии, русского народоведения. С великим и широким образованием, с глубокой ученостью проф. Потебня соединяет, что уже всегда и везде и очень редко и драгоценно, — сильное оригинальное дарование мыслителя»¹¹.

Умер А. А. Потебня в Харькове 11 декабря 1891 года.

Вся деятельность Потебни протекала в стенах Харьковского университета; здесь он создал свою школу, развивавшую и пропагандировавшую его идеи. К ней принадлежат Д. Н. Овсянко-Куликовский, А. В. Попов, А. Г. Горнфельд, В. И. Харциев, Б. А. Лезин, А. В. Ветухов и др. В разное время здесь проходили подготовку молодые ученые, присланные из других университетов, — Б. М. Ляпунов (впоследствии академик), Иос. Миккола (позднее — профессор Гельсингфорского университета), известный баллист Э. А. Вольтер, защищали диссертации А. И. Соболевский, профессор Варшавского университета А. М. Колосов и многие другие.

Все основные работы Потебни прошли, по его собственному признанию, через его лекционные курсы. Много так в виде курсов и осталось — как подготовительные к ним записи.

Потебня не принадлежал к тому типу ученых, к какому относились, например, Ф. Ф. Фортунатов или Л. В. Щерба, — мало писавшие и большую часть своих идей передавшие изустно. Печатное наследие Потебни достаточно велико (по подсчетам комиссии по изданию трудов Потебни, образованной в начале 1920-х гг., полное собрание его сочинений должно было составить 20 томов). Но свои взгляды он не успел изложить систематически. Его теоретические положения рассеяны по книгам и статьям, причем в соответствии с общей лаконической манерой ученого, и из-за того, что многое он успел лишь обозначить, — «волнуясь и спеша»¹², часть этих положений даны неразвернуто.

Еще хуже обстоит дело с записями, не приготовленными к печати самим автором. Это связано с манерой научного изложения Потебни. Один из его бывших слушателей (В. Харциев) так характеризовал метод лекций Потебни: «Приводя целые груды

¹¹ Цит. по кн.: «Олександр Опанасович Потебня. Ювілейний збірник». Київ, 1962, стр. 96.

¹² «Речь», 1913, № 108.

примеров, объединенных общими положениями или типичными образцами, по методу санскритских грамматик (этот прием он высоко ставил), Потебня всегда занимал по отношению к ним положение постороннего наблюдателя. Примеры объяснялись примерами же»¹³. Этот стиль полностью сохранился и в его главном труде по поэтике, представляющем по большей части огромное количество выписок с очень кратким комментарием, и когда твердо неизвестен порядок их следования или автором слишком лапидарно определена их взаимосвязь, мысль его часто теряется. Труд этот был издан в 1905 г. В. И. Харциевым и М. В. Потебней¹⁴.

Всякому изучающему теорию Потебни в силу всех этих причин приходится наряду с опубликованными им самим трудами широко пользоваться записями лекций его слушателей и изложениями взглядов ученого, сделанными его учениками.

II

В основу одного из центральных положений лингвистической теории и поэтики Потебни была положена идея В. Гумбольдта о языке как деятельности. В своей главной теоретической работе — введении к трехтомному труду «О языке кави на острове Ява» (опубликован посмертно, в 1836—1840 гг.) Гумбольдт определял язык как «орган, образующий мысль». «Язык есть не продукт деятельности (ergon), а деятельность (energia) <...> Деятельность мышления и язык представляют поэтому неразрывное единство. В силу необходимости мышление всегда связано со звуком языка, иначе оно не достигает ясности»¹⁵.

¹³ Цит. по кн.: А. Ветухов. А. А. Потебня. — Отд. оттиск из «Русского филологического вестника». Варшава, 1898, стр. 27.

¹⁴ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности. Изд. М. В. Потебни. Харьков, 1905. — Недостатки этой публикации отмечали сами издатели, объясняя их тем, что печатание происходило «одновременно с приведением в порядок рукописи» и «неблагоприятными условиями корректуры». Действительно, это издание, значение которого трудно переоценить (некоторые рукописи впоследствии были утрачены; издатели располагали библиотекой ученого; М. В. Потебня хорошо читала очень неразборчивый почерк своего мужа), характеризуется многими эдичными дефектами. В ряде случаев даны редакционные заглавия разделов (при наличии в рукописи авторских) и исключены подзаголовки. Конъектуры даются в таких же скобках (круглых), что и авторский текст, а многие не показаны вообще; не оговорены случаи, когда точное место вставки или сноски не указано автором и определено издателями; пояснительный авторский текст в скобках иногда произвольно переносился под строку, не показывался авторский курсив и вводился издательский, есть словесные пропуски и т. п. В ряде случаев при цитировании этого издания такие дефекты нами были исправлены по рукописям, хранящимся в ЦГИА УССР в Киеве.

¹⁵ В. Гумбольдт. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода. — В кн.: «Хрестоматия по истории языкознания XIX—XX веков». Сост. В. А. Звегинцев. М., 1956, стр. 73—78.

Эту идею Потебня развивает и продолжает во всех своих сочинениях. Подробно обосновывается она уже в «Мысли и языке»; неоднократно возвращается Потебня к ней и в последнем, так и не завершенном труде «Из записок по теории словесности». «Мир понятий извлекается из глубины, со дна колодца нашего сознания. Средством для такого извлечения служит только слово»¹⁶. Но слово не просто «оформляет» мысль. Его нельзя считать выражением уже готовой идеи. «Оно вынуждается работою мысли — служить необходимым для самого мыслящего средством создания мысли из новых восприятий и при помощи прежде воспринятого»¹⁷. «Посредством языка человек сознает и видоизменяет содержание своей мысли»¹⁸, слово намечает русло для течения всякой новой мысли. Если бы язык только фиксировал уже образованную мысль, то для нее было бы безразлично, на каком языке она выражена; разные языки, сравнивает Потебня, были бы значимы не более разных шрифтов, которыми напечатана одна и та же книга. Но на деле происходит не так. «Человек, говорящий на двух языках, — писал Потебня в статье „Язык и народность“, — переходя от одного языка к другому, изменяет вместе с тем характер и направление течения своей мысли, притом так, что усилие его воли лишь изменяет колею его мысли, а на дальнейшее течение ее влияние лишь посредственно. Это усилие может быть сравнено с тем, что делает стрелочник, переводящий поезд на другие рельсы»¹⁹. В качестве примера того, как «пользование тем или другим языком дает мысли то или другое направление», Потебня приводит двуязычие Ф. И. Тютчева: «Два рода умственной деятельности идут в одном направлении, переплетаясь между собою, но сохраняя свою раздельность, через всю его жизнь, до последних ее дней. Это, с одной стороны, поэтическое творчество на русском языке, с другой стороны — мышление политика и дипломата, светского человека в лучшем смысле этих слов — на французском»²⁰.

Е идеях о решающем влиянии языка на человеческое сознание и поведение Потебня предвосхитил многие положения известной гипотезы Сепира — Уорфа. Его мысли в этой области надолго определили направление изысканий и писаний в той

¹⁶ Из университетских лекций Потебни. Цит. по кн.: А. Ветухов. Язык, поэзия и наука. Харьков, 1894, стр. 10. — Ср. в книге «Из записок по теории словесности»: «Без слова невозможно было бы никакое предание, никакая ступень человеческого знания, а другое, кроме человеческого, нам неизвестно» (стр. 599).

¹⁷ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 31.

¹⁸ Из незаконченной статьи А. А. Потебни «Общий литературный язык и местные наречия» (1870-е гг.). — В сб.: «Олександр Опанасович Потебня», стр. 66.

¹⁹ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 167—168.

²⁰ Там же, стр. 170.

сфере проблем психологии творчества, которую ученик Потебни А. Г. Горнфельд обозначил как «муки слова». Потебня утвердил ту — теперь уже очевидную — мысль, что любые явления духовной и нравственной жизни достигают определенности и упрочиваются лишь при помощи языка. Созданию всякого словесного художественного произведения предшествует аналитическая работа мысли, осуществляемая посредством слова.

Рассматривая теоретические построения Потебни в любой из сфер науки о слове, следует постоянно иметь в виду, что для него все явления языка, мысли — человеческого духа вообще — есть явления, находящиеся в непрестанном движении, они для него чистая деятельность. Их закреплённость в «видимых знаках» есть «не действительное их существование, а лишь пособие для их воспроизведения»²¹, способ вызвать их к жизни в каждом новом переживании. И главной своей задачей Потебня полагал рассмотрение феноменов речи и мысли не как статических, но исключительно как объектов динамических — будь то его «трехэлементное слово», вид прозаического или поэтического изложения, развитие категории глагольности в истории языка. Их суть и смысл существуют для него только и лишь только в процессе безостановочного и вечного движения в поле человеческого сознания.

III

Свою теорию слова, как и основанную на ней теорию искусства, Потебня строил в сугубо историческом плане²²; его ищущая мысль постоянно обращалась к древнейшим периодам развития человеческой речи — в том числе и к тем, которые не зафиксированы никакими дошедшими до нас памятниками.

Согласно теории Потебни, первый этап возникновения слова — элементарное отражение чувств человека в звуке. Так появляются междометия — непосредственное обнаружение этих чувств, как бы моментальный отклик на то или иное состояние души. Оно не осознано, не заметно сознанию субъекта; обращенною на него мыслью междометие уничтожается, перестает быть самим собою. Рефлексия чувств в звуках, по Потебне, единственный источник звукового материала языка.

Часть междометий так и осталась в своем прежнем качестве; другая же часть, в результате направленной на них мысли, превращается в слова.

Каким образом происходит процесс возникновения слова?

²¹ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 3.

²² Об историзме научных взглядов Потебни в целом см.: Д. К. Острянин. Философские значения науковий спадщини О. О. Потебні.— В сб.: «Олександр Опанасович Потебня».

Потебня устанавливает две группы условий, способствовавших созданию языка. Первая: имманентно-психологические условия каждого индивидуального сознания, в котором постепенно уменьшается необходимость непосредственного отражения чувства в звуке и одновременно возникает иного рода связь звука и представления. «Звук, издаваемый человеком, воспринимается им самим, и образ звука, следуя постоянно за образом предмета, ассоциируется с ним. При новом восприятии предмета или при воспоминании прежнего повторится и образ звука, и уже вслед за этим (а не непосредственно, как при чисто рефлексивных движениях) появится самый звук»²³.

Но процесс возникновения слова для Потебни не исчерпывается индивидуально-психологическими причинами. Вторая группа условий, в которых протекает этот процесс, связана с социально-психологическими причинами. Слово — социальный продукт, оно «только в устах другого может стать понятным для говорящего»²⁴. Ассоциация восприятий предмета и звука, происходящая внутри одного сознания, еще не дает понимания, ибо вообще может не замечаться человеком. «Язык создается только совокупными усилиями многих <...> общество предшествует началу языка»²⁵. В индивидуальной «первобытной» ассоциации образ предмета предшествует в мысли образу звука. Но для того, чтобы слово было понятно, звук должен в мысли человека предшествовать своему значению. Эта «перестановка», необходимая для того, чтобы слово стало средством коммуникации, возможна только в обществе, при общении. «Слушающий понимает не один свой звук, а вместе и чужой»²⁶.

Однако процесс понимания в субъективно-психологической трактовке Потебни (восходящей к Гумбольдту) — сугубо индивидуальный акт. «Что касается до самого субъективного содержания мысли говорящего и мысли понимающего, то эти содержания до такой степени различны, что хотя это различие обыкновенно замечается только при явных недоразумениях <...> но легко может быть создано и при так называемом полном понимании. Мысли говорящего и понимающего сходятся между собою только в слове <...> Говоря словами Гумбольдта, „никто не думает при известном слове именно того, что другой“, и это будет понятно, если сообразим, что даже тогда, когда непонимание, по-видимому, невозможно, когда, например, оба собеседника видят перед собою предмет, о котором речь, что даже тогда каждый в буквальном смысле смотрит на предмет с своей точки

²³ А. А. Потебня. Мысль и язык, изд. 5-е. Харьков, 1926, стр. 74.

²⁴ Там же, стр. 75.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же.

зрения и видит его своими глазами»²⁷. Процесс понимания Потебня сравнивает с возгоранием одной свечи от другой: «Пламя свечи, от которой зажигаются другие свечи, не дробится; в каждой свече воспламеняются свои газы. Так при понимании мысль говорящего не передается слушающему; но последний, понимая слово, создает свою мысль, занимающую в системе, установленной языком, место, сходное с местом мысли говорящего»²⁸.

Как и для Гумбольдта, Штейнтала, для Потебни не существует подисемии. Самое незначительное изменение в значении слова делает его другим словом. «Всякий раз, как мы употребляем слово, оно является только в одном значении. Слово как акт мысли непременно имеет только одно значение»²⁹. «На деле есть только однозвучность различных слов, то есть то свойство, что различные слова могут иметь одни и те же звуки»³⁰. Поэтому не существует истории значений слова, опирающейся на понимание языка как структуры. Речь может идти только о возникновении нового слова, а не развитии каких-либо семантических оттенков одного и того же. «Откуда бы не происходила родственная связь однозвучных слов, слова эти относятся друг к другу как предыдущие и последующие. Без первых не были бы возможны последние. Обыкновенно это называют развитием значений слова из одного основного значения, но <...> это можно назвать только появлением целого слова, т. е. соединения членораздельного звука и одного значения, из слова предыдущего»³¹. Излагая взгляд Потебни на этот предмет, его ученик и последователь профессор Харьковского университета В. И. Харциев писал: «Переход от так называемого собственного <...> к несобственному значению является, независимо от целого ряда других изменений, не переходом от одного значения к другому, а образованием новых слов — лишь однозвучных: подошва (обуви), подошва (ступни), подошва (горы), подошва (кусочек плотной кожи), подъяшва (почва) и т. д. <...> Из значения прежнего слова в новое входит каждый раз лишь незначительная часть, один признак, и этот признак есть знак значения нового слова»³². Потебня, таким образом, «придерживаясь субъективно-

²⁷ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 101—102.

²⁸ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 27.

²⁹ Из лекций А. А. Потебни, читанных в 1882/83 г. в Харьковском университете (рукопись). — Цит. по статье: С. П. Самійленко. Про неопубліковані лекції О. О. Потебні з історії російської мови. — В кн.: «О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики. Матеріали III республіканської славістичної конференції, присвяченої 125-річчю з дня народження О. О. Потебні». Харків, 1962, стр. 96.

³⁰ А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике. М., 1958, стр. 15—16.

³¹ Там же, стр. 16.

³² В. И. Харциев. Элементарные формы поэзии. — В сб.: «Вопросы теории и психологии творчества», (т. 1). Харьков, 1907, стр. 166—167.

идеалистической концепции речи как индивидуально-неповторимого акта духовного творчества, недооценивает коллективной основы системы значений слова в лексическом строе языка»³³.

Аналогично у Потебни и понимание грамматической формы. Как при неизменности звукового облика новое вещественное значение образует всякий раз новое слово, так и при образовании грамматической формы «звуки, служившие для обозначения первой формы, могут не изменяться и при образовании последующих»³⁴, но это будет не оморфия. Потебня полемизирует здесь с «обычными взглядами», представителем которых он выбирает акад. И. В. Ягича, цитируя его слова: «Одна и та же форма в разных отношениях получает различные значения; но еще никому не приходило в голову сказать, что это не одна форма, а две, три и т. д.» Для Потебни дело обстоит именно так — каждый раз это новая форма.

Таким образом, признавая роль социально-коммуникативных факторов в развитии языка, Потебня не ставит их в центр внимания. Его прежде всего занимает слово «как творческий акт речи и познания, а не как коммуникативная единица»³⁵. Слово для него — вершинная точка познавательной апперцепции. История слова в его понимании — это процесс превращения синкретического восприятия в ограниченную мысленную отдельность, являющуюся средством объективации мысли и уяснения всех новых содержаний опыта (понимаемого, конечно, в психологическом смысле).

Какова же структура такого слова в концепции Потебни?

Слово это состоит из трех элементов: «единства членораздельных звуков, то есть *внешнего знака* значения; представления, т. е. *внутреннего знака* значения и самого значения. Другими словами, в это время в двояком отношении есть (имеется налицо) *знак значения*: как звук и как представление»³⁶.

Важнейшей категорией в этой трехэлементной структуре оказывается внутренняя форма, или-представление³⁷. «Сло-

³³ В. В. Виноградов. Из истории изучения русского синтаксиса. Изд. МГУ, 1958, стр. 336.

³⁴ А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике, стр. 39.

³⁵ В. В. Виноградов. Современный русский язык, вып. 1. М., 1938, стр. 10.

³⁶ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 19.

³⁷ Эти термины употребляются у Потебни как синонимы: «Внутренняя форма по отношению к тому, что посредством нее мыслится (...) есть *представление* в тесном смысле этого слова» («Мысль и язык», стр. 113). «Внутренняя форма кроме фактического единства образа дает еще значение этого единства; она есть не образ предмета, а образ образа, т. е. представление» (там же, стр. 116). Следовательно, значение термина «представление» (*Vorstellung* Гумбольдта) у Потебни, понимаясь как признак, который замещает собою другие, «представляет» их, отличается от общепринятого, что неоднократно подчеркивал сам Потебня (см., например, его работу «Из записок по русской грамматике», т. I—II, стр. 18). По Булаховскому, «представление»

во, как творческий акт речи и мысли, включает в себя, кроме звуков и значения, еще представление (или внутреннюю форму, иначе „знак значения“). Например, в слове *арбузик*, которым ребенок называл абазур, признак шаровидности, извлеченный из значения слова *арбуз*, и образует его внутреннюю форму или представление³⁸.

Разъясняя понятие внутренней формы слова у Потебни, Д. Н. Овсянко-Куликовский приводил в качестве примера слово «молокосос», эту форму сохраняющее. «Я хорошо знаю, что „молокосос“ значит собственно „сосущий молоко“, „грудной младенец“, но я обозначаю им вовсе не грудного младенца, а, например, легкомысленного молодого человека, который куражится не по заслугам. Это — перенесение, сравнение <...> Кроме значения („молодой человек, который и т. д.“), здесь есть еще образ, в котором данное понятие воплощается или по крайней мере может воплотиться. *Представление* навязывается самим словом <...> Нам важно не столько самое осуществление художественности, сколько стремление к ней, ее возможность, и для упрощения задачи можно допустить, что она осуществляется. Допустим именно, что, называя молодого человека „молокососом“, я в самом деле мыслю при этом образ младенца и сознаю всю иронию, всю соль этого сравнения, этой метафоры. В таком случае слово здесь уже не просто *знак*, как „дом“, „человек“ и т. д. Оно — образно, художественно. Такие слова будем называть, вслед за Потебнею, словами с внутренней формой: кроме внешней (звуковой) формы и значения, в них есть еще *представление*, и вот именно отношение представления к значению и составляет внутреннюю форму слова»³⁹.

В современном русском языке внутреннюю форму сохраняют такие слова, как «удав», «светляк», «подснежник», «медведь», «пылесос».

Как можно видеть из этих примеров, внутренняя форма выражает значения слова образно, «живописно». Образность как главное свойство внутренней формы подчеркивают все авторы, разделяющие данное (восходящее к Гумбольдту) ее понимание⁴⁰.

у Потебни «вводит в настоящее значение слова» (Л. А. Булаховский. Александр Афанасьевич Потебня. Изд. Киевского ун-та, 1952, стр. 26).

³⁸ А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике, стр. 6—7.

³⁹ Д. Овсянко-Куликовский. Язык и искусство. СПб, 1895, стр. 23.

⁴⁰ См.: В. В. Виноградов. Русский язык. М.—Л., 1947, стр. 17—19; А. Марти. О понятии и методе всеобщей грамматики и философии языка.— В кн.: В. А. Звегинцев. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях, ч. II. М., 1965.— Обзор литературы по этому вопросу от Гумбольдта до XX века см. в кн.: O. Funke. Innere Sprachform. Eine Einführung in A. Martys Sprachphilosophie. Reichenberg, 1924.— Оценка идей Гумбольдта в свете современной лингвистики дана в кн.: N. Chomsky. Cartesian lingu-

IV

Понятие внутренней формы слова и ее модификаций стоит в центре лингвистической поэтики А. А. Потебни⁴¹.

Внутренняя форма — это главный инструмент появления новых слов; она — источник образности языка; с ней связана проблема прозы; внутренняя форма, наконец — основа художественности целого литературного произведения.

Внутренняя форма возникает уже на первых стадиях появления языка — вместе с пониманием. Слово любого языка выражает не все содержание мысли, а только один из ее признаков. Потебня иллюстрирует это положение на примере слова «стол». Образ стола может заключать в себе множество признаков, «но слово „стол“ значит только простланное (корень „стл“, тот же, что в глаголе „стлать“) и поэтому оно может одинаково обозначать всякие столы, независимо от их формы, величины, материала»⁴². Этот один признак («простланное»), ближайшее этимологическое значение, и есть внутренняя форма слова. «В ряду слов того же корня, последовательно вытекающих одно из другого, всякое предшествующее может быть названо внутреннею формою последующего. Например, слово „язвить“, принимаемое в переносном смысле, значит собственно наносить раны, язвы; в слове „язва“ все признаки раны обозначены, положим, болью; язва — то, что болит; боль в неизвестном слове того же корня названа жжением: болит то, что горит, жжет (у Памвы Беринды слово „язва“ объяснено словом „жжение“). Допустим, что встречаемый в санскрите корень всех этих слов — *indh* (жечь, гореть) есть древнейший, не предполагающий другого слова и прямо образованный из междометия: что будет внутреннею формою этого слова? Разумеется, то, что связывает значение (т. е. здесь — образ горения и горящего предмета, заключающий в

stics. New York, 1966. — Иную концепцию внутренней формы (впрочем, тоже отталкиваясь от идей Гумбольдта) развивал Шпет (см.: *Г. Г. Шпет. Эстетические фрагменты*, ч. I—III. Пг., 1922—1923; *он же. Внутренняя форма слова*. М., 1927).

⁴¹ О внутренней форме в теории Потебни см.: *П. Райнов*, Александр Афанасьевич Потебня. Пг., 1924; *В. В. Виноградов*, А. А. Потебня. — «Рус. язык. в школе», 1938, № 5—6; *М. П. Ярошевский*. Понятие внутренней формы слова у Потебни. — «Изв. АН СССР». ОЛЯ, т. 5, вып. 5, 1946; *В. А. Звегинцев*, Семасиология. Изд. МГУ, 1957; *В. А. Гутякулова*. Некоторые проблемы образного мышления в теории А. А. Потебни. — В сб.: «Актуальные проблемы эстетики и художественного проектирования». М., 1970; *она же*. Художественное произведение и слово в трактовке А. А. Потебни. — В сб.: «Вопросы теории и истории эстетики», вып. 6. Изд. МГУ, 1970; *М. Гранц*. О понятии внутренней формы слова в трудах А. А. Потебни. — В сб.: «Вопросы философии и социологии», вып. III. Изд. ЛГУ, 1971.

⁴² *А. А. Потебня*. Мысль и язык, стр. 77.

себе в зародыше множество признаков) со звуком»⁴³. Идя в глубь истории слова, внутреннюю форму можно ощущать до тех пор, пока ясно происхождение очередного слова в этимологической цепочке. «Всякое удачное этимологическое исследование неясного слова, т. е. всякая удачная попытка ответить на вопрос, почему мы, например, говорим „в этом деле я дома“, непременно ведет к открытию представления, связующего значение этого слова с значением предшествующего. Предшествующее слово точно также связано со своим предшествующим, это опять со своим,— и так в недосыгаемую глубину»⁴⁴. Внутренняя форма в современном языке осуществляет преемственность теперешнего значения с предыдущим, она указывает на прежнее значение.

С категорией внутренней формы в теории Потебни связывается проблема поэтичности. Ее основа — сам язык. Но поэтично (т. е. производит эстетическое впечатление) не всякое слово, а только такое, которое сохраняет свою внутреннюю форму. Если некто воспринимает в слове звуковой комплекс и определенное содержание (значение), но для его сознания потеряна связь между звуком и значением, то «эстетическое понимание этого слова ему не дано»⁴⁵. И «для восстановления в сознании красоты слова <...> нужно знание, что известное нам его содержание условлено другим»⁴⁶. Слово, потерявшее свою внутреннюю форму, безобразно. Слово, ее имеющее, — образно. Поэтичность же слова целиком определяется его образностью, поэзия и есть образ. «Образность слова равна его поэтичности» — именно эта формула, представляющая концепцию Потебни, многие годы фигурировала в отечественной научной полемике вокруг вопросов поэтики.

Если забыто наглядное значение слова, то слово непэтично. Поэтому народная поэзия «восстанавливает чувственную, возбуждающую деятельность фантазии сторону слов посредством так называемых эпических выражений, т. е. таких постоянных сочетаний слов, в которых одно слово указывает на внутреннюю форму другого»⁴⁷. По Потебне, цель эпических формул, таких, как «красна девица», «косу чесать», «плакать-рыдать», — восстановление для сознания внутренней формы. Это же происходит и в более сложных формах народной поэзии (развернутые сравнения на основе параллелизма и т. п.).

Но Потебня вступал в противоречие с самим собой, считая

⁴³ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 78.

⁴⁴ Б. Лезин. Психология поэтического и прозаического мышления. Из лекций А. А. Потебни. — «Вопросы теории и психологии творчества». СПб., т. II, вып. 2, 1910, стр. 111.

⁴⁵ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 136.

⁴⁶ Там же, стр. 136.

⁴⁷ Там же, стр. 157.

для новых поэтов нехарактерным восстановление внутренней формы. Все развитие русской поэзии XIX и особенно XX в. с ее сложной речевой игрой показало, что восстановление и обновление внутренней формы слова — одно из коренных и всеобщих свойств поэтического мышления всех эпох. Г. О. Винокур, критикуя положение Потебни, что всякий язык есть искусство, и полагая, что это «вредно отражалось на грамматической концепции Потебни», вместе с тем утверждал, что «в вопросе о том, что такое язык как искусство, и современный лингвист может отнестись к учению Потебни с значительной долей доверия (...) Если художественный язык есть действительно внутренняя форма, то в нем вообще все стремится стать мотивизированным со стороны своего значения (...) Поэт как бы ищет и открывает в слове его „ближайшие этимологические значения“, которые для него ценны не своим этимологическим содержанием, а заключенными в них возможностями образного применения. Очень интересно в данном отношении следующее признание Фета: „Песня поется на каком-либо данном языке, и слова, вносимые в нее вдохновением, вносят все свои, так сказать, климатические свойства и особенности. Насаждая свой гармонический цветник, поэт невольно вместе с цветком слова вносит его корень, а на нем следы родимой почвы. При выражении будничных потребностей сказать ли: „Ich will nach der Stadt“ или „Я хочу в город“ — математически одно и то же. Но в песне обстоятельство, что *die Stadt steht*, а город городится — может обнажить целую бездну между этими двумя представлениями“. Точности этих формулировок мог бы позавидовать и сам Потебня»⁴⁸.

С идеей изначальной поэтичности слова Потебня связывает и происхождение поэзии. Членораздельный язык в историческом развитии человечества является прежде пения, требующего умения справиться со своим голосом, и прежде способности к ваянию и зодчеству, предполагающему известный уровень материальной культуры⁴⁹. Кроме того, зодчество, ваяние и живопись предполагают личное творчество, язык же, будучи продуктом коллективного творчества, несомненно, возник раньше. А так как

⁴⁸ Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, стр. 248—249.

⁴⁹ Ср. высказывание Потебни о первичности словесного воплощения мифа: «Миф есть первоначально словесное произведение, т. е. по времени всегда предшествует живописному или пластическому изображению мифического образа» («Из записок по теории словесности», стр. 587). Но само слово предшествует мифу: оно «существует на ступени развития ниже, чем та, на которую указывают доходящие до нас мифы» (там же, стр. 401); и миф — в полной мере продукт языка: «Язык есть главное и первообразное орудие поэтического мышления» (там же, стр. 589). Подробнее о взглядах Потебни на соотношение мифа и слова и мифическом мышлении вообще см. ниже.

слово по сути своей поэтично («первое слово уже есть поэзия»⁵⁰), то поэзия, таким образом, предшествует всем прочим искусствам. Первоначально слово и поэзия вообще «сосредоточивают в себе всю эстетическую жизнь народа, заключают в себе зародыши остальных искусств в том смысле, что совокупность содержания, доступного только этим последним, первоначально составляет невыраженное и несознанное дополнение к слову»⁵¹. Слово предшествует им; оно сосредоточивает в себе всю поэзию народа еще до существования первобытного синкретизма.

Теория образности Потебни не охватывает всех явлений мира поэзии — точнее, сводит этот многообразный мир к нескольким категориям. Их недостаточность не раз подвергалась критике в отечественной науке. Одним из первых с критикой концепции Потебни выступил В. Б. Шкловский. В центре его критики — потебнианская теория образа как определяющего элемента поэтичности. «В основу этого построения, — писал В. Б. Шкловский в статье 1916 года, — положено уравнение: образность равна поэтичности. В действительности же такого равенства не существует {...} Мыслимо употребление слова в непрямом его значении без возникновения при этом поэтического образа. С другой стороны, слова, употребленные в прямом смысле и соединенные в предложения, не дающие никакого образа, могут составлять поэтическое произведение, как, например, стихотворение Пушкина „Я вас любил, любовь еще, быть может...“»⁵². Образ является лишь одним из средств поэтичности.

К этой точке зрения на характер образности присоединялся и В. М. Жирмунский, в ряде других вопросов оценки теории Потебни расходившийся с членами ОПОЯЗа (например, в вопросе о языковом творчестве как основе поэзии). В. М. Жирмунский также считал, что поэтический образ — лишь один из факторов художественности наряду с ритмом, мелодикой, роль которых недооценивал Потебня⁵³. «Мы считаем вместе с участниками сборника („Поэтика“, названного ниже. — А. Ч.), что все факторы языка одинаково существенны для поэтического творчества»⁵⁴.

⁵⁰ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 150.

⁵¹ Там же, стр. 150—151.

⁵² В. Шкловский. Потебня. — В сб. «Поэтика», Пг. 1919, стр. 4; впервые — с иной редакцией этого места — см.: «Биржевые ведомости», 1916, 30 декабря (утренний выпуск). — Ср. манифест ОПОЯЗа: «Изучение теории поэтического языка». — «Жизнь искусства», Пг. 1919, 21 октября, № 273.

⁵³ Ср. у Булаховского: «Мимо него (Потебни. — А. Ч.) проходят как объекты критики (госп. исследования), например, двойственность ритмомелодических особенностей речи, наслаждение от звуковой игры, вообще речевая организация произведения» (Л. А. Булаховский. А. А. Потебня, стр. 30).

⁵⁴ В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, стр. 349.

Недостаточность категории образного слова для анализа художественного произведения подчеркивал В. В. Виноградов, считая, что она не охватывает всю структуру поэтического целого. Потебня, писал В. Виноградов, упускал из виду в произведении другие структурные формы его (напр., фонические, синтагматические) ⁵⁵.

Другая линия, по которой шли возражения оппонентов Потебни,— это критика его положения о том, что образ «есть нечто гораздо более простое и ясное, чем объясняемое» ⁵⁶, более наглядное и известное. Шкловский по этому поводу резонно указывал, что «этого „долга“ не исполняют тютчевское сравнение зарниц с глухонемыми демонами, гоголевское сравнение неба с ризами господ и шекспировские сравнения, поражающие своей натянутостью» ⁵⁷. Исследования проблемы образа, проведенные уже после Потебни, подтвердили ограниченность положения о его обязательной наглядности. Так, Теодор Мейер, посвятивший вопросу чувственной наглядности поэзии целую книгу, на громадном количестве примеров доказал, что слово, то есть главный материал поэзии, закрепляет не конкретно-видимое восприятие явления (*Anschauung*), а лишь его общее представление (*Vorstellung*), фиксирующее основные, типические признаки ⁵⁸. Б. Христиансен также показал, что чувственный образ объекта — не самоцель художественного изображения, а лишь средство для создания более общего впечатления ⁵⁹. На решающую роль в поэзии слова, которое может быть и внеобразным, указывал В. М. Жирмунский ⁶⁰.

Кризис теории наглядности поэтического образа обнаружился и в процессе критики ассоциативного и сенсуалистического направлений в психологии, на которых основывалась теория Потебни. Исследования в области психологии высших процессов мышления и воображения, осуществленные отчасти еще в 1890-х годах, а в основном уже после смерти А. А. Потебни (вюрцбург-

⁵⁵ В. В. Виноградов. К построению теории поэтического языка.— В сб.: «Поэтика», вып. III. Л., 1927, стр. 9.— Ср.: А. Ф. Лосев. Диалектика художественной формы. М., 1927, стр. 101.

⁵⁶ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914.

⁵⁷ В. Шкловский. Потебня.— В сб.: «Поэтика». Пг., 1919, стр. 5.— Ср. у В. Иванова: «Не без оснований подвергается сомнению объяснительное назначение образа в поэзии» (Вячеслав Иванов. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова.— «Научные известия», сб. 2-й. М., 1922, стр. 177—178).

⁵⁸ Т. Meyer. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901, S. 11.

⁵⁹ Б. Христиансен. Философия искусства. СПб., 1911 (глава «Эстетический объект»).

⁶⁰ В. Жирмунский. Задачи поэтики.— В его кн.: «Вопросы теории литературы». Л., 1928 (первоначально в сб. «Начала», № 1, 1921).

ская школа), убедительно показали, что мышление в своих высших формах обходится без наглядных представлений⁶¹.

В защиту главного тезиса Потебни выступал в 1920-х годах А. А. Смирнов. По поводу аргумента критиков, что есть поэтические произведения без образов, он писал, что этот аргумент «просто отпадает, если на место „образности“ подставят выражение, которое сам Потебня неоднократно и охотно употребляет, — „символистичность“. Если сам Потебня, чрезмерно увлеченный аналогией между поэзией и словом, и не отказался от „образности“ в том смысле, как она выступает во „внутренней форме“ слова, т. е. как определенная интеллектуальная картина, то в ходе его мыслей есть все элементы, позволяющие это сделать за него»⁶². Защита такого рода не могла устранить противоречий теории словесности Потебни и главного из них — абсолютизации образа в поэзии в ущерб остальным компонентам художественной структуры.

V

Внутренняя форма, по теории Потебни, наиболее подвижный элемент из трех, составляющих структуру слова. «Звук и значение навсегда остаются неперменными условиями существования слова, представление же (т. е. внутренняя форма. — А. Ч.) теряется»⁶³. Слово, сохраняя только первый и третий элементы своей структуры, становится двучленным; значение в этом случае непосредственно примыкает к звуковой оболочке.

Потеря внутренней формы — явление неостановимое, ибо оно связано с образованием понятий из чувственных образов. Этот процесс в языке постоянен. Его объяснение у Потебни и последователей ученого связано с идеалистической теорией «экономии мысли»⁶⁴.

В качестве одной из иллюстраций возникновения обобщающих языковых категорий Потебня рассматривает словосочетание «зелена трава»⁶⁵. Первоначально слово «зеленый» обозначало светлый цвет вообще и было связано с каким-то определенным чувственным образом светлого предмета. Когда оно соединилось со словом «трава» (внутренняя форма которого видна в

⁶¹ См. об этом: Л. С. Выготский. Сознание как проблема психологии поведения. — В сб.: «Психология и марксизм». Л.—М., 1925; он же. Психология искусства. М., 1968; К. Коффка. Основы психического развития. М.—Л., 1934.

⁶² А. А. Смирнов. Пути и задачи науки о литературе. — Альманах «Литературная мысль», II. Пг., 1923, стр. 96.

⁶³ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 19.

⁶⁴ Подробнее об этой теории см. в разделе о Д. Н. Овсяннико-Куликовском.

⁶⁵ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 119—120.

корне тру -- /ти/ --- есть, жрать). то тогда осозналось и отношение двух чувственных образов, до этого момента существовавших раздельно. Предложение «трава зелена» стало означать: «то, что я представляю съедью, значит для меня то, что я представляю светлым». Возможность употребления сказуемого отдельно свидетельствует, что внутренняя форма его уже забыта, как забыта она и в слове «трава», которое обозначает теперь не «служащее в пищу», а траву вообще, как субстанцию, готовую принять всякий атрибут. И «чем успешнее идет то обобщение и углубление, к которому мысль направлена словом, и чем более содержания накапливается в слове, тем менее нужна первоначальная точка отправления мыслей (внутренняя форма слова)»⁶⁶.

Исчезновение внутренней формы Потебня, следовательно, самым прямым образом связывает с возникновением понятийности, т. е. с абстрагирующими процессами, нарастающими в языке. Слово стремится стать только знаком мысли, так сказать, «чистым» знаком. «Если вместе с образованием понятия теряется внутренняя форма, как в большей части наших слов, принимаемых за коренные, то слово становится чистым указанием на мысль, между его звуком и содержанием не остается для сознания говорящего ничего среднего»⁶⁷.

Этот процесс приводит к возникновению прозы.

Позитичность в понимании Потебни и его школы — категория полностью языковая. Проза — также явление самого языка. Отсюда «требование, выставляемое лингвистической теорией, — изучать поэзию и прозу параллельно, в их взаимных соотношениях, как в языке, так и в высшем мышлении. Проза, подобно поэзии, рассматривается как „факт языка“»⁶⁸.

Если первоначальная образность языка, связанная с живостью в слове внутренней формы, есть его позитичность, то забвение внутренней формы рождает прозу. «По мере того, как мысль посредством слова идеализируется и освобождается от подавляющего и раздробляющего ее влияния непосредственных чувственных восприятий, слово лишается исподволь своей образности. Тем самым полагается начало прозе, сущность коей — в известной сложности и отвлеченности мысли»⁶⁹.

Прозаическое слово — такое слово, в котором есть только знак значения и отсутствует конкретный образ, пробуждающий значение.

⁶⁶ Там же, стр. 157.

⁶⁷ Там же, стр. 126.

⁶⁸ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Лингвистическая теория происхождения и эволюции поэзии. — «Вопросы теории и психологии творчества», т. I. Харьков, 1907, стр. 231.

⁶⁹ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 168.

Поскольку символичность (поэтичность) языка Потебня считает его исконным свойством, то поэзия, таким образом, есть явление гораздо более раннее, чем проза. Появление и развитие прозы — это путь от первичной метафоричности к позднейшей отвлеченности; «количество прозаических стихий в языке постоянно увеличивается»⁷⁰.

Проза и поэзия, по теории Потебни, взаимообусловлены; они возникают, развиваются, существуют только в такой корреляции. Плодотворность этой идеи не раз была подтверждена в отечественном литературоведении.

Считая, что поэтичность языка зависит от степени живости внутренней формы, которая в старых словах забывается все больше, Потебня, однако, категорически отрицал мнения о «порче» языка («которой, по нашему мнению, никогда не было»⁷¹), о том, что поэтичность его сокращается. «Образность языка в общем не уменьшается, — писал он. — Она исчезает только в отдельных словах и частях слов, но не в языке; ибо новые слова создаются постоянно, и тем больше, чем деятельнее мысль в языке, а неперемное условие таких слов есть живость представления. Чем сильнее развивается язык, тем более в нем количество слов этимологически прозрачных. Поэтому нельзя утверждать, что степень звуковой первообразности языков соответствует их поэтичности»⁷². И в языке нет такого состояния, при котором «слово теми или другими средствами не могло получить поэтического значения»⁷³. «Пресловутая живописность древних языков есть детская игрушка грубого изделия сравнительно с неисчерпаемыми средствами поэтической живописи, какие предлагаются поэту новыми языками»⁷⁴. Кроме того, в новейшей поэзии неиссякаемым источником вновь творимой образности служат сложные сочетания слов: «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно с способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безобразных. Слова „гаснуть“ и „веселье“ для нас безобразны; но „безумных лет угасшее веселье“ заставляет представлять „веселье“ угасаемым светом, что лишь случайно совпадает с образом, этимологически заключенном в этом слове»⁷⁵.

Поэтому Потебня решительно выступал против «мифа о поэтическом прошедшем, например о поэтичности средних ве-

⁷⁰ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 168.

⁷¹ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 590.

⁷² Там же, стр. 103.

⁷³ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 168.

⁷⁴ А. А. Потебня. Из записок по русской грамматике, стр. 52.

⁷⁵ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 104.

ков»⁷⁶; против утверждений о падении поэзии в новое время и прогрессировании этого падения во время новейшее, расценивая их как сугубо неисторические. На вопрос «не будет ли когда-либо поэзия вовсе вытеснена прозой»⁷⁷, Потебня отвечает отрицательно.

«Гибель поэзии невозможна». Все дело только в том, заключает Потебня, что «характер поэзии должен меняться от свойств стихий языка, т. е. от направления образующей их мысли и количества предполагаемых ими степеней»⁷⁸.

В литературной науке не раз отмечалось, что эти постоянные качественные изменения в самих типах словесно-поэтического творчества, поэтических форм часто не в состоянии понять современная поэту критика, воспитанная на определенных видах поэзии и пытающаяся отыскать их в постоянно движущейся папосае литературы.

Глубокая мысль Потебни о связи поэтических форм с развитием самого языка необычайно перспективна для истории литературы. Совершенно очевидно, что характер русской поэзии, скажем, 1820-х и 1920-х годов будет в значительной мере зависеть от тех процессов, которые происходили в русском литературном языке каждой из этих — чрезвычайно своеобразных — эпох. В работах Г. О. Винокура, Ю. Н. Тынянова, В. В. Виноградова была показана эта теснейшая связь применительно к поэзии пушкинского периода⁷⁹. В будущей исторической поэтике русской литературы мысль Потебни об изменении характера поэзии с изменением «первоэлемента литературы» — языка, несомненно, займет надлежащее место. «История литературы должна все более и более сближаться с историею языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии»⁸⁰.

Наибольшей определенности и выраженности прозаический тип мышления достигает в науке. «Подобно тому, как усложнение образного мышления, наблюдаемого в отдельном образном, поэтическом слове, дает поэзию — искусство, — передавал мысль Потебни В. Харциев, — так усложнение прозаического мышления, наблюдаемого в отдельных безобразных, поэтических словах, создает науку»⁸¹.

⁷⁶ Там же, стр. 105.

⁷⁷ Там же, стр. 102—103.

⁷⁸ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 169.— Ср.: *он же*. Из лекций по теории словесности, стр. 125—126.

⁷⁹ Ср. постановку этой проблемы в еще более широком историко-литературном плане — применительно не только к поэзии, но и к истории русской литературы в целом: В. Виноградов. Реализм и развитие русского литературного языка.— «Вопросы литературы», 1957, № 9, стр. 16—63.

⁸⁰ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 169.

⁸¹ В. Харциев. Проза.— «Вопросы теории и психологии творчества», (т. 1). Харьков, 1907, стр. 315.— Ср. выражение: «проза науки» (там же, стр. 319).

Потебня ставит в этой связи существеннейший для искусствознания вопрос — о соотношении научного и художественно-поэтического мышления.

Центральные категории науки — факт и закономерность в корне отличны от сходных категорий искусства — образа и значения.

Факт науки предполагает критическое осмысление и проверку. Искусство в такой проверке не нуждается. Оно не устанавливает тождества какой-либо метафоры с действительностью. Единственная истина здесь — точность и меткость слова. То же происходит и в более сложных явлениях искусства. Если оно сообщает, приводит пример Потебня, что «у царя Трояна козы уши», то при этом не интересуется вопросом, мог ли Троян вообще иметь козы уши, оно удовлетворяется внутренним смыслом этого образа.

Если в сфере отвлеченного мышления, говорит Потебня, мы принуждены все утверждения разлагать, проверять, то «об образе можно сказать только, подчинен ли он, прочен ли, правдив ли сам в себе»⁸².

В науке факт должен совпадать с определенной закономерностью; если этого совпадения нет, встает вопрос об истинности закономерности. В искусстве между образом и значением всегда существует неравенство: A (образ) $< X$ (значение). X по отношению к A всегда нечто иное, с ним не совпадающее. Установление тождества превратило бы образ в научный факт, а значение — в закон.

В науке отношение частного случая к закономерности доказывается аналитическим путем, и чем полнее анализ, тем более доказательно утверждение. В искусстве «связь образа и значения не доказывается. Образ возбуждает значение не разлагаясь, а непосредственно. Если бы попытаться превратить изгибы поверхностей, образующих статую, в ряд математических формул, то, не говоря уж о том, что при этом многое осталось бы неанализированным, совокупность этих формул, воспринимаемых последовательно, не дала бы впечатления статуи»⁸³.

Излагая мысль Потебни о разном подходе к научному факту и к образу, В. И. Харщев приводит в качестве примера рассказ Чехова «Злоумышленник» (очевидно, пример принадлежит интерпретатору — в работах и черновых записях Потебни имя Чехова не встречается). Утверждение: «преступленья русского простонародья являются следствием его невежества», пишет В. И. Харщев, необходимо доказать, проверить. «Поэтический образ, как

⁸² А. А. Потебня. Черновые заметки о Л. Н. Толстом и Достоевском. — «Вопросы теории и психологии творчества», т. V. Харьков, 1914, стр. 279.

⁸³ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 101.

результат, форма поэтического настроения, не нуждается в этой проверке. Чеховский „Злоумышленник“, соответствующий по своему содержанию приведенной формуле, ничего не доказывает, а лишь показывает, не решает вопроса, а лишь ставит его⁸⁴. Значение данного поэтического образа, вереница мыслей, чувств, представлений из запаса прежних переживаний связывается с этим образом так, что мы говорим о правдивости, верности изображения, его меткости, красоте, не разлагая его, не прибегая к полному и точному анализу»⁸⁵.

Поэзию и науку Потебня рассматривал как равноценные методы познания: «Поэзия (искусство) и проза (наука, отвлеченное мышление) равноправные и равновечные способы мышления. Нельзя решить, который распространеннее»⁸⁶. Но, когда к отвлеченному способу мышления прибегает писатель, Потебня отдает решительное предпочтение его чисто художественным творениям. «Переписку с друзьями» Гоголя он называет «слабой» и четко высказывает свое мнение о «Дневнике писателя» Достоевского: «Лучшая часть „Дневника писателя“ есть образная, поэтическая иносказательность (...) Сила художника в образах, а не в рассуждениях, где он перестает быть художником»⁸⁷. Таким образом, в теории Потебни и наука и искусство являются самостоятельными формами познания, но формами существенно различными.

Несомненно, огромной заслугой Потебни явилось противопоставление прозы и поэзии. И уже не столь важно, в какой степени приемлемы сейчас те объяснения, на основании которых это разделение было произведено. Важен сам факт научного выдвижения этой проблемы. После Потебни стало анахронизмом видеть отличие поэзии от прозы в большем количестве сравнений и риторических украшений или только в ее ритмическом строении. Стало очевидным, что речь идет о разных типах отношения к слову. И несомненно, что противопоставление поэтического и практического языка, выдвинутое формальной школой (давнее и в позитивном и в негативном плане большой толчок развитию поэтики), исходит именно от Потебни, — хотя

⁸⁴ Ср. удивительно близкое высказывание Чехова: «Вы смешиваете два понятия — решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В „Анне Карениной“ и в „Онсгине“ не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус». (Письмо А. С. Суворину от 27 октября 1888 г. — А. П. Чехов. Полн. собр. соч. в 20 томах, т. 14. М., 1949, стр. 208).

⁸⁵ В. Харцнев. Проза, стр. 320.

⁸⁶ А. А. Потебня. Черновые заметки о Толстом и Достоевском, стр. 279.

⁸⁷ Там же. — К сожалению, замечания Потебни о Толстом и Достоевском остались на стадии выписок и самых предварительных набросков.

полемика с ним и занимала существенное место в первых работах формалистов.

Более полувека назад один из последователей Потебни сетовал, что в современных курсах истории литературы царит «полное и беспорядочное смешение прозы и поэзии. В любом современном учебнике истории русской литературы 19 в. мы найдем рядом с „Бедной Лизой“ — „Историю государства Российского“ и даже „Записку о древней и новой России“, рядом с „Мертвыми душами“ — „Переписку с друзьями“ и т. д.»⁸⁸.

С тех пор положение значительно переменилось, однако проблема степени самостоятельности развития поэзии и прозы в истории литературы остра по-прежнему; в этой ситуации идеи Потебни об их взаимодействии и корреляции трудно переоценить.

VI

Одно из важнейших положений Потебни — аналогия между словом и художественным произведением. На этой аналогии строится его теория поэтического произведения и художественного творчества в целом.

Трем элементам, выделяемым Потебней в слове, соответствуют три элемента поэтического произведения.

1) Внешней форме слова (членораздельному звуку) соответствует внешняя форма поэтического произведения, его словесная воплощенность. Именно это прежде всего отличает литературу от прочих искусств — она объективно закреплена при помощи слов.

2) Второму элементу слова, его внутренней форме, в произведении соответствует образ (ряд образов), который, как и в отдельном слове, сам не есть содержание, но знак, или символ, лишь указывающий на содержание, манифестирующий его, как сказали бы теперь. К образу относятся, например, характеры и их особенности, события в романе и т. п.

3) Содержание, представляемое образом, есть третий элемент произведения; его аналог в слове — лексическое значение. Содержание, или идея, — это совокупность мыслей, вызванных в читателе образами романа.

Отдельное слово, с другой стороны, «во всех отношениях можно рассматривать как поэтическое произведение»⁸⁹. «В слове мы находим те же самые элементы, которые встречаются в более сложных словесных произведениях»⁹⁰. Аналогия обоудо-

⁸⁸ И. П. Плотников. Психологическая школа в языкознании и методика русского языка. Курск, 1919, стр. 112.

⁸⁹ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 113.

⁹⁰ Там же.

остра. Она позволяет заключать не только о свойствах произведения: она лишний раз подчеркивает и утверждает фундаментальное положение поэтики Потебни — о поэтичности слова как субстанциональном его свойстве. «Находя, что художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания) (...), т. е. видя в нем те же признаки, что и в слове, и наоборот, открывая в слове идеальность и цельность, свойственные искусству, мы заключаем, что и слово есть искусство, именно поэзия»⁹¹.

Аналогия эта проводится очень последовательно, оговорки по поводу возможных различий Потебня снимает сам⁹². Характер соотношений между компонентами отдельного слова и целого литературного творения признается совершенно идентичным⁹³. Отношение представления к значению в слове, писал Овсянико-Куликовский, «вполне совпадает с отношением образа к *идее* в художественном произведении. Любой художественный образ — Гамлет, Лир, Отелло, Скупой Рыцарь Пушкина, Плюшкин, Манилов, Чичиков, Базаров и т. д. и т. д. был для самого художника тем *представлением*, посредством которого художник апперцепировал известную идею. Шекспир создал образ Отелло для апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал „арбузик“ для апперцепции шара. В художественном процессе прежде всего дан образ, как в одночленном предложении дано представление»⁹⁴.

Параллель идет дальше — эти же составные части Потебня находит и в явлениях других искусств. «Те же стихии и в произведении искусства, и нетрудно будет найти их, если будем рассуждать таким образом: „это — *мраморная* статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)“. Окажется, что в произведении искусств образ относится к содержанию, как в слове представление к чувственному образу или понятию»⁹⁵. Внешняя форма скульптуры, следовательно, — определенным образом обработанный, получивший некую форму мрамор, внутренняя

⁹¹ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 149.

⁹² Например: «Разница между внешнею формою слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью. Впрочем, и членораздельный звук, форма слова, проникнут мыслью; Гумбольдт, как мы видели выше, может понять его только как „работу духа“». («Мысль и язык», стр. 139).

⁹³ Эта аналогия имела для Потебни принципиальное значение, и трудно согласиться с мнением, что она для него — лишь некое «образное сопоставление», предназначенное для прояснения его мысли (см.: М. Коцюбинська. Образное слово в литературном творі. Київ, 1960, стр. 21).

⁹⁴ Д. Овсянико-Куликовский. Язык и искусство, стр. 17—18.

⁹⁵ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 135.

форма — образ женщины с соответствующими атрибутами, содержание — идея правосудия.

Как слово не выражает уже готовую мысль, а ее формирует, так и художественное произведение, настаивает Потебня, — не отражение некоей готовой, завершенной в сознании художника идеи, а средство построения этой идеи, этого содержания. Содержание, которое художник имеет в душе до создания произведения, не тождественно тому, какое заключает в себе уже готовое произведение. Идея готового произведения может значительно отличаться от той, которая брезжилась художнику в его первоначальном замысле. И не только потому, что представлялась неясно. Она могла мниться ему достаточно определенно. Но в процессе создания она стала другой идеей, возникшей во время самого акта художественной деятельности. Если бы творчество заключалось в том, чтобы выразить уже сложившееся в сознании художника содержание, то оно было бы ненужным. «Так как умственное стремление человека удовлетворяется не образом самим по себе, а идеею, т. е. совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему, как источнику, то художник, в котором была бы уже готовая идея, не имел бы лично для себя никакой нужды выражать ее в образе; во-вторых, если бы эта идея, по неизвестным побуждениям, была вложена в образ, то ее сообщение понимающему могло бы быть только передачею в собственном смысле этого слова, что противоречит здравому взгляду на понимание, как на создание известного содержания в себе самом по поводу внешних возбуждений. Чтобы не сделать искусства явлением не-необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни, следует допустить, что и оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство создания мысли»⁹⁶. «Художник, имея готовое значение, не имел бы надобности выражать его в образе, а художественное произведение не имело бы важности для самого создателя»⁹⁷.

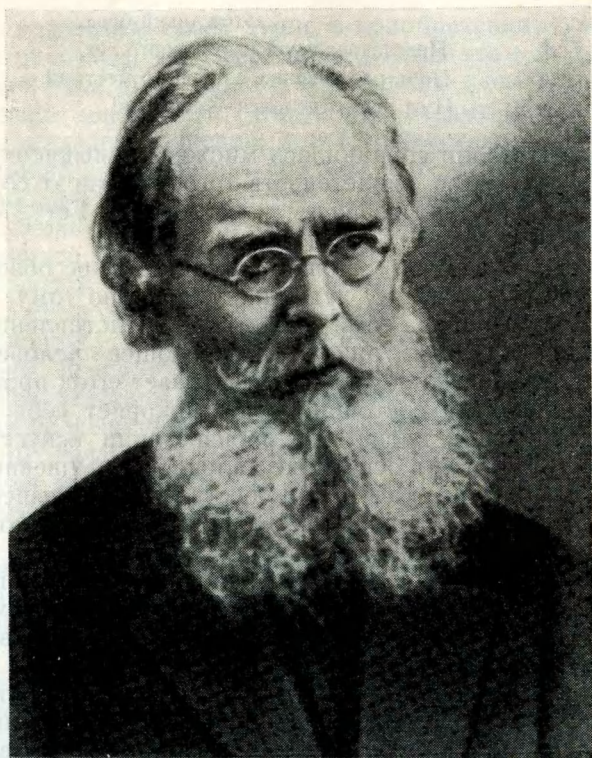
Отсюда «поэт создает прежде для себя, потом для публики»⁹⁸, когда он творит, он «меньше всего думает о передаче своей мысли другим: он поглощен внутренним процессом создания этой мысли»⁹⁹. Уяснение в процессе творчества мысли самому себе — важнее всего остального. Этот процесс аналогичен любой речевой деятельности вообще. Ведь для Потебни «слово прежде всего имеет значение *для себя* (для говорящего, думающего), а потом *для других* (слушающих, понимающих). Оно есть средство преобразовывать мысль, объективировать, делать ее предметом

⁹⁶ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 143.

⁹⁷ Там же, стр. 159.

⁹⁸ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 34.

⁹⁹ Д. Овсянко-Куликовский. Язык и искусство, стр. 19.



А. А. Потебня

наблюдения, изучения, и в этом смысле оно является средством создавать мысль новую. То, что обыкновенно называют борьбой с выражением, с этой точки зрения есть не борьба, а стремление к этому преобразованию, более ясному для себя выражению»¹⁰⁰.

Весь грандиозный творческий аппарат, вся сложнейшая деятельность, именуемая нами «творческим процессом», возникает прежде всего для прояснения (=создания) мысли для себя, ибо никаким иным способом этого сделать невозможно.

Существеннейшим доказательством того, что искусство в целом, как и отдельное слово, «есть орган самосознания», Потебня считал также признания поэтов, подобные признанию Лермонтова в «Сказке для детей»:

¹⁰⁰ В. И. Харциев. Элементарные формы поэзии.— «Вопросы теории и психологии творчества», (т. 1). Харьков, 1907, стр. 172.

...этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет.
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался — стихами!

В архиве Потебни сохранилось множество выписок — высказываний самих поэтов, свидетельств того, что «поэт создает для себя», — стихи, отрывки из писем и разговоров Гёте, Лермонтова, Пушкина, Тургенева, Гоголя.

Искусство, «очищая и упрощая мысль, дает ее обзор, ее сознание прежде всего самому художнику, подобно тому, как успокоительная сила слова есть следствие представления образа. Представление и идеал, разлагая волнующее человека чувство, уничтожает власть последнего, отодвигает его к прошедшему. Необъективированное состояние души покоряет себе сознание, объективированное в слове или произведении искусства — покоряется ему, ложится в основание дальнейшей душевной жизни.

Отсюда как слово, так и художественное произведение заканчивается; периоды развития художника, служит поворотной точкою его душевной жизни»¹⁰¹.

Процесс творчества, как и речевая деятельность, проецируется Потебней на внутренний мир художника в целом и тесно связывается с ним; сам характер феноменов искусства выводится прежде всего из психологии их творца.

Но притом у Потебни творчество «для себя» и творчество «для других» — не взаимоисключающие моменты, это видно даже по тем не вполне обработанным комментариям к его выпискам, которые опубликованы среди материалов по этой теме. «Противоречие между „для себя“ (для внутренних целей, для удовлетворения потребностей самого автора), — замечает он, — и „для других“ (для внешних целей, каковы деньги, слава, гражданское служение), как и противоречие между процессом создания <...> и созданным <...> и отношением автора к тому и другому, непримиримы, лишь пока рассматриваются как одновременные моменты. В действительности они разновременны»¹⁰².

Процесс уяснения (=рождения) идеи-мысли Потебня представлял следующим образом¹⁰³: «Нечто (x) неясное для самого автора, является перед ним вопросом»¹⁰⁴. Ответ он может найти

¹⁰¹ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 149.

¹⁰² А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 55.

¹⁰³ Следующий далее текст цитируется по рукописи (ЦГИА УССР, ф. 2045, оп. 1, ед. хр. 222, л. 19—19 об.). В изд. 1905 г. (стр. 32—33) этот и последующий текст воспроизведен с большими искажениями, затемняющими смысл — в частности, напечатание X вместо x заставляет предполагать введение еще одного элемента и ведет к смешению x как «что?» с X в значении поэтического образа в дальнейших разделах книги.

¹⁰⁴ Ср. у Д. Н. Овсяннико-Куликовского: «Всякое художественное произведение, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названия, возникает как

только в прошедшем своей души, в приобретенном уже, или нарочно расширяемом ее содержании (*А*). В этом *А*, говоря индизказательно, хотя, быть может, не слишком удаляясь от истины, под влиянием вопроса „*х* (что?)“ происходит некоторое беспокойство, движение, волнение; *х* отталкивает из *А* все для себя не подходящее и привлекает сродное. Это последнее кристаллизуется в образ *a*¹⁰⁵, сложившийся из бродивших элементов. Происходит сужение: „*х* есть *a* (из *А*)“ и вместе с тем успокоение, заканчивающее акт развития»¹⁰⁶.

Аналогичным способом происходит процесс преобразования мысли в каждом отдельном слове. Излагая точку зрения Потебни по этому вопросу, В. Харциев писал: «Каждое слово с внутренней стороны, игнорируя звуки, есть объяснение вновь познаваемого (*х*) посредством прежде познанного, известного (*А*), причем между предыдущим и последующим устанавливается общий признак (*a*), взятый из комплекса признаков (*А*). Следовательно, формула слова будет: *х* есть *a* из *А*»¹⁰⁷. Нетрудно заметить, что «формула слова» и «формула произведения» полностью совпадают.

Теория аналогии слова и произведения, ставя проблему изоморфизма художественно-психологического акта больших и малых единиц текста, безусловно важна в гносеологическом отношении. Но с точки зрения конкретных задач анализа поэтического произведения эта теория в ее нынешнем виде пока не открыла особых перспектив. «В большинстве случаев,— замечал Л. А. Булаховский,— мы слишком мало получаем от аналогии, в конце концов расплывающейся в очень общее положение»¹⁰⁸.

Суть заключается, очевидно, в том, что при переходе от общеэстетических категорий к собственно произведению с особой остротой встает вопрос о специфике разных видов текста (в этом смысле слово должно пониматься как минимальный текст). Но этот вопрос менее всего занимал Потебню, наоборот, целиком погруженного в сложный мир аналогий и сходств. Полемизируя с Потебней, Ю. Н. Тынянов в 1923 г. писал: «Если *образом* в оди-

вопрос, на который хочет ответить художник, как задача, решить которую он стремится. Этот искомый ответ, это решение составляет потребность его ума, его души. Созданием произведения он и удовлетворяет этой потребности» (Д. Овсяннико-Куликовский. Из лекций об основах художественного творчества.— «Вопросы теории и психологии творчества», (вып. 1). Харьков, 1907, стр. 44).

¹⁰⁵ В рукописи неясно, *a* в этом месте или *А* — т. е. имеется ли в виду «образ», обозначаемый через *a*, или «образ *А*». Исходя из следующей далее формулы и других случаев аналогичного обозначения, читаем здесь: *a*.

¹⁰⁶ Ср.: А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 32.

¹⁰⁷ В. Харциев. Основы поэтики Потебни.— «Вопросы теории и психологии творчества», т. II. вып. 2. СПб., 1910, стр. 24.

¹⁰⁸ Л. А. Булаховский. А. А. Потебня, стр. 28.

наковой мере являются и обычное, повседневное, разговорное выражение, и целая глава „Евгения Онегина“ — то возникает вопрос: в чем же специфичность поэтического образа? Для Потебни этого вопроса не существовало. Это происходило потому, что центр тяжести он перенес за пределы той или иной *конструкции* ¹⁰⁹.

Эта аналогия, по сути дела, целиком исключает проблему композиции художественного произведения, на что указывал в свое время В. В. Виноградов: «Известно, что Потебня даже целостные художественные произведения рассматривал по аналогии со „словом“, тем самым упрощая имманентный анализ их структуры вплоть до устранения проблемы композиции [...] Потебня оказался бессилён охватить живое многообразие методов поэтической организации символов в композиции целостных эстетических объектов» ¹¹⁰.

В соответствии с основным тезисом — значением для содержания самого акта творчества, качество достигнутого художественного результата Потебня ставит в прямую зависимость от степени «настоячивости» и «тревожности» возникающей мысли: «Чем настоячивее вопрос, чем тревожнее потуги рождающей мысли, чем желаннее успокоение чувства, прояснение мысли, чем необходимее все это для поэта, — тем, при равенстве прочего, совершеннее и милее для других его произведение» ¹¹¹.

Но прежде всего феномен художественности произведения (как и отдельного слова) зависит от внутренней формы, или образа.

Произведение, утерявшее внутреннюю форму ¹¹², теряет и

¹⁰⁹ Из неопубликованного варианта предисловия Тынянова к книге «Проблема стихотворного языка» (в рукописи называвшейся «Проблема стиховой семантики»), июль 1923 г. (ЦГАЛИ, ф. 2221, оп. 1, ед. хр. 61).

¹¹⁰ В. Виноградов. К построению теории поэтического языка, стр. 9. — Кроме учеников Потебни, аналогию «слово — произведение» развивал (без ссылки на Потебню) П. Флоренский: «Слова суть прежде всего конкретные образы, художественные произведения, хоть и в малом размере» (П. Флоренский. Символическое описание. — Сб. «Феникс», кн. 1. М., 1922, стр. 91). В настоящее время мысль Потебни об аналогии слова и произведения поддерживает А. В. Чичерин: «Потебня совершенно прав, видя в языке, даже в отдельном слове, зародыш произведения искусства. „Слово имеет все свойства художественного произведения“, — говорит он. — [...] Поэтому полнотно народным является понятие внутренней формы слова, выдвинутое Потебней и нуждающееся не только в применении, полном раскрытии, но и расширении, развитии». А. В. Чичерин даже делает попытку определить «внутреннюю форму» повести Тургенева «Первая любовь» и романа Достоевского «Подросток» (см.: А. В. Чичерин. Иден и стиль. М., 1968, стр. 39—41, 51—52).

¹¹¹ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 32.

¹¹² Поскольку для Потебни произведение (и слово) — это феномен, существующий лишь для кого-то, в каком-то восприятии, то вполне обычна ситуация, когда для одного воспринимающего сознания произведение исполнено живых образных представлений, для другого же оно глухо.

свое эстетическое качество; осознание внутренней формы его возвращает. Для того, чтобы почувствовать, говорит Потебня, поэтичность такого, например, сравнения в народной песне: «Чистая вода течет в чистой речке, а верная любовь в верном сердце» необходимо, чтобы в сознании находилась связь света, как эпитета воды, с любовью. В качестве еще более разительного примера Потебня рассматривает украинскую народную песню:

Кроковее колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, колесо,
Куди мийлий поїхав?
— За ним трава зелена
І діброва весела.
Кроковее колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, колесо,
Куда нелюб поїхав?
— За ним трава полягла
І діброва загула!

Если воспринимать эту песню буквально, то ее не понять вовсе. «Все черты того, что изображено здесь, все то, что становится впоследствии внешнею формою, будет схвачено душою, а между тем в результате выйдет нелепость: шафранное колесо, которое смотрит из-над тину? Но пусть эта бессмыслица получит внутреннюю форму, и от песни повеет на нас весною природы и девичьей жизни. Это желтое колесо — солнце; солнце смотрит сверху и видит много дива. Оно рассказывает певиче, что куда проехал ее милый, там позеленела трава и повеселела дубрава и проч.»¹¹³.

Ценность произведения искусства, его жизнь в веках зависит, по мысли Потебни, «не от того неопределенного *x*, которое стояло в виде вопроса перед автором в момент создания; не от того объяснения, которое дает сам автор или постоянный критик, не от его целей, а от силы и гибкости самого образа»¹¹⁴. Содержание, которое мнилось автору, всегда беднее образа, получившегося в результате акта творчества; образ может вызывать в читателе или слушателе такие чувства, о которых его создатель и не помышлял. Цель образа — произвести некоторое субъективное впечатление в воспринимающем, и, чем образ глубже, совер-

¹¹³ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 139.

¹¹⁴ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 56.

шеннее, тем богаче палитра оттенков его восприятия, его индивидуальных применений.

Внутренняя форма слова, давая направление мысли слушающего, не ставит ей пределов. Это же свойственно и внутренней форме как образу целого произведения. Она также указывает лишь общее русло, по которому пойдет сотворчество читателя, не предопределяя с жесткостью всех его извивов.

Одно из центральных положений психологии восприятия речи у Потебни — гумбольдтианская мысль, что «всякое понимание есть вместе с тем непонимание» и «никто не думает при известном слове именно того, что другой». У каждого человека слово заставляет иное сочетание представлений и поэтому оно образует с ними всегда разные комбинации. В качестве образной иллюстрации Потебня приводит украинскую сказку про Ивана Голика, где один из двух братьев собирается из трех дубов срубить комору, а другой из них же — сделать виселицу.

Это положение, в соответствии со своей идеей о единообразии психических процессов речи и искусства в целом (оба процесса — равно творческие), Потебня переносит и в сферу восприятия художественного произведения. В каждом сознании образ связывается со своим сугубо индивидуальным грузом апперцепций: «одно и то же художественное произведение, один и тот же образ различно действует на разных людей и на одно и то же лицо в разное время»¹¹⁵.

Но если содержание художественного произведения при каждом новом восприятии иное, то имеется ли в нем что-либо устойчивое, объективно данное? Такой единственной объективной данностью Потебня считал его внутреннюю форму, его образ. Образ — сказуемое к бесчисленным расположившимся во времени подлежащим; он — неподвижен при бесконечной изменчивости того содержания, которое он вызывает.

В связи с этими проблемами с неизбежностью вставал вопрос о литературной критике и проблеме толкования художественного текста.

Уделом литературной критики Потебня считал «новое применение» художественного образа — то есть в принципе она делает то же самое, что делает всякий читатель. Поскольку же единого содержания, возникающего в результате этого применения, не существует, то субъективность здесь неизбежна; каждая эпоха, каждое поколение «читает» образ по-своему.

Но субъективность, это «собственное» прочтение литературной критики, должно иметь пределы. И очень плодотворны для понимания ее задач мысли Потебни о том, что, когда критика совершенно удаляется от черт самого поэтического образа во имя

¹¹⁵ А. А. Потебня. Мысль и язык, стр. 136.

«идей», извлеченных из него, объявляет войну художественности и начинает ценить произведения «по их прогрессивным мыслям», — тогда она повторяет «басню о свинье, которая подрывала дуб, наевшись под ним желудей»¹¹⁶. Всегда следует помнить о том фундаменте-образе, на котором критика воздвигает свои построения. Приводя суждения о Добролюбове, будто бы унесшего «с собою на облака Островского, который никогда не предполагал улететь так высоко» («Дело», 1875, № 6), Потебня говорил в своих лекциях, что «при этом забывается только одно обстоятельство, что вознесение критиком на облака автора комедий есть результат воздействия этих самых комедий: не будь Островского, не сделал он своего художественного обобщения, — не было бы прекрасной статьи, которую он назвал „Темным царством“. Самое заглавие статьи было подсказано всем содержанием комедий Островского»¹¹⁷. Основание для таких выводов критики дал сам текст комедии. Если же критика толкует не о самом художественном произведении, а «о том, что существует темное царство в России, то она окажется односторонней»¹¹⁸.

Как же понимал Потебня задачи научного анализа художественного текста?

Из элементов содержания (А) объективному анализу («объективной критике», по терминологии Потебни) доступен тот круг идей, наблюдений над прототипами, который уже существовал у автора к моменту создания интересующего нас художественного творения. Остальные части содержания необъективны и остаются на долю литературной («субъективной») критики.

Научный анализ должен иметь своим предметом не вечно колеблющееся содержание, но «состав» поэтического образа, соотношение внешней и внутренней формы и т. п. «Вывод из этого для способа объяснения поэтических произведений в школе: объяснить состав и происхождение внешней и внутренней формы, приготавливая только слушателя к созданию значения. Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное или поэтическое произведение»¹¹⁹.

Мысль Потебни как бы намечает основную цель научного изучения: оно должно быть обращено к структуре образа, которая и создает содержание; тем самым читатель «приготавливается» к более глубокому постижению этого содержания. Немосредственное же разъяснение самого содержания — не дело научного анализа, это дело критики, которая вправе создавать на основе толкуемого произведения «свое собственное».

¹¹⁶ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 58.

¹¹⁷ В. Харцеев. Основы поэтики А. А. Потебни, стр. 88.

¹¹⁸ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 100—101.

¹¹⁹ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 57.

Первенствующее внимание должно отдаваться анализу собственно образа, генетическое исследование должно следовать после: «Первая мысль многих при разборе писателя: откуда взял? Похоже на то, как если бы при виде красивой женщины первую мыслью было: где купила, кто шил? Но если так, то затем еще вопрос: откуда заимствовал второй, и так без конца. Первый вопрос должен быть о значении образов, о действии их на читателя»¹²⁰.

Итак, хотя Потебня жизнь художественных произведений видел прежде всего в том, как они понимаются, то есть обращал преимущественное внимание на бытие произведения вне его самого, в поле воспринимающего сознания (что и делает его теорию психологической), в целом он оставался на почве художественного текста. Созерцая движение слова и произведения в творящем и воспроизводящем сознании, он пытался главным образом постичь взаимоотношение структурных элементов слова и самого текста. В этом направлении не пошел его последователь.

А. Горнфельд посвятил специальную работу проблеме толкования художественного произведения. В целом он исходит из концепции Потебни — в вопросах об образе как деятельности и орудии мысли, о субъективности акта понимания, о неподвижности форм образа, «которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом»¹²¹. Но на вопрос о пределах толкования он отвечает так: «Какое же начало может нас охранить от ненужной игры, от разнузданности произвольного толкования? Совершенно ясно: мысль об авторе. Мы и так неизбежно „выдаем свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета“. И надо сделать все, что в наших силах, чтобы оно приблизилось к этой „подлинной сущности“. Единственный путь к этому — это восхождение к автору, к его духовному миру, к его замыслу, то есть не к намерениям автора, не к его тенденциям, но к содержанию, бессознательно вложенному им в его образы (...). Оттого так ценна биография поэта, оттого так важны в ней мелочи, подчас более значительные, чем большие события. Мы можем наслаждаться стихотворением Пушкина, не зная, кто его написал и по какому поводу; но, когда с каждым стихотворением мы связываем живой облик поэта, когда мы знаем ближайший повод, его вызвавший, несомненно, выигрывает наше понимание и наше наслаждение»¹²².

¹²⁰ А. Потебня. Заметки о кн. В. Ф. Одоевском (рец. на диссертацию Н. Ф. Сумцова). — ЦГИА УССР, ф. 2045, оп. 1, ед. хр. 214, л. 4 об.

¹²¹ А. Г. Горнфельд. О толковании художественного произведения. — В его кн. «Пути творчества». Пг., «Колос», 1922 (статья написана в 1912 г.), стр. 113.

¹²² Там же, стр. 149—151.

Легко оставлял текст в пользу медитаций по поводу психологии поэта, его «личного душевного склада», «природы дарования писателя», «психологического диагноза» и Д. Н. Овсяннико-Куликовский.

Грандиозную по замыслу теорию, стремившуюся создать философию логоса, ученики Потебни сузили до пределов «психологии творчества».

VII

Особым видом человеческого мышления наряду с поэтическим и прозаически-научным Потебня считал мышление мифическое. Многие заметки книги «Из записок по теории словесности»¹²³ Потебня посвятил полемике с различными точками зрения; отождествлявшими миф и поэзию (Афанасьев), или считавшими миф «болезнью языка» (М. Мюллер). Мифологический тип познавательной деятельности — шаг, необходимый в истории человечества.

Главная особенность образного мифического мышления — в толковании Потебни — заключается в том, что оно, считая образ объективно существующим, переносит его в само значение (понимает его буквально) и отсюда делает дальнейшие выводы о свойствах ознначаемого (если солнце — колесо, то в нем есть обод, спицы, ступица; то в этом небесном экипаже есть другое колесо, кузов, его везут кони и т. д.).

«Миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором объясняющему образу, имеющему только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в объясняемом»¹²⁴.

В поэтическом мышлении такое перенесение отсутствует, образ рассматривается лишь как субъективное средство для перехода к значению — он полностью инсказателен.

Основная черта научного метода Потебни — рассмотрение всякого вопроса всегда в диахроническом плане — отчетливо проявилась и в изучении проблемы мифа. Его интересует прежде всего историческое место мифического типа мышления.

Мифический тип мышления предшествует поэтическому; поэтический является более высокой степенью абстрагирующей мысли. Именно он является ближайшим предтечей научного мышления; возникновение последнего невозможно на почве мифа.

¹²³ Теория мифа изложена Потебней в этих, оставшихся необработанными, заметках, вошедших в «Отдел третий» книги. Ср. другую композицию этих заметок: *Б. Лезин*. Из черновых заметок А. А. Потебни о мифе. — «Вопросы теории и психологии творчества», т. V. Харьков, 1914, стр. 494—509.

¹²⁴ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 587.

Образный арсенал древности используется и доселе; греческие и библейские мифы входят в метафорический набор современной поэзии. Но отношение образа к значению теперь совершенно иное. В качестве примера буквального понимания метафоры «горючее сердце» Потебня приводит эпизод из русской истории времен Иоанна Грозного. Пожары 1547 г. в Москве объясняли тем, что княжна Глинская «с своими детьми и людьми волхвовала»; вынимая сердца человеческие, мочила их в воде и получившимся таким образом «экстракт» из «горячих сердец», «ездя по Москве, кропила: оттого Москва и выгорела»¹²⁵.

Таким образом, первоначально «расстояние» между образом и значением было весьма незначительным (или вообще могло равняться нулю), и только постепенно, с переходом от мифа к тропу, оно увеличивается до такой степени, что в метафоре это уже всегда скачок. Но возможность такого скачка, по мысли Потебни, была подготовлена предшествующим мифологическим этапом¹²⁶.

Мифология не исчерпывается поэзией, ибо она охватывает не только словесные выражения мифического мышления, но и живописные, скульптурные, а также танцы, обряды. Но все, что в мифологии относится к слову, — поэтично, потому что образно. И если исходить из двух родов словесных произведений — поэзии и прозы, то миф относится к первой, но предшествует ей во времени.

В соответствии с общими лингвистическими основаниями своей поэтики Потебня считает миф прежде всего явлением языка. Как и поэтическая и научная деятельность, мифотворчество невозможно вне речи. «При принимаемом мною определении мифа как словесного произведения, — писал Потебня, — т. е. (в простейшем виде — одного слова) как совокупности образа (=сказуемого), представления (*tertium comparationis*) и значения (=психологического подлежащего, т. е. того, что подлежит объяснению) для меня совершенно немислимо, как можно предположить когда-либо существование мифа помимо слова, и как, кроме первых недостижимых для нашей мысли ступеней человеческого развития, можно думать, что последующий миф мог создаваться без помощи предшествующего мифа — слова. Если бы человек сначала смешал образы облака и горы, а потом создал миф, то получилось бы не объяснение облака горою, а объяснение облака-горы в их нераздельности чем-либо другим. Существенная черта мифа, как апперцепции в слове (Штейнталь), есть

¹²⁵ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 407.

¹²⁶ Ср. аналогичные выводы о первоначальности мифотворческого поэтического сознания в работах Германа Узенера: Г. Узенер. Что такое мифология? — «Известия Общества археологии, истории и этнографии», вып. 24. СПб., 1908; H. Usener. Mythologie. Berlin, 1904.

именно то, что отождествление <...> объясняющего и объясняемого не предшествует объяснению, а следует за ним. Дети-, немовлята" и животные могут иметь „живописные аналогии", то есть и в них известные сочетания элементарных восприятий могут найдаться в связи с другими сочетаниями, но мифов они еще не создают»¹²⁷. Миф представляется независимым от влияния языка до тех пор, пока наблюдение не выходит за пределы одного языка или языков родственных. Более широкий материал сравнительно-исторических изучений показывает, что характер мифов разных народов в очень значительной степени предопределен свойствами языков этих народов.

Влияние слова, «пропитанного» мифическим сознанием, на создание нового мифа может происходить двояким образом: перенесением в объяснение значения слова или внешней и внутренней формы.

В качестве примера перенесения значения Потебня приводит следующий случай. «М. Д. Деларю, носивший очки, говорил сыну-ребенку (Д. М. Деларю) о всевидящем боге. Ребенок заметил: „Какже ж должны быть у бога очки!" Такой миф мог быть создан всяким ребенком, в языке коего было слово „отец" и слово „очки". Казалось бы, что черты национальности и класса в этом мифе не выражены. Однако условием легкости, с какою понятие, связанное с „отец", перенесено на бога, могло быть здесь то, что и в просторечии этих людей для „pater" было слово „отец" (а не батюшка), и в молитве сказано: „отче наш". Для малоросса-ребенка встретилось бы некоторое затруднение в том, что отец для него „батько", „тато", а бог — нет»¹²⁸.

Чрезвычайно показательным примером влияния внешней и внутренней формы на создание мифа Потебня считал вторичные календарные мифы и обряды. Иностранные календарные наименования народом часто игнорируются. Звуки этих непонятных названий напоминают знакомые слова родного языка, более всего связанные с определяющим кругом мысли: земледелие, скотоводство и т. п. 2-го февраля, на Сретение — зима с летом встречаются; 12 апреля Василий Парийский — землю парит; 16 июня па Тихона — солнце идет тише, птицы затихают; 11 ноября Федор Студит землю студит¹²⁹. «Будь звуки у календар-

¹²⁷ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 426.

¹²⁸ Там же, стр. 402—403.

¹²⁹ И. Калининский писал об аналогичном явлении этой своеобразной народной этимологии имен святых у немцев. См.: И. П. Калининский. Церковно-народный месяцеслов на Руси. — «Записки Императорского Русского Географического Общества по отделению этнографии», т. VII. СПб, 1877; Ср.: А. Макаренко. Сибирский народный календарь в этнографическом отношении. Восточная Сибирь. Енисейская губерния. — «Записки Императорского Русского Географического Общества по отделению этнографии», т. XXXVI. СПб., 1913; А. И. Мировская. К истории развития русских имен. — «Уч. записки Калининград-

ных названий другие,— замечает Потебня,— то и слова и образы, вызываемые ими, хотя и принадлежали бы к тому же кругу мыслей земледельца и пр., но были бы другие»¹³⁰. Сюда же он относит и мифы исторические, объясняющие происхождение племен, городов, местностей,— например, о братьях-близнецах Данае и Египте, родоначальниках данаев, греков и египтян; о Кие, Щеке и Хориве и др.

От слова Потебня шел к сознанию в целом, к его движению, обращая на него свою отличающуюся историзмом мысль.

Мифический тип сознания Потебня проницательно видел не только в древности — элементы мифического мышления, утверждал он, существуют во все времена. Кажется невероятным, писал он, что человек, которому показали в кабинете возникновение электрической искры, «мысленно перенес этот снаряд в облака. Все это кажется крайне нелепо; но уже менее нелепо, но (тем не менее) мифично было бы, если бы кто приписал литературному типу значение действительного лица и, например, заключил, что человек базаровского типа должен резать лягушек, что всякий француз легкомыслен и т. п.»¹³¹. Верность этой мысли подтверждается не только отдельными случаями неразвитого сознания, когда зритель-расист в Америке выстрелил в актера, игравшего роль Отелло, или солдат-итальянец, исполненный благородных чувств, дал автоматную очередь но актеру, игравшему фашистского офицера. Справедливость ее можно видеть и в мифе о летающих тарелках, распространившемся на Западе несколько лет назад, и в сменившем его мифе о космических пришельцах, являвшихся на Землю в давние времена. Проблема «современного мифа» — одна из центральных проблем «массовой культуры».

VIII

Переход от мифического мышления к поэтическому происходит не вдруг; на этом пути являются более сложные, сравнительно с мифическими, формы образности — тропы.

Троп — перенесение сравнения в широком смысле слова. Но, по Потебне, сравнение лежит в основе любого мыслительного процесса, который и состоит в сопоставлении, сравнении «двух мысленных масс» — вновь познаваемого (подлежащего) с прежде познанным (сказуемым). Поэтому для него совершенно неприемлем взгляд традиционной риторической поэтики на троп

ского пед. ин-та», т. VI. Калининград, 1959; Б. А. Успенский. Влияние языка на религиозное сознание.— «Уч. записки Тартуского гос. ун-та», вып. 236. Труды по знаковым системам, IV, 1969.

¹³⁰ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 403.

¹³¹ Там же, стр. 592.

как на внешнее украшение речи, как на «фигуру». Опираясь на античных мыслителей, рассматривавших тропы не как необязательную прикрасу, но как необходимое средство, используемое равно и поэтами, ораторами, и в речи обыденной, Потебня считал тропы важнейшим элементом поэзии и одним из факторов образования языка вообще. Всякое слово, рассматриваемое с точки зрения его истории, образно; даже в простом сочетании звука и значения уже можно видеть метонимию (восприятие замещается звуковым образом), т. е. троп.

Терминологически отчасти совпадая с традицией, теория Потебни о тропах представляет на самом деле логическое упорядочение и переработку традиционного учения: его идеи вошли в «фундамент диахронической теории метафоры (тропа)»¹³².

Любой троп предполагает искомое (x) и данное (A), прежде познанное.

Рассматривая отношение A к x , Потебня выделяет три случая, т. е. три основных вида тропов: синекдоху, метонимию и метафору.

Синекдоха есть такой переход от A к x , когда значение A со всеми признаками заключено в x , или, наоборот, x обнимает все A без остатка, например, когда употребляется часть вместо целого. Наиболее показательный случай — представление однородного множества единственным числом:

И *раб* судьбу благословил.
Зато в углу своем надулся,
Увидя в этом страшный вред,
Его расчетливый *сосед*.

(«Евгений Онегин») ¹³³

От простейшей формы синекдохи Потебня проводил параллель к сложному поэтическому образу и целому произведению. В. И. Харцнев так разъяснял мысли Потебни по этому поводу,

¹³² В. И. Корольков. О внеязыковом и внутриязыковом аспектах исследования метафоры. — «Ученые записки Московского гос. пед. ин-та иностранных языков», т. 58. Труды кафедры русского языка. М., 1971, стр. 68.

¹³³ Интересны замечания Потебни относительно особого вида синекдохи-автономасии: замены видового или собственного имени родовым или нарицательным другого собственного («сельские циклопы» из «Евгения Онегина»). Автономасия указывает «на запас знаний и вкусы данного времени, на литературные влияния, коим она подчиняется (...)». Переименование редко является без примеси одобрения, возвеличения или осуждения, насмешки (...) Автономасия — один из моментов влияния литературных типов на жизнь, почему история этого влияния не может обойтись без указаний на автономасии (Митрофанушка, Простакова, Чацкий, Молчалин, Скалозуб, Загорецкий, Хлестаков, Чичиков, Печорин...). Для истории безразлично, какого происхождения такое (...) имя: собственно исторического или поэтического; но разница эта до некоторой степени изглаживается тем, что

изложенные в его записках лишь конспективно: «Цель всякого поэтического произведения — обобщение. Знакомое изображение на картине, в стихотворении заставляет вспомнить аналогичное, напоминает то, что я видел. Образ становится в мысли началом ряда подобных и однородных мыслей, представлений. Это и есть то, что называют художественной типичностью и что могло бы свободно называться синекдохичностью <...>. Поэзия, давая сравнительно небольшое количество типичных образов, дает возможность мысли переходить к бесконечному разнообразию содержания жизни. Здесь она незаменимое средство познания природы <...>. Те задачи человеческой мысли, которые достигались крупными поэтическими произведениями, стояли всегда выше современного им научного, отвлеченного мышления. Когда наука, вращаясь около простых, мелочных вопросов, пасует перед общими вопросами, на помощь является поэзия с ее художественною типичностью образов. Итак, тип есть сложная синекдоха, типичность — характерная черта образа»¹³⁴.

Прием этот в речи весьма обычен, и значительная часть синекдох уже не ощущается как тропы, т. е. перестает быть поэтической (столько-то штыков пехоты, сабель, кавалерии; пример из летописи: «Бысть же у поганых 9 сот копий, а у Руси девианост»).

При *метонимии* понятие *A* заключается в *x* лишь отчасти: «Лес поет». Если здесь имеются в виду птицы, то искомое *x* еще не заключает значение леса. Для того чтобы от значения «лес» перейти к значению «птицы», между моментом *A* и моментом *x* должно пройти некоторое время.

Разница между синекдохой и метонимией, по Потебне, таким образом, в том, что в первом случае переход от *A* к *x* мыслится одновременно, а в метонимии он основан на последовательности восприятий. «Все случаи метонимии, наблюдаемые в языке, имеют один общий характер: переход мысли от более наглядного, конкретного, к более отдаленному, отвлеченному значению, замена ближайшим по времени восприятия того, что

и действительное лицо становится достоянием предания и истории языка не иначе, как прошедши сквозь среду мысли и словесного выражения, стало быть, во всяком случае, как тип поэтический» (А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 226—228).

¹³⁴ В. И. Харцьев. Элементарные формы поэзии.— «Вопросы теории и психологии творчества», (т. 1). Харьков, 1907, стр. 183.— Ср. у другого популяризатора Потебни: «Тип есть часть вместо целого, синекдоха. Поэтическое произведение, рассматриваемое в целом, есть также тип <...>. Задача художника сводится к тому, чтобы одною-двумя чертами изобразить человека — вместо группы людей, лицо — вместо лиц, чтобы оно стало нарицательным, сказуемым» (Б. А. Лезин. Художественное творчество как особый вид экономии мысли.— Там же, стр. 305).

доходит до сознания после. Категории пространства, времени, действия, состояния мы иначе не можем выразить, как относительно, путем метонимии»¹³⁵.

В отличие от синекдохи значение в метонимии получает новое качество («Эх ты, голова!», «стоять, лежать в головах»). Понятие «голова» в словосочетании «стоять в головах» (метонимия) отличается от понятия в сочетании «столько-то голов скота» (синекдоха) тем, что в метонимии присутствует новое качество — пространственное отношение («стоять в головах» = «стоять близко»), которое нам не дано в самом слове «голова».

Еще более отдаленная ассоциация между *A* и *x* в метафоре. Сравнимые понятия («подошва горы») как будто не совпадают ни в одном признаке. Но «психологически сочетания *A* и *x* приводятся в связь тем, что оба непосредственно или посредственно приводят на мысль третье сочетание *B*, или же оба производят сходные чувства»¹³⁶. По поводу пушкинского: «Подобно талии твоей, Зизи, кристалл души моей» Потебня замечает: «Логически нет связи между хрустальным бокалом и женщиной *N*, ибо даже очертания стана женщины не тождественны с очертаниями бокала; но от вина — хмель, от женщины — ольянение любви, и отсюда *N* названа кристаллом и фиалом (чаша для вина, широкая и плоская); отсюда сравнение и затем метафора»¹³⁷.

В языке постоянно происходит процесс перехода от уже познанного к познаваемому. В метафоре это ощущается особенно явственно; метафора в понимании Потебни — это прежде всего способ создания новой мысли.

Виды тропов у Потебни, таким образом, располагаются по степени близости *A* и *x*, которая делается все меньшей по направлению от синекдохи к метафоре.

Метафора может выражаться одним членом предложения и целым предложением или даже несколькими. Последний случай Потебня называет сложной метафорой.

Как сложная (и как полная) метафора выделяется *аллегория*. В узком смысле это фантастический образ, созданный только для значения, реализованного в данном произведении («Телега жизни» Пушкина). В широком смысле аллегория охватывает все случаи различия между образом и значением, т. е. совпадает с поэзией вообще, ибо по учению Потебни всякая поэзия есть иносказание.

Как всегда придавая первенствующее значение фактам над любой классификацией, Потебня особо подчеркивал, что все

¹³⁵ В. И. Харццев. Элементарные формы поэзии, стр. 188.

¹³⁶ А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 208.

¹³⁷ Там же, стр. 208—209.

его подразделения тропов — «сильное отвлечение» и что конкретная жизнь тропа в поэтическом тексте гораздо сложнее: там троп может представлять в себе совмещение всех трех видов («Парус» Лермонтова), один переходит в другой, делая границу между ними очень подвижной.

По теории Потебни каждое слово, даже отвлеченное, прозаическое, может быть метафорой, если оно попадает в контекст, в котором есть сближение двух представлений таким способом, что образ не переносится в значение, но сопоставление производится по аналогии.

Метафоричным может стать любое прозаическое описание — например, грозы или успокоения природы после грозы. Такие явления (как и аллегория) Потебня называет сложными метафорами.

К сложным метафорам ученый относит пословицу, басню, притчу, которые являются поэтическим ответом на стоящий вопрос (х).

Метафора в понимании Потебни — не «фигура» и не частный прием поэтической речи, а одно из центральных ее понятий. И при всей разноречивости взглядов современной науки на роль тропов в определении поэтической речи¹³⁸, несомненна заслуга Потебни в том, что он вывел проблему тропа из области «рядовых» приемов и включил ее в сферу основных категорий художественного мышления.

IX

Каковы же результаты теоретических поисков Потебни не в плане общеэстетическом, но применительно к анализу конкретных литературных жанров?

Основываясь на аналогии художественного произведения и слова — центральном положении своей поэтики, Потебня предполагал проанализировать соотношение слова и произведения в широких масштабах — от пословицы до романа. Из этого обширного плана он успел рассмотреть только басню (и частич-

¹³⁸ Из огромного количества работ последних лет, посвященных проблемам метафоры, назовем лишь некоторые, имеющие общетеоретический характер и дающие систематизацию различных точек зрения: О. И. Никифорова. Восприятие метафоры. — «Уч. записки 1-го МГПИИЯ», вып. 8, 1954; Б. С. Мейлах. Метафора как элемент художественной системы. — В его кн. «Вопросы литературы и эстетики». Л., 1958; В. И. Корольков. О внеязыковом и внутриязыковом аспектах исследования метафоры. — «Ученые записки МГПИИЯ», т. 58. Труды кафедры русского языка. М., 1971; Д. Н. Шмелев. Очерки по семасиологии русского языка. М., 1964; Е. Т. Черкасова. Опыт лингвистической интерпретации тропов (Метафора). — «Вопросы языкознания», 1968, № 2.

по поговорке) — и то только в лекционном курсе, известном нам в записи одной из слушательниц¹³⁹; собственноручные заметки Потебни на эту тему остались необработанными¹⁴⁰.

Басня, как и всякое художественное произведение, для Потебни не существует в том виде, в каком является на бумаге, в сборнике. Анализу подлежит не текст в собственном смысле, но прежде всего психология его восприятия, этапы восприятия его элементов, его жизнь в истории общества, восстановленная по историческим, религиозным и литературным памятникам. Наблюдать факты такого рода трудно, и трудности здесь есть неустраняемые, но это не исключает, настаивает Потебня, принципиальной необходимости именно такого подхода.

В общих предпосылках Потебня исходит из своей теории образа как средства создания мысли. Критикуя положение Лессинга о том, что сначала существует некое нравственное утверждение («лесть вредна»), а затем к нему подыскивается соответствующий рассказ (басня о Вороне и Лисице), Потебня говорит: «В применении к языку это значило бы, что слово сначала означает целый ряд вещей, например *стол вообще*, или целый ряд качеств, действий, а потом в частности эту вещь, этот стол, это действие. Если это так, то спрашивается: откуда взялось это общее? (...) Общее возникает не иначе, как из сложения многих частных, и добывание общих мыслей происходит с известными усилиями, которые бывают настолько велики, что до некоторых обобщений человечество доходило лишь в течение многих тысячелетий жизни»¹⁴¹. Если бы было так, как считал Лессинг, то «рассказчик должен бы стоять на высоте отвлечения, на той ступени, на которой стоят позднейшие собиратели»¹⁴². Рядом исторических примеров Потебня доказывает, что уже в древнейшие времена люди смотрели на басню не как на иллюстрацию готового и заранее данного положения, а как на способ разъяснения доказательства — т. е. на особую форму мысли. Именно этим Потебня объясняет то обстоятельство, что баснописец может делать неверные обобщения. Если бы он отталкивался от уже готового и проверенного обобщения, этого не было бы. Но создание басни — процесс мысли, а он чреват пробами — ошибками. «Басня есть средство познания, обобщения, нравоучения, и как средство не может следовать за тем, что им достигается, а должно предшествовать ему, т. е., что вообще говоря бывает не так, что сначала берут отвлеченное положение, а за-

¹³⁹ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поворка. Изд. М. В. Потебни, предисловие (и ред.) В. Харцнева. Харьков, 1894.

¹⁴⁰ См.: А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 309—339 («Басня. Пословица»).

¹⁴¹ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 49.

¹⁴² Там же, стр. 51.

тем придумывают к нему образы, а наоборот, предшествует <...> общей истине»¹⁴³.

Басня — один из способов познания характера человека, его житейских отношений. Она возникает как ответ на практическую потребность объяснить запутанные факты человеческой жизни. Она собирает вокруг себя частные наблюдения, служа им обобщающим стержнем. Действие басни Потебня сравнивает с магнитом, группирующим вокруг себя железные опилки¹⁴⁴. Басня добывает обобщения, но, как и всякое художественное произведение, в отличие от научного, не доказывает это обобщение, а утверждает его самую убедительностью поэтического образа.

Басенная форма состоит из двух частей. Первая — то, что подлежит объяснению. Она не высказывается словами и в басню не входит. Это — объясняемое. Вторая половина — сама басня. Это объясняющее, образ в том широком смысле слова, который вкладывается в это понятие Потебней¹⁴⁵. По аналогии с психологическим подлежащим и сказуемым в суждении, Потебня объясняемое называет подлежащим, объясняющее — сказуемым. Так, в басне, рассказываемой Пугачевым Гриневу, подлежащее — вопрос, почему Пугачев предпочел выбранную им жизнь своей прежней жизни обыкновенного казака, а сказуемое — сама басня, т. е. ответ на этот вопрос, уяснение подлежащего. Как всякий образ, басня — постоянное сказуемое к непрерывно изменяющемуся подлежащему. Причина, почему басня живет тысячелетия, заключается в том, что басня «постоянно находит новые и новые применения»¹⁴⁶. Вечность образов басни объясняется тем, что они «способны по первому требованию стать общей схемой спутанных явлений жизни и служить их объяснением»¹⁴⁷.

Потебня устанавливает четыре особенности басни, четыре признака, отличающие ее от других явлений словесного искусства, так сказать, делающих басню басней.

1. Басня должна заключать в себе действие. Образ суховерного дерева не будет басней, хотя в народных песнях и имеет иносказательный смысл (дерево без верха изображает мать, выдавшую дочь замуж), потому, что он изображает один мо-

¹⁴³ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 80.

¹⁴⁴ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 328.— Ср. другой аналогичный образ в его лекциях: «Когда соляной раствор в соляном озере начинает уже густеть, тогда щепки, палочки, крестики или другие фигуры, брошенные в этот раствор, служат основанием, около которого группируются кристаллы. Конечно, они группировались бы и иначе, на дне, но, тем не менее, особенно легко группировка происходит около них» (А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 75).

¹⁴⁵ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 35.

¹⁴⁶ Там же, стр. 136.

¹⁴⁷ Там же.

мент, подобно тому, как это делает произведение живописи. Нельзя причислить к басням и аллегорическое стихотворение в прозе Тургенева «Два брата», потому что персонажи его ничего не делают, представляя собою своеобразную эмблему. Настоящая басня исполнена действия (используя современную терминологию, мы бы сказали, что она основана не на сюжетном, а на фабульном движении). Такова, например, басня Эзопа о курице и яйцах: курица несла яйца; хозяйка решила кормить ее лучше в надежде, что она будет нестись чаще; курица стала жиреть и совсем перестала нести яйца. «Образ в басне должен быть не одним моментом, а рядом моментов (...) потому что объясняемое басни есть сложное явление, (разлагаемое) состоящее из одного или многих действующих лиц, производящих действие»¹⁴⁸.

2. Действие басни должно представлять единство мотива. В виде одного из примеров нарушения этого правила Потебня приводит басню Федра о человеке и мухе.

«Муха укусила лысого за обнаженную голову. Тот хотел ее убить и нанес себе только тяжелый удар. Тогда муха, смеясь, сказала: „Ты хотел смертью наказать маленькое насекомое за легкий укол, а что ты сделаешь себе, если ты к обиде присоединишь оскорбление?“ Он ответил: «С собой я легко примирюсь, так как я не имел в виду оскорбления; но тебя, презреннейшее животное, которому доставляет удовольствие пить кровь человеческую, я желал бы умертвить хотя бы и с большей болью»»¹⁴⁹.

Басня, говорит Потебня, могла быть окончена гораздо раньше: человек, желающий отомстить врагу, наносит вред себе. Далее, по сути дела, начинается новая басня, когда Муха говорит: что если ее за легкий укол наказывают так сурово — смертью, то как же должен наказывать себя человек? Басня, таким образом, содержит уже более одного мотива. Такая басня не может служить ответом на вопрос, ибо она заключает в себе разнообразные ответы.

3. Действующие лица и способ описания их действий в басне отличаются от изображения персонажей и их поведения в прочих жанрах.

События, описанные в «Илиаде», можно пересказать таким кратким образом: «Парис, сын троянского царя Приама, похищает Елену, жену одного из греческих царей, Менелая. Менелай и Агамемнон, его брат, чтобы отомстить им, ведут греков против Трои; там гибнут Патрокл, Ахилл, пропадает много греков от оружия и заразы; наконец, гибнет сама Троя»¹⁵⁰. Так из-

¹⁴⁸ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 310.

¹⁴⁹ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 16.

¹⁵⁰ Там же, стр. 23.

ложенный, этот ряд событий может явиться материалом для басни, т. е. ответом на тему, которая выражается украинской пословицей: «паны скубуться, а у мужиків чубы трішат». Но если живописать эти же события так, как это сделано в «Илиаде», т. е. чтобы действующие лица привлекали внимание, сочувствие, неудовольствие, то такое изображение уже никак не может считаться басней, ибо внимание читателя будет беспрестанно задерживаться на подробностях и не получится быстрого ответа на поставленный вопрос — главного признака басни. Именно по этой причине басня, «чтобы не останавливаться долго на характеристике лиц, берет такие лица, которые одним своим названием достаточно определяют для слушателя, служат готовым понятием»¹⁵¹, т. е. животных: вместо хитрого человека — лисицу, вместо жадного — волка, вместо глупого и упрямого — осла и т. д. Басенных животных Потебня сравнивает с фигурами в шахматах с их определенным и строго регламентированным набором ходов. «Басня ради годности ее для употребления не должна останавливаться на характеристике действующих лиц, на подробном изображении действий, сцен»¹⁵².

Этим условиям полностью отвечают басни Эзопа и совершенно не соответствуют басни Лафонтена и его подражателей, к которым Потебня причисляет и Крылова. Потебня полностью солидаризируется с Лессингом, считавшим, что басни Лафонтена и его школы идут вразрез с древней традицией, являясь «приятной поэтической игрушкой» и не более того. В качестве примера «украшенной» басни Потебня приводит крыловскую басню «Осел и соловей».

4. Четвертой особенностью басни Потебня считал конкретность, или единичность действия. Он приводит пример Лессинга: обезьяны рожают по два детеныша. Одного мать любит и лелеет, а другого ненавидит. Первого она удушает своими объятиями, так что доживает до зрелого возраста только нелюбимый. Лессинг считал (и с этим соглашается Потебня), что для превращения этого естественно-исторического рассказа в басню надо изобразить его как *единичный* случай, т. е. изложить приблизительно так: *одна обезьяна родила двух детенышей, одного из них любила и т. д.*

Почему рассказ про обезьян вообще не может считаться басней? Потому, считает Потебня, что здесь нет никакого толчка мысли, чтобы перейти от обезьян к чему-то другому, т. е. к людям и проблемам человеческого воспитания. В басне же только такой переход и нужен. «Именно здесь, в единичности, конкретности образа заключается разница между поэзией, к ко-

¹⁵¹ А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности, стр. 26.

¹⁵² Там же, стр. 24.

торой принадлежит басня, и общей формой научной мысли — прозой»¹⁵³.

Исходя из этих положений, Потебня считает мораль не относящейся к поэтическому в басне: «образ (или ряд действий, образов), рассказанный в басне — это поэзия; а обобщение, которое прилагается к ней баснописцем, — это проза»¹⁵⁴.

В своих рассуждениях Потебня опирается в основном на один тип — краткой прозаической басни, который был распространен в древности. По отношению к такого рода басне его выводы в целом совершенно справедливы. Но история жанра басни не кончается Грецией и Римом. Именно здесь мы имеем тот сравнительно редкий в искусстве случай, когда древнейший жанр дошел до нашего времени. Как же относится теория Потебни к новейшей басне?

Сам Потебня считал свою теорию универсальной, охватывающей всю историю жанра — от его истоков до середины XIX века. Но если мы попробуем с точки зрения этой теории рассмотреть басню новейшего времени, то очень скоро выяснится, что теория Потебни не учитывает многих сторон такой басни, а другие толкует с очень узких позиций. Почему, например, в басне не должно быть более одного мотива? Действительно, в древней басне это так. Но можно привести немало примеров из Лафонтена и Крылова, где это правило не соблюдается. Так обстоит дело и с многими другими «нормами». Само же утверждение, что басни двух великих баснописцев — это лишь «порча» басенного жанра, выглядит чрезвычайно странно и напоминает призыв «назад к Эзопу», раздавшийся в свое время со страниц «Благонамеренного»¹⁵⁵.

Убедительной критике потебнианскую теорию басни подверг Л. С. Выготский в своей книге «Психология искусства»¹⁵⁶. Выготский последовательно рассматривает приложимость основных положений Потебни к поэтической басне. Поэтому целесообразно подробнее рассмотреть его аргументацию.

Разбирая утверждение Потебни, что действующие лица басни не должны вызывать «сочувствие, неудовольствие» — вообще эмоциональное отношение, Л. Выготский возражает: «Когда Крылов рассказывает о двух голубках, при выборе своих героев он именно рассчитывает вызвать наше сочувствие к несчастьям голубков. А когда он рассказывает о несчастье во-

¹⁵³ Там же, стр. 34.

¹⁵⁴ Там же, стр. 58.

¹⁵⁵ О полемике в «Благонамеренном» по поводу басни см.: Л. Виндт. Басня как литературный жанр. — «Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ», вып. III. Л., 1927, стр. 96.

¹⁵⁶ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1965; 2-е изд. М., 1968 (книга написана в 1925 г.).

роны, он хочет вызвать нашу насмешку. Мы видим, что здесь выбор животных определяется не столько их характером, сколько той эмоциональной краской, которой обладает каждый из них. Таким образом, если мы приглядимся к любой басне Лафонтена или Крылова, то мы везде сумеем обнаружить далеко не равнодушное отношение автора и читателя к героям и мы увидим, что, вызывая в нас другие, по существу, чувства, чем вызывают люди, эти герои все же все время вызывают сильную аффективную окраску нашего отношения к ним»¹⁵⁷. И одна из главных причин, почему баснописцы в качестве персонажей берут животных, заключается именно в возможности «изолировать и сконцентрировать один какой-нибудь эффективный момент в таком условном герое»¹⁵⁸.

Анализируя басню «Осел и соловей», которую Потебня приводил как пример ненужных в басенном жанре прикрас, Л. Выготский замечает, что если бы эта басня действительно не имела никакой другой цели, кроме той, чтобы показать глупость осла, то, конечно, описание соловьиного пения было бы совершенно излишним. Но Крылов «находит нужным подробнейшим образом дать картину соловьиного пения, заставляя нас, по выражению Жуковского, как бы мысленно присутствовать при этой сцене (...) заставляет нас в определенном эмоциональном тоне понять это сладкопевчество и сладкогласие соловья (...) Описание выдержано совершенно в духе сентиментальной пасторали, и все дано в приторно-нежной гамме, доводящей до чудовищного преувеличения томность и негу идиллической сцены. В самом деле, когда мы читаем, что под звуки соловьиного пения „прилегли стада“, мы не можем не поддаться тому тонкому яду, который Крылов искусно вводит в описание этой томной свирели»¹⁵⁹. Крылов имел в виду, конечно, нечто неизмеримо большее, чем показать невежество осла, и именно этой множественности поэтических смыслов и служит великолепная развернутая картина — «незаконная» в басне, с точки зрения Потебни.

Не исчерпывает своего «применения» и крыловский «Мор зверей», где «басня подымается (...) на высоту эпической поэмы»¹⁶⁰.

Потебня считал, что басня, в которой содержится больше одного действия, включает в себе логический порок, ибо она многосмысленна. Но этот «недостаток» прозаической басни, указывает Л. Выготский, является также одним из основных признаков басни поэтической.

¹⁵⁷ Л. С. Выготский. Психология искусства. М., 1968, стр. 133.

¹⁵⁸ Там же, стр. 134.

¹⁵⁹ Там же, стр. 163—164.

¹⁶⁰ Там же, стр. 169.

Подробно рассматривает Л. Выготский вопрос о морали, которую Потебня вообще выводит за пределы поэтической конструкции басни. Выготский показывает, что у новейших баснописцев мораль превращается в один из поэтических приемов. Она играет роль «литературной маски». «Баснописец никогда не говорит от своего имени, а всегда от имени назидательного и морализующего, поучающего старика, и часто баснописец совершенно откровенно обнажает этот прием и как бы играет им. Так, например, в басне Крылова „Ягненок“ большую половину басни занимает длинное нравоучение, напоминающее традиционные условные рассуждения и „сказовый“ ввод в действие»¹⁶¹.

Те черты, которые Потебня считал несвойственными, ненужными басне, нехарактерными для нее, входят в число основных признаков поэтической басни новейшего времени. Утверждение Потебни о том, что басня живет тысячелетия, также относится, говорит Выготский, только к прозаической басне. Басня как поэтическое произведение подчинена обычным законам любого произведения искусства и может, как и всякое произведение, потерять литературную актуальность, умереть.

Это глубоко верное замечание настраивает всякого исследователя на то, что басня, как и любой жанр, может быть понята только в литературной системе эпохи. Конечно, она обладает «памятью жанра» (Бахтин), но ведь «память» есть и у романа, и у повести, и у новеллы. Басня не может находиться вне литературных влияний эпохи. Рассматривая, например, басни Сумарокова и его школы или басни Ал. Измайлова, Масальского, «зверинные драмы» Маздорфа и других баснописцев круга «Благонамеренного», мы увидим в них отголоски всех эстетических концепций, всех литературных боев времени.

Таким образом, теория басни Потебни охватывает только простейшие формы древнейшей прозаической басни. К новейшей литературе, когда получает развитие *поэтическая* басня, эта теория неприменима. Она не может объяснить главнейшие черты басни, роднящие ее со всей остальной поэзией. Анализ басенного жанра обнажил — возможно, острее, чем другие разделы теории Потебни, — ее пренебрежение к эмоциональному содержанию художественного произведения. Он не видел принципиальной разницы в тех эмоционально-психических процессах, которые происходят как при восприятии художественного или научного текста, так и при создании этих текстов. Для него художественное обобщение «отличается от научного лишь видовыми признаками»¹⁶². Творчество понималось Потебней как ис-

¹⁶¹ Там же, стр. 149.

¹⁶² А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 67.

ключительно интеллектуальный процесс. Именно в этом прежде всего проявился рационализм его эстетической теории, восходящий и к антиэстетизму 60-х годов и к позитивизму середины — конца XIX века.

Х

Исходя из понимания языка как орудия мысли и категории внутренней формы как важнейшей и в синхроническом и диахроническом плане, Потебня пришел к ряду важных теоретических следствий.

Прежде всего была поставлена проблема образности и связанные с ней проблемы поэтичности языка, а также поэзии и прозы как соотносительных категорий — глубоко перспективная научная идея. В связи с этим решался и другой важнейший для литературоведения вопрос — о соотношении научного и художественного мышления.

Чрезвычайно актуален сейчас историзм Потебни — как его теоретические обоснования¹⁶³, так и проникнутые строгим историческим подходом его лингвистические исследования, работы, посвященные обряду, пословице, песне и мифу в целом.

Художественное произведение не оформляет уже известную идею, а формирует, строит ее — подобно слову, являющемуся органом, *образующим* мысль. Эта идея Потебни направлена против представлений, упрощающих процесс художественного творчества и сводящих его к иллюстрированию какой-либо заранее известной автору философской или общественно-социальной предпосылки.

Существенна для сегодняшней литературной науки и мысль Потебни о цели научного изучения, которое должно быть направлено на саму структуру поэтического образа.

Как представитель психологической школы, Потебня при рассмотрении слова и художественного произведения обращал глубокое внимание на психологию их восприятия, анализировал само переживание воспринимающего субъекта. Но его теория — как всякое крупное явление — не вмещалась в узкие рамки психологического направления. В своем анализе он не отрывался от самого художественного текста, как не отходил от конкретных данных языка в своих самых отвлеченных философско-лингвистических размышлениях. И в этом смысле он гораздо ближе современной науке, чем хронологически более близкие к ней его ученики.

¹⁶³ «Всякое наблюдение данного момента вызывает наблюдение предшествующего и вытягивается в нить истории (...). Таким образом, в сущности, историчны и такие науки, которые не носят имени истории» (там же, стр. 642).

Оценивая теорию Потебни, надобно все время помнить, что многие его идеи не были завершены разработкою — и это прежде всего касается намеченных им собственно литературоведческих анализов новейшей русской литературы — Пушкина, Гоголя, Толстого. Находим в его черновиках и наброски перспективных теоретических проблем. Подход к слову и произведению как к динамическому феномену позволил ему поставить проблему повествования¹⁶⁴. Потебня был пионером изучения проблемы «точки зрения» («point of view») в художественном произведении — столь активно разрабатываемой сейчас в советской и зарубежной науке. В этой связи можно припомнить его замечания о позиции наблюдателя¹⁶⁵ («присутствии зрителя» в сербской и украинской народной поэзии, определенности точки зрения в описаниях «Илиады», «Войне и мире» Толстого, «несоблюдении единства и определенности точки зрения» в «Тарасе Бульбе» Гоголя). К сожалению, заметки эти не были развернуты.

Что же касается противоречивости его центральных идей, то не одно последующее возражение он предвосхитил сам, о чем свидетельствуют его отрывочные записи.

Так, давая в одном из фрагментов своих записок обычное для себя «интеллектуалистское» определение поэзии, он здесь же замечает: «Это неполное определение. Как первичное создание поэтического образа, так и использование им (вторичное создание) сопряжено с известным волнением (...) Это чувство отлично от того, которое сопровождает более спокойное отвлеченное мышление, хотя между тем и другим существуют средние ступени»¹⁶⁶. Автор «насквозь познавательной теории», где «обойдены эмоциональные элементы искусства»¹⁶⁷, недвусмысленно указывает на эмоциональную его сторону.

Потебня никогда не отмечал роль ритма стиха, композиции в создании эстетического эффекта, за что неоднократно подвергался критике. Но в материалах, вошедших в книгу «Из записок по теории словесности», находим такую заметку (о стихотворе-

¹⁶⁴ «Все виды словесного поэтического и прозаического изложения сводятся на одно повествование, ибо описание превращает ряд одновременных признаков в ряд последовательных восприятий, в изображение движения взора и мысли от предмета к предмету; а рассуждение есть повествование о последовательном ряде мыслей, приводящих к известному заключению. В речи описание, то есть изображение, черт, одновременно существующих в пространстве, возможно только потому и лишь настолько, насколько описание превращено в повествование, то есть в изображение последовательности восприятий» (А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 5; уточнено по рукописи: ЦГИА УССР, ф. 2045, оп. 1, ед. хр. 222, л. 3 об.).

¹⁶⁵ См. А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 10—13, стр. 289.

¹⁶⁶ Там же, стр. 59.

¹⁶⁷ А. Г. Горнфельд. Боевые отклики на мирные темы. Пг., «Колос», 1924, стр. 137.

нии Фета «Облаком волнистым»), предвосхищающую многие позднейшие высказывания о роли формы в конструировании художественного содержания: «Только форма настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обычности, а знак или символ неопределимого ряда подобных положений и связанных с ним чувств. Чтобы убедиться в этом, достаточно разрушить форму. С каким изумлением и сомнением в здравомыслии автора и редактора встретили бы мы на особой странице журнала следующее: „Вот что-то пылит по дороге, и не разберешь, едет ли кто, или идет. А теперь видно... Хорошо бы, если бы заехал такой-то!“»¹⁶⁸.

Ставя в центр своей системы образность отдельного слова, и на аналогии с ним строя теорию художественного произведения, Потебня при всем том в записках по теории словесности утверждал: «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно со способностью языков создавать образы из сочетания слов, все равно, образных или безобразных»¹⁶⁹.

Разумеется, эти оговорки и замечания, часто брошенные вскользь, мимоходом, не снимают других утверждений Потебни, высказанных и аргументированных им в своих завершенных сочинениях. Но их необходимо учитывать при анализе той величественной, но незаконченной постройки, которую представляет собой теория лингвистической поэтики Потебни.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

I

Из всех последователей А. А. Потебни наиболее выдающимся ученым был Дмитрий Николаевич Овсянико-Куликовский (1853—1920). Большая часть его преподавательской работы протекала в стенах Харьковского университета, где до 1891 года читал лекции и А. А. Потебня. Будучи уже сам профессором, Овсянико-Куликовский с увлечением слушал его лекции по синтаксису и теории словесности. Он основательно изучил его тру-

¹⁶⁸ А. А. Потебня. Из записок по теории словесности, стр. 68.

¹⁶⁹ Там же, стр. 104— Установление хронологии написания разделов книги «Из записок по теории словесности» дело исключительной сложности. Здесь отметим только, что это чрезвычайно важное для эволюции взглядов Потебни, рассуждение не является позднейшей вставкой, как некоторые другие обобщающие мысли данной тетради, но входит в основной текст (ЦГИА УССР, ср. 2045, оп. I, ед. хр. 224, л. II об.). Ср. упоминание этого разбора в другой тетради: ф. 2045, оп. I, ед. хр. 227, л. 7 об.

ды по философии и психологии языка, особенно выделяя из них «Мысль и язык», «Из записок по русской грамматике».

«Я усвоил основные научные идеи и метод великого ученого, — писал впоследствии Овсянко-Куликовский, — и решил попробовать свои силы над разработкой вопросов исторического и сравнительного синтаксиса в том же духе и направлении»¹⁷⁰. Результатом явилось несколько его работ, напечатанных в разных изданиях¹⁷¹.

Но главным своим трудом он считал «Синтаксис русского языка» (1902). Второе, исправленное и дополненное издание этой книги в 1912 г. удостоилось премии историко-филологического факультета Московского университета.

В критике и литературоведении Овсянко-Куликовский достиг, пожалуй, гораздо большего успеха, нежели в лингвистике. Обе эти его склонности развивались параллельно, тесно между собой переплетаясь. Его научной и преподавательской работе в университетах с самого начала сопутствовала «литературная работа», как называл он свои выступления в журнале «Слово», газетах «Одесские новости» и «Харьковские губернские ведомости». В последний период деятельности он целиком посвятил себя журналистике и литературоведению, исследуя по преимуществу проблемы русской классической литературы.

Уже в 1870-е годы Овсянко-Куликовский, тогда еще студент-филолог Одесского университета, завязывает знакомства в кругах местной интеллигенции от студентов и преподавателей университета до разношерстного кружка Одесской украинской громады, оппозиционность которого сводилась в основном к проповеди украинофильских идей. Вспоминая впоследствии об этом периоде жизни, он отмечал существенную черту в своем тогдашнем поведении, «не лишенную некоторого психологического интереса»¹⁷². Он назвал ее «непреднамеренным приспособлением» к окружающей среде, какой бы разнообразной по взглядам она ни была. В воспоминаниях дается соответствующее объяснение, сводящееся к особому психологическому складу его характера («но, приспособляясь, я не подлаживался»). Сюда можно было бы добавить, что эта «не лишенная психологического интереса» черта его характера сохранилась у него и в последующие периоды, определяя его позицию по отношению к различным группировкам и разнообразнейшим событиям общественно-политической жизни России.

¹⁷⁰ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Воспоминания. Пг., 1923, стр. 39.

¹⁷¹ Д. Н. Овсянко-Куликовский. А. А. Потебня как языковед-мыслитель. — «Киевская старина», 1893; он же. Язык и искусство. СПб., 1895; он же. Очерки науки о языке. — «Русская мысль». 1896. № 12; он же. Синтаксические наблюдения. СПб., 1899, и др.

¹⁷² Д. Н. Овсянко-Куликовский. Воспоминания, стр. 101.

Приехав в 1876 г. в Петербург для усовершенствования своих познаний в области санскрита и сравнительной грамматики индо-европейских языков, Овсяннико-Куликовский входит в круг радикальной молодежи. Штудирюя Маркса, Лассаля, Чернышевского, он одновременно увлекается историей русского раскола и сектантства.

Время его пребывания в Петербурге было тревожным: широким резонансом по стране прошумела студенческая демонстрация на площади у Казанского собора. Преследование самоотверженных землевольцев вызывало к ним сочувственное отношение широких кругов демократической интеллигенции. Укреплялись связи Овсяннико-Куликовского с радикальной молодежью, все больше ощущал он себя «частицей в огромной сфере оппозиционно-настроенного общества». Однако он с антипатией относился к программе «бунтарей», лево-радикальному крылу народнического движения. Не вызывают у него сочувствия и «пропагандисты-лавристы» с их утопической, по его мнению, работой в деревнях по подготовке крестьян к революции. «У меня самого, разумеется, и в помине не было определенной политической программы, — вспоминал он позже, — а было только увлечение идеалом социализма — перспективой его чаемого осуществления в более или менее отдаленном будущем, независимо от этих затей „пропаганды“, „агитации“, „бунтарства“, которые казались мне „покушением с негодными средствами“ (...). И, движимый этими, на добрую долю инстинктивными, влечениями, симпатиями и антипатиями, я вращался в радикальных кругах, как в своей родной стихии, и, не спеша, подвигался вперед — к выработке более определенных и более осмысленных политических воззрений, чего, до известной степени, мне удалось достичь года три-четыре спустя, уже за границей»¹⁷³.

Летом 1874 г. Д. Н. Овсяннико-Куликовский командирован за границу для пополнения своих знаний с перспективой занять потом кафедру сравнительного языкознания и санскрита в Одесском (Новороссийском) университете. Живя в Праге, в Париже, часто посещая Женеву, он установил тесные связи с русской политической эмиграцией того времени — М. П. Драгомановым, Н. И. Зибером, П. Л. Лавровым, Г. А. Лопатиным, Н. В. Чайковским, Н. А. Морозовым. У Зибера, по его собственному признанию, он «научился разбираться в вопросах *социализма* вообще, *марксизма* в частности»¹⁷⁴. Знакомство молодого ученого с идеями марксизма носило поверхностный харак-

¹⁷³ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Воспоминания, стр. 111.

¹⁷⁴ Там же, стр. 144. — Здесь и далее (кроме оговоренных случаев) курсив Овсяннико-Куликовского.

тер, не позволив ему впоследствии пойти дальше идей легального марксизма.

Уже в студенческие годы начался процесс интенсивного освоения Овсянко-Куликовским философской, лингвистической и литературоведческой мысли, зарубежной и отечественной. Наряду со специальной литературой по общему и сравнительному языкознанию (Штейнталь, Гумбольдт, Бопп, Потт, Шлейхер, Макс Мюллер, Яков Гримм и др.) — и в известной мере подготовленный ею к восприятию позитивизма — он с увлечением штудировал труды Огюста Конта (сначала по статьям Писарева, Лесевича, Михайловского, а затем и по первоисточникам). К этому вскоре добавилась и механистически истолкованная теория эволюции Г. Спенсера. В результате Овсянко-Куликовский становится, по его словам, «горячим приверженцем позитивной философии» и, как полагалось позитивисту, непримиримым противником всякой «метафизики». Он непоколебимо уверовал в социологию — «венце научного здания», науку наук, как тогда многие считали. Ему казалось, что «она откроет законы социальной жизни и прогресса и тем самым даст человечеству возможность преодолеть все отрицательные стороны, все бедствия и недуги цивилизации»¹⁷⁵.

В становлении литературоведческих взглядов Овсянко-Куликовского, по его собственному признанию, большое значение приобретал «натуральный психологизм» его мышления, природная склонность изучать не столько историю интересующих его явлений, сколько психологию развития этих явлений. Под воздействием работ А. А. Потебни Овсянко-Куликовский выработал в себе устойчивое и сознательно направляемое стремление подходить ко всякому явлению языка и литературы с целью раскрытия его психологической сущности. Научная литература по психологии стала его «излюбленным чтением». Под влиянием общего в то время увлечения экспериментальными методами такой подход становится в литературоведческой деятельности Овсянко-Куликовского системой методологических принципов исследования литературы. «Я уразумел,— писал он впоследствии,— что в области науки мне следует заняться вопросами *психологии языка, мысли и творчества*, и, в связи с этим, обратиться к изучению *эволюции синтаксических форм* языка. Я сознал, что в литературе мне надлежит приняться за *психологическое исследование творчества и творений великих писателей-художников и поэтов-лириков, преимущественно русских*»¹⁷⁶. В этом он видел теперь цель своей жизни и научной деятельности: «Я нашел свое место в науке и литературе»¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Там же, стр. 23.

¹⁷⁶ Там же, стр. 38.

¹⁷⁷ Там же.

Психологизм как метод в исследовании литературы был характерным явлением буржуазной литературоведческой науки конца XIX века, что знаменовало переход некоторых ее представителей от крайнего позитивизма к интуитивизму. По этому же пути шел и Овсяннико-Куликовский. Но во второй половине 90-х годов, видимо, под впечатлением идей экономического материализма, он переходит на позиции легального марксизма, сотрудничает в журналах «Новое слово» и «Жизнь». Не только общение с буржуазными литераторами, участвовавшими в указанных журналах, но и тесное сближение с революционными социал-демократами, задававшими тон этим органам печати, в известной мере отразилось на литературной деятельности Овсяннико-Куликовского. Влияние идей легального марксизма обнаруживалось в его попытках соединения субъективно-психологических принципов анализа литературных явлений с рассмотрением их экономической обусловленности, зависимости от условий общественной жизни. Особенно заметно эти тенденции проявлялись в его статьях по современной литературе и, в частности, при оценке творчества Горького.

Соединение это носило чисто механический характер, а увлечение идеями марксизма было столь же кратковременным, как и поверхностным. После поражения революции 1905 года Овсяннико-Куликовский, как и множество других буржуазных демократов, резко повернул в сторону либерализма. В эти годы он ведет преподавательскую работу в Петербургском университете и на Высших женских курсах, сотрудничает в «Вестнике Европы», заведывая его беллетристическим отделом, а с 1912 г. становится одним из редакторов этого умеренного либерально-буржуазного журнала.

В. И. Ленин в 1910 г., именно в период сотрудничества в этом журнале Овсяннико-Куликовского, писал: «Есть направление у „Вестника Европы“ — плохое, жидкое, бездарное, но направление, служащее определенному элементу, известным слоям буржуазии, объединяющее тоже определенные круги профессорской, чиновничьей и так называемой интеллигенции из „приличных“ (желающих быть приличными, вернее) либералов»¹⁷⁸.

Журнал, отрицательно относясь к революционным методам борьбы, выступал за проведение мирных реформ, имея перспективу создания в России конституционной монархии. После Февральской революции 1917 года «Вестник Европы», возглавляемый Д. Н. Овсяннико-Куликовским, выступал за поддержку Временного правительства, боролся с большевиками и поддерживал корниловщину.

¹⁷⁸ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 3—4.

Не отождествляя полностью позицию журнала с распылчатями и эклектическими воззрениями его редактора-издателя Овсяннико-Куликовского, нельзя все же не отметить, что эта позиция оказалась наиболее соответствующей тем его политическим симпатиям, какие сложились у него к концу жизни.

Последние два года (1919—1920) он жил в Одессе, работая над «Воспоминаниями».

II

Как и А. А. Потебня, Д. Н. Овсяннико-Куликовский исходил из субъективно-идеалистического понимания сущности слова и поэтического произведения, из субъективно-психологического толкования природы художественного творчества. Он целиком разделял утверждение своего учителя, высказанное в его лекциях по теории словесности: «Новая теория словесности должна иметь одни основания с теорией языка, должна опираться на данные современного языкознания...»¹⁷⁹. Это общее положение конкретизировалось ими в признании аналогичности слова и поэтического произведения, объединяемых по-своему истолкованным понятием образа, лежащего в основе того и другого. Развивая это общее положение, они приходили к мысли о сходности психологических процессов, протекающих в языке и в поэтическом произведении. Отсюда следовало заключение о субъективности художественного творчества, аналогичной субъективности слова, процесса речи. Отсюда же возникали субъективистские представления о последующей жизни художественного произведения в сознании и понимании читателей.

Этот последний вопрос разработан в статье Овсяннико-Куликовского «К психологии понимания». Автор исходит здесь из «элементарных основных истин психологии», что «душа человеческая замкнута и непроницаема, что ее содержание, включая сюда и мысль, не передается, не переносится от человека к человеку, что взаимное понимание, даже при наилучших условиях, может быть только относительным и никогда не бывает полным»¹⁸⁰. Даже относительное понимание чувств и мыслей другого человека возможно при наличии по крайней мере двух условий: а) воспринимающий обладает личным опытом, переживаниями в той области, в которой ему что-то сообщают; б) в момент восприятия сознание реципиента должно быть свободно от других чувств и мыслей, а если и занято, то какими-

¹⁷⁹ В. И. Харцев. Основы поэтики А. А. Потебни.— В кн.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. II, вып. 2. СПб., 1910, стр. 4.

¹⁸⁰ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Собр. соч., изд. 3-е. СПб., 1914, т. VI, стр. 6.— Далее ссылки приводятся в тексте с указанием тома и страницы этого издания.

либо аналогичными, не прямо противоположными мыслями и чувствами. Но даже при таких благоприятных условиях не происходит полного понимания, а создается лишь иллюзия его, которая и понуждает к общению между субъектами. Полностью понять другого человек может лишь в том случае, если перестанет быть самим собой и уподобится этому другому.

Преломляя эти положения в область восприятия художественного творчества, Овсяннико-Куликовский утверждал, что и в данной области нет полного понимания того, что хотел сказать своим произведением писатель. Вместе с тем при полном непонимании невозможен был бы сам процесс восприятия произведений художественного творчества. Но при всей разнице между художественным мышлением, которым обладает писатель, и обыденным мышлением, которым довольствуется обыватель (читатель), между этими двумя типами мышления существует некоторое сходство. На нем и базируется, осуществляется процесс восприятия произведений. В обыденном мышлении есть зародыши, элементы художественного мышления, которые создают возможность относительного понимания произведений художественного творчества или, как бы мы сейчас сказали, создают условия в сознании читателя для сопереживания с художником. И чем более значительны эти элементы, тем более полон процесс понимания, тем более близок, похож процесс сопереживания, хотя полного понимания и адекватности сопереживания никогда не получается. Для более верного и точного понимания произведения читателю необходимо совершенствовать зачатки своего художественного мышления.

Пропагандируя основные теоретические положения А. А. Потебни, Овсяннико-Куликовский развивал их применительно к творчеству выдающихся русских писателей, к исследованию историко-литературного процесса России XIX века.

Самой важной своей задачей Овсяннико-Куликовский считал рассмотрение художественных произведений в тесном соотношении с личностью их творца. Он полагал, что необходимо изучить психологию вообще умственного творчества. Однако замысел широкого исследования этой проблемы так и остался неосуществленным, сохранилось лишь «Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного)». Да и в написанных книгах и статьях о русских и зарубежных классиках, а также в трехтомной «Истории русской интеллигенции», вторгаясь в «творческую лабораторию» писателей, намечаясь показать, как через психологию художественных типов выражалась социальная психология различных исторических эпох, он не обобщил свои разрозненные указания, предположения, выводы, касающиеся психологии творчества.

Духовный мир человека, писал Овсянко-Куликовский во «Введении в ненаписанную книгу», в результате тысячелетней эволюции разделился на две взаимосвязанные между собой сферы: сферу чувств и сферу мысли. Психика современного человека сложна и расчленена, но эволюция ее не закончена. Прогресс человеческой психики определяется усовершенствованием мыслительной и чувствующей сфер, все большим подчинением волевого аппарата власти мысли и высших чувств, упрочением синтеза всех элементов и процессов психики. «Этот синтез и есть то, что иначе называется личностью», — подчеркивал Овсянко-Куликовский (VI, 16). Такое понимание личности, внутренний мир которой лишен социальной детерминированности, сохраняется у Овсянко-Куликовского за небольшими исключениями почти во всех его работах.

Чувство как таковое, всегда индивидуально, всегда несет на себе некую окраску (приятно — неприятно); мысль как таковая, лишена и чужда этой окраски. В силу этого мысль, как проявление духовной деятельности, более отчуждена от «я» субъекта, неэгоцентрична по природе и сущности своей; чувство же, как психический прогресс, имеющий индивидуальную окраску, Овсянко-Куликовский называет «эгоцентрическим по преимуществу проявлением психики» (VI, 20).

Давно установлено, что мысль тесно связана с языком, речью. И как запас слов, извлекаемый из подсознательной сферы, так и первоначальная стадия возникновения мысли происходит за порогом сознания. Но подсознание не есть мертвый склад идей и понятий, извлекаемых по надобности, память — «арена умственной деятельности», как и «язык — орудие мышления». «Вникая в природу наших умственных актов, — пишет Овсянко-Куликовский, — мы легко убеждаемся в том, что весьма многие из них протекают бессознательно, и что нередко в сознании отражается только последний результат сложных операций, производящихся в бессознательной сфере *автоматически*. Это значит, что вся эта работа обошлась нам даром, и тут нельзя не видеть огромного сбережения умственной силы» (VI, 22).

Здесь чувствуется влияние теории «экономии мышления», воспринятой Овсянко-Куликовским — позитивистом второго призыва. «Все, начиная с языка, бессознательные, автоматические процессы мысли (а имя им — легион) по праву рассматриваются, — продолжает Овсянко-Куликовский, — как процессы, сберегающие, накапливающие умственную силу, которая этим путем освобождается для новой, дальнейшей, высшей деятельности» (VI, 23). По существу, Овсянко-Куликовский развивает здесь тезис А. А. Потебни, лаконично выраженный им в двух словах: «сгущение мысли». Именно этот тезис, обоснованный

Потребней на материале языка, и необходим Овсяннико-Куликовскому для объяснения психических процессов умственной деятельности человека, для проникновения в психологию творчества.

В экономии умственной энергии видит Овсяннико-Куликовский возможность прогресса мысли и психики человека. Расходчиками духовной энергии в человеческой психике являются чувства, как правило, возникающие в сознании, существующие постольку, поскольку они осознаваемы. «Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают душевную силу,—пишет Овсяннико-Куликовский, и патетически добавляет:—«Жизнь чувства—расход души» (VI, 22).

Отсюда проистекает противоположность и борьба двух сфер человеческой психики: одна сберегает душевную энергию и способствует прогрессу психики, другая, наоборот, безжалостно ее расходует и тем самым тормозит прогресс. Практическая соединенность при теоретической несовместимости, своеобразный баланс между ними и составляет реальную жизнь личности, подлежащей исследованию непосредственно или опосредованно на материале литературных и других произведений.

Однако, обнаруживая уязвимость строгого разъединения мысли и чувства в психике современного человека, Овсяннико-Куликовский оговаривает относительность своих суждений, указывает переходное состояние мысли и чувства, когда одно тесно связывается с другим. Чем отвлеченнее мысль, тем более она мысль, и чем она конкретнее, тем более она сближается с чувством. В чувственных же восприятиях она сливается с последним,—замечает Овсяннико-Куликовский.

Самым существенным признаком, характернейшей особенностью мысли является вечное и постоянное стремление восходить от единичного, конкретного к общему, обобщенному, отвлеченному. Конкретные представления обобщаются либо в *типические образы* — путь, по которому идут искусство и литература (причем, лирику Овсяннико-Куликовский выделяет из этого круга), либо в *отвлеченные понятия* — это путь науки.

Чувства обобщениям не поддаются, они всегда индивидуальны. «Нельзя обобщить, скажем, 100 чувств любви,—аргументирует Овсяннико-Куликовский,— в одном чувстве какой-то любви вообще» (VI, 27). На этом основании он и выделяет лирику как особый род, передающий в основном чувства поэта, всегда индивидуальные и не поддающиеся, по мысли Овсяннико-Куликовского, какому бы то ни было обобщению. Рассматривая же содержание чувств, Овсяннико-Куликовский дает следующую их классификацию: а) органические (биологические) — напр., голод, жажда, половое и др.; б) над-органические чувства — напр., любовь как состояние влюбленности, идеализированной стра-

сти; в) чувства социальные — семейные, общественные, правовые, политические; г) чувства над-социальные — религиозные и нравственные.

Не вдаваясь в подробный анализ этой классификации, отметим те ее аспекты, которые были использованы Овсянико-Куликовским в своих работах. И сам он, анализируя, например, социальные чувства, не углубляется в детальное исследование этой обширной группы душевных явлений, а выделяет те из них, которые имеют непосредственное отношение к интересующей его проблеме личности.

«Личность», — утверждает здесь Овсянико-Куликовский, — *есть конечный результат психологической переработки индивида силами осложняющейся, прогрессирующей общественности*» (VI, 31—32). Как эволюционист, он показывает процесс образования личности на определенном этапе развития человечества путем прогрессирующих социальных чувств (от психически-организованной *особи* до *личности*). Как эволюционист, он предполагает дальнейшее развитие, совершенствование личности, но лишь в нравственно-этическом аспекте. Однако личность на ее современном этапе развития представляется ему «синтезом психических процессов индивида» (VI, 33), имманентно эволюционирующим феноменом, уже как будто бы выделившимся из общества и независимым от него (признак — противопоставление: «я» и «общество»).

Если же им и допускается воздействие общества на личность, то это воздействие определяет, по Овсянико-Куликовскому, не самую сущность личности, а лишь ее формальные признаки. Вдумываясь в «психологический состав личности, как она дана в цивилизованном мире» (VI, 37), Овсянико-Куликовский различает форму личности и ее содержание. Формальными элементами он считает те черты личности, которые она воспринимает от: а) национальной среды, б) класса, сословия, к которому она принадлежит, в) профессиональной принадлежности и т. п.

«Огромное большинство этих форм», — отмечает он, — должны быть признаны с этической стороны *безразличными и нравственной оценке не подлежат*» (VI, 37). Располагая эти признаки как концентрические круги (самый широкий круг — национальный признак, затем уже — классово-сословный, потом круг профессиональной принадлежности и т. д.), Овсянико-Куликовский помещает в центре самое содержание личности: ее физиологический строй, умственный склад, личные особенности характера, вкусы, стремления и т. д. «Все окружающие эту точку концентрические круги форм», — отмечает он, — как обручами сжимают и скрепляют личность. Они-то и объединяют ее, они вносят чрезвычайно важный вклад в дело организации личности, в дело создания ее синтеза» (VI, 38). Нравственной оценке

подлежат лишь самое содержание личности и ближайшие из расположенных к центру формальных «кругов» — признаки и особенности личности.

Классовые особенности личности, почти уравненные с национальными, Овсяннико-Куликовский, таким образом, выводит из-под морально-этической оценки. Да они, эти признаки, помещенные на далекой периферии от самого содержания личности, не особенно его интересовали, свидетельством чего служит следующее его рассуждение.

Отметив, что эволюция психики современного человека продолжается, Овсяннико-Куликовский ставит вопрос об исторически сменяющихся классовых формах личности и оценки их «относительного совершенства и психологического достоинства». Допуская, что буржуазная форма личности, явившаяся прогрессом в тысячелетнем развитии, — лишь частный случай, эпизод в эволюции человеческой психики, он пытается определить, будет ли новая форма, грядущая на смену буржуазной, дальнейшим шагом в этом направлении. Подыскивая «положительный критерий» для оценки «относительного совершенства личности», он обращается прежде всего к *содержанию* личности (в его собственном понимании) и подчеркивает необходимость его совершенствования. Затем вспоминает разделенность души современного человека на две сферы — мыслящую и чувствующую — и предполагает в дальнейшем их все большую слиянность в некоей «третьей душе», которая, развивая свой характерный признак *«задерживающей воли»*, «подымет» в сферу высшую, господствующую над мыслью и над чувством, в сферу *нравственную* (VI, 40). Эта «третья душа» или, говоря другими словами, новая форма личности, сменяющая буржуазную, поднимается, как предполагает Овсяннико-Куликовский, не только над мыслью и над чувствами, но и над обществом.

В классификации чувств, осуществленной Овсяннико-Куликовским, особое место занимают чувства *над-социальные*. К ним ученый относит религиозное чувство и чувство элементарно-нравственное. Возникшие на социальной почве в существовавших тогда формах, эти чувства все более отдалялись от социальной основы. Религия и этика в своей сущности, по Овсяннико-Куликовскому, нацелены куда-то выше общества. «Все более и более сфера их действия переносится в самый центр личности, в индивидуальное „я“», — утверждает он (VI, 41). Но тут же специально оговаривается, что его над-социальные психические образования не выходят за пределы очень широко трактуемой им социальности. Несмотря на эту оговорку, он не видит социальной детерминированности личности и ее психики, а наоборот, «могущественным двигателем» общественной эволюции считает именно над-социальные чувства — религию и этику. Их отлич-

тельным признаком является то, что они в одно и то же время не только чувство, но и мысль. Они — неразложимые «психические атомы» той «третьей души», которой он отводит ведущую роль в дальнейшей эволюции психики современного человека.

Поскольку религия и этика — это и чувство и мысль одновременно, то, в отличие от других чувств, тратящих духовную силу человека, они сберегают его психическую энергию. А если это так, то, по логике Овсянко-Куликовского, религия и этика выступают как творческие силы, способствующие прогрессу личности, все более и более удаляющейся от социальности, разрывающей ее пути. Но тем значительнее и обязательнее для развивающейся личности выступает «нечто возвышающееся над общественностью» (VI, 48), нравственный императив — совесть, который становится душевным регулятором, оценивающим и повелевающим, превращается, наконец, в инстинкт, сознательный, строгий и рациональный.

«Деятельность совести,— заключает Овсянко-Куликовский,— кладет основание *особому сверх-социальному союзу людей, не определяемому ни экономией, ни правом,—идеальному нравственному союзу*» (VI, 50).

III

Таковы основные предпосылки, из которых исходил Овсянко-Куликовский при рассмотрении психологии художественного творчества вообще и психологических особенностей творчества отдельно взятого писателя как личности. Художественное творчество для него — имманентный, замкнутый процесс, тесно связанный с личностью художника и определяемый в основном лишь особенностями его психологического склада. Отсюда происходил его глубокий интерес к личности писателя, к исследованиям не только ее тончайших индивидуальных, даже отклоняющихся от нормы психологических особенностей, но и ее общих характерных свойств, соотносительных с другими, дающих возможность их сопоставления и обобщения.

Особенно ярко и наглядно это выразилось в его книге о Гоголе, которую сам автор обозначил как «опыт психологического изучения натуры и творчества русского писателя» (I, 36, 134). Гораздо слабее эти установки исследователя проявились в «Истории русской интеллигенции», над которой он работал в последний период своей жизни, когда в его деятельности усилилось влияние методологии культурно-исторической школы и воздействие идей легального марксизма. Первой и наиболее удачной его работой, в которой психологизм автора хотя и виден довольно отчетливо, но не подавлял собой объективные критерии оценки творчества, была монография о Турге

Уже в этой первой книге молодого ученого наметились основные его литературоведческие положения, развитые в последующих книгах о Пушкине, Гоголе, Л. Толстом.

Характерна сама по себе композиция работы о Тургеневе. Все проблемы идеологического порядка вынесены из основного состава книги во «Введение». Из них выбраны лишь вопросы о так называемом «западничестве» писателя, его «барской» позиции по отношению к народу, его умеренном либерализме и «постепеновстве». Это красноречиво свидетельствует о том, что идеологические проблемы, по мнению Овсяннико-Куликовского, имеют второстепенное значение для характеристики творчества Тургенева. «Система его общественных и политических идей,— поясняется во „Введении“,— определяемая этими понятиями „западничества“ и „умеренного либерализма“, интересует нас здесь постольку, поскольку ею характеризуется склад ума и самой натуры писателя» (II, 3).

В зависимости от психического склада ума, самой личности художников Овсяннико-Куликовский разделяет их творчество на два вида: объективное и субъективное. Деление это производится не на основе характера отражения реальной действительности, а на почве выяснения психологического «механизма», якобы заложенного в самой «натуре» писателя.

«Объективным я называю такое творчество,— определяет Овсяннико-Куликовский,— которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т. д., более или менее чуждых или даже противоположных личности художника. Создавая такие образы, художник отправляется *не от себя*. Субъективным я называю такое творчество, которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т. д., более или менее близких, родственных или даже тождественных личности самого художника. Создавая такие образы, художник отправляется *от себя*» (II, 27). Гениальным представителем «субъективного» творчества он считал Льва Толстого, а Тургенева одним из величайших представителей творчества «объективного».

Может показаться, что, вступая в противоречие со своим основным положением о субъективности всякого творческого процесса, Овсяннико-Куликовский склонен был в отдельных случаях признать существование объективного художественного творчества. Но уже в его приведенной выше формулировке, имеются два предостережения на этот счет, содержащиеся в оговорках «преимущественно» и в «своих лучших созданиях». Они указывают на относительность предложенного им деления. И как будто не удовлетворяясь оговорками и опасаясь быть неправильно понятым, вторую главу своей работы о Тургеневе он

начинает словами: «Едва ли найдется такой *объективный* художник, в творчестве которого не было бы никакой примеси *субъективного* элемента». Такой «субъективный элемент», и даже очень значительный, имеется и в творчестве самого «объективного» писателя, каким он считает Тургенева. Этот элемент есть даже в «таких преимущественно объективных его созданиях, как фигура Базарова» (II, 27).

Показав характер «западничества» Тургенева, квалифицировав его общественно-политическую позицию как «умеренный либерализм», Овсянко-Куликовский углубляется в анализ склада ума и натуры писателя, которые, согласно его субъективистской концепции художественного творчества, имеют решающее значение при характеристике тургеневских произведений. В качестве иллюстративного материала для определения свойств тургеневского ума и его «натуры» он привлекает, кроме такого «объективного создания», как Базаров, также тексты «очень субъективных» произведений Тургенева — «Призраки» и «Довольно». На основе анализа этих произведений и личных высказываний писателя, почерпнутых из его писем, Овсянко-Куликовский относит ум Тургенева к разряду «созерцательных, философски-консервативных умов „ренановского“ типа» (II, 19). Идея эволюционизма, дающая уму перспективу и оптимизм, не была недоступной для сознания писателя, однако она не стала для него, как, например, для Гете или Маркса, «необходимой пружиной мышления» (II, 51). И потому «его большой ум был так же консервативен, как и блестящий и глубокий ум Ренана» (там же).

Свойства ума определяют и характер самой «натуры» Тургенева — созерцательной, благополучно-незлобивой, в известной мере обладающей внутренней свободой и широтой, лишенной доктринерства, но окрашенной грустно-ироническим пессимизмом. Установив это, Овсянко-Куликовский рассматривает произведения писателя в тесной связи со складом его ума и натуры, несмотря на то что самый тип его творчества он причислил к разряду объективного художественного творчества.

Завершая «Введение» к работе о Тургеневе, Овсянко-Куликовский разъясняет задачу своего исследования: «В предполагаемой книге я не задавался целью обозреть всю художественную деятельность Тургенева — я ограничил свою задачу психологическим анализом немногих из созданных им образов-типов, именно тех, в которых я вижу постановку известных, наиболее значительных общечеловеческих проблем. Таковы, на мой взгляд, образы *Базарова и Соломина и ряд женских типов*» (II, 25).

Образ Базарова, как «самое объективное создание» Тургенева, при работе над которым писатель «шел не от себя», Ов-

сяннико-Куликовский рассматривает тем не менее с субъективистской точки зрения. Писатель воплощал в нем такие черты, каких не было в его собственном «я», каких не доставало внутреннему миру его личности. Из дальнейших рассуждений литературоведа вытекало, что создатель образа Базарова шел все-таки, в конечном счете, «от себя», по правилу от противоположного, по принципу дополнительности. Писатель рисовал образ Базарова, черпая для него из своей творческой фантазии такие черты ума, характера, воли, которых он не видел в своей собственной натуре, но которыми он желал бы дополнить собственный внутренний мир, олицетворяя и материализуя их в создаваемом художественном образе-типе.

Овсяннико-Куликовский прослеживает особенности самого процесса созидания образа-типа, тончайшие нюансы функционирования мышления художника. И результат деятельности этого созидющего ума, его конечный продукт — художественный образ рассматривается им в тесном органическом соотношении с внутренним миром художника: особенностями его ума и чувства, рациональной и эмоциональной сферой творчества.

Так поступает Овсяннико-Куликовский и при рассмотрении женских образов Тургенева — Зинаиды («Первая любовь»), Веры («Фауст»), Лизы Калитиной («Дворянское гнездо»), точно так же действует он, обращаясь к образам Нежданова и Соломина из романа «Новь».

С самого начала исследователь утверждает, что главный герой «Нови» — не Нежданов, а Соломин, что Нежданов, подобно Кирсанову, выполняет в романе дополнительную, оттеняющую функцию; как Аркадий в «Отцах и детях» призван отчетливо выделять в сознании читателя главного героя — Базарова, так и Нежданов резко оттеняет Соломина, который и является главным героем романа.

В «объективнейшем» образе-типе Соломина исследователь находит стремление Тургенева создать как бы дополнительную для самого себя личность. Здесь, как и раньше, видна условность деления творчества на субъективное и объективное. Субъективно-психологическая основа исследования проблем художественного творчества не давала ему возможности правильно определить соотношение творческой фантазии художника и реальной действительности, признать органическое взаимодействие этих двух факторов в творческом процессе. Несмотря на теоретическое провозглашение «объективного творчества», Овсяннико-Куликовский практически всегда — рассматривал ли он творчество писателя, идущего «от себя», или писателя, исходящего «не от себя» — возвращался к своему исходному тезису — признанию субъективности всякого художественного творчества, рассматриваемого как имманентный, замкнутый в себе про-

цесс, тесно связанный лишь с личностью писателя (его «натурой»), ею определяемый, без сколько-нибудь заметного вмешательства реальной действительности.

Чувствуя, что принятая терминология в какой-то мере противоречит его основному методологическому положению, в книге о Гоголе исследователь вводит понятия «эгоцентрического» и «неэгоцентрического» сознания. На первый взгляд эта терминология и обозначаемые ею понятия кажутся тесно связанными с предыдущими, даже как будто бы адекватными им, на самом же деле они уже лишены примеси объективности и целиком вменяются в концепцию имманентности художественного творчества.

В книге о Гоголе и последующих работах исследователь ведет речь не о субъективном и объективном характере творчества, а об эгоцентрическом или неэгоцентрическом сознании художника, исходя из субъективности творческого процесса и не выходя за рамки личности («натуры») писателя.

Овсяннико-Куликовский берет сложившиеся до него понятия о пушкинском и гоголевском направлениях в русской литературе, но интерпретирует их по-своему. Если Чернышевский, говоря о «гоголевском периоде» в русской литературе, имел в виду конкретное историко-литературное и социальное содержание периода нашей литературы, наступившего после пушкинского, но тесно связанного с ним, то Овсяннико-Куликовский весьма абстрактно рассматривает «два художественных воззрения: „пушкинское“ и „гоголевское“, видя в этом «особую — психологическую — задачу» (I, 37). Она состоит прежде всего в выяснении своеобразия художественного метода Гоголя, в сопоставлении его с методом Пушкина. В анализе того и другого он обращает внимание преимущественно на противоположные черты творческого облика писателей, резко разделяя их, не забывая о выяснении той общей позиции в художественном отражении жизни, общего подхода к явлениям реальной действительности, которые свойственны и тому и другому.

Отметив великое разнообразие индивидуальных черт и особенностей писателей, недопустимо сузив при этом значение категории метода, Овсяннико-Куликовский заявляет: «Художественных методов столько же, сколько и художников» (I, 37). Однако он тут же объединяет все указанное многообразие в два типа, в «две формы художественного познания», которыми и подменяет ранее установленное деление развития русской литературы на два периода — пушкинский и гоголевский. А все развитие русской литературы представляется исследователем как борение и разнообразнейшее совмещение двух начал — пушкинского и гоголевского, органический синтез которых предвидится где-то в отдаленном будущем.

«Эти две формы,— пишет Овсяннико-Куликовский,— суть те же, что и в научном познании: *наблюдение и опыт*» (I, 37). Обращает на себя внимание сказавшееся здесь отождествление научного и художественного познания, характерное для всех представителей психологического направления и установившееся под влиянием успехов экспериментальных наук.

Развивая свою мысль, Овсяннико-Куликовский пишет: «Художник либо *наблюдает* действительность и в своем произведении подводит итог этим наблюдениям, либо *делает* своего рода *опыты* над действительностью, выделяя известные, его интересующие черты или стороны ее, которые в ней вовсе не выделяются, а всегда или в огромном большинстве случаев даны в соединении с другими чертами или сторонами, их заслоняющими. Сравнительно редко оба метода совмещаются в равной мере в даровании одного и того же художника. В большинстве случаев художники — либо наблюдатели по преимуществу, либо по преимуществу экспериментаторы» (I, 37).

Наиболее ярко «наблюдательный род творчества» проявился в Пушкине, «экспериментальный» — в Гоголе. Ссылаясь на сведения Тургенева в его письмах к Дружинину (1856) и к Кигну (1876) о «пушкинском элементе», противоположном «гоголевскому», Овсяннико-Куликовский утверждал, что художник-наблюдатель, подобно Пушкину, стремится дать по возможности беспристрастное, полное, широкое и правдивое воспроизведение действительности, чуждаясь преувеличения и намеренного искажения одной стороны в угоду другой, дать такое освещение явлениям, какое они имеют в самой жизни. Художник-экспериментатор, подобно Гоголю, дает, по мнению Овсяннико-Куликовского, «не широкую и разностороннюю картину жизни, а нарочитый подбор известных черт, в силу которого изучаемая художником сторона жизни выступает так ярко, так отчетливо, что ее смысл, ее роль становятся понятны всем» (I, 41).

Разделение творчества на «экспериментальное» и «наблюдательное» обосновывается «особенностями ума, бытования и всей душевной организации художника» (I, 41). Рассматривая произведения Гоголя в тесном соотношении с его внутренним миром, с особенностями его «натуры», Овсяннико-Куликовский делает следующее заключение: «Сосредоточенный и замкнутый в себе, не экспансивный, склонный к самоанализу и самобичеванию, предрасположенный к меланхолии и мизантропии, натура неуравновешенная, Гоголь смотрел на божий мир сквозь призму своих настроений, большей частью очень сложных и психологически темных, и видел ярко и в увеличенном масштабе преимущественно все темное, мелкое, узкое в человеке. Кое-что из этого порядка отрицательных явлений он усматривал и в себе самом, и тем живее и болезненнее отзывался он на эти

впечатления, идущие от других, от окружающей среды. Он изучал их одновременно и в себе, и в других. Находя в себе некоторые недостатки или „мерзости“, как он выражается, он их приписывал своим героям, а с другой стороны, чужие „мерзости“, изображенные в героях, он сперва, так сказать, примерял к себе, навязывал себе, чтобы лучше взглянуть в них, и глубже постичь их психологическую природу. Это были своеобразные приемы экспериментального метода в искусстве» (I, 45).

«Экспериментирование» над человеком, его поступками в различных, намеренно созданных обстоятельствах, отражавшееся в его произведениях, было у Гоголя, по мнению исследователя, «коренною, органическою чертой ума и натуры» (I, 49). Гоголь во многом исходил из самонаблюдения и «свои художественные эксперименты зачастую производил *над самим собой*» (I, 89). В этом и проявлялась, как пишет Овсянко-Куликовский, «эгоцентричность» сознания Гоголя в противоположность «не эгоцентричности» художественного сознания Пушкина.

«Вот именно этот эгоцентрический уклад психики Гоголя и должен быть взят исходною точкой всех попыток психологического (и притом „индивидуализированного“) объяснения тех душевных состояний, которые переживал великий поэт в рассматриваемое время, когда он, созерцая Русь из прекрасного далека, воплощал эти созерцания в бессмертных образах и картинах „Мертвых душ“» (I, 90).

Избранные исследователем приемы рассмотрения творчества Гоголя применяются им при анализе всех произведений писателя, привлекающих его внимание. Отталкиваясь от своей «исходной точки», имея постоянно наготове «психологический» ключ для решения любой проблемы, Овсянко-Куликовский пытается проникнуть не только в своеобразие художественного метода Гоголя, но и раскрыть другие глубокие тайны психологии творчества писателя вообще, характерные особенности творческой личности Гоголя.

Оставаясь в основном на позитивистских позициях в исследовании творческого процесса, не учитывая многих объективных факторов, определяющих его характер и направление, Овсянко-Куликовский не принимает во внимание конкретных исторических условий, в которых возникают те или иные литературные явления. Абстрагируя и обобщая «пушкинское начало» (наблюдение) и «гоголевское начало» (опыт, эксперимент), он проецирует их на все поступательное движение русской литературы. К «наблюдательному роду» он относит творчество не только Пушкина, но и таких писателей, как Лермонтов («Герой нашего времени»), Гончаров, Тургенев, Писемский, Л. Толстой (исключая его «морализующие произведения», «Крейцерову сонату» и др.). К «опытному», «экспериментальному роду

творчества» он относит, кроме Гоголя, таких художников, как Салтыков-Щедрин, Достоевский, Гл. Успенский, Чехов.

Уже современная автору литературная критика высказывала недоумение не только по поводу предложенной Овсяннико-Куликовским градации писателей, но и подвергала сомнению самый ее критерий, а также обоснованность терминологии исследователя.

Критические голоса раздавались и в среде представителей психологического направления.

А. Горнфельд, близкий Овсяннико-Куликовскому по своей методике изучения психологии творчества и его восприятия, резко возражал ему в статье «Экспериментальное искусство». Напомнив нашумевшую в свое время «теорию экспериментального романа» Э. Золя, автор статьи увидел в работах Овсяннико-Куликовского неудачное возрождение заслуженно погребенной теории. «Этот термин, — писал А. Горнфельд, — кажется нам обреченным на вторичное забвение. Нет и не может быть ни художественных опытов, ни экспериментального искусства: это неудачные и опасные термины; опасные, потому что наводят на ложные ассоциации, неудачные, потому что основаны на внешней аналогии процессов художественного творчества с практическими категориями логики»¹⁸¹. Неправомерность перенесения естественно-научных понятий и терминов в область художественного творчества А. Горнфельд обосновывает, во-первых, тем, что «эксперимент есть материальное воспроизведение действительности, а искусство имеет дело лишь с ее символами», и, во-вторых, констатацией того, что «научная мысль пользуется опытом для построения и проверки своих обобщений», а Овсяннико-Куликовский предлагает «назвать опытом именно эти самые обобщения»¹⁸². Различие в творчестве Пушкина и Гоголя А. Горнфельд усматривал не в самом типе их творчества — опытным или наблюдательным, а в разной степени условности приемов, стилизации.

Выступление А. Горнфельда против отмеченных положений Овсяннико-Куликовского было вызвано борьбой за последовательное применение субъективистского принципа имманентности художественного творчества, нарушение которого критик увидел в работах своего коллеги. Теоретико-эстетический субъективизм А. Горнфельда, заявлявшего, что «целью искусства никогда не было и не могло быть изображение действительности»¹⁸³, проявился и в других его работах, посвященных иссле-

¹⁸¹ А. Горнфельд. Экспериментальное искусство. — «Русское богатство», 1904, № 7, стр. 10.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Там же, стр. 18.

дованию читательского восприятия литературных произведений¹⁸⁴.

Возражение А. Горнфельда было понято Овсянко-Куликовским как упрек в непоследовательности его субъективистских воззрений, ограниченность которых начинала уже тяготить его и односторонность которых он пытался преодолеть с помощью отдельных объективных критериев, какие видел он в научном исследовании. И потому он продолжал настаивать на своем разделении методов в искусстве на две группы — наблюдательный и экспериментальный. «Несмотря на возражения авторитетных критиков,— писал он в „Воспоминаниях“,— я продолжаю настаивать на методологической целесообразности этой идеи. Она оказалась весьма применимой при изучении творчества Гоголя»¹⁸⁵.

Эклектизм воззрений исследователя, наметившийся уже в этих работах, гораздо отчетливее выступил в последующих его трудах, особенно в «Истории русской интеллигенции». Но прежде чем перейти к ее рассмотрению, необходимо остановиться на проблеме лирики, сильно занимавшей внимание исследователя. Она получила у него разработку, значительно отличающуюся от традиционной точки зрения. Термин «лирика», по его словам, «принадлежит к числу крайне неопределенных и сбивчивых» (IV, 28).

В основе лирики лежит лирическая эмоция, которая возникает под воздействием ритмического сочетания и движения душевных моментов, звуков, красок и пр., создающих некое гармоническое целое. «Тот вид творчества,— формулирует свою мысль исследователь в книге о Пушкине,— вся суть и цель которого сводится к созданию гармонического ритма, душевных движений, мы и называем „лирическим“» (IV, 29).

Он различает два вида лиризма: натуральный лиризм самого душевного движения, чувства (например, любви Дон-Жуана, скупости Барона или зависти Сальери) и искусственный, творческий лиризм целого, вырастающий и возвышающийся над первым и достигаемый гением поэта.

Отсюда две разновидности лирики: «натуральная», как результат непосредственного воздействия жизни при внешней, незначительной обработке лирической «эмоции», и «искусственная», возникающая на основе литературной обработки лирического аффекта. Примером первой служат лирические отступления в «Евгении Онегине» и такие пушкинские произведения, как «Воспоминание», «Предчувствие», «Сожженное письмо», «Цветок» и др.; ярким примером второй Овсянко-Куликовский

¹⁸⁴ См.: А. Горнфельд. Люди и книги. СПб., 1908.

¹⁸⁵ Д. Н. Овсянко-Куликовский. Воспоминания, стр. 44.

считает стихотворения «Пророк» и «Анчар». На материале этих стихотворений он делает заключение, что «одним из психологических условий возникновения искусственной лирики является замена, в начале творческого процесса, лирической эмоции лирическим аффектом» (IV, 107). Между «натуральной» и «искусственной» лирикой исследователь предполагает «ряд переходных ступеней», которые иллюстрируются такими произведениями Пушкина: «Я помню чудное мгновенье», «Я вас любил», «Для берегов отчизны дальней».

В соответствии с ранее установленным разделением творчества на объективное и субъективное, дополненное потом различием эгоцентрического и неэгоцентрического сознания писателей, лирику Пушкина (его он относит к объективным по преимуществу поэтам неэгоцентрического художественного сознания) Овсяннико-Куликовский разделяет на два вида или типа: «объективную» и «субъективную», с преобладанием первой над второй. Даже в таком, по его градации, преимущественно объективном творении, как «Евгений Онегин», имеется субъективная лирика, которая, однако, выступает здесь «в виде подспоря» (IV, 75).

Теоретическое осмысление проблемы лирики в книге о Пушкине, по собственному признанию Овсяннико-Куликовского, было лишь намечено, «изложено и обосновано здесь лишь отрывочно» (IV, 3), по ходу изучения лирики великого поэта. Обобщение материалов конкретного анализа было сделано в его более поздней статье «Лирика, как особый вид творчества» и зафиксировано четкими формулировками в учебном пособии «Теория поэзии и прозы (Теория словесности)».

Искусство как широкое понятие, охватывающее все художественное творчество человека, Овсяннико-Куликовский делит на 1) искусства образные, включающие поэзию (образную), скульптуру, рисунок, живопись, и 2) искусства лирические, включающие лирику (словесную), песню, музыку, танцы, архитектуру.

В книге «Теория поэзии и прозы» Овсяннико-Куликовский традиционное деление поэзии на лирику, эпос и драму предложил видоизменить следующим образом: поэтическое творчество должно, по его мнению, делиться на два вида — лирическое и образное — на том основании, что первое является по преимуществу творчеством безобразным, имеющим целью воспроизводить настроение, эмоции, второе уже по своему названию предполагает образное воспроизведение характеров. В основе первого лежит гармонический ритм и особого рода эмоция, которую Овсяннико-Куликовский называет лирической эмоцией и предупреждает от смешения ее с «эстетическим чувством», какое возбуждает в нас образное творчество. Последнее в свою

очередь разделяется на две формы: эпическую и драматическую¹⁸⁶.

Следовательно, Овсянко-Куликовский считает лирику особым видом творчества; эпос и драма находятся в одной плоскости, лирика — в другой; он признает возможность соединения того и другого («художественный синкретизм») и даже их полного, органического слияния.

В статье «Лирика, как особый вид творчества» Овсянко-Куликовский расширяет свое толкование лирики, обосновывая его следующими положениями: «Психология лирики характеризуется особыми признаками, которыми она резко отличается от психологии других видов творчества». В том же случае, если такие или аналогичные им признаки обнаруживаются и в других видах творчества, то это нечто иное, как «вторжение лирических элементов в процесс данного творчества». Эти отличительные признаки лирического творчества он признает вечными, идущими, изменяясь, от «древнего лиризма» до современных форм лирики, но сохраняющими свою «психологическую природу». В основе этих особых признаков лирики лежит эмоция, возбуждаемая в человеке ритмом различных разновидностей: звуков, красок, чувств и пр. «Творчество, — говорит ученый, — направленное на создание и разработку ритмов, производящих эти эмоции, мы называем *лирическим* — в отличие от всех других видов творчества, в процессе которых лирические эмоции могут участвовать, но сущность и призвание которых вовсе не в том, чтобы создавать и разрабатывать ритмы» (VI, 165, 173).

В предисловии к книге о Пушкине Овсянко-Куликовский отмечал, что в исследовании творчества поэта он ставит перед собой не историко-литературную, а психологическую задачу, и что его книга — это «опыт психологического изучения тех сторон пушкинского творчества, которые представляются (...) важнейшими, а именно: *лиризма* и *реализма*» (II, 3). Вопрос о соотношении лиризма и реализма не получил сколько-нибудь определенного и ясного решения ни в книге о Пушкине, ни в других работах исследователя. Но освещение некоторых аспектов этого сложного и до сих пор еще не решенного вопроса, намеченные подступы к нему представляют несомненный интерес.

В творчестве Пушкина Овсянко-Куликовского интересовало не проявление реализма и романтизма в его лирике, а соотношение лирики (как безобразного вида творчества) и собственно образного вида пушкинского творчества, которое с сре-

¹⁸⁶ См.: Д. Н. Овсянко-Куликовский. Теория поэзии и прозы (Теория словесности), издание 5-е. М.—Пг., 1923, стр. 4—15.

щины 20-х годов становится реалистическим. Подтверждение этого он видит в «полном отсутствии лиризма в художественной прозе Пушкина», явившейся высшим достижением его реализма. «Свободная от лирики, сдержанная, спокойная, точная проза Пушкина являлась наилучшим органом его чисто-образного, наблюдательного творчества, столь близкого к научному, и давала результатам этого художественного творчества самое подходящее, „адекватное“ выражение» (II, 154). После этого общего сопоставления видов творчества, как они определились в его концепции, Овсяннико-Куликовский углубляется в сферу самой лирики. Отметив, что склад огромного и разностороннего ума поэта был строго и последовательно реалистическим, ученый констатирует «законченный реализм» и его «чувствующей сферы». Реализм этой сферы, по мнению ученого, проявляется во всегда нормальной, уравновешенной реакции на полученные впечатления, в отсутствии взвинченности или утрированности чувства, в полном соответствии, гармонии чувств поэта отраженной им действительности. «Для художника-реалиста,— заключает Овсяннико-Куликовский,— реализм чувств не менее важен, чем реализм мысли» (II, 157).

Как нетрудно заметить, Овсяннико-Куликовский и в этом своем углублении в проблему соотношения лиризма и реализма идет по линии психологического объяснения соответствия чувства реальной действительности и проявление реализма видит лишь в «нормальной реакции» психики поэта, «его чувствующей сферы» на внешние раздражители. Несколько ранее, в статье «Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве», он вообще не допускал деления «искусства лирического», противопоставленного «образному искусству», на реальное и не реальное. «Лирика,— писал он здесь,— творчество *эмоций*, а не образов. Только образы могут быть реальны и нереальны, т. е. отвечать действительности, быть ее воплощением, ее художественным обобщением или не отвечать действительности и быть только плодом досужей фантазии сочинителя. Что касается лирики, то, пожалуй, в известном смысле ее можно бы назвать „реальным“ искусством по преимуществу, потому что эмоции, ее объект — всегда реальны и не могут быть „сочинены“». Различая проявления реализма в образном и лирическом искусстве, ученый подчеркивает, что реализм в лирике «сводится к „искренности“, „внутренней правдивости“ чувства, между тем как в поэзии образов вполне возможно совмещение „нереальности“ с искренностью: можно „сочинять“ и искажать совершенно искренно и наивно» (VI, 137).

Во всех этих суждениях Овсяннико-Куликовского отчетливо выделена эмоциональная сторона лирики и прослежена ее связь с действительностью; соответствие эмоций реальной действи-

тельности, их искренность и правдивость рассматривается как мерило реалистичности лирических произведений. Но соотношение реализма и, предположим, романтизма в лирике, самый процесс и способ проявления реализма в лирике — все это осталось вне поля зрения исследователя. Ведь действительность отражает не только реалистическая, но и романтическая, сентиментальная и даже классицистическая лирика, правда, не с такой широтой и глубиной. Понимая это и допуская появление из «нереальных школ искусства» выдающихся и даже великих произведений, Овсяннико-Куликовский решает это видимое противоречие путем позитивистского отождествления науки и искусства. Подобно тому, как «метафизические системы», имевшие «историческое значение», уступают место «положительной науке и научной философии», «истинный реализм» ограничивает роль, а потом и упраздняет «нереальные направления» искусства — классицизм, романтизм, символизм, неоромантизм.

Психологическая концепция искусства, разумеется, не могла не влиять на историко-литературные взгляды Овсяннико-Куликовского. Они не представляли определенной системы, к разработке ее он не проявлял какого-либо интереса. В монографиях о русских классиках ученый предупреждает, что его задача не историко-литературного, а психологического характера. Поэтому творчество писателей рассматривается вне широких историко-литературных взаимоотношений и взаимосвязей.

Обобщением, развитием на новой основе ранее выраженных взглядов Овсяннико-Куликовского, совмещением их с положениями культурно-исторической школы явилась его «История русской интеллигенции» — итоговый труд исследователя, получивший широкий резонанс в научной и литературной среде начала XX века.

IV

В начальный период своей деятельности, когда наряду с лингвистическими работами он занимался памятниками древневосточной культуры, Д. Н. Овсяннико-Куликовский придерживался в основном методологии культурно-исторической школы. Затем он, по собственному признанию, углубился в «психологическое исследование творчества и творений великих писателей <...> преимущественно русских»¹⁸⁷. В последний период деятельности, в «Истории русской интеллигенции», «умение орудовать психологическим анализом», вскрывать самую психологическую сущность изучаемых явлений литературы он дополняет исследованием их взаимосвязи с историческими фактами обществен-

¹⁸⁷ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Воспоминания, стр. 28.

ной жизни, бытом, нравами и настроениями породившей их эпохи.

Чем же было обусловлено такое совмещение в его практике последних лет принципов психологизма с методикой культурно-исторического исследования явлений литературы и общества?

Прежде всего самый замысел его последнего труда — рассмотреть на литературном материале этапы становления и развития интеллигенции как культурной прослойки русского общества — требовал особого подхода к его реализации. Главной же причиной поворота в научном мышлении Овсянико-Куликовского следует считать осознание им ограниченности и узости теории психологизма, понимание больших потерь, какие неизбежно возникают в признании имманентности творческого процесса и продуктов творчества. Обращение к иным принципам исследования явилось для него попыткой преодолеть известную узость научного кругозора и выйти на широкий, как ему теперь казалось, простор культурно-исторического детерминизма явлений литературы.

«История русской интеллигенции» Д. Н. Овсянико-Куликовского, собственно, не является историей интеллигенции в прямом смысле этого обозначения. Скорее, это труд о художественном преломлении исканий и настроений, одним словом — духовной жизни лучшей части русской интеллигенции в узловых, поворотных моментах ее интеллектуальной и эмоциональной эволюции, запечатленной в выдающихся художественных типах русской литературы. Так формулировал свою задачу исследователь, так решал он ее в своем трехтомном труде.

Окидывая взглядом прошлое и настоящее русского общества, Овсянико-Куликовский отмечает поразительный, «страшный» контраст между интенсивностью духовной жизни лучшей части интеллигенции и общим консерватизмом, социальной неподвижностью русской действительности. Этот контраст он видел, например, в безысходно-пессимистических «Философических письмах» Чаадаева. Несколько трансформировавшись, идеи этих «Писем» жили и распространялись как «чаадаевские настроения», составлявшие, по Овсянико-Куликовскому, эпицентр духовной эволюции русского общества, основной стержень, вокруг которого крутились многие другие вопросы общественно-политической и литературной жизни России XIX века. И потому ученый ставил своей целью «выяснить общественно-психологические основания „чаадаевских настроений“, их последовательного смягчения, их временного (в разные эпохи) обострения, наконец, их неизбежного упразднения в будущем...» (VII, 10).

Уже во «Введении» к своему труду Овсянико-Куликовский подчеркивает, что его заботой отныне стало выяснение не только

== Д. Н. Овсянко-Куликовский. ==

ИСТОРИЯ РУС-
СКОЙ ИНТЕЛ-
ЛИГЕНЦИИ. ==

ИТОГИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕН-
НОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВѢКА.

== ЧАСТЬ I. ==

Чацкий. — Онегинъ. — Печоринъ. —
Рудинъ. — Лавренскій. — Генетимъ-
ковъ. — Обломовъ. ==

— 2-е издание В. М. Саблера. —

Д. Н. Овсянко-Куликовский
История русской интеллигенции, ч. I, 2-е изд., 1907.
Титульный лист

психологической сущности исследуемых явлений, но и выяснение их «общественно-психологических оснований». Художественные типы теперь выступают у Овсяннико-Куликовского не в их психологической абстрактности, а в соответствии реально-историческим типам, формирующимся средой и эпохой.

Отправным пунктом для него служат 20-е годы XIX в. Именно этот рубеж и соответствует проводимой им концепции, основанной на «Философических письмах» Чаадаева. Не случайно он без внимания оставил идеи знаменитой книги Радищева, подходившего к критике современной ему действительности с иной, революционной точки зрения.

Уже один этот факт красноречиво характеризовал позицию исследователя, взявшегося за интерпретацию широкого исторического и художественного материала — от «Горя от ума» Грибоедова и эпохи 20-х годов до романов Боборыкина и эпохи «малых дел» и культуртрегерства 80—90-х годов XIX в.

Великая комедия Грибоедова, по мнению Овсяннико-Куликовского, выразила то, что уже осознавалось в обществе, носилось в воздухе. Потому так восторженно была она принята лучшими людьми, так быстро, хорошо и правильно было воспринято ее содержание, хотя восприятие ее закономерно видоизменялось и совершенствовалось. В этом ученый видит наглядное проявление «процесса взаимодействия высшего художественного мышления с обыденным» (VII, 14). И, используя ранее выработанную градацию, он причисляет автора комедии к типу художников-экспериментаторов, чей эксперимент отчетливо выявил столкновение двух противоположных общественно-психологических типов, олицетворенных в образе Чацкого и образах московского барства.

Проводя параллели между образами комедии и реально-историческими типами, сложившимися в русском обществе 20-х годов, Овсяннико-Куликовский приходит к заключению, что рознь, не борьба, а именно рознь между указанными группировками в обществе и отраженными в литературе происходит не на противоположности идейной, общественной или классовой ориентации, а на совершенно другой, биологической основе. То, что Тургенев называл рознью между «отцами» и «детьми», Овсяннико-Куликовский считает более верным назвать «рознью между двумя психологическими типами». В истории наблюдаются моменты резкого столкновения разных общественно-психологических типов, отражаемых литературой, происходящих, по мнению ученого, в силу «различного уклада психики» и как следствие этого — «неспособность понимать друг друга». «И часто различие в идеях, во взглядах, — продолжает он, — оказывается явлением вторичным, — не причиной разлада, а следствием уже существующей розни, обусловленной коренным различием душевных организаций» (VII, 41).

Исходя из такой предпосылки, Овсянко-Куликовский рассматривает «Горе от ума» как яркое художественное отражение розни двух поколений русского общества 20-х годов, обнаружившейся в позднейшие периоды и сказавшейся, например, в противоречивых оценках Грибоедовской комедии.

Образу Чацкого в работе Овсянко-Куликовского придан широкий, обобщающий социальный смысл, каким он, как всякий типический образ, несомненно обладает. Он возведен в ранг общественно-психологического типа, корнями своими уходящего в реальную действительность 1820—30-х и даже 40-х гг. Но, сосредоточившись на социально-психологическом содержании образа и категориях этого плана, подменяя ими категории эстетические, исследователь тем самым сузил, значительно обеднил свой анализ, не раскрыл художественного своеобразия образа Чацкого и всей комедии Грибоедова.

В таком же широком, культурно-историческом аспекте рассматривается и другой общественно-психологический тип литературы второй половины 20-х годов — Евгений Онегин. Исследователь устанавливает определенные, родственные связи между ними в том, что и Онегин и Чацкий — представители и выразители настроений образованной среды русского общества. Но если Чацкий — лучший в этой среде, то Онегин — среднего пошиба человек, лишь немного возвышающийся над средним уровнем и не идущий в сравнение с такими деятелями эпохи, как Н. Тургенев, Д. Веневитинов, С. Волконский, Н. Трубецкой, И. Пущин. Важной особенностью таких сопоставлений было то, что они опирались на соответствующие ассоциации, возникавшие среди современников Грибоедова и Пушкина. В Онегине повторились некоторые черты образа Чацкого, что оживило интерес общества к художественному творению Грибоедова, но в основе своей это — новый общественно-психологический тип, давший толчок к созданию последующей литературой других образов, отражающих психологическое содержание и своеобразие последующих эпох.

И в данном случае исследователя интересует не столько художественное значение образа Онегина, историко-литературная обусловленность его появления, сколько его общественно-психологическое содержание, функционирование в разные времена.

Любопытно и то, что Онегин рассматривается в этой работе Овсянко-Куликовского как «первый, по времени, классовый тип в нашей литературе» (VII, 70), то есть художественный характер, в котором отразились самые заметные черты психологии верхнего общественного слоя. Но понятие «классового признака» трактуется здесь туманно и эклектично.

Рассуждения исследователя об Онегине — «герое первого у нас „социального романа“» — соседствуют с заключительным выводом о невозможности найти «общественную стоимость» этого

типа — выводом, ничего общего с «классовостью» не имеющим. Не только классовые признаки, но вообще социальные условия в формировании «лишнего человека» имеют, по Овсяннико-Куликовскому, второстепенное, сопутствующее значение. Общественная атмосфера делает его еще более лишним, а корень всего, причина причин уходит в «плохую психическую организацию человека» данной эпохи. Вторым, совместно действующим фактором является «умственный, идейный и моральный разлад между личностью и средой» (VII, 83).

Как видим, при всем различии, которое усматривает и проводит Овсяннико-Куликовский между Чацким и Онегиным, он видит в них проявление одной общественно-психологической основы, особый психологический уклад личности, обусловленный психо-физиологической ее организацией, рефлексией «чаадаевских настроений» и только потом уже социальными обстоятельствами ее функционирования.

Если Чацкий и Онегин (при всем их различии) — художественные выразители настроений эпохи 20-х годов, отражение определенного общественно-психологического типа, сложившегося в самой жизни этого времени, то Печорин — «прямой и ближайший преемник Онегина», по мнению Овсяннико-Куликовского, — дальнейшее развитие типа «лишнего человека» в несколько изменившихся исторических условиях. Несмотря на индивидуальное несходство Онегина и Печорина, Овсяннико-Куликовский причисляет их к одному и тому же общественно-психологическому типу. «Их индивидуальные различия, — пишет исследователь, — только ярче оттеняют их общественно-психологическое родство» (VII, 84). Родство — в общих характерологических особенностях человека, «беспокойно-мечущегося, чувствующего себя лишним, не находящего своего места и назначения» (VII, 84).

Основное же различие он усматривает в том, что Печорин в противоположность Онегину резко, болезненно эгоцентричен. Однако эгоцентризм Печорина сродни самоуглублению, выработке личности таких реальных людей эпохи, как члены кружка Станкевича, и потому самый образ Печорина был близок и дорог современникам. Опираясь на мысль Белинского: Лермонтов в романе «объективировал современное общество и его представителей»¹⁸⁸, Овсяннико-Куликовский утверждает, что и в герое романа отразился общественно-психологический процесс становления и развития личности, тот процесс, который протекал в русском обществе в конце 30-х и в 40-х годах и который так мучительно переживали Белинский и его друзья.

Размышляя над образами «лишних людей», прежде чем перейти к эпохе 40-х годов, Овсяннико-Куликовский ставит, восполь-

¹⁸⁸ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1956, стр. 527.

зовавшись романом Герцена, знаменитый вопрос: «Кто виноват?»

Отметив, что «этот вопрос принадлежит к числу очень сложных, мудреных и „очень русских“», он сразу же отвергает возможную попытку «сваливать всю вину на всемогущие „условия“ дореформенных порядков», и обещает «проникнуть глубже в самую суть вещей». А «самую суть вещей» сводит к следующему: «...В конце концов „виновато“ отсутствие культурной и умственной традиции, в силу чего даровитый человек <...> не может стать работоспособным деятелем жизни <...> Иначе говоря „виновато“ все наше историческое прошлое,— та „отчужденность“ и то „рабство“, зрелище которых явилось основанием чаадаевского пессимизма и отрицания» (VII, 105—106).

Это явно противоречит действительным намерениям писателей и объективному значению творчества Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Герцена, что, видимо, не мог не почувствовать исследователь. Он пытается несколько смягчить свой тезис: «Конечно, отсюда еще далеко до систематизированного и последовательно проведенного самоуничтожения в духе Чаадаева (и среди западников Герцен всего менее был склонен к тому), но вместе с тем тут уже дана психологическая возможность „чаадаевского настроения“» (VII, 105).

Оговорка в общем-то не меняет сути дела, невозможно сблизить исторический скептицизм Чаадаева, который отвергал еще Пушкин, с мировоззрением Герцена и многих писателей. Однако тезис о «чаадаевских настроениях» проводится во всей «Истории русской интеллигенции» и особенно отчетливо в первой ее части, посвященной развитию литературы и общества от 20-х до 60-х годов.

Обширный раздел в этой части занимает так называемая проблема 40-х годов. С ней Овсяннико-Куликовский связывает рассмотрение не только образов Бельтова, Рудина, Лаврецкого, но по существу и всего творчества Гоголя, как и главного героя гончаровского романа — Обломова.

В чем же видит Овсяннико-Куликовский своеобразие эпохи 40-х годов? Прежде всего по содержанию своему она гораздо сложнее предыдущих. Идет интенсивная разработка философских вопросов, плодотворное освоение европейского духовного опыта, людей 40-х годов характеризует «философская жажда». Западноевропейские теории не только становятся модными в России, они теперь творчески перерабатываются применительно к российским условиям. В это же время оформляются западничество и славянофильство. Заметно изменился и классовый состав «деятелей», мыслящей части русского общества. Если раньше это были в основном представители великосветского круга, то теперь удельный вес этого слоя падает, и на арену выходят представители, условно говоря, «среднего класса», конечно, не

буржуазии, какой Россия еще не имела, а обедневшего дворянства и той прослойки, которая в русских условиях получила наименование «разночинцев».

Как на характерную общественно-психологическую особенность деятелей этой эпохи Овсянко-Куликовский указывает на зияющий разрыв между словом и делом, присущий за немногим исключением (Герцен, Белинский) большинству из мыслящего поколения 40-х годов. Но даже слово их,— утверждает исследователь,— объективно приносит большую пользу, потому что очищение голов от всего дикого и застойного было делом эпохи. Эта верная мысль вычитана ученым не только из романа Тургенева, но и более поздних суждений революционных демократов, из некрасовских произведений «Саша» и «Псовая охота».

Если Чацкий, Онегин, Печорин создавались по горячим следам событий эпохи 20—30-х годов и, возникнув, непосредственно вовлекались в духовную жизнь своей эпохи, то эпоху 40-х годов художественная литература обобщала задним числом, в 50-е годы, во время оживления общественной жизни в эпоху 60-х годов. Такое обобщение было сделано Тургеневым в Рудине и Лаврецком, осуществивших после Онегина и Печорина «преемство родовых черт общественно-психологического типа» (VII, 123). Общность родовых черт не заслоняет, однако, их отличия от предшествующих типов и заметного различия самих характеров Рудина и Лаврецкого. Сохраняя «родство родовых черт» сложившегося в русской литературе типа, Рудин тоже, в конце концов, принадлежит к «лишним людям». Но Онегин и Печорин «лишние» потому, что потеряли охоту к деятельности и разъедены рефлексией, Рудин же стремится к активному делу. Однако именно такой он и оказывается «лишним» в окружающей его среде, которая выталкивает его в переносном, да и в прямом смысле слова. Рудин гибнет на парижских баррикадах революции 1848 года. На это последнее обстоятельство Овсянко-Куликовский обращает внимание, но не делает выводов из столь важного штриха в облике тургеневского героя.

Какое же место в ряду общественно-психологических типов, начиная с Онегина, занимает Лаврецкий? Задавшись этим вопросом, Овсянко-Куликовский отмечает, что данный герой Тургенева менее всего «лишний» и «неудачник». Неудачник он только в личной жизни, а в общественном плане он человек деятельный, правда, деятельность его не принимает должных масштабов, на какие он потенциально способен. «Было что-то особо-трагическое,— замечает исследователь,— в положении людей 40-х годов, что делало даже лучших и наиболее деятельных из них в своем роде „лишними“, что мешало им развернуть все свои силы, осуществить в полной мере свою „общественную стоимость“» (VII, 149).

Гениальным выразителем этого «особо-трагического» в русской жизни 40-х годов стал Гоголь.

Д. Н. Овсянко-Куликовский рассматривает творчество Гоголя в одном, очень существенном аспекте, тем не менее не дающем широкого представления о писателе. Его интересует прежде всего соотношение психологии автора «Мертвых душ» и людей 40-х годов, а также психологические стимулы творчества писателя.

Великая поэма явилась откровением для современников: одни видели в ней «апотеозу Руси», «нашу Илиаду», другие считали ее «анафемой Руси», но и те и другие сходились в признании ее огромного значения в духовном развитии России. Все зависит от точки зрения, с какой смотреть на творение художника. И приведа выдержку из письма Белинского Боткину: «все субстанциональное в нашем народе велико, необъятно, но определение гнусно, грязно, подло», — исследователь отмечает, что в этой гегельянской формуле отразилась главная идея, самая сущность «Мертвых душ», их утверждающий пафос и решительное отрицание.

Если заглянуть во внутренний мир Гоголя, то мы не найдем в нем ни идеализма, ни отрицания, чем жили люди 40-х годов, утверждает ученый, но в нем ярки их «психологические эквиваленты». Как художник-сатирик, человек особой душевной организации, Гоголь имел свой особый подход к жизни, свое особое социальное зрение, а результат, к которому приходили и те, и другие, совпадал, был одинаков. «Психология художественного отрицания Гоголя и психология идейного отрицания передовых людей эпохи были по существу различны, но их результаты совпадали», — заключает свои рассуждения исследователь. Гоголя и передовых людей эпохи сближали, роднили меж собой *«душевные муки отщепенства, грусть и скорбь морального одиночества»*, — подчеркивает ученый, прежде чем перейти к вопросу о национальном самосознании и к рассмотрению Тентетникова — единственного образа, который глубоко заинтересовал его и которого он поставил в ряд больших общественно-психологических типов.

Что же это такое «особо-трагическое», с указания на которое начался у Овсянко-Куликовского разговор о Гоголе? Этот непонятный намек не проясняется до конца, исследователь лишь указывает, что «особо-трагическое» заключено в национальном самосознании; можно только догадываться и предполагать, что оно означает неподвижность, застойность русской жизни, сказывающиеся в национальном самосознании, в характере реальных людей эпохи и отраженные в образе Тентетникова. Созданный Гоголем общественно-психологический тип значительно отличается от Чацкого, Онегина, Печорина, Рудина, Лаврецкого, хотя и стоит в этом ряду, наследуя их «родовые черты». В отличие от

предшествующих «скитальцев», «неудачников», «лишних», хоть как-то заявлявших жизненную активность, но не сумевших проявить свою «общественную стоимость», Тентетников наглухо замкнулся в имении, цenia превыше всего покой. Это уже нечто новое, небывалое еще в литературе качество художественного типа: герой уже не рвется к жизни, к деятельности, к борьбе, он боится всякого движения, боится жизни. В нем и пахло олицетворение это «особо-трагическое», а именно — застойность русской жизни. Он уже являет собой намек на Обломова, он его предтеча.

Овсянко-Куликовский считает Обломова наиболее глубоким и удавшимся художественным типом в русской литературе. В нем подведены итоги развития всех ранее созданных общественно-психологических типов, а творчество Гончарова и блестящая интерпретация его в статьях Добролюбова — «итог Руси дореформенной, Руси крепостнической» (VII, 194).

Солидаризируясь со статьей Добролюбова, исследователь отмечает, что в Обломове заключено два Обломова: один — конкретный, связанный с определенной средой и эпохой, другой — более обобщенный и простирающийся за пределы данной среды и эпохи. Значение первого, так сказать, конкретно-бытового исчерпывается эпохой, в то время как значение второго — психологического — расширяется на многие эпохи и сохраняется до сих пор. Развивая интерпретацию образа Обломова, ученый устанавливает его соотношение с «людьми 40-х годов», сходство некоторых черт и главным образом их отличие. От «людей 40-х годов» он унаследовал известные умственные интересы, мечтательность и то, что исследователь называет «душевной воспитанностью». Но уже в «людях 40-х годов» заключалось расхождение между пылкостью умственной работы и пассивностью натуры. В Обломове это расхождение доведено до крайности. Хронологически он человек не 40-х, а 50-х годов. «От лучших людей 40-х годов Илья Ильич Обломов резко отличается тем, что *не только не может и не умеет, но и не хочет „действовать“*» (VII, 197). Он характеризуется «косностью мысли, апатией ума», а его «активность» проявляется лишь в неумном фантазировании. Обломова почти нельзя уже причислить к интеллигенции. Он — случайно попавший в эту мыслящую среду, и его неудержимо тянет к мешанству, туда, где попроще и где не ломают головы над мудреными вопросами.

Ссылаясь на расширительное толкование образа Обломова и понятия обломовщины, данное Добролюбовым, Овсянко-Куликовский несправедливо приписывает великому критику истолкование обломовщины как «черты национального психического склада», «черты, присущей *русскому человеку*, как таковому» (VII, 206). Последующие рассуждения ученого, связанные с его

концепцией национальности, опровергают этот выдуманный им тезис, и он приходит к выводу, что «Обломов прежде всего — лежебок, лентяй, но его лень — специфическая, классовая, помещичья, дворянская, продукт крепостного права. И если она — болезнь, то болезнь *классовая, а не национальная*» (VII, 211). А если ее и можно рассматривать как «один из признаков русской национальной психики вообще», то лишь признавая ее болезнью, «искривляющей» нормальную, здоровую «русскую национальную форму», гипертрофией национального характера.

«Выпрямлению» этой «русской национальной формы», чему посвятила свои усилия художественная литература, способствует, по мнению ученого, сопоставление Обломова со Штольцем, что входило как необходимый компонент в художественную задачу и самого писателя. При таком сопоставлении уточняется понимание обломовщины. Обломовщина — это боязнь жизни, опасение как бы она не тронула своими переменами, не нарушила покоя, застойности. «Везде, где наблюдается усыпленное состояние мысли и бездействие воли, — уточняет ученый свой тезис, — где чувство личной общественной стоимости заменяется классовым самочувствием и в то же время нет способности к классовой борьбе, — мы имеем обломовщину» (VII, 217).

Штольц — противник обломовщины и отчасти выразитель положительной программы писателя, которая оказалась туманной, неясной, а главное — не жизнестойкой: она не оправдала себя в дальнейшем развитии русской жизни. Исследователь видит тесную связь между гоголевской парой *Тентетников — Костанжого* и гончаровской *Обломов — Штольц*. Но последний удался Гончарову в большей степени, по крайней мере он не выдуман и привлекает своей активностью и «должен быть, — по мнению ученого, — признан явлением в свое время прогрессивным» (VII, 228). Однако при всей привлекательности и значительности Штольца не ему было суждено сказать «всемогущее слово „Вперед!“». Он, по верному замечанию Добролюбова, «не дорос еще до идеала общественного русского деятеля»¹⁸⁹. Не Штолец, а Ольга Ильинская с ее незаурядным умом, сильной волей и внутренней свободой станет, по предположению писателя, с которым вполне соглашается и исследователь, активной силой в общественном движении будущих времен.

На этом логически заканчивается первая, самая большая и подробно разработанная часть «Истории русской интеллигенции» — трехтомного труда Овсянко-Куликовского. Хотя формально она завершается главой о Некрасове, по существу, уже здесь подведены итоги предшествующего развития русской

¹⁸⁹ Н. А. Добролюбова. Собр. соч., т. 4. М. — Л., 1962, стр. 340.

литературы в ее соотношениях с развитием общественной мысли и движения 20—50-х годов.

Шестидесятые годы — качественно новый период русской литературы, во многом отличный от предшествующих как по характеру создаваемых общественно-психологических типов, так и по интенсивности общественного движения. Исследователь обращает внимание на то, что к активной общественно-политической деятельности пришла новая прослойка русской интеллигенции (из духовенства, мещанства) и заняла ведущее положение в духовной жизни России. Формируется новый общественно-психологический тип, которого исследователь находит не в литературе, как прежде, а в реальной жизни, в реальном облике великих русских критиков Добролюбова и Чернышевского. Продолжая градацию реально-исторических деятелей, представляющих различные модификации общественно-психологического типа 60-х годов, он отмечает «распря» между деятелями 40-х годов и шестидесятниками, возникшую не на идейной почве, как принято говорить, а в силу психологической «антипатии натур противоположного душевного уклада» (VII, 231). Эту рознь и борьбу осложнило появление уже в начале 60-х годов такой разновидности «новых людей», «наиболее ярким и блестящим представителем которой был Д. И. Писарев». Конфликт поколений, конфликт между «отцами» и «детьми» в том его психологическом объяснении, какое дает Овсяннико-Куликовский, определяет, по его мнению, содержание общественного движения 60-х годов и художественную его интерпретацию в творчестве Некрасова, Щедрина, Тургенева и других писателей.

Овсяннико-Куликовский справедливо видит проявление духа времени 60-х годов в личности и деятельности Добролюбова и Чернышевского, в художественном творчестве Некрасова и Салтыкова-Щедрина — писателей, начавших свою деятельность в 40-е годы. В то же время он предаёт полному забвению художественное творчество Чернышевского и прежде всего его роман «Что делать?». Позднее, в главе «„Кающиеся дворяне“ и „разночинцы“ 60-х годов» дается объяснение, почему это произведение не удостоилось внимания исследователя. Он считает его «публицистическим трактатом, изложенным в беллетристической форме». «Что делать?», по его мнению, «не художественное произведение» и потому «не следует искать в нем тех обобщений и того истолкования действительности, которые дает искусство» (VIII, 93). Отсутствие анализа романа Чернышевского о «новых людях» в специальном исследовании об общественно-психологических типах — симптоматично и характерно для всего труда Овсяннико-Куликовского. Рахметов, Лопухов, Вера Павловна и другие герои романа «Что делать?», ярко выра-

жавшие новые характерные признаки эпохи и революционизировавшие самую эпоху, даже не упомянуты в исследовании не по простой забывчивости, которую автор объяснял другие свои пропуски (Осиповича, Слепцова, Каронина)¹⁹⁰, а в силу определенной позиции, занятой им. Как были обойдены молчанием революционное творчество поэтов-декабристов при характеристике эпохи 20-х годов, свободолюбивые мотивы у Пушкина и Лермонтова, так и в последующие эпохи обходится стороной, например, революционное содержание русского народничества («Андрей Кожухов» Степняка-Кравчинского и др.). Революционная линия в развитии русской литературы XIX века почти целиком изъята исследователем из историко-литературного процесса России.

Эта довольно отчетливая тенденция дала себя знать и в рассмотрении им творчества Некрасова и Салтыкова-Щедрина. Признавая очевидное идейно-художественное значение их творчества в эпоху 60-х годов, он тем не менее стремится оттенить такие стороны и такие нюансы в их произведениях, так сдвигает идейные акценты, что искажается и самый облик писателей. Например, в деятельности Некрасова на первый план выдвигается отсутствие обломовщины, практическая сметка. Затем идет речь о психологическом размежевании в редакции «Современника», о пресловутом «огаревском деле». И все это подводится к «внимательному изучению» «душевной драмы Некрасова», которая, по словам исследователя, дает «ключ к пониманию некоторых — значительнейших — мотивов его поэзии» (VII, 236). Важнейшие мотивы некрасовской поэзии сводятся к великой печали от сознания разобщенности интеллигенции и народа, усиливающейся личной неустроенностью и хандрой, к религиозному «умилению» и «успокоению», о чем писали в то время и другие критики¹⁹¹. Овсяннико-Куликовский проверяет даже известную оценку Некрасовым своей музыки: «муза мести и печали». Ему такая оценка кажется не точной, и он «уточняет», предлагая называть ее «музой печали и смирения».

Русское народничество он связывает с творчеством Некрасова. Но по каким мотивам? Русское народничество, и не вообще народничество, а его активный, действенный период имеет своим источником, кроме всех прочих, и революционную поэзию Некрасова. Овсяннико-Куликовский не видит этой связи, а находит ее в «грустно-сиротливом или, порою, горько-безотрадном чувстве социального и умственного одиночества», иллюст-

¹⁹⁰ См. переписку А. М. Горького с Д. Н. Овсяннико-Куликовским в кн.: «М. Горький. Материалы и исследования», III. М.—Л., 1941, стр. 148—149.

¹⁹¹ См.: Д. Мережковский. *Две тайны русской поэзии. Некрасов и Тютчев*. Пг., 1915.

рируемом стихотворением «В столицах шум, гремят витии...». «На этих-то психологических отношениях мыслящей части общества к народу и к „вековой тишине“, царящей „во глубине России“, — пишет он, — и воздвигалось здание *русского народничества* всех его видов и оттенков» (VII, 239).

Как о Некрасове, так и о Щедрина Овсяннико-Куликовский предпочитает говорить в общем плане, подчеркивая якобы сугубо публицистический характер их творчества, как будто в их творчестве отсутствуют общественно-психологические типы, равносильные рассмотренным ранее. Его не интересуют ни Гриша Добросклонов Некрасова, ни выдающиеся сатирические типы Салтыкова-Щедрина, анализ творчества которого он вообще ограничивает лишь ранним периодом, до «Истории одного города».

Зато подробно, как и в предыдущей части, рассматривается роман «Отцы и дети», глава о котором названа «Базаров, как отрицатель и как общественно-психологический и национальный тип». Ей предшествует главка, посвященная «Дыму» Тургенева, в которой характеризуются основные идейные искания и политические направления 60-х годов.

Из основных идей, выраженных в главе «О „Дыме“», вызывают интерес рассуждения исследователя о славянофильстве и западничестве, о народничестве и либерализме.

«Новое принималось плохо, старое всякую силу потеряло». Приведя эти слова Литвинова, Овсяннико-Куликовский справедливо отмечает, что они очень верно и точно характеризуют самую сущность наступившего времени, главные признаки которого превосходно уловлены и отражены в романе «Дым». В 60-е годы оживились на новой почве прежние споры между славянофилами и западниками. Исследователь ошибочно сближает антиславянофильскую позицию Потугина с западническими воззрениями Тургенева. Раскрывая образ Потугина, обильно цитируя его речи, обличения народнических самобытных благоглупостей, исследователь выражал и свое критическое отношение к народнической доктрине, которая сложилась в 70—80-е годы. Рассматривая образ Литвинова, Овсяннико-Куликовский считает, что его бескомпромиссный «нигилизм» является «психологической чертой русского национального склада ума» (VIII, 52). Литвинов в указанном отношении напоминает Базарова и, так же, как последний, олицетворяет собой те творческие силы, работой которых создавалась новая Россия.

Еще в книге о Тургеневе Овсяннико-Куликовский высказал мысль, что Базарова нельзя считать только лишь отражением «нигилизма», какой сложился в 60-е годы. Здесь эта мысль развивается и доказывается, что Базаров и «базаровщина» гораздо

сложнее и глубже, нежели то явление общественной жизни, какое получило наименование «нигилизм».

Овсянко-Куликовский детально прослеживает все нити, связывавшие воплощенный Тургеневым общественно-психологический тип не только с идейными исканиями эпохи 60-х годов, но и с реально-историческими деятелями того времени — Чернышевским, Добролюбовым, Писаревым; вовлекает в сферу исследования известный спор Чернышевского и Добролюбова с Герценом и некоторые другие события. Исследователь определяет место Базарова в ряду предшествующих общественно-психологических типов. Известно, что Базарова вводили в этот ряд еще Добролюбов и Писарев. Первый превосходно проследил «как рудинский тип перешел в обломовский» (VIII, 79). Второй, сближая Рудина с Базаровым, наделил последнего «кое-какими чертами своего душевного склада» (VIII, 76).

Базаровское отрицание направлено, по мнению исследователя, и против онегинско-рудинской барской рефлексии, и, что гораздо важнее, против обломовщины, которую он рассматривал как болезнь, как характерное «искривление» национальной психики. В этом он видит новизну типа, его национальное своеобразие и прогрессивное значение. «Базаровщина,— пишет он в заключение,— явилась, без всякого сомнения, новым и в высокой степени благотворным началом в стране, которая еще до недавнего времени, почти до наших дней, казалась неизлечимо больной застарелой болезнью — *обломовщины*» (VIII, 80).

Базаров — последний из литературных героев, проанализированный Овсянко-Куликовским в «Истории русской интеллигенции» как общественно-психологический тип. В дальнейшем ни один из созданных русскими писателями художественных типов не привлекал такого же пристального внимания исследователя. Литературные явления рассматриваются далее в их совокупности и в их соотношении с событиями общественной жизни России. Художественные типы, созданные выдающимися русскими писателями, включая Достоевского и Толстого, не выделяются в особый объект изучения, а незаметно проходят в общем анализе творчества писателей или даже литературных направлений в их взаимосвязи с идейно-политической эволюцией русского общества. Уже в главе о Базарове в связи с анализом его демократизма предпринимаются экскурсы в проблематику русского народничества и утверждается, что Базаров — демократ, но отнюдь не народник, что его скепсис распространяется и на общину, и на особый путь развития России.

Перед тем, как вплотную заняться народничеством в широком понимании этого слова, Овсянко-Куликовский останавливается на проблеме «кающегося дворянства», которую он представляет в ряду проблем, предшествовавших кругу вопро-

сов, над которыми размышляли русские народники. И хотя осознание этого явления русской жизни наступило в 60-е годы, а самый термин «кающееся дворянство» ввел в обиход Н. К. Михайловский, исследователь выясняет далекие истоки этого явления, относящиеся к концу XVIII века. Формирующийся в жизни общественно-психологический тип получал опосредствованное отражение в литературе, не занимая в ней, однако, доминирующего положения. Он выдвинулся на передний план в 60-е годы в связи с выходом на общественную арену разночинцев. В соотношении с последними он приобрел свой окончательный внутренний облик, определившийся формулой неоплатного долга перед народом, и занял центральное место в народнической литературе.

О народничестве и народнической литературе Овсянко-Куликовский писал еще в 80-е годы, горячо выступая с критикой некоторых догм этого общественного движения. В «Истории русской интеллигенции» он анализирует это явление спокойнее, без полемических заострений, считая его «вполне законосообразным» в русских условиях (VIII, 123) и показывая его сложность и неоднородность. Не употребляя плехановской формулы о разделении народничества на общественно-идеологическое течение и литературное направление, он тем не менее рассматривает его сквозь призму литературных произведений. Гл. Успенского — с одной стороны, и философско-социологических воззрений Н. Михайловского и П. Лаврова — с другой. Такая позиция дала ему возможность в основном правильно осветить соотношение этих двух сторон народничества, отделить Гл. Успенского от «правоверных» народников, избежать однозначной оценки деятельности Лаврова и Михайловского. В 70—80-е годы назревал пересмотр отношения интеллигенции к народу. «Вся литературная деятельность Гл. Успенского, — подчеркивает исследователь, — и была опытом такого пересмотра и вместе с тем исканием выхода из роковой путаницы противоречий и недоразумений, которых народническая — правоверная — идеология и не подозревала» (VIII, 124). Народники были настолько ослеплены своими идеями и предрассудками, что, хотя усердно изучали Маркса, не замечали разительного противоречия между марксизмом и народничеством, как не замечали они разъедающего юмора Гл. Успенского и мучительных противоречий в позитивных утверждениях писателя, считая его своим, правоверным народником. В 90-е годы «русские ученики Маркса» (Плеханов и др.) в борьбе с народничеством опирались и на литературные произведения Гл. Успенского.

В рассуждениях Овсянко-Куликовского о народничестве далеко не все, конечно, выдержало испытание временем, некоторые его тезисы несли на себе отпечаток либо предвзятости,

либо преувеличения. К ошибочным утверждениям исследователя относится тезис о «психологической религиозности» и особом сектантстве всех разновидностей народничества (VIII, 173—174), имеющий важное значение в дальнейших его построениях, когда он анализирует творчество Достоевского и Толстого. Значение и место последних он рассматривает в тесной связи с русским народничеством, с его «психологической религиозностью», с его идеями утопического социализма.

Как уже было сказано, Овсянко-Куликовский не выделяет из всего творческого наследия Достоевского и Толстого ни одного сколько-нибудь значительного художественного характера, который выступал бы в качестве общественно-психологического типа. Но если в отношении Толстого это можно еще как-то объяснить (о нем Овсянко-Куликовским написана отдельная книга, где проанализированы «народные», «национальные» и «велико-светские» типы, созданные писателем), то в отношении Достоевского нет даже и такого объяснения.

Вместо того, чтобы проследить соотношение типов Достоевского с общественной жизнью эпохи, он задается целью проследить взаимоотношение идей Достоевского, художника и публициста (более публициста, нежели художника), с развитием общественной мысли и общественного движения 70—80-х годов. Вторая глава о писателе так и называется — «Идейное наследие Достоевского». И хотя здесь речь идет в основном о романе «Братья Карамазовы», роман интересует исследователя по преимуществу как отражение религиозно-этических воззрений его автора, как художественная иллюстрация его публицистических высказываний из «Дневника писателя», которым посвящена предыдущая глава работы. Отсюда преимущественное внимание ученого к выяснению мировоззрения писателя, его идейных позиций. Из взаимосвязанной, комплексной проблемы Достоевский — художник и мыслитель он по существу останавливается лишь на последнем, выясняя систему его взглядов и соотношение их с идейными поисками передовой русской интеллигенции 40—80-х годов.

Достоевский, по его мнению, был славянофил, но особого склада; по некоторым вопросам он выступал как консерватор; при желании можно найти в его сочинениях признаки «врага освободительного движения и прогресса» (VIII, 185). При всем этом исследователь находит в мирозерцании, а еще более в самом душевном укладе Достоевского характерные черты, сближавшие его с передовыми кругами русского общества 70-х годов: народническое обожание русского крестьянства, крайняя степень его идеализации. Он был, по утверждению исследователя, «убежденным народником». И хотя примесь своеобразного славянофильства в «программе» Достоевского совсем не удов-

летворяла народническую молодежь 70-х годов, основной его «догмат» — безграничная любовь к русскому народу и вера в его великую миссию — звучал в унисон с ее собственными настроениями, служил оправданием и даже стимулом в ее пропагандистской работе. В немалой степени способствовало тому и решительное неприятие писателем западноевропейской капиталистической действительности, установившегося на Западе общественно-политического механизма управления. Ученый считал, что при всем своеобразии воззрений Достоевского его утопии и иллюзии родственны утопиям и иллюзиям социалистов 70-х годов: «это были только разные плоды, взращенные на одной и той же почве, именно на идеализации и культе русского народа» (VIII, 192).

Овсяннико-Куликовский, конечно, преувеличил близость или, как он еще выражался, «избирательное родство» Достоевского с пропагандистским движением. Дело здесь было гораздо сложнее, достаточно вспомнить роман «Бесы» и отношение к роману и его автору со стороны активных пропагандистов-революционеров. Но поставленная ученым проблема — Достоевский и русское народничество — очень важна и все еще ждет своего глубокого изучения.

Последующий анализ религиозно-этических взглядов Достоевского, как они отразились в «Братьях Карамазовых», прежде всего в образах Ивана и Алеши, является своего рода мостиком для перехода к грандиозной фигуре Л. Толстого и рассмотрению его мучительных поисков в сфере напряженной духовной жизни, столь характерной именно для русской интеллигенции того времени.

Достоевский, указывает исследователь, как несколько позже и Толстой, мучительно размышлял над коренным вопросом христианского мирозерцания — вопиющем противоречии между христианством Евангелия, т. е. первоначальным, и христианством историческим, т. е. каким оно сложилось в процессе его эволюции. Но если Толстой решил его для себя сравнительно просто, отбросив целиком историческое христианство и проповедуя евангельское учение, как он его понимал, то Достоевский еще более запутывал и без того запутанный вопрос. В легенде о «Великом инквизиторе» он и пытается прояснить мучившую его проблему. Однако и Толстой и Достоевский при разном подходе к вопросу о христианстве приходят, по словам ученого, к одной и той же утопии. Царство божие на земле, по Толстому, водворится путем «непротивления злу насилием». А Достоевский внушал «всем взыскующим града и мирозерцания», что они найдут и то и другое только в православии, но не казенном, а в славянофильском или народном, свободном от противоречий и искажений католицизма, при котором произошло поглощение церкви государством.

Однако это лишь очень схематичное представление о мучительных исканиях и противоречиях в христианском миросозерцании как Толстого, так и в особенности Достоевского. По мнению исследователя, в «Братьях Карамазовых» Достоевского все выглядит гораздо сложнее и запутаннее: и «бунт» Ивана Карамазова, и «ответ» на него всем ходом и содержанием романа, и образ старца Зосимы, и сам Алеша Карамазов. В проповеди Зосимы исследователь усматривает зародыши «толстовства», которое к тому времени еще не было сформулировано Толстым, а проповедь Зосимы уже вошла в сознание того поколения, как новое слово, сказанное Достоевским. Много недоговоренности было в этом «новом слове», но каждый мог понимать и договаривать его по-своему, что, кстати говоря, и делалось его почитателями и приверженцами. Достоевский резко противопоставляет христианство социализму, особенно в западноевропейском его представлении, но его последователи, отправляясь от тех же предпосылок, считая, что социализм не обязательно должен быть атеистическим, утверждали, что христианство Достоевского по существу своему социалистично.

Это второй, очень важный вопрос идейного наследия Достоевского, поставленный, но отнюдь не решенный Овсянко-Куликовским и привлекающий до сих пор внимание исследователей.

Относительно своеобразия дарования писателя Овсянко-Куликовский ограничивается известной формулой Михайловского — «жестокый талант», ничего нового к ней не добавляя.

Лев Толстой, как и Достоевский, входит в работу Овсянко-Куликовского уже сложившимся писателем, в пору идейного перелома в его творчестве и формирования его религиозно-этического учения (1880—90-е годы). При этом автор не предлагает ни общего обзора всего творчества «великого писателя земли русской», ни даже анализа последнего периода, не излагает он и самого учения Толстого. Оно интересует его как «одно из умственных течений того времени». Задачу свою он видит в уяснении отношения читателей к учению Толстого и как оно воздействовало на умы поколения 80—90-х годов.

В эпоху усилившегося интереса в русском обществе к религиозно-этическим, философским и метафизическим вопросам гневно-отрицающий голос Толстого был воспринят как неожиданность. Резко негативное отношение писателя к устоявшимся, прочным институтам общественно-политической жизни России, религиозным канонам, отрицание искусства, литературы, всей прежней культуры и науки, отрицание даже самого понятия «прогресс» воспринималось вначале как уже знакомый «нигилизм» 60-х годов. Однако, замечает исследователь, вскоре выяснилось, что это совсем другое. Что же это, стало ясно после появления толстовского трактата «В чем моя вера?». Вероучение

было выработано, сформулировано и на его основе образовалась секта толстовцев, но содержание учения и его влияние во всем мире было, конечно, гораздо шире.

В отдельных элементах учения Толстого исследователь находит известное родство с теми настроениями и идеями, которые возникли в обществе до его трактата или одновременно с ним, но совершенно независимо от него.

Так, идеал «царствия божия на земле», устанавливаемый Толстым по Евангелию, но на «мужицкий лад», соприкасался с «идеологией социалистов-народников 70-х годов и с духом крайнего народничества 80-х годов». Идеи «самоусовершенствования» и «опрощения» в общем своем виде возникли до проповеди Толстого и даже практически осуществлялись во времена «хождения в народ» в попытках «сесть на землю» и пр. Однако исследователь не забывает подчеркнуть, что народники и Толстой резко расходились в одном пункте: Толстой отрицал не только революцию, но и всякие формы насилия. «Но это уже — вопрос о средствах осуществления идеала, а не о самом идеале, — пишет Овсяннико-Куликовский. — Стоило только социалисту-народнику разочароваться в революционном способе действия, и расстояние между его воззрениями и учением Толстого заметно сокращалось» (IX, 107).

Сближая учение Толстого с народнической идеологией 70—80-х годов, исследователь вместе с тем утверждает, что протест писателя, нейтрализованный «непротивленчеством», не имел никакого революционного значения ни в 80-е годы, ни в последующее время. А представители народнического движения (П. Лавров и др.) крайне враждебно относились к произведениям Толстого и «толстовскому движению», видя в них «прискорбное знамение времени», выражавшее упадок боевого настроения в русском обществе.

Как в анализе идейных позиций Достоевского, так и в отношении Толстого исследователь касается сложного, запутанного, но очень важного вопроса, без выяснения которого нельзя полно и правильно охарактеризовать мировоззрение великого писателя: «Будущий историк наших идеологий не обойдет проповеди Толстого, на которую он укажет, как на характерный эпизод в развитии русского народничества» (IX, 109).

Если раньше, в первой части работы, в общественно-психологических типах Пушкина, Лермонтова, Гончарова ученый стремился выяснить объективное значение образов, произведений и творчества писателя в целом, часто даже вне зависимости от субъективных пожеланий писателей, то в разделах о Достоевском и Толстом его интересовали чисто субъективные моменты их мировоззрения. Обобщающая мощь созданных ими художественных типов осталась вне поля зрения ученого, оказалось не

раскрытым громадное объективное значение их произведений и всего творчества. Исследователь углубился в анализ субъективно-идеалистических воззрений, то есть как раз слабых, преходящих сторон их деятельности и не раскрыл, да и не мог раскрыть на этом материале и при таком подходе огромной роли этих писателей в русской и мировой культуре.

«История русской интеллигенции» осталась незаконченной работой. Овсянко-Куликовский собирал материалы для четвертого тома, в котором намеревался осветить развитие современной русской литературы, в том числе и творчество Горького, духовные искания интеллигенции, господствовавшие теории и настроения своего времени.

И опять можно только догадываться о причинах незавершенности работы: острота ли политических вопросов, трудноулавливаемость процесса развития текущей литературы, субъективные ли пристрастия, мешавшие объективной оценке явлений...

А. Горнфельд, в известной мере единомышленник Овсянко-Куликовского, писал о последнем: «Он не занимался ни оценкой современности, ни переоценкой прошлого; он не провозглашал приговора; он брал признанные, бесспорные литературные ценности и толковал их. Углубляясь в них, он углублял их; уясняя их значение, он увеличивал их значительность; он обогащал их смысл новым пониманием; эти прекрасные, беспредельно емкие, многообразные поэтические формы он освежал новым содержанием»¹⁹².

Овсянко-Куликовский, действительно, брал уже устоявшийся, апробированный материал русской классики, сопоставляя его с общественно-политической проблематикой эпохи и улавливал новые нюансы в самих произведениях, освещая эти произведения с новой стороны, находил в них то, чего не видели предшествующие исследователи.

«История русской интеллигенции», несмотря на свою незавершенность, стала главным и наиболее известным трудом Овсянко-Куликовского. И если не касаться отдельных плюсов и минусов этой работы, а взять то главное, что внесла она в литературоведческую практику, то необходимо отметить в ней прежде всего рассмотрение истории русской литературы как непрерывного процесса, звенья которого взаимосвязаны и взаимообусловлены. Такой аспект позволил исследователю представить развитие литературы не как сумму или простую очередность отдельных, изолированных друг от друга явлений, а как взаимосвязанное целое, в котором каждое литературное явление возникало в тесной связи с предыдущими и развивалось в известной мере обуславливая последующие. Такой аспект дал возможность вы-

¹⁹² А. Г. Горнфельд. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924, стр. 79.

явить и провести через всю историю русской литературы XIX века основные линии преемственной связи, идущие от творчества Грибоедова и Пушкина до Толстого и Чехова; он нес в себе предпосылки дальнейшего плодотворного исследования литературного процесса, выяснения его важнейших закономерностей.

Казалось бы, осуществленная в основном под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского пятитомная «История русской литературы XIX века» должна была явиться воплощением на более широком материале выработанных в «Истории русской интеллигенции» приемов исследования, замыслов и достижений учебного. Однако этому громоздкому коллективному труду как раз недостает монолитности, единых, установочных, исходных положений, какие цементировали бы весь огромный фактический материал, данный здесь под одной обложкой.

В этом труде собран весь сколько-нибудь значительный материал по истории русской литературы XIX века без избирательности и пропусков, свойственных «Истории русской интеллигенции». К участию в работе были привлечены лучшие литературоведческие силы того времени, правда, без всякой заботы о единстве методологии и приемов исследования. Отдельные главы в ней писали: С. А. Венгеров, Р. В. Иванов-Разумник, И. И. Замотин, Г. В. Плеханов, Ю. И. Айхенвальд, П. Н. Сакулин, Н. К. Пиксанов, В. П. Кранихфельд, А. Г. Горнфельд, Алексей Н. и Ю. А. Веселовские, В. Е. Чешихин-Ветринский, А. А. Корнилов и многие другие. В числе сотрудников были В. Брюсов и В. Короленко, написавшие главы о поэзии 80-х годов, творчестве Гаршина, и тем самым «лишившие» себя места в этой «Истории». О них самих как писателях в ней не сказано ни слова. Сам редактор издания написал главы о Пушкине, Добролюбове и Боборыкине. На таком разнородном материале невозможно было провести какие-нибудь общие линии.

При всей оригинальности и яркости отдельных глав, обилие фактического материала, при несомненном значении и пользе этого труда, приходится констатировать, что он все-таки не раскрыл сложного процесса развития русской литературы. Обилие авторов разной методологической ориентации привело к большому разнобою в освещении явлений литературы.

Видимо, этими же причинами обусловливается отсутствие вводной главы, определяющей методологию исследования. Неоправдана периодизация развития литературы, идущая «по царям»: Александровская эпоха, эпоха Николая I и др. Вступительные главы к отдельным периодам, очерчивающие общественно-политические условия и литературные течения, в известной мере лишь указывают на взаимосвязь явлений. Но последующие монографические главы об отдельных писателях, не связанные друг с другом, не создают представления о литературном процессе.

* * *

Деятельность Д. Н. Овсянко-Куликовского, лингвиста и литературоведа — это дальнейшее развитие учения А. А. Потебни на новом этапе, с использованием достижений русских и зарубежных ученых в области лингвистики и литературоведения, в области естественных наук, рассматриваемых им с позиций позитивизма, а затем под воздействием идей легального марксизма.

Методология исследования художественной литературы, применяемая Овсянко-Куликовским, новый подход к известным произведениям русской классики, а также приемы и принципы их анализа позволили исследователю дать оригинальную трактовку некоторых явлений литературы и общественной жизни. Заслуживают внимания его стремление раскрыть психологию процесса творчества, предложенное им разграничение видов творчества, определение художественных образов-типов, исследование эволюции типов «лишних людей» в течение полувека, преемственных связей между художественными характерами, а также его теоретическая разработка проблем лирики и пр., хотя далеко не все положения, выдвинутые ученым, сейчас можно считать приемлемыми. При всем положительном для своего времени значении, какое имела методология Овсянко-Куликовского, стремившегося к углубленному исследованию литературы, следует указать на лежащий в ее основе субъективизм. Воздействием субъективистских воззрений объясняются неверные утверждения ученого об имманентности, замкнутости творческого процесса и более позднее, но столь же неверное решение проблемы: художник — произведение — реципиент (читатель). Нельзя считать правомерной и его мысль об идентичности художественных и реальных исторических явлений.

Принятие и использование методологических принципов культурно-исторической школы и воздействие идей легального марксизма, проявившееся в поздних работах Овсянко-Куликовского — и в первую очередь в его «Истории русской интеллигенции», явилось попыткой ученого преодолеть психологический субъективизм и выйти из неминуемого тупика на широкую дорогу изучения исторического детерминизма литературных явлений.

Значение литературоведческой деятельности Д. Н. Овсянко-Куликовского, его вклад в литературную науку состоит в том, что он расширил и дал более глубокое представление о шедеврах русской классики, установил взаимосвязь между отдельными писателями, их художественными творениями или, как он называл, общественно-психологическими типами и, наконец, в том, что он предпринял попытку широкого исследования литературного процесса в России XIX века.

Глава V

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
50—60-х гг.
И НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ

Методологические, теоретико- и историко-литературные принципы Чернышевского, Добролюбова. Проблемы мировоззрения писателя, художественных методов и основных категорий содержания литературы в работах Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Герцена. Теоретико-литературные взгляды Ап. Григорьева и Страхова.

Ни в один период своего развития русская литературная критика столь демонстративно не отмежевывалась от академической и университетской науки о литературе, как в 50—60-е годы XIX века. Вместе с тем именно в этот период она внесла наиболее значительный вклад в теорию литературы, в разработку методологических принципов подхода к изучению мировоззрения писателя, художественных методов, основных категорий содержания и формы литературы. Эта, на первый взгляд, парадоксальная ситуация объясняется своеобразием исторического момента, позицией, которую передовая разночинно-демократическая критика заняла в общественно-политической жизни страны, ее ролью в народно-освободительном движении.

Автор «Нашей университетской науки» Д. И. Писарев, в почти памфлетных тонах охарактеризовав своих профессоров по историко-филологическому факультету, только отчасти погрешил против истины. Были среди них ученые, внесшие определенный вклад в развитие отечественной филологии. Однако господствующее положение в середине века принадлежало официальной науке. Проповедь «чистой науки», якобы отрешенной от забот коренного переустройства общественной жизни, в условиях революционного антикрепостнического подъема в конечном итоге служила охранительным целям.

Самые перспективные решения методологических, историко-литературных и теоретических проблем в эпоху 60-х годов рождались не в ходе уединенных кабинетных занятий, а в ожесточенной литературно-эстетической борьбе, на страницах журналов.

В этой борьбе передовая критическая мысль ставила и пред-

лагала свои ответы на многие вопросы, формально входившие в «компетенцию» академической науки.

Задачи собственно филологические, как таковые, эта критика перед собой не ставила. Отсюда неравномерность в разработке отдельных аспектов. Система теоретических и историко-литературных воззрений, утверждавшихся разночинно-демократической критикой, может быть воссоздана путем анализа и последующего синтеза выдвинутых ею концептуальных положений. Сами критики — за редким исключением («Очерки гоголевского периода русской литературы» Чернышевского или статья Добролюбова «О степени участия народности в развитии русской литературы») — такой цели не преследовали. Со строго научной точки зрения отсутствие системности — несомненный недостаток. Но ценность сделанного революционно-демократической критикой возрастает многократно благодаря тому, что она касалась действительно основополагающих проблем литературной теории. Активно воздействуя на современный литературный процесс, эта критика не замыкалась в рамках современности. Живя интересами дня, Чернышевский, Добролюбов, Писарев видели связь современности с историческим прошлым, вскрывали значение современности для будущего развития.

Вкус к обобщениям и высоко развитое историческое мышление возвышали передовую критику 50—60-х годов над официальным литературоведением, отличавшимся, как правило, узостью миропонимания, классовой ограниченностью концепций.

Первая большая статья Добролюбова «Собеседник любителей русского слова» (1856) была направлена против «библиографического направления», широко развитого в литературоведении середины века. Критик решительно выступил против подмены идейно-художественного анализа произведений объективистским фактологическим комментарием. Он показал, что так называемая «библиографическая критика» занята либеральной фальсификацией русского литературного процесса и истории развития русской общественной мысли.

Лидеру революционно-демократической критики 50—60-х годов Н. А. Добролюбову приходилось неустанно вести полемику с виднейшими либеральными историками литературы того времени, отстаивая свое понимание литературного наследия в таких фундаментальных историко-литературных работах, как «Русская сатира в век Екатерины» (1859), «О степени участия народности в развитии русской литературы» (1858), в ответе на замечания А. Галахова по поводу статьи о «Собеседнике любителей русского слова», в рецензии на диссертацию О. Миллера «О нравственной стихии в поэзии на основании исторических данных» (1858) и др. В последней критик резко выступает против пропо-

веди либерально-буржуазным литературоведом «благонравия», «умеренности и аккуратности», как нравственного идеала.

Ленин писал, что Чернышевский умел влиять на все политические события его эпохи в революционном духе, проводя через препоны и рогатки цензуры идею крестьянской революции.

Этой высокой цели была в конечном итоге подчинена также литературно-критическая деятельность Чернышевского и его соратников.

Революционно-демократическую критику принято считать публицистичной. Но с не меньшим правом о ней можно говорить как о критике подлинно научной. Вооруженная наивысшими для своего времени достижениями классической и современной философской мысли, она внесла немаловажный вклад в развитие эстетики и теории литературы.

«Партия Чернышевского» доказала, что между теорией и историей литературы, с одной стороны, и текущей литературной критикой, с другой, нет непреодолимых преград. Наоборот, лишь взаимодействие всех составных частей науки о литературе, теснейшая связь литературной теории с практикой способны интенсифицировать поиск верных решений.

Этот «урок» послужил прогрессу науки о литературе в целом. Советское марксистско-ленинское литературоведение видит в революционно-демократической критике своего ближайшего предшественника.

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ

Важнейшим документом, определившим направление развития революционно-демократической литературной мысли в России, явилась диссертация Н. Г. Чернышевского на соискание ученой степени магистра «Эстетические отношения искусства к действительности». Напечатанная весной 1855 г. в количестве 400 экземпляров и защищенная 10 мая того же года в Петербургском университете, она ознаменовала собой целую эпоху в истории науки. Ее академически отвлеченная, на первый взгляд, тема была крепчайшими нитями связана с борьбой нового поколения разночинной демократии за революционное преобразование общества. Чернышевский посягнул на признанные официальной наукой авторитеты, опровергал идеалистическое понимание сущности искусства, утверждая материалистический взгляд. Хотя в диссертации обнаруживаются противоречия (молодой ученый был склонен, особенно на первых порах, демонстративно противопоставлять искусство и действительность), материалистическая идея приоритета действительности над искусством имела прогрессивный смысл. Главный вывод из всей диссертации заключался в том, что прекрасное — сама жизнь; подлинная красота —

*Н. Г. Чернышевский*

не выдуманная, не умозрительная, не отвлеченная, рождающаяся в грезах, а живая, действительная красота самой жизни в ее здоровом, нормальном, поступательном развитии.

Исследование Чернышевского приводило к заключению, что высокое призвание искусства заключается в том, чтобы научить людей видеть прекрасное в самой жизни, мобилизовывать силы общества, а не убаюкивать фантастическими видениями, объединять волю людей на борьбу против всего, что стоит на пути к высокому идеалу. Идеал, подчеркивал Чернышевский,— это то простое и естественное, что в результате нелепых общественных условий искажено в человеке. Высочайшая красота—форма, развивавшаяся совершенно здоровым образом. Прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова она должна быть по нашим понятиям.

Так на языке отвлеченных эстетических категорий проводи-

лась мысль о необходимости коренного переустройства социального бытия, приведения его в соответствие с идеалом.

Труды Чернышевского по эстетике и теории литературы были открыто подчинены решению больших идеологических задач.

В «Очерках гоголевского периода русской литературы», касаясь полемики Белинского с Полевым, достигшей, как известно, большой остроты, Чернышевский отметил, что «из-за одного разногласия в чисто эстетических понятиях нельзя было бы так ожесточиться, тем более, что в сущности оба противника заботились не столько о чисто эстетических вопросах, сколько вообще о развитии общества, и литература была для них драгоценна преимущественно в том отношении, что они понимали ее как могущественную из сил, действующих на развитие нашей общественной жизни. Эстетические вопросы были для обоих по преимуществу только полем битвы, а предметом борьбы было влияние вообще на умственную жизнь»¹.

В этой связи примечательна также мысль Чернышевского о том, что «на развитие литературы, не только по содержанию, но и в отношении художественной формы» имели «решительное влияние, какого не достигал ни один критик, думавший преимущественно о художественных вопросах», именно люди, для которых (имеются в виду, в частности, Белинский, Лессинг) «эстетические вопросы были второстепенным предметом, занимавшим их только потому, что искусство имеет важное значение для жизни...» (III, 767).

Заявленная в диссертации, полемически заостренная, подкрепленная в последующих статьях позиция Чернышевского — существенная часть внутренне единого и цельного мировоззрения этого единственного великого русского писателя, который, как подчеркивал Ленин, сумел с 50-х годов XIX века остаться на уровне цельного философского материализма.

Реалистическая эстетика Чернышевского, его литературно-теоретические и историко-литературные воззрения, сохраняя глубокую связь с материалистическими тенденциями критики Белинского последнего периода, отражали качественно новую фазу в социально-политической жизни России. Она свидетельствовала о дальнейшем классовом расслоении общества, о нарастании антагонизма между либералами и революционными демократами.

Главный тезис диссертации (жизнь выше искусства) был выдвинут против дворянского эстетизма в его многочисленных вариациях. В преддверии революционного подъема 1860-х гг. важно было развенчать тех, кто разговорами об автономном, само-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. М., Гослитиздат, т. III, стр. 25.— Далее ссылки приводятся в тексте с указанием тома и страницы этого издания.

ценном искусстве отвлекал внимание от насущных задач коренного преобразования общественных отношений в России. Вместе с тем «Эстетические отношения искусства к действительности» ставили вопросы, веками занимавшие теоретиков искусства и литературы. В решениях этих вопросов проявлялись непримиримые разногласия между философским материализмом и идеализмом.

Пафос трактата «Об эстетических отношениях искусства к действительности» заключался в признании, что жизнь — первичное, а искусство — производное, подчиненное, не возвышающееся над ней, даже не равноправное ей начало. Чернышевский рассматривает все содержание духовного мира человека как отражение объективной действительности, основывает свою эстетику на материалистической теории познания.

В силу исторических обстоятельств Чернышевский не мог подняться до диалектического материализма. Но Ленин подчеркивал высокую степень зрелости философских воззрений «великого русского гегельянца и материалиста»: «...для Чернышевского, как и для всякого материалиста, законы мышления имеют не только субъективное значение, т. е. законы мышления отражают формы действительного существования предметов, совершенно сходятся, а не различаются, с этими формами...»². Ленин напоминает, что для Чернышевского предметы действительно существуют и вполне познаваемы и в своем существовании, и в своих качествах, и в своих действительных отношениях.

Эстетика Чернышевского явилась высочайшим достижением домарковского философского материализма в области искусствознания. Этим определяется ее выдающаяся роль и в развитии литературоведческой мысли в России.

Источник поэзии Чернышевский усматривал в самой жизни и потому вкладывал новое содержание в понятия о сущности прекрасного. Не отрицая определенного «родства» своей концепции с важнейшими категориями эстетики Шеллинга и Гегеля, он, в отличие от них, настаивал на том, что «в области прекрасного нет отвлеченных мыслей, а есть только индивидуальные существа» (II, 14). Другими словами, отвергая абстракции красоты, он — вслед за Белинским — устанавливал связи эстетического идеала человека, его представлений о прекрасном с другими сферами духовного, физического и социального бытия личности. Эстетика как наука становилась на прочную земную почву. Предмету эстетики возвращалась его объективность.

Искусство, по Чернышевскому, — одна из специфических форм отражения объективно существующей действительности наравне с другими формами духовной деятельности человека. Говоря о приоритете жизни над поэзией, Чернышевский выдвигал поло-

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 381, 383.

жение об эстетической потребности человека, столь же существенной, «как потребность есть и пить» (II, 118). «Развитие мышления в человеке нисколько не разрушает в нем эстетического чувства» (II, 7).

Можно ли противопоставлять эстетические взгляды Чернышевского, якобы умалявшего значение эмоционального элемента в искусстве, и взгляды таких писателей, как Достоевский, Толстой? Если исходить из анализа объективного смысла их представлений о месте и роли искусства и литературы в духовной жизни человека, нетрудно установить, наряду с отталкиванием, и множество точек соприкосновения. Автора «Антропологического принципа в философии» и автора трактата «Что такое искусство?» сближало признание значения эмоциональной жизни человека и, в этой связи, утверждение, что искусство апеллирует к чувственному миру человека.

Вместе с тем и Чернышевский, и Толстой понимали, что чувственные впечатления, в том числе и эстетические чувства общественного человека, отнюдь не бесконтрольны. Для Чернышевского характерна двуединая формула: «истинная жизнь — жизнь ума и сердца» (II, 11). Он отрицал произвол в этой сфере духовной деятельности и настаивал на существовании внутренней связи между мировоззрением человека и его восприятием, его способностью критически оценить прекрасное в жизни и искусстве, между эстетическим наслаждением и разумом человека. Тем самым отрицалась правомерность всякого рода теорий, утверждавших законность «безотчетного» творчества и права эстетической науки, художественной критики и литературоведения на ничем не регламентируемый субъективизм в оценке художественных произведений.

В материалистическом духе Чернышевский раскрывал смысл определения: «прекрасное есть жизнь». Прекрасным кажется человеку то существо, в котором он видит жизнь, как он ее понимает, какой она должна быть. Теоретик-материалист отнюдь не вступал здесь в противоречие со своими основными положениями. Наш идеал, говорит Чернышевский, не есть плод фантазии, а исходит из реальности, рассматриваемой в развитии, в движении.

В подтексте главного пункта эстетической программы Чернышевского звучал призыв к литературе и искусству активно содействовать утверждению прекрасного, т. е. жизни, какой она должна быть в нашем понимании.

Просветитель Чернышевский верил в преобразующие жизнь потенции нравственного и эстетического идеала, он призывал преобразовать мир «по законам красоты». Для Чернышевского прекрасно то, что находится в движении, способно к совершенствованию: «Если бы красота была в действительности непо-

движна и неизменна, „бессмертна“, как того требуют эстетики, она бы надоела, опротивела нам. Живой человек не любит неподвижного в жизни» (II, 42).

В противовес идеалистической эстетике и теории искусства Чернышевский выдвигал категорию прогресса. Против нее противники «реальной критики» ополчились особенно решительно, отрицая правомерность применения понятия прогресса к явлениям литературы и искусства.

Слабости эстетической концепции Чернышевского, которые, однако, в значительной мере преодолевались им в историко-литературных и литературно-критических выступлениях, сказались в недооценке относительной самостоятельности художественных ценностей. Заостряя в полемических целях вопрос о превосходстве действительности над поэзией, свою аргументацию он подчинял доказательству «превосходства» живой жизни над «искусственностью» искусства как отражения и формы познания жизни. Отсюда — в теоретическом плане — определенное игнорирование специфических особенностей и возможностей художественной культуры, благодаря проявлению которых искусство и заняло столь видное место в социальной структуре, в исторической жизни человечества.

Но хотя в диссертации, например, Чернышевский действительно недооценивает, преуменьшает обобщающую силу искусства и подчас говорит о поэзии как о копировании жизни, он при этом, однако, утверждал: «Всякая копия, для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника <...> человек не может скопировать верно, если мертвенность механизма не направляется живым смыслом» (II, 80).

Критический пафос «Эстетических отношений...» и сопутствовавших им сочинений Чернышевского направлен против нереалистических методов в искусстве и литературе; отсюда известное недоверие к поэтическому вымыслу, способному увести художника от «точного, прозаического пересказывания действительных происшествий» (II, 68).

Но, касаясь проблемы типизации в реалистической литературе, Чернышевский говорит о роли фантазии, воображения в творческом акте. Писатель-реалист создает свои творения на основе реальных жизненных фактов. От поэзии «требуется верное воспроизведение известной стороны жизни, а не какого-нибудь отдельного случая» (II, 88). Реалистическое творчество не есть копирование действительности: творческое воспроизведение требует создания «нечто нового по форме». Фантазии художника, таким образом, придается большое значение как формообразующему фактору.

Вопреки утверждениям теоретиков «чистого искусства», будто Чернышевский и его единомышленники сводят творческий акт

к механическому отображению натуры, автор «Эстетических отношений...» обосновывал «право фантазии видоизменять виденное и слышанное поэтом» (II, 88). Мысли Чернышевского о роли фантазии были развиты Писаревым.

Метафизический подход к проблеме, абстрагированное противопоставление типического и конкретного противоречили главной мысли диссертации, открывали лазейку для теории и практики натурализма. Между тем в самом трактате говорится о типическом как категории объективной, утверждается, что, типизируя, искусство отражает свойства самой действительности. Чернышевский формулирует одно из основных требований, которое может быть предъявлено художнику-реалисту: «уметь понимать сущность характера в действительном человеке, смотреть на него проницательными глазами (...) понимать или чувствовать, как стал бы действовать и говорить этот человек в тех обстоятельствах, среди которых он будет поставлен поэтом...» (II, 66).

В своих историко-литературных и литературно-критических работах Чернышевский преодолел представления об искусстве как суррогате жизни. С позиций последовательного революционного демократизма он утверждал, что поэзия не заменяет жизнь, не убавливает читателя фантастическими видениями, а призвана раскрывать смысл сущего в типических образах. В литературно-критических статьях Чернышевского начала 60-х годов некоторые однолинейные положения диссертации были сняты, его суждения становились более диалектичными, когда речь заходила о специфике художественного творчества, о качествах, отличающих образное воспроизведение жизни от самой жизни. «Сущность поэзии в том, чтобы концентрировать содержание» (VII, 452). Урупняя реальные черты действительности, концентрируя ее содержание, типизируя, художник в жизненно конкретных образах раскрывает объективную логику развития жизни. Таким образом, Чернышевский, еще на раннем этапе своей литературной деятельности заявивший, что искусство есть учебник жизни, что оно призвано объяснять жизнь и произносить над нею приговор, все более конкретно подходил к пониманию, что оценочный аспект заложен в самой природе искусства, в художественной структуре произведения.

Чернышевский развивал идею Белинского о том, что нетенденциозного искусства быть не может. Эта мысль наличествует уже и в ранних теоретических сочинениях Чернышевского: «Существенное значение искусства — воспроизведение того, чем интересуется человек в действительности. Но, интересуясь явлениями жизни, человек не может, сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над

ЭСТЕТИЧЕСКІЯ ОТНОШЕНІЯ

ИСКУССТВА КЪ ДѢЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

СОЧИНЕНІЕ

Н. ЧЕРНЫШЕВСКАГО

НА СЛѢДЕНІЯ ЖАНЕТТА РУССКОМ СЛОВЕСНОСТИ

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

ВЪ ТИПОГРАФИИ ЭДУАРАА ПРАЦА

1855

Н. Г. Чернышевский

Эстетическія отношенія искусства къ действительности.
Первое изданіе. СПб., 1855. Титульный лист

изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении» (II, 86). Исходя из многовекового опыта истории мировой литературы, он приходит к заключению: «Только те направления литературы достигают блестящего развития, которые возникают под влиянием идей сильных и живых, которые удовлетворяют настоящим потребностям эпохи» (III, 302). Под этим углом зрения им исследуется творчество отдельных писателей (в статьях о Пушкине, Гоголе, Тургеневе, Островском) и целых литературных направлений. Этот методологический принцип получает свое развитие при обосновании Чернышевским таких категорий, как разумная тенденция и свобода творчества.

Абсолютной «свободы творчества», полной «автономии» нет и быть не может: вольно или невольно, сознательно или бессознательно, но каждый художник в своем творчестве тенденциозен. Чернышевский говорил о главных тенденциях, присущих каждой исторической формации, об идеях, в конечном счете определяющих характер и направление искусства в данную эпоху. Свободен лишь тот художник, который проникся наиболее верными для своего времени понятиями о жизни и чье творчество с наибольшей полнотой запечатлевает действительность, увиденную в свете соответствующего этим понятиям идеала прекрасного.

Творчество художника, для которого верные понятия о жизни не стали его глубочайшим личным убеждением, способно лишь дискредитировать эти понятия и порождать произведения худосочные, малоценные, фальшивые.

Чернышевский указывал на глубинную связь мировоззрения и творчества писателя. Ложность идеи в конечном итоге сказывается на художественности произведения. Фальшивая идея часто является главной причиной художественной неполноценности произведения, написанного даже высоко даровитым мастером. Непреложность этого закона утверждается, например, в статье о пьесе «Бедность не порок», в которой Островский отдал дань славянофильского толка идеализации патриархального быта.

Только наличие «дельной мысли» и воодушевленность ею автора делает произведение художественным, ибо художественность есть качество не только формы, но и содержания. Единство формы и содержания неперемненное условие художественности.

Это теоретическое положение Чернышевский выдвигал как объективный закон искусства, подтверждаемый анализом произведений, созданных разными писателями, в разное время, в различных странах. Критик подчеркивал: «Поэзия требует воплощения идеи в событии, картине, нравственной ситуации, каком бы то ни было факте психической или общественной, материальной или нравственной жизни». В противном случае «идея остается отвлеченною мыслью, потому остается холодною, неопре-

деленною, чуждою поэтического пафоса...» (IV, 538). Другими словами, условием художественности является соответствие поэтической идеи общественной, социальной проблематике произведения. В дидактических сочинениях социальная тенденция не воплощается в поэтической идее, в полнокровных живых образах и типических положениях,— и потому эти сочинения стоят в сущности вне искусства.

Автор «Антропологического принципа» отнюдь не относил искусство к роду «деятельности фиктивной». Литература и искусство, проникнутые здоровой тенденцией, правдиво воспроизводящие действительность, представляют «серьезную человеческую деятельность» и отвечают естественным потребностям человека.

Исходя из материалистического понимания искусства, Чернышевский и его единомышленники в 60-е годы определяли задачи, стоящие перед литературой, литературоведением и критикой.

Чернышевский использовал любую возможность, чтобы в подцензурной печати указать на преемственность традиций и поступательное движение передовой русской литературной мысли в неразрывной связи с освободительной борьбой народа. Об этом заявлено в «Очерках гоголевского периода»: «Два важных принципа особенно должны быть хранимы в нашей памяти, когда дело идет о литературных суждениях: понятие об отношениях литературы к обществу и занимающим его вопросам; понятие о современном положении нашей литературы и условиях, от которых зависит ее развитие. Оба эти принципа были выставлены Белинским как важнейшие основания нашей критики, разъясняемы со всей силою его диалектики и постоянно применяемы им к делу, успех которого и зависел в значительной степени от их соблюдения» (III, 298).

Концептуальность, присущая литературно-критическим работам Чернышевского и Добролюбова, ставила эти работы, большей частью написанные по конкретному поводу, на уровень наиболее значительных явлений литературоведческой мысли. Революционно-демократическая критика не была эмпирично-описательной, ее отличал вкус к обобщениям, рассмотрение творчества писателя в широкой историко-литературной перспективе. Этих качеств была лишена эстетическая критика. Ни Дружинин, ни Анненков, ни Дудышкин не обогатили методологию литературоведческого исследования сколько-нибудь значительными открытиями. Их теоретические положения были вторичными по отношению к известным западноевропейским идеалистическим системам в эстетике и литературоведении. Достаточно сопоставить, к примеру, статьи о Толстом Чернышевского и Анненкова, о Тургеневе — Добролюбова и Дружинина, чтобы убедиться в превосходстве революционно-демократической критики.

С позиций историзма подходу к творчеству писателей-современников, революционно-демократическая критика прежде всего раскрывала, в чем заключается новое слово, сказанное ими. Развитие реализма, творчество таких гигантов, как Толстой и Достоевский, во многом оправдали прогнозы Чернышевского и Добролюбова.

Историко-литературная концепция Чернышевского зиждется на глубокой убежденности во всемирно-исторической миссии передовой России. Вслед за Белинским утверждая, что «только жизнь народа, степень его развития, определяет значение поэта для человечества» (I, 127), молодой Чернышевский величие Лермонтова и Гоголя связывал с «совершенной самостоятельностью» их произведений, которые он признавал «самыми высшими, что произвели в последние годы в европейской литературе».

Главным критерием оценки исторической роли данного литературного факта для Чернышевского было соотношение последнего с жизнью народа, с общественным сознанием.

Отвергая версию о подражательном характере поэзии Пушкина, Чернышевский писал: «В ком сильна народная стихия, в том никакие иноземные влияния не подавят ее» (II, 430). Это положение представляет значительный методологический интерес, ибо вооружает науку критерием для решения проблемы национальной самобытности литературы.

Поставив Пушкина у истоков русского реализма, Чернышевский видел его заслугу в том, что он «первый стал описывать русские нравы и жизнь различных сословий русского народа с удивительной верностью и проницательностью. До него почти не имели об этом понятия. Прежние писатели редко избирали предметом своих рассказов русскую жизнь, а если и делали это, то описывали ее неточно и неестественно» (III, 315).

Поворот новой русской литературы к национальной действительности, процесс ее демократизации, начало которому положил Пушкин, признается у Чернышевского главным условием развития реалистического метода. В том же ракурсе рассматривается и творчество Гоголя, ознаменовавшее собой качественно новую, следующую после Пушкина и более высокую ступень литературного развития. «Ни в ком из наших великих писателей не выражалось так живо и ясно сознание своего патриотического значения, как в Гоголе. Он прямо себя считал человеком, призванным служить не искусству, а отечеству; он думал о себе: „Я не поэт, я гражданин“» (III, 137).

Другими словами, согласно историко-литературной концепции Чернышевского, развитие реализма явилось отражением роста национального самосознания, точнее сказать—самосознания народа. Критик настаивал на том, что только та литература, которой основанием служат истинные стремления людей, является

органической частью действительности. «Не мысль противоположна действительности,— потому что мысль порождается действительностью и стремится к осуществлению, потому составляет неотъемлемую часть действительности,— а праздная мечта, которая родилась от безделья и остается забавою человеку, любящему сидеть сложа руки и зажмурив глаза»,— читаем мы в авторецензии на диссертацию «Эстетические отношения...» (II, 103).

Чернышевский писал о том, что оды Ломоносова, как и дела Петра, принадлежат действительности — и с этой точки зрения должны быть оцениваемы. Сила и слабость отечественной литературы XVIII века определялись степенью ее связи с русской действительностью того времени. Крупнейшие русские писатели XVIII века, преисполненные патриотических чувств, немало сделали для просвещения страны. Однако их творчество не стало еще значительной исторической силой, его воздействие на общество было сравнительно незначительным.

Как и Добролюбов, к русской литературе XVIII века Чернышевский подходил с позиции классовой критики дворянской культуры в целом. Паразитическая идеология эксплуататорских классов неспособна вдохновить искусство. «Эпикурейское направление» может приходиться по вкусу только немногим празднотлюбцам, а для огромного большинства людей «такая тенденция всегда казалась и будет казаться безвкусна и даже решительно противна...» (III, 301). Эта мысль высказана в заключительной статье «Очерков гоголевского периода» и служит ключом к понимаю трактовки Чернышевским, а также и Добролюбовым, литературы «века Екатерины».

Чтобы стать «главною двигательницею исторического развития своей страны» (IV, 6), какой стала, по мнению автора монографии о Лессинге, немецкая литература второй половины XVIII столетия, литература должна была подняться над узкими классово-корыстными интересами привилегированного меньшинства.

В советском литературоведении высказывалось предположение, что Чернышевский, писавший по вопросам западноевропейской жизни и культуры всегда с оглядкой на Россию, в книге о Лессинге намекает и на русскую литературу — на ту роль, которую она сыграла и которую может сыграть в истории народа³.

В основу историко-литературной концепции Чернышевского кладется анализ социального генезиса художественного творчества. Творчество Пушкина, Гоголя, Лермонтова, других выдающихся писателей-дворян в целом признавалось исторически прогрессивным для своего времени, рассматривалось как один из фазисов в движении национальной культуры по пути к реализ-

³ См., например: А. Лаврецкий. Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм, изд. 2-е. М., «Художественная литература», 1968, стр. 257 и др.

му и народности. В итоге этого движения литература должна вступить в «гармонию с великими историческими интересами национального развития» (IV, 172), что предполагало, по убеждению Чернышевского, активное вмешательство писателя в судьбы национальной жизни, возобладание в художественном творчестве реализма и осознанной тенденции.

Историко-литературные экскурсы в статьях Чернышевского затрагивают чаще всего лишь определенные проблемы литературного развития, а через них — определенные стороны общественно-исторического процесса, отражением и выражением которого является процесс литературный. В связи с толстовским методом изображения психологии человека критик касается мастерства психологического анализа у Пушкина, Лермонтова, Тургенева; при разборе «Губернских очерков» Щедрина он обращается к опыту Гоголя. Такое же функциональное значение имеет обращение Чернышевского к традициям в статье о Писемском. Но хотя каждый данный экскурс в прошлое затрагивает, как правило, лишь одну сторону историко-литературного развития, в своей сумме они воссоздают объемную картину становления реалистического метода в русской литературе XIX века.

Чернышевскому, как правило, удавалось избегать вульгаризации историко-социологического принципа литературоведческого анализа, так как он почти всегда исходил из понимания конкретности истины. Сказанное подтверждается, в частности, позицией Чернышевского в отношении к наследию Пушкина. В 50-е и 60-е годы это был «пробный камень» для любой литературоведческой методологии. В условиях крайне обострившейся идеологической борьбы, когда либералы пытались противопоставить новым веяниям в литературе творчество односторонне толкуемого Пушкина, революционеры-шестидесятники склонны были преуменьшить значение наследия основоположника новой русской литературы. Случалось, они сужали, упрощали, а то и ревизовали взгляды Белинского на Пушкина и на весь догоголевский этап в русской литературе. Наиболее активно в этой роли выступал Писарев. Poleмическое задание наложило свой отпечаток и на некоторые аспекты анализа пушкинского творчества в работах самого Чернышевского — в очерке «Александр Сергеевич Пушкин, его жизнь и сочинения», в цикле статей «Сочинения Пушкина», в «Очерках гоголевского периода русской литературы» (1855—1856), в других попутных высказываниях. Однако нельзя упускать из виду, что Чернышевский судил о поэте, не будучи знакомым со многими впоследствии обнародованными материалами, подтверждающими конфликт Пушкина с «ужасным веком», его оппозиционность существующему общественному порядку.

Как известно, Дружинин (его позицию с некоторыми коррективами поддерживали Анненков, Боткин, Дудышкин, другие

критики 50-х годов из лагеря либералов) призывал порвать с традицией Белинского. В противовес Белинскому выдвигалась теория, согласно которой «дидактическому направлению» в русской литературе, идущему от Гоголя, «микроскопический реализм» которого и якобы рабское следование скоропреходящим общественным интересам пагубно сказывается на художественной культуре, должно быть противопоставлено направление «артистическое». Главой направления «артистического», безучастного к современности и служащего интересам «вечным», «неизменным», объявлялся Пушкин.

Своего рода манифестом теоретиков «чистого искусства» явилась статья Дружинина «Критика гоголевского периода и наше к ней отношение». В ней подвергались отрицанию научные основы передовой критики сороковых годов, ставился под сомнение объективно-исторический смысл ее суждений. Так, статья Белинского о Марлинском, расчищавшая почву для утверждения теории реализма в России, объявлялась плодом озлобленного ума, нетерпимости, предвзятого подхода к явлению искусства. Чернышевскому пришлось дать решительный отпор противникам Белинского и Гоголя. Этим и объясняется полемическая односторонность иных его теоретико-литературных и историко-литературных выступлений.

Но наряду с ошибочными суждениями об «объективизме» Пушкина, явно продиктованными «злостью дня», в работах Чернышевского немало прозорливых суждений о поэте и его историческом значении. О «Евгении Онегине» — вслед за Белинским — сказано, что этот роман навсегда утвердил в русской поэзии самобытное национальное содержание. В конечном итоге, от узкого понимания Пушкина, как «поэта формы» по преимуществу, критик приходит к признанию Пушкина первым реалистом в русской литературе.

Чтобы вполне оценить диалектику мысли Чернышевского, надобно подробнее остановиться на его своеобразном понимании соотношения «формы» и «содержания» — эти категории многое объясняют и в самой историко-литературной концепции вождя революционной демократии 60-х годов. «Факт несомненный — пишет он в 1855 г., — что художественная форма явилась у нас (мы говорим о литературе, начиная от Ломоносова) — раньше, нежели содержание, и существенный характер исторического движения литературы с эпохи Пушкина состоит в том, что содержание ее мало-помалу становилось все глубже и живее» (II, 780). Чернышевский признавал преобладание интереса к художественной форме на определенных этапах становления национальной самобытной культуры оправданным и прогрессивным. «Все народы, двигаясь вперед при помощи успехов, совершенных более счастливыми их собратьями, всегда сначала под-

чинялись формалистическому влиянию, потому что форма лянтянее содержания для неразвитого человека; но потом, когда умственные отношения становились теснее, благодаря формалистическому сближению, начиналась возможность вдумываться и в содержание цивилизованной жизни, формы которой были уже известны. Тогда иноземное влияние переставало быть противоположно народной жизни, — напротив, при помощи уроков и истин, выработанных жизнью собратий, народная жизнь быстро развивалась, — развивалась сообразно собственным потребностям и условиям, то есть вполне самостоятельно, так что исчезал всякий след умственной зависимости от других народов именно в то время, когда сближение с ними начинало приносить обильнейшие плоды» (IV, 65). Так было в других странах, подчинилась этому общему закону и новая русская литература на первоначальном этапе. Чернышевский, в частности, ссылается на пример Жуковского, который «познакомил нас в поэзии с человеческими (вообще человеческими, не нашими именно) чувствами <...> — это еще не мы, как русские, но мы, как люди» (IV, 148).

Было бы ошибочным полагать на основании вышеприведенных высказываний, будто Чернышевский метафизически разъединял форму и содержание. Овладение формой — это подтверждается, в частности, опытом Пушкина — влечет за собой обогащение литературы содержанием; для Чернышевского «форма — это структура, принцип организации содержания»⁴. Отсюда заключение: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания — значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы — значит уничтожить форму»⁵.

Противники Чернышевского, сторонники «чистого искусства» рассматривали форму вне связи ее с идейным содержанием литературы, исторически и социально обусловленным.

Проблема формы не обходилась, не замалчивалась и не недооценивалась Чернышевским. Суждения критика о толстовском психологическом анализе («диалектика души»), о природе художественного новаторства Щедрина и др. не потеряли своего принципиального значения и по сей день. Чернышевский разрабатывал учение, согласно которому всякий художник развивает и совершенствует формальную сторону своего таланта на основе опыта предшествующих поколений. Содержательную сторону таланта критик видел в глубоком и стройном воззрении на жизнь и общество.

⁴ Б. Бурсов. Вопросы реализма в эстетике революционных демократов. М., Гослитиздат, 1953, стр. 155.

⁵ «Звенья», вып. III—IV, стр. 574.

Следовательно, формальная сторона ставилась достаточно высоко. Но центр тяжести неуклонно переносился на борьбу за «дельное содержание». Смысл борьбы заключался в том, чтобы развеять иллюзии относительно возможности отрешенного от реальных исторических процессов литературного творчества. Это объяснялось не только требованием времени, а было продиктовано пониманием самой сущности искусства. «Содержание, достойное внимания мыслящего человека, одно только в состоянии избавить искусство от упрёка, будто оно — пустая забава, чем оно и действительно бывает чрезвычайно часто», — заявлено молодым Чернышевским едва ли не на пороге его литературной деятельности, — «художественная форма не спасет от презрения или сострадательной улыбки произведение искусства, если оно важностью своей идеи не в состоянии дать ответа на вопрос: „да стоило ли трудиться над подобными пустяками?“ Беспольное не имеет права на уважение» (II, 79).

По мысли Чернышевского, художественное творчество — акт сознательный, поддающийся самоконтролю, целенаправленный. В этой связи напомним его аргументированный ответ критикам, которые полагали, будто Гоголь, например, творил бессознательно, не ставя перед собой определенных социальных задач: «Некоторые вздумали говорить, что Гоголь сам не понимал смысла своих произведений, — это нелепость, слишком очевидная» (IV, 636).

Великий сатирик не только понимал необходимость быть грозным и беспощадным критиком существовавших порядков, но и осознавал недостаточность своей сатиры. «Одну из причин недовольства его своими произведениями», настаивал Чернышевский, надобно видеть в том, что Гоголь ощущал потребность расширить границы своей сатиры, но не мог этого достичь по ряду обстоятельств объективного и субъективного характера (см.: IV, 655—656).

Историзм и диалектичность Чернышевского в подходе к важнейшим эстетическим категориям проявились в его трактовке художественности. Материалист и революционер, он и в этом вопросе стоял на много голов выше присяжных защитников «формы». Считая единство произведения «первым законом художественности», Чернышевский с этой точки зрения оценивает талант молодого Толстого: «его произведения художественны, то есть в каждом из них очень полно осуществляется именно та идея, которую он хотел осуществить в этом произведении. Никогда не говорит он ничего лишнего, потому что это было бы противно условиям художественности, никогда не безобразит он свои произведения примесью сцен и фигур, чуждых идее произведения. Именно в этом и состоит одно из главных требований художественности» (III, 430, 431).

Напротив, критикам-эстетам так и не дано было по достоинству оценить новаторские поиски в области формы Тургенева, Толстого, Достоевского. Боткин, настаивая на интуитивном характере творческого процесса, сводя последний преимущественно к работе над формой, независимой от содержания, писал: «Поэт только высказывает то, что непосредственно, независимо от его воли возникло в душе его: материал, содержание создались уже в его душевном созерцании, и сочинительство участвует тут только как обработка внутренне готового материала»⁶.

Речь, таким образом, шла о независимости художника от реальной действительности.

Тургенев, сочувствовавший эстетической программе Дружинина, считал нужным не согласиться со статьей последнего о Пушкине, в которой выдвигалось требование забыть интересы общественные ради художественных: «Бывают эпохи, где литература не может быть *только* искусством, — а есть интересы высшие поэтических интересов. Момент самопознания и критики так же необходим в развитии народной жизни, как и в жизни отдельного лица»⁷.

Чернышевский, говоря о художественности произведения, неизменно имел в виду как его форму, так и содержание. Органическое соответствие этих двух сторон единого целого есть важное условие правдивости произведения. Правда для Чернышевского всегда оставалась главным критерием оценки уровня художественного совершенства.

Если вернуться к Пушкину, то видно, насколько высоко — при всех оговорках и ограничениях — Чернышевский ставил поэта, когда заявлял, что «существенная красота заключена не в словах, которыми умеет гениальный писатель облечь свои мысли, а в том гениальном развитии, которое получает мысль в его уме, воображении, соображении, — назовите это, как хотите, — в художественности, с какою представляется ему план, а не выражение» (II, 458).

Однако противопоставление гоголевского «субъективизма» — «объективизму» пушкинского «артистического» направления, гоголевской «энергии негодования» — якобы присущему Пушкину благодушному приятию мира характерно для обоих противостоящих лагерей в эстетике и критике 50—60-х годов. С той только существенной разницей, что Дружинин и его соратники отдавали предпочтение выдуманному ими Пушкину, а автор «Очерков гоголевского периода...», как и вся «партия Чернышевского», признавали создателя «Мертвых душ» художником, более отвечающим потребностям времени. И хотя в умалении значения пуш-

⁶ В. П. Боткин. Соч., т. II. СПб, 1891, стр. 366.

⁷ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. II, стр. 282.

кинского начала разночинно-демократическая критика (в лице Писарева, например) заходила подчас весьма далеко, в целом их позиция содействовала развитию литературной теории, утверждению русского критического реализма, движению литературы на путях народности.

Обращаясь к творчеству Гоголя, Н. Г. Чернышевский раскрывал не только его роль в становлении и формировании реализма в литературе 30—40-х годов, но и значение его традиций для литературного процесса 50—60-х годов. Давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России: «он первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое»; «он пробудил в нас сознание о нас самих — вот его истинная заслуга, важность которой не зависит от того, первым или десятым из наших великих писателей должны мы считать его в хронологическом порядке»; «гоголевское направление до сих пор остается в нашей литературе единственным сильным и плодотворным» (III, 11, 19, 20, 6). В этих определениях развиты идеи Белинского о Гоголе, окончательно повернувшем русскую прозу на путь реализма.

Вместе с тем Чернышевский трезво судит об исторически обусловленной ограниченности социально-политического кругозора великого писателя, о «тесноте его горизонта». В свете новых потребностей общественного развития России революционерам-шестидесятникам представлялась уже недостаточной позиция Гоголя, а его критика социальных устоев — половинчатой. «Гоголя поражало безобразие фактов, и он выражал свое негодование против них», но он не осознал, «из каких источников возникают эти факты, какая связь находится между той отраслью жизни, в которой встречаются эти факты, и другими отраслями умственной, нравственной, гражданской, государственной жизни» (IV, 632). В этом смысле новой фазой реалистической сатиры явилось, по Чернышевскому, творчество Щедрина, который, разоблачая зло, очень хорошо понимает, откуда оно возникает, «какими фактами оно поддерживается, какими фактами оно могло бы быть истреблено» (IV, 633).

Для понимания «механизма» историко-литературного развития имеет немалое значение утверждавшееся Чернышевским положение о том, что в иных конкретных случаях начало серьезным качественным переменам в литературе может положить творчество писателей «второго ряда». Так, говорил он, бывало в прошлом, так может случиться в настоящее время. Этот методологический принцип Чернышевский развил, например, в статье «Не начало ли перемены?» (1861) при анализе рассказов Н. Успенского. В данном случае речь шла об отставании формы от содержания: писатель небольшого масштаба не мог новое содержание

эпохи воплотить в соответствующую художественную форму. Отнюдь не амнистируя эстетические несовершенства его рассказов, Чернышевский вместе с тем рассмотрел в творчестве Н. Успенского, ценимого им за неподдельный демократизм, хорошее знание жизни народных низов, симптомы начала нового этапа в развитии реализма.

В статье «Не начало ли перемены?» было отмечено, что гоголевская жалость к маленькому человеку неизбежно вырождалась впоследствии в сентиментальное барски-покровительственное отношение к трудовому народу. Уже в «Очерках гоголевского периода русской литературы» достаточно отчетливо обозначены «стороны слабые» реализма автора «Мертвых душ». Но шестидесятники видят «залог более полного удовлетворительного развития идей, которые Гоголь обнимал только с одной стороны, не сознавая вполне их сцепления, их причин и следствий» (III, 9—10).

Историзм проявился в подходе Чернышевского к вопросу о народе, каким он был представлен в литературе. Сентиментальная идеализация народа у «прежних писателей», у таких, как, например Григорович, умиление покорностью, терпением маленького человека, установка на сострадание признается оправданной лишь на определенном этапе общественного развития. «Новое слово» в очерковых рассказах Н. Успенского заключалось, по мысли критика, в том, что этот писатель отказался от идеализаторского отношения к патриархальным формам народной жизни и сознания.

Требую от литературы безусловной правды о народе, Чернышевский исходил из веры в него, из оптимистических представлений о возможностях народа, который должен стать субъектом, а не объектом истории. И в этой связи перед литературой выдвигается задача воссоздания положительного народного характера.

Историзм методологии Чернышевского-критика сказывается и в его трактовке «лишних людей». В полемике с Дудышкиным, например, он брал под защиту Рудина — «лишние люди» в свое время были «лучшими людьми». Но тот же историзм в подходе к явлениям жизни и литературы дал основание Чернышевскому в начале 60-х годов, в условиях революционной ситуации, утверждать, что время Рудинных прошло, что их позиция по отношению к народу бесплодна и стала тормозом на пути народно-освободительного движения. Вырождение психологии «лишних людей» 40-х годов в трусливый либерализм 60-х объясняется общностью жизненного уклада, породившего оба эти явления.

«Очерки гоголевского периода русской литературы», как и другие сочинения Чернышевского историко-литературного плана, сыграли большую роль в углублении русской литературоведче-

ской мысли, в совершенствовании методологии анализа явлений литературных. Теория народности и реализма литературы, развитая Чернышевским и Добролюбовым вслед за Белинским, на долгие годы определила направление передовой русской критики. Однако после насильственного отторжения Чернышевского от активной литературно-общественной деятельности в условиях политической реакции и кризиса разночинно-демократических идеалов наметился очевидный спад и в теоретической области. Это сказалось, в частности, в догматизации и упрощении эстетического учения Чернышевского и Добролюбова, их взглядов на место литературы в общественной жизни, понимания народности и реализма литературы. Между тем, несмотря на «издержки» полемического свойства, а также методологические изъяны, присущие материалистической философской мысли в домарксовский период, основные принципы эстетики Чернышевского и его представления о движущих факторах историко-литературного развития отличались многомерностью.

Не была однолинейной и трактовка народности, в системе взглядов Чернышевского связанная с определением общественной роли литературы.

В основе историко-литературной концепции Чернышевского лежит убеждение в том, что непременным условием настоящего развития литературы является ее связь с освободительным движением народа — главным делом нации. Одновременно критик сознавал, что от самого народа, от его общественной активности «зависит развитие русской литературы». Обращаясь к демократическому читателю, Чернышевский призывал его: «выразить непреклонную волю вашу, чтобы она развивалась, и только тогда будет она иметь возможность развиваться» (III, 309).

Борьба Чернышевского за народность литературы, за дальнейшую демократизацию художественного творчества была сложной. Исторически подходя к характеристике народа, он и понятие «народность литературы» понимал диалектически. Неизменным оставалось и правило: степень народности литературы определяется важностью для народной жизни вопросов, которые литератор поднимает. В ходе исторического развития народа и общества животрепещущее значение, естественно, приобретает то одна, то другая проблема. Народной признается Чернышевским та литература, которая не плетется в хвосте у истории, а предугадывает направление ее развития и вооружает общество доскональным пониманием сущности встающих перед ним задач.

Сам Чернышевский сформулировал эти свои требования следующим образом: «1) Степень понимания, обращаемого литературой на те или другие предметы, соразмеряется со степенью важности, какую имеют эти предметы в народной жизни; потому

литература занимается преимущественно изучением своего рода быта; 2) форма художественного произведения должна быть совершенно народна» (III, 655).

Н. А. ДОБРОЛЮБОВ

Чернышевский уделял вопросам эстетики, теории и истории литературы значительное внимание. Однако литературно-критической деятельностью он занимался попутно, — главный его интерес составляли проблемы социально-политические и философские. После прихода Н. А. Добролюбова в «Современник» Некрасов и Чернышевский доверили ему отдел литературной критики. Недавний студент Главного педагогического института целиком посвятил себя этому делу: с 1856-го и до 1861 года, когда ранняя смерть оборвала жизнь гениального критика, Добролюбов вписал одну из самых содержательных страниц в историю русской общественной мысли, русской литературной науки. Ему удалось развить и углубить многие теоретико-методологические и историко-литературные положения, которые Чернышевский только поставил или рассмотрел с одной лишь стороны.

Среди революционеров-шестидесятников Н. А. Добролюбов был одним из самых образованных в филологическом отношении публицистов. Не случайно первая его статья, напечатанная в VIII и IX книгах «Современника» за 1856 г., была посвящена историко-литературной теме, казавшейся сугубо академической. Это было исследование, выросшее из студенческого сочинения, об издававшемся Екатериной II в 80-х годах XVIII века журнале «Собеседник любителей российского слова». Историко-литературный, исследовательский характер носили и другие, причем наиболее значительные выступления Добролюбова: «О степени участия народности в развитии русской литературы», «Русская сатира в век Екатерины» и др.

Добролюбов с первых шагов определил свое отношение к современной ему литературной науке, сформулировав свое понимание целей и задач историко-литературного исследования. Собственная его литературно-критическая деятельность явилась практическим осуществлением тех требований, которые разночинная демократия в преддверии революционной ситуации 60-х годов предъявляла к русскому литературоведению.

Обращаясь к прошлому, автор статьи о «Собеседнике любителей российского слова» был более всего озабочен настоящим, — он со всей доступной в подцензурном издании остротой ставит проблему общественной роли литературы и литературной критики, относя к последней и собственно науку о литературе. Добролюбов решительно осуждает «фактическое, или лучше, библиографическое направление критики», едко высмеивает литературо-

ведов и критиков, которые погрязли в мелочах, околелитературных фактах и подменяли идейно-художественный анализ произведений объективистским фактологическим комментарием. «Она занимается фактами,— писал Добролюбов о современной ему литературной науке,— она собирает факты, а что ей за дело до выводов»⁸.

Сам автор статьи о «Собеседнике...», иронизируя над приверженцами «мозольного исследования», вскрывал бесплодность «библиографической критики», ее бессилие решать большие историко-литературные задачи, но вовсе не относился нигилистически «к черной работе» над фактическим материалом. Напротив, та же статья о «Собеседнике...», равно как и другие добролюбовские печатные выступления, свидетельствовала о труде кропотливом, исследовательском. К статье о «Собеседнике...» были приложены развернутые «Библиографические заметки», содержавшие описание журнала, раскрывавшие авторство анонимных публикаций и т. д.

Отнюдь не о недооценке фактической вооруженности литературного исследования, а о неприятии гипертрофированного интереса к мельчайшим деталям при невнимании к логике историко-литературного процесса в целом свидетельствовало следующее программное заявление Добролюбова: «После отвлеченных философских рассуждений, которыми отличалась наша критика в сороковых годах, наступило обращение к фактам истории литературы. Любопытно наблюдать этот крутой поворот направления <...> За 10—20-летие перед этим ко всему хотели прилагать эстетические и философские начала, во всем искали внутреннего смысла, всякий предмет оценивали по тому значению, какое имеет он в общей системе знаний или между явлениями действительной жизни. Тогда господствовали высшие взгляды, тогда старались уловить дух, характеры, направление, оставляя в стороне мелкие подробности <...> Ныне это делается не так <...> Теперь дорожат каждым мельчайшим фактом биографии и библиографии. Где первоначально были помещены такие-то стихи, какие в них были опечатки <...> в каком доме бывал известный писатель, с кем он встречался, какой табак курил, какие носил сапоги <...> — вот важнейшие задачи современной критики, вот любимые предметы ее исследований, споров, соображений» (I, 29).

Свое отношение к деятельности «библиографов» Добролюбов выразил и в ряде других выступлений, в частности, в рецензиях на VII том анненковского издания «Сочинений» Пушкина, на

⁸ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч. в шести томах. М., 1934—1939, т. I, стр. 28.— В дальнейшем ссылки приводятся в тексте с указанием тома и страницы этого издания.

стихотворения Розенгейма, на афанасьевское издание русских сатирических журналов XVIII века.

Формулируя принципы своего отношения к литературно-исследовательскому труду, Добролюбов писал: «Я всеми силами старался скрыть черную работу, которая положена в основание здания, снять все леса, по которым лазил я во время стройки, потому что почитаю их совершенно излишними украшениями. Я старался представить выводы, результаты, итоги, а не частные счеты, не множители и делители. Может быть, от этого труд мой потерял научное достоинство, но зато его можно будет читать, а я хочу лучше служить для чтения, нежели для справок» (I, 31).

Добролюбов вступил на арену литературной борьбы в момент, когда разворачивалась ожесточенная борьба русской революционной демократии с дворянским либерализмом. «Библиографическая критика» с либеральных позиций фальсифицировала русский литературный процесс и историю русской общественной мысли. В сущности, она была направлена против лучших традиций передовой литературной мысли, против идейного наследия Белинского. В этих условиях историко-литературные экскурсы Добролюбова приобретали особо злободневное значение. Однако нельзя сводить значение его историко-литературных статей только к борьбе с либеральной идеологией 50—60-х годов. Работа о «Собеседнике...», наряду со статьей Добролюбова «Русская сатира в век Екатерины», явилась заметным вкладом в изучение литературы XVIII века. Несмотря на цензурные ограничения, Добролюбову удалось показать подлинный характер «либерализма» автора «Записок касательно российской истории» и «Былей и небылиц». С революционно-демократических позиций оценивая наследие, критик вскрывает многочисленные искажения русской истории, допущенные Екатериной в ее мнимонаучном труде с целью «набросить на все темные явления русской жизни и истории какой-то светлый, даже отрадный колорит». Рассматривая «Были и небылицы», исследователь настаивал, что им «совсем нельзя придавать значения серьезной сатиры, как хотели некоторые критики». Добролюбов указывает на классовую ограниченность дворянской сатиры XVIII века, «намеки и остроты» которой «выражают скорее общечеловеческие страсти, нежели пороки тогдашнего общества».

Историко-литературная концепция Добролюбова, его суждения о писателях, отдельных произведениях и целых литературных направлениях изжидутся на революционно-демократической теории народности искусства. Искусство рассматривается как форма активного познания действительности. С наибольшей отчетливостью и полнотой в этом аспекте история отечественной литературы рассматривается в исследовании «О степени участия народности в развитии русской литературы» («Современник»,

*Н. А. Добролюбов*

1858, книга II). Написанная по поводу второго издания книги А. Милюкова «Очерк истории русской поэзии», эта статья содержит критический обзор развития отечественной литературы от ранних памятников русской письменности до современной реалистической литературы. Важнейшим критерием оценки признается степень близости литературного явления к народной жизни, к интересам народа, глубина и правдивость отражения идеалов и сознания народных масс.

Рассматривая в этом ракурсе устное народное творчество, Добролюбов, с одной стороны, вскрывает несостоятельность либерально-буржуазных концепций, высокомерно третировавших русский фольклор, недооценивавших его познавательную и эстетическую значимость. С другой стороны, он — в противовес славянофильской идеализации фольклора — вскрывает слож-

ность и идейную противоречивость содержания народного творчества, в котором нашли свое отражение и предрассудки, возникнувшие под воздействием на трудящиеся массы антинародной идеологии эксплуататорского меньшинства, религиозной морали и т. д. Добролюбов, как и Чернышевский, решительно осуждал покорность и смирение, в духе которых власть имущие пытались воспитывать трудящихся. С особым тщанием, говоря о фольклоре, критик отмечал в нем черты бунтарские, протестантские мотивы, подчеркивал самобытное творческое начало, свидетельствовавшее о неиссякаемых созидательных возможностях народа.

Проблему народности литературы Добролюбов решал, исходя из материалистического понимания отношения искусства к действительности. Статья начинается с многозначительного объяснения «с некоторыми книжниками, которые возводят на „Современник“ обвинение, будто он совершенно отвергает всякое значение литературы для общества».

Развивая идею Чернышевского о приоритете действительности, Добролюбов высмеивает «книжных приверженцев литературы», думающих, что «литература заправляет историей, что она изменяет государства, волнует или укрощает народ, переделывает даже нравы и характер народный» (I, 205). «Не жизнь зависит от поэзии», а наоборот, искусство и литература «слагаются по жизни», — утверждал Добролюбов.

Ложные эстетические взгляды, подчеркивает критик, восходят к идеалистическим представлениям о мире. «Пора нам освободить жизнь от тяжелой опеки, налагаемой на нас идеологами, — говорит Добролюбов. — Начиная с Платона, восстают они против реализма и, еще не понявши хорошенько, перепутывают его учение. Непременно хотят дуализма, хотят делить мир на мыслимое и являемое, уверяя, что только чистые идеи имеют настоящую действительность, а все являемое, т. е. видимое, составляет только отражение этих высших идей. Пора бы уже бросить такие платонические мечтания и понять, что хлеб не есть пустой значёк, отражение высшей, отвлеченной идеи жизненной силы, а просто хлеб — объект, который можно съесть. Пора бы отстать и от отвлеченных идей, по которым будто бы образуется жизнь, точно так как отстали, наконец, от теологических мечтаний, бывших в такой моде во времена схоластики» (I, 206).

Требуя от эстетики, литературоведения и критики прочной опоры на действительность, на законы ее развития, Добролюбов заявляет: «В естественных науках все подобные аллегории давным-давно оставлены; пора бы закончить с ними и в области литературы и искусства. Не жизнь идет по литературным теориям, а литература изменяется сообразно с направлением жизни; по крайней мере, так было до сих пор не только у нас, а

повсюду» (I, 207). Добролюбов ссылается на множество исторических примеров и на современную ему русскую действительность: «...Чтобы не ходить далеко за примерами, укажем на то, чем полна теперь вся Россия, что отодвинуло далеко назад все остальные вопросы — на изменение отношений между помещиками и крестьянами. Не литература пробудила вопрос о крепостном праве; она взялась за него, и то осторожно, непрямо, тогда только, когда он уже совершенно созрел в обществе...» (I, 208).

Не ограничиваясь теоретической постановкой вопроса, свойственной Чернышевскому, Добролюбов развивает целостную систему воззрений на народность литературы, как на ее важнейшее неотъемлемое качество, проистекающее из самой природы искусства.

Настаивая на «служебной» роли литературы, критик утверждал, что судьбы самой литературы зависят от того, насколько активно и целеустремленно она будет своими специфическими средствами «служить выражением народной жизни, народных стремлений» (I, 237). Недостаток предшествующего развития литературы, причины слабого воздействия творчества даже выдающихся писателей-дворян на общественное мнение критик усматривает в крайней ограниченности круга действия, малочисленности читательской аудитории, а главное — в классовой узости точки зрения писателей прошлого на жизнь. Жизнь рассматривалась не с «общесправедливой» точки зрения, каковой является народная точка зрения, а с позиций «той или другой партии, того или другого класса» (I, 211).

Добролюбов готов признать плодотворным отражение в литературе мнений разных партий и классов. «Но дурно вот что: между десятками различных партий почти никогда нет партии народа в литературе» (Там же).

Историческое значение деятельности Добролюбова для мировой науки о литературе в первую очередь в том и заключается, что он подошел к литературному процессу, последовательно руководствуясь принципом народности искусства и литературы. «Точка зрения народа» позволила ему по-новому оценить развитие отечественной литературы с древнейших времен, начиная со славянских песен и «Слова о полку Игореве».

Иные конкретные характеристики Добролюбова односторонни и недостаточно историчны. Он преуменьшал, например, значение светского начала в древнерусской литературе, ее связи с конкретно-историческими задачами российской государственности и, в конечном итоге, с общенациональной жизнью. Недостаточно историчны иные конкретные суждения Добролюбова и о писателях XVIII века. Но при всей однобокости отдельных квалификаций Добролюбов сумел уловить главное,

что определяло развитие русской литературы на этом этапе: наметившийся поворот к действительности, расширение круга идей и круга людей, посвятивших себя литературному делу (среди последних были и выходцы из народных низов — Ломоносов, Посошков). Критик связывает процессы, происходившие в литературе, с реформами Петра, с общим подъемом национального сознания. Вместе с тем он весьма трезво судит о границах «демократизации» литературы в XVIII веке, об ее классовой природе. Даже «лучшие представители тогдашней литературы старались, так сказать, вести себя сколько можно аристократичнее в отношении к низким предметам, касающимся быта простого народа, и в отношении к самому этому народу, к подлому народу, как называли тогда публику, не принадлежащую к высшему кругу» (I, 230). В пренебрежении жизненными интересами трудящегося большинства критик усматривал причину искусственности, художественной неполноценности, своеобразного инфантилизма многих явлений литературы той эпохи. Исключение составляли писатели, в произведениях которых обнаруживаются элементы реалистического мировосприятия. В статье о «Собеседнике...», делая исключение лишь для Новикова, Фонвизина, Радищева, критик утверждает, что не было «почти ни одного произведения, в котором бы как-нибудь кстати или некстати — все равно — не выразились чувства благоговения к государыне» (I, 81). В целом неодобрительно отзываясь о «законопослушной» дворянской сатире в век Екатерины, Добролюбов выделяет Фонвизина, которого он называет одним из умнейших и благороднейших представителей истинного, здорового направления мысли в России.

Критик возражает против распространенных в современной ему литературной науке представлений о степени народности творчества Карамзина и Жуковского — писателей, стоявших в преддверии нового этапа в истории русской литературы. Карамзин, по Добролюбову, хотя и был ближе к действительности, нежели Ломоносов и Державин, однако еще продолжал витать в области мечтаний. Что касается «романтической поэзии, внесенной к нам Жуковским», то ее характеризуют «мечтательность, призраки, стремление к чему-то неведомому, надежда на успокоение там, в заоблачном тумане...» (I, 232—233).

Очевидна полемическая заостренность этих суждений, которые были подчинены задачам борьбы с либерально-дворянской идеологией. Но было бы ошибочным сводить историко-литературную концепцию Добролюбова только к этому ее боевому заданию. Рассмотренная в широкой перспективе, она представляется наиболее прогрессивной системой взглядов на прошлое русской литературы из всех, предлагавшихся в те времена литературной наукой. Сильной ее стороной явилось понимание реал-

лизма как магистрали развития новой литературы, приближающей ее к «настоящей, действительной жизни», к «признанию истинных и существенно важных» черт действительности. С этой точки зрения творчество выдающихся писателей, от Пушкина и Гоголя до Островского, Гончарова, Достоевского, рассматривалось как накопление и развитие элементов критического реализма, как этапы к утверждению нового художественного метода.

Вместе с тем очевидны и несовершенства историко-литературной концепции революционной демократии. Отчетливее всего они проявились в подходе к наследию Пушкина. Признавая значение поэта для своего времени, демократы-шестидесятники по существу отрицали значение творчества автора «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова» для последующих поколений. «Теперь, если бы явился опять поэт с тем же содержанием, как Пушкин, мы бы на него внимания не обратили» — читаем мы в рецензии Добролюбова на стихи Никитина (II, 579). «Степень участия народности» в становлении пушкинского реализма недооценивалась.

Более диалектичным было отношение к Гоголю. Создатель «Ревизора» и «Мертвых душ», по Добролюбову, не вполне постиг, в чем «тайна русской народности». Но в лучших своих творениях он «очень близко подошел к народной точке зрения», подошел «бессознательно, просто художнической ошущью» (I, 244).

Высоко ставит Добролюбов поэзию Лермонтова, развивавшуюся в сторону подлинной народности. Лермонтов шел к пониманию, что спасение от ложного пути, на котором стояло современное ему общество, «находится только в народе» (I, 238). Критику близок пафос протеста, присущий поэзии Лермонтова.

Умение видеть литературу в ее неуклонном движении, а литературные явления — в их взаимосвязанности составляет сильнейшую сторону добролюбовской методологии. Добролюбов неизменно сопоставлял день сегодняшний с днем вчерашним, большое значение придавал литературным традициям. Наследие он не рассматривал, как музейную реликвию, напротив, критик утверждал значение опыта прошлого для современности. Это позволяло с научной основательностью судить о ведущих закономерностях литературного процесса, о качественных изменениях, которые этот процесс привносит в литературу.

Добролюбовская трактовка Обломова и «обломовщины», своей глубиной и прозорливостью поразившая и самого создателя этого образа, Гончарова, явилась продолжением и развитием начатой Чернышевским борьбы с российским либерализмом. Статья «Что такое обломовщина?», появившаяся в 1850 году, по своей направленности примыкает к серии выступлений Черны-

шевского, которые ознаменовали начало нового этапа в идеологической борьбе эпохи.

Чернышевский в связи с тургеневской «Асей» и героем этой повести в статье «Русский человек на rendez-vous» по-новому ставил проблему «лишних людей» в жизни и в литературе. Наступавшая революционная ситуация обнажала классовую сущность вчерашних «лучших людей», их оторванность от народа, чуждость его жизненным интересам. Анализ психологии «лишних людей», порожденных той самой общественной средой, теми самыми крепостническими отношениями, которые они не приемлют, позволил Чернышевскому вскрыть закономерности причудливой, на первый взгляд, эволюции этого круга персонажей, запечатленного русской литературой первой половины XIX века, начиная с Пушкина и Грибоедова.

Под тем же углом зрения рассматривает и Добролюбов Обломова. В характере гончаровского героя — в полном согласии со своей историко-литературной концепцией — критик обнаруживает черты и качества его литературных предшественников. «Давно уже замечено, что все герои замечательнейших русских повестей и романов страдают оттого, что не видят цели в жизни и не находят себе приличной деятельности. Вследствие того они чувствуют скуку и отвращение от всякого дела, в чем представляют разительное сходство с Обломовым» (II, 17). «Родовые черты обломовского типа» Добролюбов находит уже в Онегине.

Эта литературная параллель, позволяющая установить «родословную» Обломова, характерна для методологии Добролюбова: критический и историко-литературный аспекты анализа не только соприкасаются, они взаимообусловлены. Добролюбов отнюдь не прибегает к дурной актуализации истории литературы, напротив, он отчетливо указывает на метаморфозу образа «лишнего человека» под воздействием «внешних условий». Заслуга Гончарова усматривается в том, что он подметил «новую фазу» существования традиционного героя дворянской литературы, определил «сущность его нового смысла» (II, 10).

Анализ Добролюбовым современных литературных явлений в статьях о Гончарове, Островском, Тургеневе, Достоевском позволяет отчетливее характеризовать историко-литературное прошлое.

Историзм отличает добролюбовскую постановку вопроса о новом положительном герое русской литературы, который должен явиться на смену Рудиным, Лаврецким, вырождающимся в Обломовых «лишним людям». Задрапированные в романтические одежды, возведенные на пьедестал героев писателями 20—40-х годов, они к началу 60-х годов окончательно дискредитировали себя в глазах демократического читателя. Что касается трудностей, с которыми встречалась литература середины века

на пути к воплощению характера героя, отвечавшего потребностям новой эпохи, то Добролюбов, исходя, в частности, из опыта Гончарова (Ольга Ильинская) и Тургенева (Елена, Инсаров), признавал: «Это трудное, томительное переходное положение общества необходимо кладет свою печать и на художественное произведение, вышедшее из среды его» (II, 216).

Историзм мышления ставил Добролюбова выше тех современных ему демократических критиков, которые, подобно Писареву например, упрощая вопрос, приходили к нигилистическому отрицанию предшествующих этапов литературного развития; они полагали исчерпанными творческие потенции дворянской литературы, а задачи разночинно-демократической литературы на новом этапе по существу сводили к «чистому отрицанию» опыта прошлого.

Добролюбов был не только просветителем, но и революционером. С одной стороны, он оценивает литературные явления с точки зрения их воздействия на умы современников, требует от литературы идти «вперед общественного сознания» (IV, 74). С другой стороны, критик возражал против идеалистических представлений о приоритете искусства и доказывал невозможность навязывания художникам идей, не получивших достаточного развития в объективной действительности: «Для того, чтобы известная идея высказалась, наконец, литературным образом, нужно ей долго, незаметно и тихо созреть в умах людей, имеющих прямое, непосредственное соотношение с практической жизнью» (I, 108).

Две эти стороны единой теории должны приниматься в расчет, иначе трудно объяснить противоречия, присущие отдельным высказываниям Добролюбова. В иных случаях просветитель брал в нем верх над революционером. На внутреннее противоречие в эстетической теории Добролюбова указал, например, Ф. М. Достоевский в статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве». Но оппоненты Добролюбова (как и Чернышевского) оперировали большей частью вырванными из общего контекста, изолированными, взятыми вне логики целостного развития высказываниями, когда обвиняли критика в примитивном утилитаризме, в сведении функции литературы якобы к регистрации фактов действительности, в игнорировании специфики искусства.

Как и Чернышевский, Добролюбов давал отдельными однолинейно сформулированными положениями определенные основания для подобных упреков. Но, выдвигая на первый план зависимость литературы от жизни, своеобразным зеркалом которой она является, Добролюбов отнюдь не отрицал воздействия искусства и литературы на действительность. Напротив, просветитель Добролюбов подчас даже склонен был преувеличивать воздействие умственного начала на объективный ход исто-

рии. Исходил он при этом из антропологических философских представлений, элементы которых явственно обнаруживаются в его теоретических построениях.

Главное, однако, заключается в революционно-демократическом пафосе всей деятельности Добролюбова — теоретика искусства, историка литературы и литературного критика. Вслед за Белинским и вместе с Чернышевским он развивал учение о реализме, обуславливая неизбежность победы этого художественного метода самой природой искусства. Его теория реализма не сводила задачи искусства к натуралистическому копированию действительности, к ее «дагерротипизации».

Противники эстетики революционной демократии именно в этом пункте чаще всего шли на прямую фальсификацию взглядов Добролюбова.

Не приемля обветшалых канонов идеалистической эстетики, Добролюбов утверждал, что искусство подчиняется своим законам и нормам, имеющим мало общего с установленными старыми критиками правилами. На конкретном материале — в том числе и историко-литературном — критик стремился обосновать свое понимание закономерностей эстетического освоения действительности. С материалистических позиций он рассматривал проблему соотношения мировоззрения художника и его творчества, определял критерии художественности.

Добролюбов близко подходил к решению сложнейшего вопроса о случаях несоответствия объективного содержания творчества убеждениям художника. Достаточно напомнить в этой связи имя Гоголя, чей вклад в развитие критического реализма он ставил высоко. Как и Чернышевский, Добролюбов считал, что наиболее полно реализовать свои потенции дано художнику, чей талант освещен наиболее передовым для своего времени мирозерцанием. «Судя по тому, как глубоко проникает взгляд писателя в самую сущность явлений, как широко захватывает он в своих изображениях различные стороны жизни, можно решить и то, как велик его талант» (II, 207).

Этому утверждению отнюдь не противоречат факты несоответствия уровня художественности произведения субъективным идейным намерениям автора. По мысли критика, в словоупотреблении которого понятие «мирозерцание художника» означало художественный метод, это мирозерцание не выражается в отвлеченных формах, определенных логических построениях. «Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности (...) Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им. Здесь-

то и находится существенная разница между талантом художника и мыслителя» (V, 22).

Идейные заблуждения художника, утверждал Добролюбов, в большей или меньшей мере сказываются в его творчестве. Например, по мнению критика, «рассудочные ошибки» Островского наложили свой отпечаток на иные его пьесы. Но сила реалистического искусства в том и состоит, что верность его принципам приводит к победе жизненной правды над отвлеченными идеями: «Не отвлеченные идеи и общие принципы занимают художника, а живые образы, в которых проявляется идея. В этих образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определить его рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам изображает...» (II, 84).

Еще более решительно сказано об этом в статье «Луч света в темном царстве»: автор может быть каких угодно мнений, лишь бы талант его был чуток к жизненной правде. Там же эта мысль уточняется: художественное произведение может быть выражением известной идеи не потому, что автор задался этой идеей при его создании, а потому, что автора поразили такие факты действительности, из которых эта идея вытекает сама собою.

В объяснении механизма этого сложного явления Добролюбов, как видим, не поднялся до уровня марксистского понимания причин, принуждающих большого и честного художника-реалиста идти против своих классовых симпатий и политических предубеждений (такое объяснение дает ленинская теория отражения), но мысль критика развивалась в верном направлении.

Несколько преувеличивая роль чувственного постижения действительности — в противовес рационалистическому ее познанию (представителями точных наук), — Добролюбов творчески развивал мысль Чернышевского о разумной и ложной тенденции в искусстве. Как и автор «Эстетических отношений искусства в действительности», он видел идеал в органическом слиянии рационального и эмоционального элементов, в их синтезе, способном обеспечить наивысший уровень художественности. «Свободное претворение самых высших умозрений в живые образы и, вместе с тем, полное сознание высшего, общего смысла во всяком, самом частном и случайном факте жизни — это есть идеал, представляющий полное слияние науки и поэзии и доселе еще никем не достигнутый» (II, 49).

В этом свете видно, насколько несостоятельны обвинения Добролюбова в неуважении к эстетической специфике искусства. Чтобы искусство удовлетворило нашему чувству, «необходимы живые, определенные образы» — сказано в одном из ранних выступлений критика (I, 121). И в дальнейшем, говоря о

разных формах художественного обобщения, автор «Луча света в темном царстве» и «Забитых людей», а также статей-исследований о творчестве Тургенева и Гончарова, неизменно подчеркивал, что речь идет о реалистическом художественном образе, типизирующем явления объективно существующего мира. А типизировать явления реальной действительности, по Добролюбову и Чернышевскому, — значит раскрывать их внутренний смысл. «Натуралистическое», «зеркальное» отражение неспособно дать представление о сущности явления, воссоздать в образах логику явления, его многомерность.

К числу наивысших завоеваний русской литературно-теоретической мысли середины минувшего века относится добролюбовская трактовка образов гончаровского «Обломова» и «Грозы» Островского. В этой трактовке сказались большие возможности «реальной критики». Ее непреходящее значение для науки о литературе заключается в том, что она утвердила необходимость «толковать о явлениях самой жизни на основании литературного произведения, не навязывая, впрочем, автору никаких заранее сочиненных идей и задач» (II, 207). Отныне одним из условий дальнейшего общественного прогресса литературоведения, зачастую пытавшегося доказать свою независимость от идейно-политического духа времени, становится умение на основании литературного произведения судить о перспективах развития самой жизни.

Призывая изучать художественные произведения столь же научно, как явления самой действительной жизни, Добролюбов видел эту «научность» прежде всего в последовательном применении к литературе критерия практики. Он настаивал на том, что существует неразрывная связь между категориями «истинности», «цельности» и «художественности», исходя из основополагающего тезиса материалистической революционно-демократической эстетики: «прекрасное есть жизнь».

Общественный человек, его судьба рассматриваются Добролюбовым как главный предмет подлинного искусства. Критик высоко ставит, например, поэзию Кольцова, у которого везде является человек и рассказывается о том, какое действие производит на него то или иное явление природы. Каждая картина, каждый стих у Кольцова имеет свой смысл, свое значение по отношению к человеку.

Добролюбовская концепция реализма противостоит антигуманистическим теориям искусства. Обычно отмечают ее антропологические корни. Но еще более важно обратить внимание на то, что антропологизм «реальной критики» сочетался с революционным демократизмом, материалистическим пониманием взаимоотношений человека и природы, личности и общества.

Д. И. ПИСАРЕВ

Активная деятельность Д. И. Писарева как критика, теоретика и историка литературы приходится на 1858—1868 гг. За это десятилетие (из которого он почти пять лет провел в одиночной камере Петропавловской крепости) Писарев проделал существенную идейную эволюцию. В пору подъема революционной ситуации в России публицист «Русского слова» стоял на наиболее радикальной позиции в лагере разночинной демократии. Не отказавшись в принципе от своих социально-политических убеждений и в условиях наступившей после 1862 г. реакции, Писарев был занят мучительными поисками реальных, в сложившихся тогда обстоятельствах, путей преобразования русской действительности.

Как просветитель, Писарев возлагает преувеличенные надежды на преобразующую роль естественных наук, пропаганду научных знаний, на возможности «химическим» путем изменить существующий порядок вещей, облегчить участь масс, которых на данном историческом рубеже он не считал готовыми к революционному действию.

Колебания Писарева в вопросах тактических, заблуждения относительно ближайших перспектив народно-освободительного движения и — вместе с тем — его твердая убежденность в необходимости коренной ломки общественных отношений в России, вера в конечную победу социального прогресса нашли свое специфическое выражение в литературно-публицистической деятельности критика «Русского слова», в его трудах, касающихся проблем эстетики и истории литературы. К тому же на них лежит печать неповторимой индивидуальности автора, его остро polemического таланта.

Союзник Чернышевского, единомышленник Добролюбова, он горячо поддержал основной тезис русской революционно-демократической эстетики о том, что искусство является воспроизведением действительности. Его статья «Разрушение эстетики» (1865 г.) была направлена в защиту эстетического учения Чернышевского. Писарев требовал, чтобы каждое произведение было связано с жизнью и имело общественно-значимое содержание. Вместе с тем критик в пылу полемики с теоретиками «чистого искусства» то и дело утрировал важнейшие положения учения Чернышевского. Писаревская «теория реализма» — при всем ее положительном в исторической перспективе значении — отличалась глубокими и неразрешимыми противоречиями, отражала органические недостатки метафизического материализма.

Однако именно эти крайности и противоречия теоретических воззрений Писарева, их парадоксальная заостренность позволяют с наибольшей отчетливостью обнаружить типические для

всей разночинно-демократической идеологии 60-х годов черты и качества — как положительные, так и отрицательные.

Обращает на себя внимание содержащаяся в статьях Писарева оценка современного ему литературоведения. В Петербургском университете он готовился к научной деятельности на поприще филологическом. И позднее, в статье «Наша университетская наука» (1863), критически оценил видных деятелей тогдашнего университетского литературоведения и языкознания.

Не все конкретные аттестации, встречающиеся в этой статье, могут быть признаны достаточными, вполне объективными сегодня. Пафос статьи в целом определялся реальными историческими условиями, контекстом идейной борьбы, ярким документом которой она и является. Однако общая атмосфера, царившая в филологической науке, воспроизведена в полной мере достоверно. Главная же мысль Писарева об оторванности университетской науки середины века от жизненных потребностей народа и общества доказана с абсолютной неопровержимостью.

Односторонне охарактеризован видный историк русского языка, славист академик И. И. Срезневский, профессор Петербургского университета с 1848 по 1880 гг. Человек консервативных взглядов, симпатизировавший славянофилам, он вместе с тем оставил заметный след в отечественной филологии, воспитал целую школу исследователей.

Однако Писарев имел основания, признав сильный критический ум Срезневского — острый, пронизательный и трезвый, утверждать, что этот профессор в своей историко-филологической деятельности «обрекает себя на черновую работу, которая называется в ученом мире заготовлением материала»⁹.

Писарев воссоздал целую галерею типических представителей тогдашней официальной науки. К ним относится, например, академик М. И. Сухомлинов, известный историк русской литературы. Труды этого умеренного буржуазного либерала насыщены богатым фактическим материалом, отличаются тщательностью изложения, но страдают все тем же эмпиризмом.

Писарев не был одинок в своей суровой критике университетского литературоведения. В статье «Схоластика XIX века» (1861), написанной в защиту Чернышевского и «Современника» от нападок реакционной охранительной печати, критик ставит в заслугу ведущему органу русской революционной демократии его выступления против академических авторитетов. Писарев сочувственно говорит о той критике «сухих и бесполезных ученых трудов г.г. Буслаева и Срезневского» (1, 132), которая содержалась в статье А. Н. Пыпина «По поводу исследований

⁹ Д. И. Писарев. Соч. в четырех томах. М., 1955—1956, т. 2, стр. 171.— В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием тома и страницы этого издания.

г. Буслаева о русской старине» («Современник», 1861, кн. I). Против филологических взглядов названных ученых выступало и «Русское слово» — в статьях Д. Л. Мордовцева, Г. Е. Благовосветлова. Критическая оценка работ Буслаева дана Чернышевским в «Полемических красотах».

Предприняв атаку на авторитеты и репутации, вчерашний воспитанник Петербургского университета сумел уловить главнейший недостаток филологической науки тех лет. Об историко-филологическом факультете сказано, что это был «самый недвижимый и мрачный притон учености» (2, 179); «филолог может целыми годами жить в своем ученом мире, а когда ему случится выглянуть из него, он обругает только все идеи, противоречащие его привычным умозрениям, и опять уйдет в свою раковину» (2, 178).

Писарев писал о лингвистах, что язык ими «развинчивается на звуки и части речи, а жизнь и дух языка, его особенности и красоты, в которых выразились свойства народа, остаются нетронутыми и непонятыми» (2, 171). Столь же мертвенной была — по убеждению критика — и методика анализа университетскими литературоведами произведений литературы; о себе он писал, что один год журнальной работы принес больше пользы его развитию, чем два года усиленных занятий в университете.

Процесс кристаллизации теоретико-литературных воззрений Писарева привел критика, по его собственному признанию, «к последовательному реализму и к строжайшей утилитарности» (3, 139). Но было бы непростительным упрощением рассматривать Писарева в одном ряду с такими утилитаристами-вульгаризаторами, как В. Зайцев, который подвизался в том же «Русском слове». Статьи Писарева «Реалисты» (1864) и «Разрушение эстетики» (1865), несмотря на существенные ошибки в истолковании эстетического кредо Чернышевского, имели несомненно положительное значение для дальнейшего формирования материалистической литературно-эстетической теории: они интенсифицировали научный поиск на главном направлении.

Присущая Писареву категоричность суждений и выводов не должна отвлекать внимание от логики его аргументации, в значительной своей части отличавшейся основательностью.

Борясь со всякого рода схоластикой в литературоведении, Писарев настаивал на том, что методология теории и истории литературы должна быть строго научной. Адепт естественных наук, он призывал и гуманитариев использовать опыт естествознания. Убедительной критике подвергнуты им идеалистические «умозрительные системы». Под воздействием европейского вульгарного материализма критик подчас отождествлял явления психические и физические, что приводило к недооценке специфики как самого искусства, так и эстетической науки. Тем не

менее его призыв стать обеими ногами на твердой почве реальности был для науки о литературе весьма своевременным.

Писарев не видел принципиального различия между текущей критикой и историко-литературной наукой. Различны объекты их изучения и приемы, но едины цели, во имя которых изучается литература. Поэтому историкам литературы вполне могло быть адресовано то определение «дела критики», которое дано Писаревым в статье «Московские мыслители» (1862): «Дело критика состоит именно в том, чтобы рассмотреть и разобрать отношения художника к изображаемому предмету; критик должен рассмотреть этот предмет очень внимательно, обдумать и разрешить по своему те вопросы, на которые наводит этот предмет, вопросы, которые едва затронул и, может быть, даже едва заметил сам художник. Художнику представляется единичный случай, яркий образ; критику должна представляться связь между этим единичным случаем и общими свойствами и чертами жизни; критик должен понять смысл этого случая, объяснить его причины, узаконить его существование <...> Словом, чтобы критическая статья не была переливанием из пустого в порожнее, надо, чтобы в ней высказывался взгляд критика на явления жизни, отражающиеся в литературном произведении; надо, чтоб в ней, с точки зрения критика, обсуждался и решался какой-нибудь вопрос, поставленный самою жизнью и натолкнувший художника на создание разбираемого произведения» (1, 300). Здесь по своему выражена мысль, которую активно пропагандировали Чернышевский и Добролюбов.

Спустя несколько лет в статье «Роман кисейной девушки» (1865) Писарев разовьет эту мысль: «Литературная критика должна поддерживать, усиливать и направлять ту работу мысли, которую пробуждает в голове читателя беллетристическое произведение. Разбирая роман или повесть, я постоянно имею в виду не литературное достоинство данного произведения, а ту пользу, которую из него можно извлечь для мирозерцания моих читателей» (3, 216).

Существенно обратить внимание на то, что Писарев был верен означенным принципам подхода к литературе и при обращении к литературному наследию прошлого. Задача историка литературы в первую очередь, если не главным образом, видится им в том, чтобы из массы оставленных поколениями памятников словесного искусства выбрать то, что может содействовать умственному развитию современников, и объяснить, каким образом распоряжаться отобранным материалом. С этой позиции Писарев полемизировал, например, с сотрудником «Русского вестника» М. Н. Лонгиновым.

Выступая против некритического преклонения перед авторитетами прошлого, Писарев настаивал на том, что если в совре-

менности нет интересов, которые разделяли, к примеру, Карамзин и Жуковский, к таким писателям незачем обращаться. Руководящим критерием в оценке историко-литературных явлений он признает критерий пользы, точнее — речь шла об их значении для последующего общественного развития, о созвучии с передовыми идеалами своего времени.

В условиях, когда первоочередным требованием времени была дальнейшая демократизация литературы и вопрос о ее народности становился центральным, Писарев в статье «Народные книжки» (1861) приходит к заключению, что в творчестве писателей-дворян важнейшие стороны народной жизни не получили должного отражения. Эти писатели не прониклись пониманием характера простого человека, и в этом усматривается критиком одна из причин чуждости их произведений народным массам.

Писарев здесь развивал, в частности, тезисы «Заметок о журналах» за август 1856 г. Чернышевского и статей Добролюбова «А. В. Кольцов» и «О степени участия народности в развитии русской литературы». Объективно они играли тогда положительную роль, так как способствовали сближению литературы с коренными интересами народа. Притом укажем на одну особенность, характерную именно для методологии Писарева: отмечая успехи литературы середины века в решении проблемы народа, он эти успехи связывал с развитием науки, накоплением объективных знаний о состоянии общества и подлинных потребностях трудящегося большинства.

Несмотря на очевидные издержки утилитаризма, на демонстративное отрицание «литературного достоинства» произведений, было бы неверным акцентировать внимание на «разрушительных элементах» концепции Писарева. В широкой исторической перспективе, при всех противоречиях и упрощениях, писаревское понимание искусства открывало новые возможности для литературной науки — в то время как идеалистическая доктрина «чистого искусства», отстаиваемая Дружининым, Анненковым, Н. Соловьевым, Дудышкиным, в конечном итоге тормозила развитие литературоведческой мысли, дезориентировала ее.

Писарев стоял на материалистических позициях, утверждая примат жизни над искусством. Развивая традиции позднего Белинского, он, как и Чернышевский, «реабилитировал» действительность, ставя ее выше искусства. Однако Белинский мыслил диалектично: видя назначение искусства в образном познании мира, он исходил из убеждения, что наука и искусство равно необходимы.

Дефетишизируя искусство, при «реабилитации» действительности Писарев вносил в свою аргументацию такие элементы, которые приводили к крайностям «Разрушения эстетики». Жизнь выше искусства, рассуждал критик, искусство не более, как ко-

пия с действительности. А копия не может быть прекрасней оригинала. Отсюда рукой подать до утверждения, что эстетическая деятельность в сущности есть нерациональная трата общественной энергии.

Между тем у Чернышевского шла речь о том, что искусство объясняет жизнь, выносит ей приговор: бледная копия ничего в оригинале объяснить не может, не говоря уже о суде над ним.

Эстетические воззрения Чернышевского развивались в сторону преодоления созерцательности фейербаховской эстетики. Автор «Эстетических отношений искусства к действительности» шел к обоснованию активной, общественно преобразующей роли искусства. На этой основе возводилась теория реализма и народности литературы. Писарев же, доводя до предела тезис об искусстве как «копии» действительности, склонен был признать ряд искусств — особенно пластических — ненужными.

В борьбе против идеалистической эстетики он «разрушал» эстетику как науку о прекрасном. Ложной ему представлялась сама идея прекрасного. В силу великого многообразия индивидуальных человеческих вкусов, полагал Писарев, немислимо существование эстетики как самостоятельной научной дисциплины. Единственная наука, которая, по его мнению, может правильно руководить человеческими вкусами, приводя их в соответствие с потребностями организма, это физиология и гигиена. Эстетика, таким образом, преобразовывается в часть физиологической философии.

Но сводить всю эстетику Писарева к прямолинейному утилитаризму, которому он отдал чрезмерную дань, нельзя. Определяя свое отношение к искусству, автор «Очерков из истории труда» (1863) прибегал и к другой системе доказательств: «Наука, расширяющая ум человека, и искусство, обновляющее его силы живым наслаждением, не могут быть названы помехами для производственных занятий; но при этом должно заметить, что наука и искусство не имеют ничего общего со многими современными фокусами праздного ума и дряблой фантазии, несмотря на то, что фокусы эти стараются прикрыть себя разными почтенными именами». И хотя далее речь опять-таки идет о том, что право науки и искусства на существование определяется тем, насколько удовлетворяются «насущные и грубые потребности человеческих организмов», ясно, что Писарев вовсе не враг искусства вообще. Показательно уже то, что этот пропегандист естественно-научных знаний здесь ставит рядом, как равнозначные, науку и искусство. Он предъявляет к ним требования реально содействовать народному благосостоянию и просвещению. Так, в конечном итоге, сквозь разрушительный антиидеалистический пафос проступают очертания и положительной программы Писарева-теоретика, критика и историка искусства.



Д. И. Писарев

Литература XVIII века, по убеждению Писарева, была слабо связана с русской жизнью и подвергалась иноземным влияниям. Ее мало заметное воздействие на общество критик объяснял отсутствием глубокого жизненного содержания. В том же духе оценивалась им и литература первой трети XIX века. Исключение делалось для сатирических произведений, в частности, Крылова, Грибоедова, Гоголя.

Слабые стороны литературоведческой методологии Писарева явственнее всего проявились в знаменитой статье «Пушкин и Белинский». Парадоксальность ситуации состоит в том, что в этом ошибочном выступлении заключен и определенный положительный смысл — критиком была предпринята попытка связать анализ историко-литературный с анализом общественно-политического и духовного развития нации.

Статья «Пушкин и Белинский» не должна рассматриваться изолированно, в отрыве от других работ Писарева, подводивших читателей к проблеме общественной роли искусства, равно как

нельзя ее рассматривать и вне связи с выступлениями Чернышевского и Добролюбова против использования имени Пушкина в качестве знамени идеалистической критики.

Грубейшим просчетом Писарева было его намерение дискредитировать статьи Белинского о Пушкине. Столь же неосновательно было отождествление Пушкина и созданных им персонажей. Писарев не анализирует творчество поэта в его конкретно-историческом значении, не вскрывает объективного смысла «Евгения Онегина», лирического наследия Пушкина. Объявляя его помещиком, идеализировавшим крепостное право, Писарев сближался с В. Зайцевым, который в одной из рецензий 1864 г. точно так же «развенчивал» поэзию Лермонтова, объявив ее выражением поверхностного дворянского скептицизма.

В «Реалистах» Писарев отождествлял Лермонтова с Печориным и отсюда делал соответствующие заключения.

Элементы классового подхода к явлениям литературного прошлого в революционно-демократической критике 60-х годов не всегда сочетались с последовательным историзмом, что особенно сказалось на оценке места и роли Пушкина в развитии реализма. Становление последнего связывалось с «гоголевским направлением». Пушкин рассматривался как пройденный этап. «Бесцельное направление исключительной художественности, — утверждал Добролюбов, — для нового поколения — уже прошедшее, имеющее только свою долю исторического значения»¹⁰. Родословная нового художественного метода выводилась из «натуральной школы». Не только Писарев, но и Чернышевский и Добролюбов недостаток литературы пушкинской поры усматривали в том, что в ней был слабо выражен критический элемент. Характерно замечание Чернышевского, что сатирический элемент у Пушкина «заключал в себе слишком мало глубины и постоянства» и «почти совершенно пропадал в общем впечатлении чистой художественности»¹¹. Добролюбов в 1858 г. писал о Пушкине, что это была «натура неглубокая, но живая, легкая, увлекающаяся, и при том, вследствие недостатка прочного образования, увлекающаяся более внешностью...» «С его времени, — читаем у Добролюбова далее, — литература вошла в жизнь общества, стала необходимой принадлежностью образованного класса. Но опять вопрос: как относится этот класс по количеству и качеству к населению целой России? Здесь нельзя не сознаться, даже с некоторым удовольствием, что класс людей, избранных Пушкиным и находящийся в близких отношениях к нему, следовательно им интересующихся, весьма малочислен у нас. Повторяем: говорим это с удовольствием, потому что, если

¹⁰ Н. А. Добролюбов. Полн. собр. соч., т. I, стр. 113.

¹¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 18—19.

бы в России было большинство таких талантливых натур, как Алеко или Онегин, и если бы, при своем множестве, они все-таки оставались такими пошляками, как эти господа, — москвичи в гарольдовом плаще, — то грустно было бы за Россию»¹².

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что писаревская попытка «дезаурировать» Пушкина не была продиктована одним лишь субъективным произволом критика-нигилиста. Писарев чрезмерно прямолинейно, догматически подходил к наследию Пушкина, но с вполне сложившейся точки зрения на сущность, задачи и цели литературного творчества.

Недостатки статьи Писарева в значительной мере объясняются ее полемическим заданием, накаленностью атмосферы идейно-эстетической борьбы. Отметим заодно, что, загипнотизированный парадоксальной логикой писаревского «разоблачения» Пушкина, читатель не замечает тех мест в статье, где речь идет о величии Пушкина-художника. Напомним, что в «Реалистах», относящихся к тому же периоду, Писарев безоговорочно относит великого поэта к числу писателей, без которых «мыслящему работнику» невозможно обойтись, — наряду с Шекспиром, Грибоедовым, Гоголем.

Полемическая сторона выступлений Писарева сегодня принадлежит истории. Непреходящее значение сохраняют те элементы его положительной программы, которые содействовали развитию теоретико-литературной мысли в России.

Революционный просветитель и материалист Писарев исходил из рационалистических представлений о самом творческом акте. Поэт творит сознательно, следовательно, общество вправе предъявлять к нему определенные требования.

Разделяя точку зрения Чернышевского, критик «Русского слова» переносил центр тяжести с общих социально-экономических проблем на вопросы личности. Ставя перед наукой и литературой задачу вплотную сблизиться с современностью и активно на нее воздействовать, он в первую очередь имел в виду необходимость заняться проблемами личной свободы и нравственности. Перед литературой ставится задача содействия духовному развитию народа путем воспитания в демократическом духе «среднего сословия» — как первой ступени к более широкому и действительному просвещению трудящегося большинства.

При своем несомненном демократизме и прогрессивности в условиях исчерпания революционной ситуации в России середины 60-х годов программа Писарева отличается от концепции Чернышевского наличием в ней реформистских иллюзий.

Просветительный характер носит писаревское определение истинного, «полезного» поэта. «Полезный» поэт, настаивает кри-

¹² Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в девяти томах, т. 2. М.—Л., 1962, стр. 260.

тик, «должен знать и понимать все, что в данную минуту интересует самых лучших, самых умных и самых просвященных представителей его века и его народа. Понимая вполне глубокий смысл каждой пульсации общественной жизни, поэт как человек страстный и впечатлительный непременно должен всеми силами своего существа любить то, что кажется ему добрым, истинным и прекрасным, и ненавидеть святой и великой ненавистью ту огромную массу мелких и дрянных глупостей, которая мешает идеям истины, добра и красоты облечься в плоть и кровь и превратиться в живую действительность. Эта любовь, неразрывно связанная с этой ненавистью, составляет и непременно должна составлять для истинного поэта душу его души, единственный и священный смысл его существования и всей его деятельности»¹³.

За этой пафосной тирадой стоит целостная концепция активного отношения художника к действительности. Писарев враг «объективности» в искусстве, которой, по его убеждению, маскируется безразличие художника. Об этом он заявляет в присущей ему решительной манере, не признающей полутонов: «Поэт — или великий боец мысли, бесстрашный и безукоризненный „рыцарь духа“, как говорит Генрих Гейне, или же ничтожный паразит, потешающий других ничтожных паразитов мелкими фокусами бесплодного фиглярства. Середины нет. Поэт — или титан, потрясающий горы векового зла, или же козявка, копающаяся в цветочной пыли»¹⁴.

Искусство не может быть отрешенным от насущных потребностей общественной жизни. Но утверждая социальную природу искусства, Писарев отнюдь не призывал к дидактической тенденциозности. Он исходил из убеждения в том, что в самом отборе фактов, в их композиции просвечивается авторская позиция, его отношение к изображаемому. Отсутствие общественно значимой идеи есть признак перерождения искусства в развлекательство. С этих позиций рассматривался вопрос о соотношении субъективного и объективного в художественном творчестве.

«Эпическая поэзия в чистом виде своем, — говорит Писарев, — теперь невозможна; попробуйте рассказывать события без основной мысли, не группируя их так, чтобы читатель мог видеть просвечивающую идею, вы собьетесь на Дюма-отца, Февая и компанию». И далее: «Вполне объективный рассказ — показание свидетеля, записанное стенографом; вполне объективная музыка — шарманка; добиться этой объективности — значит уничтожить в поэзии всякий патетический элемент и вместе с тем уничтожить поэзию, убить искусство»¹⁵.

¹³ Д. И. Писарев. Избр. соч., т. II. М., 1935, стр. 78—79.

¹⁴ Там же, стр. 79—80.

¹⁵ Д. И. Писарев. Избр. соч., т. I. М., 1934, стр. 120.

Но и субъективность, понимаемая как произвол художника над изображаемой действительностью и ведущая к назидательности, по Писареву, противопоказана подлинному искусству. Потому-то критик так бескомпромиссно осуждал романтическую поэзию и решительно утверждал реализм в литературе, что первая, по его убеждению, давала искаженное представление о действительности, а реализм открывал великие возможности воспроизведения жизненной правды в ее типических проявлениях. В социальном плане романтизм рассматривался Писаревым как художественный метод, рождающийся в кризисные эпохи и вводящий от животрепещущих забот современности.

Взгляду Писарева на романтизм недостает историзма, явление это берется суммарно: говоря, например, о том, что западный романтизм в начале XIX века изуродовал по меньшей мере два поколения французов и немцев, критик игнорирует революционизирующее значение творчества таких романтиков, как Байрон, Гюго. Но Писаревым уловлены и существенные стороны явления, содержательны его суждения о генезисе романтизма.

В статье «Идеализм Платона» (1861) по этому поводу сказано: «Романтизм возникает обыкновенно в эпоху бедствий и страданий, когда человеку нужно где-нибудь забыться, на чем-нибудь отвести душу; я несчастлив здесь, мне здесь душно, тяжело, больно дышать, так я успокоюсь, по крайней мере, в вечно-светлой, вечно-тихой и теплой атмосфере, которую создаст мое воображение и куда не проникнут ни горе, ни заботы, ни стоны страдальцев».

Реализм противостоит пассивно-романтическому искусству. Хотя Писарев и не дал научного определения реализма как творческого метода, в его статьях мы находим довольно стройную систему взглядов на основные качества реалистического художественного мышления. В основных чертах его концепция реализма совпадает с концепцией Чернышевского — Добролюбова, однако ей присущи и свои индивидуальные особенности. Так, более детально и глубоко, нежели его единомышленники, Писарев разрабатывает вопрос о роли творческой фантазии художника.

Высказывания Писарева о роли фантазии опираются на его широко известную формулу о взаимоотношении мечты и действительности, гениально интерпретированную Лениным.

По убеждению критика, мечта, опирающаяся на действительность, может обгонять естественный ход событий и это будет здоровая, действенная мечта, которая помогает людям строить будущее, позволяет предвидеть его; мечта, не связанная с опытом, существующая отдельно от процессов действительности, является тормозом на пути прогресса, убивает человеческую энергию.

Исходя из своего понимания художественной фантазии, ее границ и возможностей, опираясь на опыт современной ему русской литературы — Тургенева, Писемского, Гончарова, Достоевского и Толстого, Писарев признавал вполне реалистическим отражение и воспроизведение жизни в формах самой жизни, со всеми ее красками, характерными линиями, звуками, тонами и полутонами, цветами и оттенками.

Отсюда заинтересованное внимание, которое критик проявляет к путям и способам типизации в реалистической литературе. В теоретическом плане Писарев развивал решение этой проблемы, предложенное еще Белинским: наряду с необходимостью отражения общих, характерных черт жизни подчеркивал важность индивидуализации явлений действительности в художественном типе. Как и Чернышевский, он видел сущность поэзии в том, чтобы «концентрировать содержание».

Писарев не догматизировал какой-либо определенный способ типизации, он отстаивал равноправие разных путей обобщения жизненного материала и выявления его сущности. Критик считал правомерным и воспроизведение исключительного в жизни, или того, что еще только зарождается. Самый процесс типизации он рассматривал с материалистических позиций. Творчество начинается с того, что художник комбинирует свои непосредственные чувственные восприятия и житейские впечатления, собирает их «в один фокус», «в одну ярко освещенную картину»¹⁶. Следующая фаза творческого процесса — аналитическая, сопряженная со сложнейшей мыслительной работой художника. При этом важное место отведено самоконтролю художника, обязанного проверить соответствие вымысла реальности.

Определение жизненной реальности и достоверности произведений Писарев полагал едва ли не главной задачей и литературной критики.

Во имя решения этой задачи критика должна выработать строго научный подход. Для Писарева достоинство писателя-реалиста заключается в «знании русской жизни, и притом знании не книжном, а опытом, вынесенном из действительности, очищенном и осмысленном силою таланта и размышления»¹⁷.

Эти безусловно плодотворные теоретические предпосылки на практике осложнялись у Писарева в силу заблуждений, присущих теории познания домарковского метафизического естественно-научного материализма. Так, устанавливая у Гоголя, Достоевского, Толстого противоречия между их мировоззрением и творчеством, между субъективными намерениями художников и

¹⁶ Д. И. Писарев. Новый тип. — «Литературная Россия», 1964, № 16.

¹⁷ Д. И. Писарев. Соч., т. I, изд. 3-е, стр. 195.

объективным смыслом иных произведений, Писарев, который постоянно подчеркивал значение позиции автора, допускал возможность при анализе творений искусства и литературы игнорировать убеждения художника. Подчас он говорил об этом даже как о постулате «реальной критики».

«Приступая к разбору нового романа г. Достоевского, — читаем мы в статье „Борьба за жизнь“ (1867), посвященной „Преступлению и наказанию“, — я заранее объявляю, что мне нет никакого дела до личных убеждений автора, которые, быть может, идут вразрез с моими собственными убеждениями, ни до общего направления его деятельности, которому я, быть может, несколько не сочувствую, ни даже до тех мыслей, которые автор старался, быть может, провести в своем произведении и которые могут казаться мне совершенно несостоятельными. Меня очень мало интересует вопрос о том, к какой партии и к какому оттенку принадлежит г. Достоевский, каким идеям или интересам он желает служить своим пером и какие средства он считает позволительными в борьбе с моими литературными или какими бы то ни было другими противниками. Я обращаю внимание только на те явления общественной жизни, которые изображены в романе; если эти явления подмечены верно, если сырые факты, составляющие основную ткань романа, совершенно правдоподобны, если в романе нет ни клеветы на жизнь, ни фальшивой и притворной подкрашенности, ни внутренних несообразностей; одним словом, если в романе действуют и страдают, борются и ошибаются, любят и ненавидят живые люди, носящие на себе печать существующих общественных условий, — то я отношусь к роману так, как я отнесся бы к достоверному изложению действительно случившихся событий; я всматриваюсь и вдумываюсь в эти события, стараюсь понять, каким образом они вытекают друг из друга, стараюсь объяснить себе, насколько они находятся в зависимости от общих условий жизни, и при этом оставляю совершенно в стороне личный взгляд рассказчика, который может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно» (4, 316).

Теоретическим основанием для такого подхода к художественному произведению, как к «достоверному изложению действительно случившихся событий», явились отдельные положения «Эстетических отношений искусства к действительности» Чернышевского. Догматическая их трактовка оборачивалась низведением искусства к копированию действительности. Эти формулы приводили к недооценке обобщающей силы искусства. Но сам Чернышевский, говоря о «копировке», имел в виду не механическое, зеркальное отражение объекта.

«Копия, для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные стороны подлинника», — писал он. А человек «не

может скопировать верно, если мертвенность механизма не направляется живым смыслом»¹⁸.

Писарев, буквально трактуя иные положения диссертации Чернышевского, утверждал правомерность анализа литературного произведения без учета авторской позиции. Правда, при этом он мог бы сослаться на блистательный опыт такого корифея «реальной критики», как Н. А. Добролюбов, в статьях которого об «Обломове», о «Грозе», о романах Тургенева внимание переносилось на выявление объективно-исторического смысла идей и образов, запечатленных художниками. Однако Добролюбов не забывал, что имеет дело именно с художественными образами, подчиняющимися определенной логике развития.

Писарев в этом отношении был более однолинейным, хотя и он нередко демонстрировал глубокое понимание художественного своеобразия разбираемых сочинений.

В отличие от Чернышевского и Добролюбова, чья литературно-критическая деятельность в основном была сосредоточена на оценке творчества писателей «гоголевского периода» преимущественно со стороны социологической, Писарев переносил центр тяжести на анализ социально-психологический. В этом смысле писаревская теория реализма отражала качественные изменения, которые происходили в русской литературе 50—60-х годов с выходом на авансцену таких писателей, как Достоевский и Толстой. Пристальный интерес к психологии человека, к его внутреннему миру, к сложным взаимоотношениям личности и среды, к самому процессу формирования индивидуальности, испытывающей противоборствующие воздействия социальных факторов, — все это составляет содержание наиболее значительных работ Писарева, особенно последнего периода: «Мыслящий пролетариат», «Погибшие и погибающие», «Борьба за жизнь», «Старое барство» и др. Исследуя человеческую психику для объяснения социальных недугов современного ему общества, Писарев существенно обогатил аналитический инструментарий науки о литературе в России.

Критик сознавал, какая большая роль в развитии человечества принадлежит литературе. Подчеркивая свое глубокое уважение «к первоклассным поэтам всех веков и народов», в «Реалистах» он писал: «Задача реалистической критики в отношении всей массы литературных памятников, оставленных нам отжившими поколениями, состоит именно в том, чтобы выбрать из этой массы то, что может содействовать нашему умственному развитию и объяснить, каким образом мы должны распорядиться с этим отборным материалом. Такая работа не под силу одному человеку, но я со своей стороны постараюсь, все-таки, со временем подвинуть это дело вперед, представляя моим читателям

¹⁸ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 80.

ряд критических статей о тех писателях, которых чтение я считаю необходимым для общего литературного образования каждого мыслящего человека».

Ранняя смерть помешала Писареву осуществить этот обширный замысел. Об его историко-литературной концепции можно судить по отдельным специальным работам и высказываниям об античности, средневековье, литературе нового времени. Он высоко ставил критический пафос просветителей XVIII века, настоящим титаном признавал Байрона, хотя и отмечал «разорванность» его сознания. Шиллер был им признан вдохновенным защитником прав и лучших инстинктов человеческой природы. Писарев отдавал должное Ж. Санд и В. Гюго, Диккенсу и Теккерю, чье творчество рассматривалось им как ценный материал для суждения о современном развитии европейской мысли. Величайшими умами человечества, титанами, потрясающими горы векового зла, называл он Шекспира, Сервантеса, Данте, Гёте и Гейне. Их историческую заслугу критик видел прежде всего в утверждении реализма.

При оценке историко-литературного значения писателя Писарев исходил из необходимости целостного восприятия его творчества. В статье «Генрих Гейне» (1867) по этому поводу сказано, что «все двадцать томов сочинений Гейне составляют одно неразрывное целое. И проза, и стихи, и любовь, и политика, и дурачества, и серьезные рассуждения, — все это только в общей связи получает свой полный смысл и свое настоящее значение. Если вы развинтите Гейне на части и будете рассматривать каждый кусочек отдельно, то, разумеется, вы получите много великолепных алмазов и большую кучу негоднейших черепков, перемешанных с глиной и грязью. Тогда вы скажете, что алмазы надо сохранить и оправить в золото, а всю кучу примеси спустить в помойную яму. И таким приговором вы докажете несомненно, что, читая Гейне, вы смотрели в книгу и видели фигу».

Основные положения эстетического кодекса Писарева, его историко-литературная концепция, принципы литературоведческого анализа, освобожденные от полемических крайностей, знаменовали собой важный этап в истории развития литературно-теоретической мысли в России. Значительным был его вклад в утверждение гносеологических возможностей искусства, сознательного характера творческого процесса и, следовательно, ответственности художника, в признании силы общественного воздействия реалистической литературы. Выдвигая главным критерием художественности жизненность произведения, его конфликтной ситуации и образной системы, типичность персонажей, Писарев решающее значение придавал содержанию, которое, как эстетическая категория, трактовалось им весьма широко, в духе материалистической эстетики Чернышевского.

А. И. ГЕРЦЕН

Эстетические воззрения А. И. Герцена, его литературно-теоретические взгляды и историко-литературная концепция складывались на протяжении нескольких десятилетий, начиная с тридцатых годов, и эволюционировали затем вместе с его идейно-философскими убеждениями. Проблемами теории искусства он интересовался постоянно, однако эти вопросы никогда не стояли в центре его внимания: к ним он обращался чаще всего попутно. Тем не менее ему принадлежит немалая заслуга в утверждении материалистических представлений о природе и назначении искусства, в теоретическом обосновании критического реализма как ведущего творческого метода русской литературы.

Герцен-мыслитель стоял на грани между двумя историческими этапами, как бы олицетворяя их преемственность. Принято рассматривать его деятельность в связи с дворянским периодом освободительного движения в России. С еще большим основанием мы вправе отнести литературно-критическое творчество Герцена к тому этапу, который предвосхитил Белинский и наиболее значительными представителями которого явились Чернышевский, Добролюбов, Писарев. При наличии существенных индивидуальных особенностей и отличий в понимании русского литературного прошлого, задач реалистического искусства и перспектив его развития они стояли на одной принципиальной платформе. Этим и оправдано рассмотрение вклада Герцена в историю науки о литературе в одном ряду с деятельностью его младших современников, демократов-шестидесятников.

Герцен еще в 30-е годы высказал твердое убеждение о зависимости развития литературы и искусства от общественной жизни — и этому тезису остался верен до конца. Материалистический подход к основополагающему вопросу об отношении искусства к действительности нашел выражение в очерке о Гофмане (1834) — первом литературно-критическом выступлении Герцена. Здесь проводилась мысль о связи творчества писателя с действительностью: поэтика Гофмана по-своему отражает своеобразие исторического развития Германии в определенную эпоху. Еще более решительно мысль эта выражена в статье об архитектуре (1836—1838): «Пора оставить несчастное заблуждение, что искусство зависит от личного вкуса художника или от случая. Религия, наука и искусство всего менее зависят от всего случайного и личного (...) Начать с того, что великий художник не может быть несовременен. Одной посредственности предоставлено право независимости от духа времени»¹⁹.

¹⁹ А. И. Герцен. Собр. соч. в 30 томах, М., т. I, стр. 326—327. — В дальнейшем все сноски на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Материалистические позиции Герцена — теоретика искусства — широко обоснованы им в философских работах 40-х годов — «Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы»

Для Герцена характерно преимущественное внимание к литературным произведениям, отвечавшим его идеалу искусства действительного. Не случайно он часто обращается к драматургии и театру, подчеркивая способность сценического искусства непосредственно воздействовать на сознание и чувства зрителя, широко отражать действительность в ее острых конфликтных ситуациях. С этой точки зрения высоко оцениваются им «Прометей» Эсхила, «Свадьба Фигаро» Бомарше, «Горе от ума» Грибоедова, запечатлевшие, каждое по-своему, ведущие тенденции своего времени, существенные стороны социальной действительности. «Сцена всегда современна зрителю, она всегда отражает ту сторону жизни, которую хочет видеть партер», — сказано в статье «По поводу одной драмы» (II, 51).

Способность художника отразить переломные моменты истории, высоко ценимую Герценом, он находит у великих мастеров — классиков живописи, в творениях Шекспира и других гигантов искусства. Он даже возводит в закон, присущий «всем эпохам, всем временам», «поэтический элемент и, главное, драму», видя задачу художника в том, чтобы «схватить самый полный, страстный момент катастрофы». А так как «поэтических и притом глубоко трагических элементов в современном брожении и распадении бездна», Герцен приходит к выводу: «Чем кровнее, чем сильнее вживается художник в скорби и вопросы современности — тем сильнее они выразятся под его кистью»²⁰. Через все философско-эстетические работы Герцена проходит мысль об определяющем значении передового мировоззрения для глубокого и всестороннего понимания действительности, ее отражения и воздействия на нее. «По убеждению Герцена, — пишет Я. Е. Эльсберг, — передовая идея, овладевшая сознанием художника, даже если она не сразу способна воплотиться в конкретные художественные образы, является глубоко плодотворной»²¹.

Герцен принадлежит к тем русским теоретикам искусства, которые в борьбе с идеализмом в эстетике расчистили почву для утверждения идеи о прекрасном как отражении поэзии самой жизни.

Автор «Дилетантизма в науке» одним из первых в России дал историко-диалектическое объяснение закономерностей раз-

²⁰ Из письма к М. П. Боткину от 5 марта 1895 г. — «Звенья», т. VI, стр. 321—322.

²¹ Я. Эльсберг. Герцен. Жизнь и творчество. М., «Художественная литература», 1963, стр. 489.

вития искусства, смены художественных направлений и методов. «Романтизм и классицизм, — писал, он, — должны были найти гроб свой в новом мире, и не один гроб — в нем они должны были найти свое бессмертие. Умирает только одностороннее, ложное, временное, но в них была и истина — вечная, общечеловеческая: она не может умереть...» (III, 37).

С этой точки зрения устанавливаются внутренние связи реализма, как художественного направления, с традициями искусства прошлого, которые он усваивает и преодолевает. Уже в 40-е годы Герцен разработал довольно стройную теорию реалистического творчества, исходя из анализа литературы русской и зарубежной. Он предсказывает неминуемое торжество реализма как определенного типа мировоззрения, как направления в литературе, которое наиболее полно и разносторонне отражает жизнь во всех ее противоречиях, во всех сложностях.

В утверждении значения передового мировоззрения для художественного творчества, в борьбе за народность и реализм литературы Герцен выступает ближайшим соратником и единомышленником Белинского. Аргументацию он черпает в самой русской литературе, лучшие образцы которой свидетельствовали о плодотворности движения в сторону реализма критического. Не употребляя этого термина, Герцен по существу именно об этом говорил, например, в своих откликах о «Мертвых душах», этой «удивительной книге», в которой «жизнь сохранена во всей полноте» (II, 214) и беспощадная правда сочетается с «верой и упованием на будущее» (II, 220), в которой звучит горький упрек современной Руси, но не безнадежный. «Там, где взгляд может проникнуть сквозь туман нечистых, навозных испарений, там он (Гоголь) видит удалую, полную сил национальность» (II, 214).

Сказанное относится к лету 1842 года. Важно отметить, что говоря об одном конкретном произведении новой русской литературы, Герцен по сути дела определяет ведущие тенденции всего историко-литературного развития в России, повернувшего на путь реализма и народности.

В последующие десятилетия Герцен многократно возвращался к поэме Гоголя, выявляя ее типологическое значение. В книге «О развитии революционных идей в России», изданной в Париже в 1851 г., он, не стесненный цензурой, разовьет свою мысль о великом гоголевском произведении. Народность писателя усматривается в том, что он обратился к реалистической сатире, которая отвечала насущным потребностям русского труженика, задавленного чиновничье-помещичьим государственным строем. Речь идет об очистительной функции сатиры: ее разоблачительный смех находится в прямой зависимости от оптимистического, жизнеутверждающего начала, присущего народному сознанию.

В работе «О развитии революционных идей в России» сатирическому направлению в русской литературе уделено значительное внимание, что определяется характером всей историко-литературной концепции Герцена. В книге Герцена впервые была поставлена и обоснована новая историко-литературная концепция. Она восходит к идеям Белинского последнего периода. Однако в условиях цензурной печати в России никому не дано было открыто связать формирование передовой русской литературы с народно-освободительным движением. Герцен в этой связи видит одну из главных особенностей отечественного историко-литературного развития.

Последовательный историзм герценовской точки зрения скажется в его умении — при постоянном учете художественной специфики искусства и литературы — определить весомость и значимость отдельно взятого произведения, творчества писателя в целом или литературного направления, исходя из той объективной и реальной роли, которую они играли в революционно-освободительной борьбе на разных ее этапах. Действительность искусства остается для Герцена главным критерием оценки.

«У народа, лишенного общественной свободы, литература единственная трибуна, с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести» (VII, 198). Под этим углом зрения Герцен рассматривает литературу и народное творчество, в этом видит причины их столь высокого нравственного и эстетического авторитета в России. Этим объясняет их растущее влияние на жизнь общества, приобретающее размеры, давно утраченные другими европейскими странами. В песне русского крестьянина «глухо звучал голос, вещавший, что природным силам негде развернуться, что им не по себе в этой жизни, которую теснит общественный строй» (VII, 186). Свидетельством подспудного накопления революционных настроений явилась популярность свободолюбивых стихов Пушкина и декабристской поэзии, в значительной своей части «потаенной». С ростом народно-освободительного движения и укреплением оппозиционных господствовавшей государственной системе настроений связывает Герцен особенно характерное для новой русской литературы, начиная с Фонвизина, сатирическое направление. «В произведениях этого писателя, — говорит он о Фонвизине, — который „горько смеялся над этим полуварварским обществом, над его потугами на цивилизованность“, — впервые выявилось демоническое начало сарказма и негодования, которому суждено было с тех пор пронизать всю русскую литературу, став в ней господствующей тенденцией» (VII, 189).

Герцен дал методологически совершенный ключ к определению национальной природы новой русской литературы, к пониманию внутренних закономерностей ее движения.

Его прежде всего интересовала роль литературы в формировании революционного самосознания общества и народа, наибольшие симпатии отдавал он произведениям обличительного свойства. Но именно эта точка зрения позволила Герцену увидеть самое главное, что тогда и многие десятилетия спустя определяло логику историко-литературного процесса в России. В. И. Ленин в статье «Памяти Герцена», определяя этапы русского народно-освободительного движения, развивал и мысль Герцена о нерасторжимой связи передовой общественной мысли и художественной культуры в России с революцией.

Методологические принципы анализа истории русской литературы, которые обосновывал Герцен, поднятые на качественно новую ступень, стали достоянием марксистско-ленинского литературоведения.

Несмотря на элементы исторической ограниченности, свойственные книге «О развитии революционных идей в России» (они сказались, в частности, в недооценке самостоятельной роли народа в революционном процессе, отразившей заблуждения Герцена — дворянского революционера; здесь же проявились и первые симптомы своеобразного народничества писателя, которому суждено было развиться в последующие годы), — эта работа дала мощный толчок демократической литературно-теоретической мысли в России, в известном смысле определила ее направление в середине века. Существует определенная идейная связь, а отчасти и преемственность, между этой герценовской книгой и основными положениями, высказанными в таких программных работах, как добролюбовская статья «О степени участия народности в развитии русской литературы» и статьи Чернышевского, восстанавливающие традиции Белинского, — историка и теоретика литературы.

Спустя несколько лет, в предисловии к немецкому изданию «Рыбаков» Григоровича (1857), Герцен укажет на то, что в изображении положительного героя из народа последователи Гоголя, Тургенев и Григорович, пошли дальше своего учителя.

Пережив глубокий духовный кризис, убедившись в исчерпанности буржуазной революционности на Западе и дворянской революционности в России, А. И. Герцен в 60-е годы занят мучительными поисками путей социально-политического освобождения русского народа. Не без ошибок и колебаний он утверждает в мысли, что перспективна лишь народная революция. Вопрос о сближении передовой интеллигенции с народными массами становится для него одним из центральных. Осознав, что ведущей силой в русском освободительном движении на новом этапе является разночинная демократия, Герцен становится ее активным союзником. Несогласия издателя «Колокола» с «партией Чернышевского», в особенности с его догматически мыслящими

последователями, полемика с Писаревым и другими радикалами подчас приобретали довольно острый характер. Однако буржуазная историография фальсифицировала факты, когда пыталась противопоставить Герцена революционерам-шестидесятникам, всячески преувеличивая противоречия между ними. В действительности Герцен, когда он увидел революционный народ в России 60-х годов,— это подчеркнул В. И. Ленин в статье «Памяти Герцена»,— «безбоязненно встал на сторону революционной демократии против либерализма»²².

Насколько этот переход был сложным, можно судить по ряду важных полемических выступлений Герцена. Так, еще в конце 50-х годов Герцен выступает против добролюбовской трактовки «лишних людей». Он решительно берет под свою защиту «лишних людей», либеральную дворянскую интеллигенцию, утверждая ее как крупную силу прогрессивного общественного развития России и возражая против объединения «лишних людей» с обломовцами 50-х годов (Добролюбов, показывая перерождение «лишних людей» в либеральных фразеров, имел на это веские основания). Однако историзм мышления Герцена способствовал преодолению инерции старых взглядов. В статье «Лишние люди и желчевики» (1860), не отказываясь от признания заслуг дворянской интеллигенции, он признает «здоровый, реалистический взгляд» «Современника» и пишет: «Лишние люди были тогда столько же необходимы, как необходимо теперь, чтоб их не было».

Перелом в мировоззрении нашел свое отражение и в работах Герцена, посвященных истории литературы. В работе «Новая фаза русской литературы» (1864) Герцен вносит существенные уточнения в свою историко-литературную концепцию. Здесь констатируется завершенность периода дворянской революционности и утверждается закономерность выхода на авансцену русской истории разночинной демократии. С этих позиций рассматривается и процесс демократизации русской литературы; в литературе дворянского периода выделяются явления, которые содействовали ускорению этого процесса. И опять-таки основным критерием оценки идейно-художественного значения литературы обусловленного развитием реальной действительности, для Герцена является ее народность.

«Поэт и художник в истинных своих произведениях всегда народен,— с большой силой убежденности писал Герцен в „Былом и думах“.— Что б он ни делал, какую бы ни имел цель и мысль в своем творчестве, он выражает, волею или неволею, какие-нибудь истины народного характера и выражает их глубже и яснее, чем сама история народа» (IX, 37). Этим принципам

²² См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 21, стр. 261.

Герцен оставался верным не только в подходе к явлениям отечественной, но и западноевропейской литературы, в оценках творчества Шекспира. Главный вывод, к которому Герцен приходил, заключался в признании враждебности буржуазного строя искусству. Еще в 1848 году в одном из писем к Огареву, подводя итог своим наблюдениям над цивилизацией буржуазной Франции, он утверждал: «Все мелко в ней: литература и художества, политика и образ жизни, все неизящно,— это признак смерти,— все смертно и жалко». Та же мысль повторена в «Былом и думах» (VI, 57).

Философ-материалист и революционер, Герцен утверждал искусство открыто тенденциозное, определяя саму тенденцию как выражение активного участия художника в общественной борьбе своего времени. Он был мастером исторического анализа литературного развития, целостного идейно-эстетического анализа художественного произведения. С позиций революционно-материалистических он подходил к решению проблемы мировоззрения писателя, к основным категориям содержания литературы. Наибольшее внимание Герцен уделял реалистическому направлению, ценя в нем глубину осмысления жизненных явлений, правдивость изображения действительности, способность к обобщающему восприятию объективного мира в его динамике.

Ап. ГРИГОРЬЕВ и Н. Н. СТРАХОВ

Характеристика русского литературоведения второй половины XIX века, представление о многообразии школ и направлений в нем будут явно неполными, если оставить без внимания «почвенничество» — социально-философское течение, которое было представлено работами Ап. Григорьева и Н. Страхова. И хотя течение это развивалось преимущественно в форме литературной критики, тем не менее теоретико- и историко-литературные взгляды его главных представителей, имея не только своих противников, но и своих сторонников, оказало определенное воздействие на процесс формирования научных литературоведческих воззрений в России того времени.

I

В историю нашей науки о литературе Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864) вошел, прежде всего, своим учением об «органической критике», которую он пытался представить в качестве цельной философской системы.

Литературная теория Григорьева противоречива и менее всего поддается систематизации. Казалось, что его учение об «органической критике» стоит в стороне от основной магистрали раз-

вития литературной теории в России середины XIX века, да и соткано оно было в общем-то из взаимоисключающих элементов. В нем просматриваются влияния как славянофильских воззрений, так и отчасти западнических, и несомненное воздействие критики Белинского; стихийный демократизм 60-х годов и решительное неприятие «нигилизма» — революционного демократизма тех лет, эпохи общественного подъема. Однако в целом оно явилось своего рода реакцией на крайнюю поляризацию идей, на ожесточение борьбы сил, в конечном счете выражавших антагонистические общественные интересы.

«Органическая критика» Григорьева вырастала из стремления преодолеть противоречивость и, как казалось ее автору, ограниченность тех представлений о сущности, природе и назначении искусства, которые имели хождение в России 40—60-х годов XIX века, а также устранить недооценку современной ему эстетики обобщающего значения художественного образа. «...Не учить жизнь жить по-нашему, а учиться у жизни, на ее органических явлениях должны мы, мыслители, — что именно в конце концов и составляет основной принцип органического взгляда»²³, — писал он.

Как справедливо отметил современный исследователь, «стройной и законченной теории „органической критики“ Ап. Григорьеву создать не удалось. На этот счет сам критик не питал иллюзий. Свои основные теоретические работы он называл лишь „присказкой“ к чему-то более цельному и определенному»²⁴. Но было бы неверным игнорировать стремление Григорьева придать системность своим воззрениям. В перспективе развития литературной теории в России именно эти его усилия представляют наибольший интерес. Поэтому вряд ли основательно утверждение, что «известную ценность» представляют «отдельные мысли» Григорьева лишь в тех случаях, когда он «выходит за рамки» «органической критики»²⁵. Не вопреки, а благодаря своему «органическому взгляду» ему удалось по-своему глубоко разобраться в творчестве Пушкина и Лермонтова, «хорошо чувствовать» и некоторые уязвимые места теоретиков (например, эстетики Чернышевского).

Положительная программа Григорьева-теоретика и история литературы, ее сильные и слабые стороны раскрываются в связи с его борьбой, с одной стороны, против «искусства для искусства», а с другой — против материалистической эстетики «теоретиков».

²³ А. А. Григорьев. Собр. соч., вып. II. М., 1915, стр. 151. — В дальнейшем при ссылке на это издание в тексте указываются выпуск и страница.

²⁴ А. П. Марчик. «Органическая критика» Аполлона Григорьева. — «Известия АН СССР». Серия литературы и языка, 1966, вып. 6, стр. 514.

²⁵ Там же, стр. 515.

Григорьев отдавал себе отчет в том, что борьба эстетических теорий суть отражение борьбы социально-политической: «Тут на дне лежат коренные симпатии и антипатии, не к невинным, конечно, произведениям литературы, а к жизни, к той жизни, которой литература является выражением (...) Даже и направление чисто эстетическое, и то, несмотря на свою кастрированность, имеет тоже свои симпатии и антипатии, имеет основы более глубокие, чем теорию шахматной игры в искусстве» (XII, 21—22).

Наиболее действенными были его выступления против теории и практики «чистого искусства». «Понятие об искусстве для искусства,— писал Григорьев в одной своей работе,— является в эпоху упадка, в эпоху разъединения сознания немногих лиц, утонченного чувства дилетантов, с народным сознанием, с чувством масс»²⁶. «У литературы есть, пожалуй,— говорит он в другой работе,— защитники, признанные, авторитетные, так сказать, официальные. Это — поборники чисто эстетического взгляда, поклонники искусства для искусства. Но не их разумею я, говоря о малом числе верующих в литературу. Литературные гастрономы (иного названия они не заслуживают), эти господа всего менее способны видеть в литературе живую силу жизни. Как таковая, она бы их пугала и тревожила. Да направление чистых эстетиков и не есть собственно направление. Основное начало их („искусство для искусства“) не имеет за собой ни психологических, ни исторических данных: оно порождено праздным дилетантизмом. Ни одного великого художника нельзя указать, который бы видел в своем высоком деле одно искусство для искусства; никаких пружин в сложном механизме души человеческой не отыщешь для узаконения шахматной игры в поэзии» (XII, 8—9). Принципиальное значение имел вывод, к которому в этой связи приходил Григорьев: «...вообще никакое явление словесности не может быть рассмотрено в его эстетической замкнутости и отдельности. Отразило произведение действительные, живые потребности общественного организма,— вы, конечно, уже задаете себе вопросы о значении этих потребностей» (XII, 23).

Казалось бы, отсюда уже недалеко до признания одного из важнейших тезисов материалистической теории искусства о связи искусства с жизнью. Однако Григорьев, обрушиваясь на «теоретиков», гипертрофирует присущее им «рационалистическое», как он говорит, отношение к художественному творчеству, ссылаясь, в частности, на добролюбовскую оценку драм Островского. Истоки таких «обуженных», с его точки зрения, представлений об искусстве Григорьев усматривал в эстетике Белинского: «Существенный порок исключительно исторического воззрения и так

²⁶ *Ап. Григорьев. Соч., т. I. СПб., 1876, стр. 453.*

называемой исторической критики, которой таким высокодаровитым и энергическим представителем был у нас Белинский, заключается в том, что она не имеет критериума, вечного идеала, а, с другой стороны, по невозможности, обусловленной человеческою природою, жить без критериума, без идеала, — создает критериум произвольно, и этот условный, чисто теоретический критериум прилагается к жизни беспощадно». И далее выдвигается один из важнейших тезисов «органического» взгляда на жизнь и искусство: «Когда идеал лежит в душе человеческой, признается за нечто вечное, неизменное, всегда и во все времена ей одинаково присущее, он не требует никакой ломки фактов живой жизни: он ко всем равно приложим и все равно судит»²⁷.

Учение Григорьева противостояло, таким образом, и тем, кто не признавал искусство «органом жизни», т. е. сторонникам «искусства для искусства», и тем, для кого искусство — прямой результат отражения жизни, а не выражение извечного стремления к неизменному идеалу.

«Органическая критика» мыслилась как синтетическая теория, очищенная от односторонности бытовавших в России взглядов на сущность и назначение искусства. Ее основы были заложены Григорьевым в ряде статей обобщающего характера: «О правде и искренности в искусстве», «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», «Несколько слов о законах и терминах органической критики», «Парадоксы органической критики», а также в циклах статей, трактующих литературный процесс и творчество отдельных писателей («Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина», «Реализм и идеализм в нашей литературе» и др.).

«Искусство есть идеальное выражение жизни»²⁸, — писал Григорьев. Оно выражает собою то, что есть в эпохе живого, часто разъясняет смутные вопросы, само, однако, несколько не ставя себе такое разъяснение задачей. Искусство улавливает вечно текущую, несущуюся вперед жизнь, отливая моменты ее в вековые формы.

Комментируя эту генеральную мысль своего учителя, Н. Н. Страхов позднее подчеркивал, что искусство, по Григорьеву, не результат жизни как таковой, а выражение стремления к идеалу: искусство не есть простое изображение жизни, но есть непременно и суд над нею, суд во имя самых высших начал, только не существующих в отвлечении, а тех, которые живут и стремятся воплотиться в изображаемой жизни. Идеал души человеческой, по убеждению Григорьева, всегда и везде остается

²⁷ Там же, стр. 576.

²⁸ Там же, стр. 142.

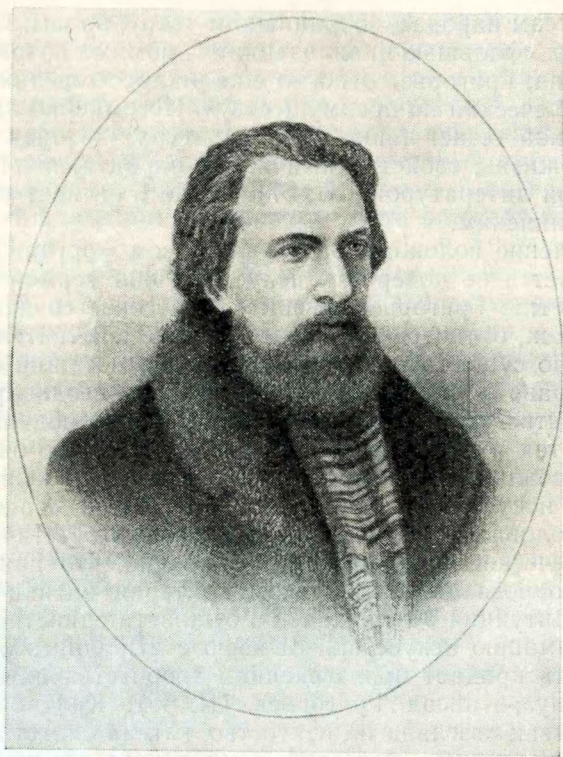
неизменным; но в своем чистом и общем виде он не может ни воплотиться, ни быть познаваем. В этом отношении нам доступна, как выражался Григорьев, только «цветная истина»; ее выражение есть искусство. Отвлеченная мысль всегда понимает и судит жизнь уже, односторонне. Только искусством могут быть верно изображены, только созерцанием и чувством могут быть вполне поняты проявления одного и того же идеала в различных частных формах, смотря по народам и историческим эпохам. Спустя три десятилетия именно эти идеи пытался довести до их логического завершения А. Волынский, используя наследие Григорьева в борьбе против материалистической эстетики²⁹.

«Искусство, как выражение правды жизни,— утверждал А. Григорьев,— не имеет права ни на минуту быть неправдою; в правде—его искренность, в правде—его нравственность, в правде—его объективность» (II, 67). Затем он выскажется еще определеннее: настоящее искусство было и будет всегда народное, демократичное «в философском смысле этого слова». Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание масс. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат уразумению эпох—организмов во времени, и народов—организмов в пространстве. «Понимание и чувство народа составляет высший критерий...» (XI, 27). Ориентация на народное мирозерцание, трактуемое в «почвенническом духе», в терминах «органической критики»,—неотъемлемая черта Григорьева-теоретика литературы.

Григорьевская концепция народности литературы вариативна. В одних случаях речь шла о «растительной народности», об отражении мирозерцания патриархального, не затронутого цивилизацией пласта нации; в других—о народности, понимаемой как выражение общенационального духа («Я употребляю слова: народность, народный—в смысле слов „национальность“, „национальный“»,—уточнял Григорьев свою позицию в статье «После „Грозы“ Островского»). Но важно отметить элементы историзма, эти стихийные «порывы» к историзму в самом подходе Григорьева к проблеме народности литературы. Так, «разницей двух эпох нашей литературы» он объясняет отличия Некрасова от Пушкина.

Народность Пушкина более ассоциируется с понятием национальности, народность же Некрасова представляется органическим синтезом обоих—узкого и широкого—значений этого понятия. «В послепушкинский период нашей литературы,—пишет по этому поводу исследователь „органической критики“ А. П. Мар-

²⁹ См.: А. Волынский. Русские критики. СПб., 1896, стр. 666—667.



А. А. Григорьев

чик,— истинно народными писателями Ап. Григорьев считал Островского, Некрасова и Кольцова, ибо в их творчестве <...> с наибольшей полнотой, глубиной и силой отразилось „понимание и чувство народа“, „коренные нравственные начала“ народной жизни, народное мирозерцание». Таким образом, в понятие народности Ап. Григорьев не вкладывал социально-политического, классового и тем более революционного содержания. Именно в этом — коренное отличие григорьевского понимания народности от трактовки этого понятия революционными демократами. Если последние стремились поднять народное сознание до передовых идеалов эпохи, то Григорьев, подобно Л. Толстому, «не раз призывал писателей стать в один уровень с народным мирозерцанием, причем критик подчеркивал в нем элементы пассивности, созерцательности, патриархальности»³⁰.

³⁰ А. П. Марчик. «Органическая критика» Аполлона Григорьева, стр. 520.

К «классам народа», сохранившим «веру, нравы, язык отцов», не тронутых «фальшью цивилизации»³¹, помимо патриархального крестьянства, Григорьев относил еще и класс «средний, промышленный, купеческий по преимуществу». Несомненно прогрессивен григорьевский тезис: лишь та литература, которая «отражает взгляд на жизнь, свойственный всему народу», является истинно народной литературой (XI, 57). И здесь он идет вслед за Гоголем и Белинским.

Определенно положительным качеством «органической критики» является ее доверие к искусству, как «самой яркой действительности». Григорьев писал: «Творческое создание не есть мечта, мираж, оптический обман, оно есть действительный предмет, законно существующий, в себе самом носящий свое неотъемлемое право и оправдание»³². Григорьев неоднократно говорил о единстве «критериума», которому равно подчиняются как искусство, так и критика, наука об искусстве, ибо одно есть отражение идеального, другая — разъяснение отражения. Однако, отдавая в искусстве слова приоритет «мысли сердечной» над «мыслью головной», он исходил из «вечного эстетического чувства человеческой природы»³³. Естественно, что при такой постановке вопроса об объективном критерии оценки речи быть не могло. Интуиция объявлялась в сущности единственным ключом к пониманию искусства. «Я верю с Шеллингом, что бессознательность придает произведениям творчества их неисследуемую глубину», — писал Григорьев (II, 65). Критик говорил о преимуществах «взгляда на искусство, как на синтетичное, цельное, непосредственное, пожалуй, интуитивное разумение жизни, в отличие от знания, т. е. разумения аналитического, почастного, собирательного, поверяемого знаниями» (II, 114).

Григорьев, таким образом, склонен был преувеличивать значение интуитивного, бессознательного начала в творческом процессе. Но столкновение с реальной художественной практикой побуждало его корректировать этот взгляд. В конечном итоге он не абсолютизировал «мысль сердечную». В статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» мысль о бессознательности творчества названа «дикой». «Гениальная творческая сила всегда есть сила в высшей степени сознательная» (II, 99). «О том, что творческая сила знает свое дело, и говорить нечего...» (II, 100).

И это очевидное противоречие «органической критики» может быть объяснено исторической ситуацией, издержками поле-

³¹ См.: «Ап. Григорьев. Материалы для биографии». Пг., 1917, стр. 151.

³² Ап. Григорьев. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. — «Время», 1861, т. V, стр. 23.

³³ Ап. Григорьев. Соч., т. I, стр. 229.

мического задания. Чрезмерно заострив внимание к литературе, как к выражению внутреннего мира художника, его душевного опыта, Григорьев вступал в единоборство с вульгаризаторскими теориями, целиком подчинявшими творческий акт умозрительным схемам, отрицавшими относительную самостоятельность художественного процесса, пренебрегавшими субъективным началом, эмоциональным фактором, писательской индивидуальностью, отводившими литературе чисто служебную роль в жизни общества.

При всей ограниченности и противоречивости представлений Григорьева о социальной структуре действительности, идеальным отражением которой является литература, в общетеоретическом плане он близко подходил к тем, кто отстаивал «реальное направление» в русской литературе, и сумел внести свой вклад в осмысление проблем реализма. И здесь важен его тезис о сочетании «реализма» и «идеализма».

Григорьев стремился охватить два аспекта художественного творчества: отражение объективной действительности и отражение субъективного идеала. Эта особенность «органической критики» связана с главной целью, которую Григорьев преследовал как теоретик литературы. Идеал объявлялся им «вечным», независимым от личности. Оригинальность же художника усматривалась в том, что каждый по-своему соотносил идеал с действительностью, да и понимают художники и жизнь и идеал по-разному. Так, у Писемского, по Григорьеву, нет ясного идеала, оттого его произведения не поднимаются над уровнем изображаемой действительности.

Идеал моральный утверждается Григорьевым как одно из главных начал жизни. Он осуждал нравственный фатализм, который, как ему казалось, проповедовала натуральная школа. Изображая «заеденную» средой ничтожную личность, литература, говорил он, освобождает человека от сознания своей нравственной ответственности, такая литература аморальна. По мысли Григорьева, «воишь идеалиста Гоголя за идеал», за «прекрасного человека» «переходил в школе сентиментального натурализма в вопль и протест за расслабленного, за хилого морально и физически человека» (VII, 64). Утверждение активной роли литературы в поисках человеком высоких нравственных начал — одна из сквозных тем Григорьева. Ей, в частности, посвящена статья «Искусство и нравственность» (1861).

Характеризуя «основной стержень» метода Григорьева, Б. Ф. Егоров пишет: «Декларации об объективной действительности и типических образах, идущие от исторической критики Белинского, не голословны, — критик пытается определить жизненность и характерность образов и ситуаций, но больше всего Григорьева интересует именно отношение писателя к идеалу и

жизни и наличие этого отношения в художественном произведении»³⁴.

В свете сказанного проясняется содержание, которое вкладывалось Григорьевым в термины «реализм» и «идеализм». «Реализм» понимается им как изображение подробностей внешней жизни вне идеала. Такая трактовка явилась реакцией на отклонения, в частности Писемского, в сторону бытописательского натурализма. С другой стороны, она связана с неприятием «крайних граней развития отрицательного взгляда». Не случайно в цикле статей «Лермонтов и его направление» критик отстаивал «законные права романтизма», хотя признавал исчерпанность романтизма как художественного метода.

Правдивое изображение быта и нравов есть неременное условие современной литературы, с этим Григорьев не спорит. Однако литературе, в которой господствует «реализм содержания», «реализм воззрений» или «голый реализм» (таково, по его мнению, творчество Писемского), он противопоставляет «идеализм», имея в виду реалистическое творчество типа тургеневского.

В шестидесятые годы, когда термин «реализм» утвердился в близком к нашему, современному его пониманию, Григорьев уточнил свою терминологию. Художественный метод Тургенева, Островского, Толстого, сочетающий правдивость картин жизни, т. е. «реализм формы», с чертами высокого нравственного идеала, подлинной поэтической одухотворенностью, он будет впредь именовать «истинным реализмом».

Таким образом, Григорьев принимал деятельное участие в поисках и обосновании научного определения художественного метода русской литературы XIX века.

В основе григорьевской историко-литературной концепции лежат «почвеннические» представления о путях развития России в послепетровское время. Идеино-образное содержание новой русской литературы, начиная с пушкинской эпохи, все его богатство укладывается в схему, согласно которой главный конфликт, запечатленный в творчестве писателей, происходит между «почвенными» и «чуждыми» веяниями. В качестве идеала, в котором якобы воплотились лучшие черты и качества сложившегося веками национального характера, Григорьев выдвигал пушкинского Белкина, лермонтовского Максима Максимыча. Критик противопоставлял их Онегину, Алеко, Печорину, герою «Кто виноват?».

Со временем безусловная апологетизация «белкинского», смиренно-мудрого начала постепенно сменяется признанием органичным для русского национального характера и активного,

³⁴ В кн.: *Аполлон Григорьев. Литературная критика*. М., 1967, стр. 13

мятежного, «стремительного» начала. В этой связи пересматривается отношение к Лермонтову, к «байронизму» и романтизму в целом.

В новом свете предстают и так называемые «лишние люди». Ранее критик их третирует. В Чацком, например, усматривалось только внешнее подражание чужим образцам. Впоследствии Григорьев назовет Чацкого «истинно героическим лицом нашей литературы»³⁵. Критик признал оправданным смятение «лишних людей», их недовольство, внутренний протест.

Но хотя воззрения Григорьева на Гоголя и Лермонтова со временем менялись в сторону признания их глубинных связей с русской «почвой», эти писатели для него по-прежнему остаются художниками крайностей — в отличие от Пушкина, творчество которого неизменно признавалось «органическим» выражением русской жизни, русского нравственного идеала.

Статьи Григорьева конца 50-х — начала 60-х годов характерны поиском синтеза смиренного и активного начал. Анализ творчества Пушкина приводит Григорьева к выводу о том, что в нем гармонично воплотился искомый идеал — «полный очерк нашей народной личности». Последующее историко-литературное развитие в эпоху Гоголя и до начала 60-х годов оценивается с позиций достигнутого Пушкиным «равновесия». Тургеневский Лаврецкий, например, воспринимался как образ истинно русского человека, так как в нем традиционно русское, патриархальное, почвенное органично слилось с неповторимой индивидуальностью современной личности, стоящей на уровне завоеваний цивилизации. Особенно подчеркивается, что Лаврецкий — дитя почвы — вследствие чего и кончает «нравственным смирением перед нею» (X, 82).

Герой, более соответствующий идеалам национальной жизни, должен быть порожден русской жизнью, он еще впереди, — трактует П. П. Громов точку зрения позднего Григорьева. — Мысль Григорьева сводится к необходимости поисков новых возможностей реалистически более широкого, объемного раскрытия в искусстве характера русского человека. Высшим в искусстве для критика является сочетание изображения реальной жизни народа с изображением личности, народного идеала с идеальными устремлениями личности. Целью искусства, по Григорьеву, является органичность, творческий синтез. Пушкин потому ставится им на такую высоту, что он полнее, чем кто-либо другой, выражал этот синтез³⁶.

Такого синтеза критик не находил в литературе «отрицательного направления», которую он резко осуждал за отсутствие

³⁵ Ап. Григорьев. Соч., т. I, стр. 256.

³⁶ См.: Аполлон Григорьев. Избр. произв. («Библиотека поэта»). Л., 1959, стр. 48.

положительных нравственных начал. С тех же позиций Григорьев не приемлет сатиру, в которой односторонний критицизм, с его точки зрения, достигает апогея. Сатире противопоставляется комизм как более высокая эстетическая категория: «Комизм есть праведный суд над уклонившейся от идеала жизнью»³⁷.

Стоя на позициях философского идеализма, А. Григорьев тем не менее отдельными сторонами своей методологии довольно близко подходил к своим оппонентам из лагеря русской революционной демократии. Как и они, он придавал первостепенное значение роли мировоззрения в творчестве: «Всякое дело получает значение по плодам его, и какой бы ни был талант поэта, одного только таланта как таланта еще недостаточно. Важное дело в поэте то, для чего у немцев существует общепонятный и общеупотребительный термин: „Weltanschauung“». И дальше: «Мирозерцание или проще взгляд поэта на жизнь не есть что-либо совершенно личное, совершенно принадлежащее самому поэту. Широта или узость мирозерцания обуславливается эпохой, страной, одним словом, временем и местными историческими обстоятельствами»³⁸.

Однако в понятие мирозерцания Григорьев вкладывает свое, специфическое содержание: сущность мирозерцания одинакова у всех представителей литературных эпох,— различен только цвет. «Одну и ту же глубокую, живую веру в правду, одно и то же тонкое чувство красоты и благоговения к ней встретите вы в Шекспире, в Гоголе, в Гете и в Пушкине»³⁹.

Подобное толкование сужало возможности «органической критики». Однако нельзя недооценивать значения для науки утверждавшегося Григорьевым интереса к «местным историческим обстоятельствам» литературного развития, к национальной сущности искусства, «цвету и запаху эпохи». В этой связи заслуживает внимания мысль о том, что «национальная категория» в эстетической системе Григорьева служила фундаментом для понимания социальной сущности искусства и литературы. «Уразумение национальной сущности характера,— говорит Б. Ф. Егоров по этому поводу,— важный шаг к развитию историзма мышления: от идеи обусловленности человека жизнью своей страны недалеко до социального детерминизма»⁴⁰.

Несомненно плодотворна и попытка Григорьева осмыслить историю русской литературы в ее органической связи с народным мировоззрением. «Истинная существенная сила явлений искусства вообще и поэзии в особенности,— говорит он,— заклю-

³⁷ «Время», 1862, № 10, стр. 12.

³⁸ «Время», 1863, № 2, отдел «Современное обозрение», стр. 7.

³⁹ Там же, стр. 9.

⁴⁰ В кн.: *Аполлон Григорьев. Литературная критика*, стр. 15.

чается в органической связи их с жизнью, с действительностью, которым они служат более или менее осмысленным и отлитым в художественные формы выражением. А так как никакая жизнь, никакая действительность немислимы без своей народной, то есть национальной оболочки, то проще будет сказать, что сила эта заключается в органической связи с народностью» (XIII, 27).

II

Литературная теория Ап. Григорьева получила свое развитие в работах Николая Николаевича Страхова (1828—1896).

Об источнике своих эстетических симпатий и верований сам Страхов писал так: «Что касается до взглядов на искусство, на задачи художников, то тогда, в начале моего знакомства с литературным миром, меня не могло не удивлять господство узкой теории, требовавшей служения современной минуте. Сам я держался обыкновенной немецкой теории свободы художника, той теории, которая сложилась в немецкой философии, проникла к нам еще при жизни Пушкина, и которой много обязана наша литература»⁴¹. Одним словом, теории, последовательным сторонником и пропагандистом которой выступал Ап. Григорьев.

Н. Косица (под этим псевдонимом Страхов чаще всего выступал в журналах «Время» и «Эпоха») был истым «человеком партии» шестидесятых годов, фанатически преданным своей идее. Он горячо спорил с революционно-демократической публицистикой и критикой. Даже апологеты Страхова вынуждены были говорить о его тенденциозности. Тем не менее уже дореволюционные исследователи, причисляя Страхова — вслед за Ап. Григорьевым — к так называемой «художественной критике», отмечали его умение в иных случаях «заглянуть в сердцевину» самых разнообразных произведений Пушкина, Фета, Полонского, Майкова, Тургенева, Льва Толстого.

Страхов убежденно декларировал необходимость при анализе литературного произведения «уловить точку зрения самого автора», брать в произведении именно то, что оно содержит. Он подчеркивал, что мысль и форма, форма и содержание неразрывны, слитны, указывал на недопустимость, вникая во «внутренний смысл» поэтического произведения, упускать из внимания его художественную сторону и настаивал на том, что «хорошая критика» требует чуткости к форме искусства. «Форма, — писал он, — неразрывна с содержанием, и очень неправильно судят те, кто не понимает этой неразрывности». Он высмеивает тех, которые «обыкновенно хватаются за содержание и даже

⁴¹ «Биография, письма и заметки из записных книжек Ф. М. Достоевского», 1883, стр. 174 (первой пагинации).

заявляют, что форма дело второстепенное, не важное». «Но это значит только,— заключает критик,— под содержанием разумеется вовсе не истинно поэтическое содержание, а что-нибудь другое; ну, тогда, конечно, можно довольствоваться и не поэтической формой»⁴².

Суждения Страхова о сочинениях Фета и Аполлона Майкова, Тютчева и Алексея Толстого не оставляют сомнения в принципиальности критика, в тонкости его эстетического вкуса. Однако на него нападала эстетическая глухота, он становился крайне предвзятым в оценках, когда обращался к стихотворениям Некрасова, могучий талант и значение которого ему так и не дано было понять.

Стремясь во что бы то ни стало дискредитировать «направленную», то есть гражданскую поэзию, как искусство, Страхов забывал о единстве формы и содержания, об их взаимообусловленности, которые он, как теоретик, с таким пафосом и убежденностью утверждал. Будучи противником критического направления в литературе, он не сумел оценить по достоинству исторического значения гоголевской школы.

При многих достоинствах «художественная критика» была бессильна противостоять передовой публицистической критике 60—80-х годов, связанной с народно-освободительным движением. «Понемногу я понял,— признавался сам Страхов Толстому,— где нужно искать источника силы наших нигилистов и революционеров. В них жива жажда деятельности, и они с радостью хватаются за указываемые им цели. А мы, консерваторы, славянофилы и т. п.— мы только знаем, чего не делать»⁴³.

Преобладающее внимание Страхова к вопросам этики наложило свою печать на его статьи, затрагивающие проблемы эстетики, теории и истории литературы, сказались на оценках отдельных произведений. Характерно его обращение к автору «Анны Карениной»: «Вы истинный художник; но нравственное миросозерцание всегда отзывается в художественных произведениях, и я с изумлением и радостью вникаю в Ваши образы, следя за этим миросозерцанием (...) Отвлеченные, нравственные правила всегда узки и односторонни, и в Ваших созданиях выражается гораздо больше, чем кто-нибудь (даже Вы сами) может формулировать отвлеченным языком»⁴⁴.

Ап. Григорьев обосновывал такое понимание историко-литературного процесса, согласно которому все значительные русские писатели возвращались от увлечения «чужим» к признанию славянофильских или родственных с ними идей. Эта григорьев-

⁴² Н. Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897, стр. VIII—IX.

⁴³ «Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым», Пб., 1912, стр. 72.

⁴⁴ Там же, стр. 69.

ская мысль легла в фундамент литературного «почвенничества». Однако именно Страхов эту идею основателя «органической критики» не только подхватил, но и развил. Так, после кончины Достоевского он попытался свести творческий путь писателя именно к такой схеме. «С Достоевским, — писал он, — случилось то же, что совершается вот уже более столетия со всеми нашими крупными писателями; все они начинали с того, что увлекались чужим, и все потом возвращались к своему. Так было отчасти с Фонвизинным и очень ясно с Карамзинным, Грибоедовым, Пушкиным, Гоголем...»⁴⁵

Идея неизбежности обращения всех сколько-нибудь значительных литераторов, переболевших увлечением «чужим», к национальному чувству — полностью разделяется Страховым. С этих позиций Страхов рассматривал и историческое значение Пушкина, и идейную эволюцию Герцена; в том же духе выдержан его «критический разбор» «Войны и мира».

Понимание взаимосвязанности литературных явлений «настоящих с прошлым», восприимчивость к идее исторической преемственности в литературе, к теории эволюционного развития национальной художественной культуры в целом, понимание живого значения «преданий», то есть традиций, стремление добраться до их истоков — таковы положительные черты историко-литературной концепции «почвенников». Другое дело, что, оставаясь идеалистом в понимании самой истории и ее движущих сил, Страхов вкладывал противоречащее подлинному историзму содержание в понятия «предания», «народность», односторонне трактовал сущность русского национального характера. Но связь литературы с действительностью критик признавал безусловно и отдавал предпочтение по-своему понятому реализму, видя в нем генеральный путь движения отечественной литературы.

Так, «Война и мир» рассматривается Страховым в терминах и понятиях «органической критики» как «воплощение лучших преданий нашего художества», как развитие традиций, начало которых положено «Капитанской дочкой» Пушкина. Страхов не только ведет «род» толстовского романа-эпопеи от прозы Пушкина, но и утверждает, что «Война и мир» отвечает на те требования реализма, которые «так сильно участвовали в развитии нашей литературы после Пушкина»⁴⁶.

Значение этого заявления возрастает, если принять во внимание, что новаторство эпопеи и ее органические связи с русской литературной традицией не были сразу поняты и по достоинству

⁴⁵ «Биография, письма и заметки из записных книжек Ф. М. Достоевского», стр. 57 (третьей пагинации).

⁴⁶ «Шестидесятые годы». М.—Л., изд. АН СССР, 1940, стр. 267.

оценены литературной критикой той поры. Страхов принадлежал к тем немногочисленным критикам, которые настаивали на том, что великое творение Толстого — результат длительного развития русской литературы на путях реализма и народности, причем результат органический.

В то же самое время в «критическом разборе» «Войны и мира» Страхов намеревался опровергнуть теорию «прогресса в литературе», которая идет от Белинского, противопоставив ей взгляд Ап. Григорьева, как более «глубокий»⁴⁷.

Белинского, говорит Страхов, увлекало свирепствовавшее в Европе направление, предписывавшее служение требованиям времени. Это было идолопоклонство перед настоящей минутой, следствие узко-исторического взгляда, который был извлечен из доведенной до крайности системы Гегеля. «Все прошлое тогда рассматривалось как приготовление к настоящей минуте, и, как скоро не имело значения теперь же, сейчас, почиталось вздором, который следовало отбрасывать и забывать. Люди воображали себя полными представителями своего разума, который содержится в истории, полными распорядителями его будущего, к которому идет человечество. Для них ни в чем не было тайн [...] Они верили в общий разум и в общий прогресс этого разума. Отсюда, как необходимое следствие, — неверие во все то, где действуют таинственные силы, более широкие и глубокие, чем разум с его бедными логическими доводами (слова Л. Н. Толстого), — неверие в жизнь, которую они готовы были ломать и перестраивать по своим понятиям, — неверие в народное творчество, в литературу, в искусство, в национальность»⁴⁸. Ученики и последователи Белинского обвинялись в грубо-утилитаристском подходе к искусству.

Регистрируя промахи радикальной критики 60-х годов и следующих десятилетий, Страхов делал Белинского ответственным и за «нигилизм» в эстетике. Ошибка Белинского состоит якобы в том, что он «подвел под какие-то требования прогресса, уже перестал видеть в поэте откровения неизменных законов души, откровения тайн человеческого сердца вообще и русского в особенности, а стал смотреть и измерять, насколько произведения Пушкина пригодны для потребностей настоящей минуты»⁴⁹.

Единственно существующий у нас полный взгляд на русскую литературу, утверждал Страхов, взгляд, объемлющий одною мыслью все ее явления и направления, принадлежит Григорьеву. Одно из основополагающих положений «органической критики» гласило, что все не преувеличенные юмористически и не

⁴⁷ «Шестидесятые годы», стр. 258.

⁴⁸ Н. Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. СПб., 1885, стр. 300.

⁴⁹ Там же, стр. 301.

идеализированные трагически отношения литературы к действительности и к «русскому быту» ведут свое начало от взгляда на жизнь Ивана Петровича Белкина. С этих позиций роман Толстого и трактуется как возвращение к «пушкинскому направлению» в обход «гоголевского», которому «почвенническая» критика инкриминировала преувеличенные юмористические и идеализированные трагически отношения к русской действительности.

Устанавливая черты сходства «Войны и мира» с «Капитанской дочкой», Страхов исходил из того, что в «Капитанской дочке» едва ли не впервые в литературе воплощено «русское типовое», и что Толстой в своем романе разделял эту пушкинскую традицию. Но попытка Страхова определить существенные черты и особенности толстовского художественного мирозерцания, исходя из «почвеннического» понимания «русского типового», приводила к смещению перспективы историко-литературного развития нового времени: из него исключались, не признавались «органичными» многие явления, которые не укладывались в схему. Правда, само стремление рассмотреть эпопею Толстого — одно из вершинных явлений русской художественной культуры — в русле общенационального историко-литературного развития было плодотворным, хотя самое это развитие и истолковывалось односторонне. По сути дела, содержание новой русской литературы в эпоху реализма сводилось к конфликту между «смирненными» («почвенными») и «хищными» («чужими») типами.

Несмотря на существенные индивидуальные оттенки, а подчас и разногласия во взглядах, Григорьева и Страхова объединяло критическое отношение к «помещичьей литературе», которая исчерпала себя. В этом сказывались их демократические симпатии и обнаруживается переключка между автором «Очерков гоголевского периода русской литературы» и его оппонентами из «почвеннического» лагеря. Различны позиции, но близки выводы, к которым приходят теоретики-антагонисты, размышляя над тем, что мы бы сегодня назвали классовой природой литературы XIX века.

Достоевский в письме к Страхову от 18 мая 1871 года говорит: «А знаете — ведь это все помещичья литература. Она сказала все, что имела сказать, великолепно у Льва Толстого. Но это в высшей степени помещичье слово было последним». Страхов подхватывает эту мысль: «Та помещичья литература? Какое жестокое и важное слово, Федор Михайлович! „Война и мир“ оканчивается обращением к народу, к Каратаеву; это должно совершенно согласоваться с вашей мыслью. Я только дивлюсь и недоумеваю — неужели у нас так глубоко разделение сословий — внутренне, что возможны разные литературы или периоды? Родоначальник однако мужик — Ломоносов». Страхов соглашается с Достоевским, хотя и с оговорками: «Но в самом

деле есть какие-то странные различия. Например, семинаристы, из которых я вполне (...) Купцы у Островского, даже у Библикова (...) до того своеобразны, что составляют несливающуюся струю»⁵⁰. Объяснение этих высказываний — в социальной программе «почвенничества», отрицавшей в России сословный антагонизм.

О Кольцове, Некрасове и Достоевском, авторе «Записок из Мертвого дома», Страхов писал как о представителях народной литературы, которой «предстоит большое развитие». И все-таки как истый «почвенник», даже признав реальность сословно-классовой дифференциации в литературе, он готов всюду видеть «тот же русский дух, бог знает откуда начавшийся и проявивший себя только в разных формах, но одинаково в сущности»⁵¹.

Основные черты пропагандируемого Страховым понимания русского литературного процесса наиболее отчетливо выражены в книге «Заметки о Пушкине и других поэтах» (1888). Ее теоретическим фундаментом явилась основополагающая мысль Белинского, повторенная в 1859 году Ап. Григорьевым: «Пушкин наше все. Пушкин — представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что остается нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужим, с другими мирами»⁵². В центре внимания Страхова — идея органической связи Пушкина с предшествующим процессом духовного развития и со всем «правильным, органически нашим», что было и будет после него.

Методологически плодотворным было признание Страховым исторической закономерности и обусловленности появления на нашей национальной почве такого явления, как творчество Пушкина, — определенного итога длительного и естественного развития отечественной литературной традиции. В этом отношении Страхов, идя вслед за Белинским, возвышался не только над консервативной, но и радикальной русской критикой 60—80-х годов, которая ставила под сомнение народность Пушкина и готова была признать его певцом «чистого искусства».

Страхов саркастически иронизирует над либералами-западниками, для которых даже столь яркое и самобытное явление, как Пушкин, не составляет точки опоры — они относили поэзию и прозу истинно национального гения в разряд «ученических попыток». Одновременно Страхов полемизирует с упрощенным взглядом эпигонов славянофильства на русский историко-литературный процесс, упрекает их в неспособности «понимать настоящую поэзию».

Касаясь некоторых выступлений славянофильского «Дня», критик говорит, что по «теории этих статей» Пушкин «не вме-

⁵⁰ «Шестидесятые годы», стр. 273.

⁵¹ Там же, стр. 274.

⁵² Ап. Григорьев. Соч., стр. 238.

щается» в очерк нашего умственного движения. По примитивной логике славянофильских теоретиков Пушкина «не приходится [...] считать чем-нибудь важным в нашем бедном развитии»⁵³, ибо — в отличие от Ломоносова — он не был простолудином.

Однако не против славянофильских и западнических литературных теорий направлен пафос страховских «Заметок о Пушкине». Спустя пятьдесят лет после смерти основоположника новой русской литературы Страхов обратился к его «несравненным образцам» не только за тем, чтобы еще раз напомнить о величии гениального русского поэта, но и для того, чтобы этим примером убедить своих читателей в идейно-художественной деградации современной им «гражданской» поэзии. Разъясняя в предисловии цель своих «Заметок», автор иронически говорит о «заре обновления», наступившей после 1856 года. Он упрекает шестидесятников в том, что они прервали высокую пушкинскую традицию, которую развивали поэты, составляющие «действительное украшение нашей литературы», — Майков, Полонский, Фет.

Своеобразие позиции Страхова в борьбе между двумя лагерями определяется тем, что он не занят голым отрицанием «гражданского направления» в поэзии. Напротив, критик готов признать, что «нигилизм, в обширном смысле этого слова, имел большое влияние на писателей всевозможных направлений: он их возбуждал, заставлял углублять и расширять свои идеи и воплощать их с большею силой и строгостью» (стр. XII). Вредные последствия направления, во главе которого стоял Н. А. Некрасов, «человек с большим вкусом и искренней любовью к литературе» (стр. X), критик усматривает в том, что укоренились неверные представления о сущности поэзии.

Страхов принадлежит к числу теоретиков искусства, ставивших задачу выработки объективных критериев оценки произведений литературы: «Правильно судить о словесном художестве есть дело трудное; многим и многим вовсе недостает способностей, которые для этого требуются. Но это не значит, что в суждениях об нем простительна всякая произвольность и разноречивость» (стр. XIII). Однако ошибочность исходных социально-политических и философских позиций приводила Страхова к противоречиям. Так, в статье «Главное сокровище нашей литературы» (1867) он указывает на необходимость изучать Пушкина. Но этому призыву предшествует мысль о том, что вообще поэзия, искусство требуют прежде всего созерцания; полемизировать с ними, то есть вершить над ними суд, по мнению критика, — нелепость. Страхов вступает, таким образом, в противоре-

⁵³ Н. Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. Киев, 1897, стр. 4.—
Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ние с самим собой: сам он отнюдь не ограничивался созерцанием красот,—наследие великого поэта включается им в идейно-эстетическую борьбу эпохи.

Ведущей тенденцией развития русской литературы Страхов признает движение ее к реализму. Содержание, которое он вкладывает в понятие реализма, отлично от материалистической трактовки. Страхов нередко уравнивал реализм с натурализмом и отказывал ему в высокой поэзии. Тем не менее он признавал, что в Пушкине «наша поэзия сделалась правдой», что он мастерски возводил в поэзию самые прозаические предметы, «никогда не выбирал того, что покрасивее и повеличавее...» (стр. 50).

Статья Страхова «Об иронии в русской литературе» (1875)—своего рода манифест критика-«почвенника», острая полемика с взглядами автора «Очерков гоголевского периода русской литературы».

«Историю нашей литературы,—говорит критик,—нынче вошло в обыкновение рассматривать так, будто бы до Гоголя она имела фальшивый, сочиненный характер [...] и будто бы Гоголь разрушил этот обман, указал путь к правде и обнажил перед нами настоящую русскую действительность». Подобную постановку вопроса Страхов считает «недоразумением», где внимание обращено на предмет изображения, а не на то, как он изображается.

После Пушкина русская литература почти исключительно сосредоточивалась на русской жизни и стала «перебирать» всевозможные ее сферы, сословия и ведомства, углы и закоулки. Признав это, Страхов сомневается, действительно ли после Гоголя намного углубилось понимание России. Критическая направленность послегоголевской литературы, по его убеждению, ничего еще не говорит о ее близости действительности. Чтобы рассмотреть, что дает эта литература, нужно анализировать тот прием искусства, которым она пользуется, видеть, в чем состоит ее «художественная работа» и какому процессу в ней подвергаются непосредственные данные действительности,—тогда и будет ясно, в каком «отношении к действительности» находятся ее произведения.

Декларируемое в общетеоретическом плане отношение к литературному произведению как к целостному организму, равно как и мысль, что отражение «непосредственных данных действительности» есть процесс сложный, не подлежат сомнению. Однако Страхов несправедлив, откровенно тенденциозен, когда обвиняет русскую литературу после Гоголя в одностороннем отражении русской социальной действительности и русского национального характера. Страхов отрицает и художественное значение творчества писателей-демократов, по-своему развивавших в 60—70-е годы традиции Гоголя. В критической направленности

этой литературы он усматривает насилие над природой искусства, которое выразилось в ироническом, «непрямом» отношении литературы к действительности.

Главный упрек адресуется писателям, в творчестве которых «непрямое отношение к предметам» развилось «до своих крайних форм». Названы Щедрин и «отчасти Некрасов». «Ирония, которая у Гоголя имела такую строгую художественную меру, понемногу совсем удалась от предмета». Писатели все чаще стали прибегать к иронии гиперболической, в которой уже нет заботы о реальном изображении, а напротив «вся потеха заключается в искажении реальных черт» (стр. 187). Сатиру революционных демократов Страхов трактует как чистое «глумление над действительностью». Критик пытается доказать, будто Щедрин, Некрасов и писатели их направления не вправе считать себя реалистами. При всем их таланте эти писатели якобы не создали ни единого лица, ни единой картины, ни единого положения, на которое можно было бы указать как на нечто законченное, действительно «возведенное в перл создания» (стр. 188).

Писателям-сатирикам противопоставляются Островский и Л. Толстой. Островский «пишет драмы и комедии из такой сферы, на которые читатели обыкновенно смотрят свысока». Между тем он создал из этой сферы совершенно живые лица и положения и заставил нас смотреть на них не иронизируя, а с действительным сочувствием и негодованием, следовательно, так, что «мы ставим себя на один уровень с ними, признаем интерес и важность их духовной жизни...».

Перед нами парафраза давней григорьевской мысли об Островском, в свое время оспоренной Добролюбовым и Чернышевским. Она осложнена ссылками на Льва Толстого, чей опыт должен был в системе доказательств Страхова служить подтверждением идеи неизбежности возвращения русской литературы от критики действительности к утверждению положительных начал, к тому «прямому приему искусства», который был утрачен после Пушкина. Этот вывод зиждется на целеустремленной по-своему концепции истории новой русской литературы «со времен Грибоедова и до наших дней». В тезисной форме она изложена в статье «Взгляды на текущую литературу», написанной по поводу «Анны Карениной».

Страхов, с одной стороны, отстаивал органичность духовного развития нации и решительно отвергал упреки славянофилов-догматиков. Вместе с тем его собственный взгляд на текущую литературу тоже ведь начинается с утверждения: «Отличительная черта русской литературы, и черта очень печальная, есть ее очевидная искусственность, то есть что она не растет естественно из наших духовных сил и низменных потребностей, а развивается больше всего в силу побочных явлений, из подражания, из

тщеславия, для развлечения или из расчета. Таков, впрочем, общий характер всей нашей умственной деятельности...»⁵⁴.

Эта мысль не случайна у Страхова, она содержится и в его книге «Из истории литературного нигилизма. 1861—1865». Но как ее согласовать с идеей национальной самобытности, лежащей в основе десяти его статей о Толстом?

Стоило Страхову обратиться к творчеству Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Тургенева, чтобы камня на камне не осталось от этих обвинений в скудости и несамостоятельности умственной жизни России. Повторяя славянофильский тезис о том, что с петровских времен просвещение в России насаждалось правительством, которое вводило у нас патентованные на Западе программы и порядки, он вместе с тем вносил поправку, расшатывавшую подобное понимание вопроса: «Нельзя даровать того, что не существует; очевидно, само общество, сам народ должны создать свою серьезную науку, твердое и ясное направление своего просвещения. Так, Ломоносов, Державин и т. д. создали русскую художественную литературу не в силу правительственных программ и указаний, а по внушению своего гения»⁵⁵.

Страхов неоднократно пытался определить свое отношение к разным направлениям в современном ему литературоведении и критике. С наибольшей определенностью он сделал это в незавершенной статье «Некрасов и Полонский» (1870). Она интересна широкой постановкой общеметодологических проблем, иные из которых не потеряли своей актуальности и в последующие десятилетия. Речь идет, в частности, о «свободе поэзии» и о соотношении творчества и мировоззрения художника.

Страхов занят вопросом о критериях эстетической оценки. Суд «чисто направленной критики», по его мысли, несправедлив ввиду своей односторонности и явно не исчерпывает предмет. Несколько ближе к истине «объективная критика» — она судит о произведениях, измеряя их не «посторонними мерками», а устанавливает связи творчества писателя с обстоятельствами его жизни и эпохи.

Но отвергая «направленную критику», сам Страхов анализ творчества поэтов начинает с определения направления, к которому принадлежат служители муз. Говоря о преимуществах так называемой «объективной критики», которая, «все объясняет, все оправдывает» (стр. 143), он не считает возможным довольствоваться и ее методологией. В конечном итоге он отвергает и «объективную», и «направленную» критику: критика «не долж-

⁵⁴ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 419.

⁵⁵ Там же, стр. 420.

на касаться частных мыслей и чувств писателя (...) поэта критик должен рассматривать как поэта, отнюдь не как простого человека, которого развитие и образ мыслей требуется определить и объяснить исторически»; с другой стороны, «есть у каждого творческого писателя нечто стоящее выше его направления и личности» (стр. 148, 149).

Таким образом Страхов подводит своего читателя к мысли о бесплодности любой попытки рационалистически объяснить явления искусства, ибо поэты обладают творческим даром, который проявляется бессознательно. Вдохновение не поддается анализу. Поэты не ведают сами, что творят, ни в какой другой человеческой деятельности эта безотчетность не простирается до такой степени.

Может показаться, что перед нами ординарное повторение азов идеалистического учения о природе творчества. В действительности Страхов был убежденным противником «чистого искусства» и его теории, о которой он, подобно другим теоретикам «почвы», отзывался как о теории худосочной и мертворожденной. Но стремясь дискредитировать материалистическую эстетику и критику, гипертрофируя интуитивное, подсознательное начало в художественном творчестве, Страхов по логике борьбы шел на компромисс с проповедниками отрешенного от общественных интересов и запросов социального развития искусства.

Однако, когда этот теоретик «положительного учения» обращался, к литературе не как к иллюстрации своих, по сути дела, ложных социально-философских тезисов, он подчас возвышался до утверждения величия и самобытности в ней национального духовного начала. Ему случалось подниматься и до признания неисчерпаемых гносеологических потенций «настоящей литературы»: «Настоящая литература, литература в тесном смысле есть литература художественная, творческая. Художество представляет возможность такого полного и широкого выражения идей, какого не способны дать никакие другие приемы изложения»; «русский характер, достоинства и недостатки русского ума и сердца и смысл движения нашей жизни яснее всего выражаются в произведениях Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, чем во всех рассуждениях наших историков и публицистов»⁵⁶. Объективно эти высказывания Страхова перекликаются с одной из основополагающих мыслей, которую выдвигала революционно-демократическая критика, что искусство есть учебник жизни, что литература, отражая действительность, судит ее.

⁵⁶ Там же, стр. 434.

Глава VI

РУССКОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА



Тенденции развития русского стиховедения во второй половине XIX века. В. Классовский — исследователь русского стиха. Элементы контекстуального анализа в книге П. Д. Голохвастова. Чернышевский как стиховед. Музыкально-ритмическая концепция русского стиха Ф. Е. Корша. Н. Н. Шульговский — теоретик стиха.

I

Русское стиховедение во второй половине XIX века, опираясь на богатейший материал литературного и фольклорного стиха, развивалось под знаком дальнейшего обогащения идей А. Х. Востокова, усвоения творческого наследия Белинского, преломления теорий Кубарева о важности музыкального начала в стихе.

Как и в предшествующий период, проблемы стихосложения в той или иной степени интересовали многих крупных русских филологов. Наблюдения И. И. Срезневского, А. А. Потебни, А. Н. Веселовского явились итогом изучения огромного поэтического материала славянских народов, национальных меньшинств России (алтайцев, манси, хантов) и многих народов мира.

Срезневский и Потебня — каждый по-своему — развивали плодотворное зерно концепции Востокова о «прозодическом периоде» как особом интонационном единстве. Уже в «Мыслях об истории русского языка» (1849) Срезневский, характеризуя древнейший славянский стих, использовал понятие «стопы» в специфическом значении, близком к «прозодическому периоду» Востокова: «Древнейший и у всех славян одинаково распространенный эпический стих заключает в себе десять слогов с двумя ударениями, так что или к каждому слогу, обозначенному ударением, относится одинаково по четыре слога без ударений (например, уж как *пал* туман на *сине* море) или же к одному из слогов с ударением относится три, а к другому пять слогов без ударения <...> Древнейший и так же у всех славян распространенный лирический стих заключает в себе шесть или восемь слогов тоже с двумя ударениями, так что к каждому принадлежит по

два или по три слога без ударений. Позже появились стихи с тремя ударениями в двенадцать и более слогов. Каждая стопа, т. е. каждая часть стиха, отмечаемая отдельным ударением и заключающая в себе определенное количество слогов, должна была быть и по содержанию отдельной частью мысли или фразы; с окончанием стопы должно было оканчиваться и слово»¹.

В работах Потебни значительное внимание уделялось звуковой форме слова. В книге «Мысль и язык» Потебня отметил большое значение интонации («тона») в речи и ее смысловую функцию: «Известно, что в нашей речи тон играет очень важную роль и нередко изменяет ее смысл. Слово действительно существует только тогда, когда произносится, а произносится оно должно непременно известным тоном, который уловить и назвать иногда нет возможности...»².

Полагая, что «отождествление <...> метрической единицы с тактом немотивировано и слишком поспешно», исследователь выдвинул понятие особой синтаксической единицы, которую называл стопой (но в понимании Срезневского); он отмечал нежелательность «смешения со стопою в смысле хорей и ямба»³. Характеризуя эту особую стопу, исследователь писал: «Такая единица есть во всяком случае синтаксическая. Она может представлять: а) строгое синтаксическое и вместе звуковое единство, когда состоит из междометия <...> или одного слова, как члена предложения (стало быть не чисто-формального слова); или единство относительное, из совокупности членов предложения, объединенной и фонетическим единством господствующего ударения, называемого силою речи ударением логическим, хотя оно есть исключительно грамматическое». Такие группы исследователь называл «синтаксическими стопами»⁴.

Таким образом, Потебня привлек внимание к интонационно-синтаксическому изучению стиха, поддержав тот аспект анализа, на который впервые обратил внимание Востоков. С интересом к синтаксическому строению стиха связана критика, которой Потебня подверг односторонность и неполноту ритмического анализа. Исследователь выступал против «скандирования стихов по школярским схемам» (в связи с этим вспоминается критика «школьного догмата» Надеждиным). Теоретик видел разрыв

¹ И. И. Срезневский. Мысли об истории русского языка. М., 1959, стр. 71—72 (первое издание — СПб., 1850).— Эти наблюдения исследователя были развернуты с привлечением большого иллюстративного материала в работе «Замечания об эпическом размере славянских народных песен» («Известия Акад. наук» по Отд. русск. яз. и словесности. СПб., 1860—1861, т. IX, вып. 5; и отдельное издание — СПб., 1861).

² А. А. Потебня. Мысль и язык, изд. 2-е. Харьков, 1892, стр. 90.

³ А. Потебня. Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок. I. Размер.— «Русский филологический вестник», т. IX, Варшава, 1884, стр. 18, 19.

⁴ Там же, стр. 19, 21.

между метрическими обозначениями и реальным богатством поэтического материала и возмущался тем, «до какой степени рутинный способ обозначения размера лже-ямбами, хорееми, дактилями искажает действительность»⁵.

Не ограничиваясь использованием стиха как иллюстративного материала при построении общих теорий, Срезневский и Потебня вторгались в специальную сферу стиховедения, привнося в него культуру глубокого филологического анализа.

А. Н. Веселовский обращался к проблемам стихосложения в своих разработках исторической поэтики. В статьях «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля», «Синкретизм древнейшей поэзии и начало дифференциации поэтических родов» исследователь вскрыл особенности возникновения ритма и рифмы в фольклорной поэзии. Веселовский противопоставлял «эмоциональный момент» «содержательному» (поскольку эмоция в языке также содержательна, точнее, видимо, следует говорить о понятийно-логическом моменте) и на основании этого пытался объяснить возникновение поэтического текста: «Преобладание ритмическо-мелодического начала в составе древнего синкретизма, уделяя тексту лишь служебную роль, указывает на такую стадию развития языка, когда он еще не владел всеми своими средствами, и эмоциональный элемент в нем был сильнее содержательного, требующего для своего выражения развитого сколько-нибудь синтаксиса, что предполагает в свою очередь большую сложность духовных и материальных интересов. Когда эта эволюция совершится, восклицание и незначащая фраза, повторяющаяся без разбора и понимания, как опора напева, обратятся в нечто более цельное, в действительный текст, эмбрион поэтического»⁶.

Особенно важна для стиховедения одна из «Трех глав из исторической поэтики» — «Язык поэзии и язык прозы». В этой работе Веселовский поставил вопрос о различии речи художественной и нехудожественной: языку поэзии, помимо образности, метафоризации и особого словаря, «свойственен ритмический строй речи, которого, за исключением некоторых моментов аффекта, чуждается обыденная, деловая речь, с которой мы обыкновенно сближаем прозу»⁷.

В трактовке особенностей поэтического стиля исследователь исходил из содержательного начала, полагая, что «выбор того или иного стиля или способа выражения органически обусловлен содержанием того, что мы назовем поэзией или прозой по существу и к чему подберем соответствующее определение»⁸.

⁵ А. А. Потебня. Обзор поэтических мотивов колыдок и щедровок, стр. 25, 32.

⁶ А. Н. Веселовский. Собр. соч., т. I. Поэтика. СПб., 1913, стр. 235—236.

⁷ Там же, стр. 435.

⁸ Там же, стр. 436.

В своей трактовке проблем стиха Д. Н. Овсяннико-Куликовский, в отличие от Потебни и Веселовского, исходил из соотнесения ритмических особенностей с физиологическими процессами, «актом дыхания», и полагал, что каждый слог «отвечает одному акту дыхания», а ударение «зависит от силы выдыхания»⁹.

В книгах Овсяннико-Куликовского не нашли отражения поиски русских исследователей в области интонационно-синтаксической организации стиха. Автор не видел разницы между стихом и прозой: «... проза состоит из тех же элементов, из которых складывается стих, т. е. (например, у нас в русском языке) из тех же ямбов, хореев, дактилей и т. д. Мы ими говорим и пишем. Стих — это только педантическая проза, в которой соблюдено однообразие размера, а проза — это вольный стих, в котором ямбы, хорей и т. д. чередуются свободно и произвольно»¹⁰. Анализируя «Мертвые души» Гоголя, в стремлении втиснуть прозаический текст в «пять стоп», ученый изыскивал «лишние слоги»¹¹. Его теория не учитывала специфики особых звуковых законов стиха.

Эти законы изучались В. Классовским, П. Д. Голохвастовым, Н. Г. Чернышевским, Ф. Е. Коршем, Н. Н. Шульговским, книга которого подводит итог многим теоретическим изысканиям XIX века¹².

II

В. Классовский главенствующее значение придавал произнесению стиха, характеризуя его как «движение нашего голоса, выразившееся членораздельными звуками»¹³. Признавая важность звукового начала в стихе, ученый видел отличие стиха от звуковых отношений музыки именно в «членораздельных звуках», то есть звуках, несущих определенное смысловое значение. Говоря о рифме, он допускал нарушение правил «всегда в пользу слуха, а не зрения».

Выделяя четыре системы стихосложения — «метрическую, или стопочислительную», характерную для античного стиха, «силлабическую», «тоническую версификацию» народного стиха

⁹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Теория поэзии и прозы. Руководство для средней школы и для самообразования, изд. 2-е, доп. М., 1909, стр. 131.

¹⁰ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Язык и искусство. СПб., 1895, стр. 55.

¹¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Теория поэзии и прозы, изд. 2-е, дополн. М., 1909, стр. 132.

¹² Оставляем в стороне работы, посвященные народному стиху, особенно освещающие его в музыкальном аспекте (как, например, книга П. Сокальского «Русская народная музыка...», Харьков, 1888); они подробно рассмотрены в книге М. П. Штокмара «Исследования в области русского народного стихосложения» (М., 1952).

¹³ «Версификация. Составил В. Классовский». СПб., 1863, стр. 1.— Далее ссылки на это издание в тексте, с указанием в скобках страницы.

и «тонико-метрическую» литературного, — исследователь отмечал, что «тоническое ударение большей частью совпадает, в наших народных стихах, с логическим, но не всегда» (41).

В. Классовский выделял три вида ударений — грамматическое, логическое и стихотворное: «а) Грамматическое, указывающее на сравнительно большую напряженность в выговоре одного из слогов в данном слове (...) б) Логическое, которым оттеняется сравнительная важность одного слова или одного предложения перед другими словами или предложениями (...) в) Ударение называется стихотворным, когда им обуславливается ритм...» (3—4). В этой классификации не было единого принципа, ибо ведь и так называемое «грамматическое ударение» и логическое могли совпадать со стихотворным, а стихотворное без грамматического вообще не могло бы существовать. Но то, что Классовским было обращено внимание на важность логического ударения, явилось существенным и положительным моментом.

В. Классовский широко использовал понятие «контекста», уточняя суждения А. Востокова. Рассматривая пример:

Уж как пал туман на сине море,
А злодей-тоска в ретиво сердце...

исследователь именно контекстуальным анализом мотивировал ту или иную расстановку логических ударений: «Очевидно, здесь логическому ударению законное место на словах, взаимно противопоставляющихся (сердце — море, тоска — туман), а не на эпитетах, которые, как показывает контекст, не играют здесь видной роли в предложении. Сравнительная незначительность в фразе глагола „пал“, а следовательно и отсутствие на нем логического ударения видны уже из того, что он подвергся эллипсису при втором подлежащем (при „злодей-тоска“ только подразумевается этот глагол), а между тем на этом глаголе поставлено ударение стихотворное» (42).

То, что В. Классовский поставил проблему контекстуального анализа поэтического текста, было исторически прогрессивным и выходило по своему значению за рамки науки о стихе, являясь завоеванием русской филологии в целом. П. Голохвастов полагал, что книга Классовского по систематизации стихосложения — «одно из лучших руководств у нас по этому вопросу»¹⁴.

В. Классовский односторонне трактовал реформу Тредиаковского — Ломоносова как перенесение «у немцев и потом у нас, в тоническую версификацию схемы версификации метрической» (60). Ученый оправдывал правомерность античной терминологии

¹⁴ «Законы стиха русского народного и нашего литературного. Опыт изучений П. Д. Голохвастова». СПб., 1883, стр. 9—8.

гни по отношению к русскому стихосложению: «Восстановив смысл аналогии между версификациями метрического и тонического, мы видим, что позволительно, не выходя из его пределов, 1) называть *стопами* части, из которых сочиняются русские литературные стихи, и 2) стопы эти изображать, аналогически, *схемами* метрического стихосложения, с заменой лишь знака *долготы* (—) знаком *арсиса* ('), и знака *краткости* (˘) *нулем*, показывающим *отсутствие ударения*» (63).

«Аналогия», введенная В. Классовским, подкрепляла традиционный «школьный догмат», против которого боролся Н. Надеждин. Исследователь считал правомерным искусственно-схематическое «присвоение ударения неударяемым слогам, при делении стиха, преимущественно на ямбические и хорейские стопы...» Такой схематизм не мешал В. Классовскому, говоря о пэонах, при которых «столько же легко, сколько естественно избегаются хорей и ямбы», привести интересное суждение Гёте, выступавшего против насильственной акцентуации: «Гёте предлагал и немецкие стихи, совершенно однородные с нашими, т. е. тонико-метрические, составлять и читать по ударениям, не заботясь о ямбах и хорях» (110).

Отсутствие последовательности в позиции В. Классовского приводило его к тому, что та или иная стопа порой рассматривалась как универсальная «отмычка» для любого стихотворного текста, например, так «стиховедчески» интерпретировалось слово «переименованиями»:

пере|имено|ваниями (пиррихий, трибрахий, пэон 1-й); или:
 пере|именова|нии|ями (трибрахий, пэон 3-й, пиррихий); или:
 пере|именова|ниями (пиррихий, пэон 4-й, трибрахий); или:
 пере|име|новани|ями (два пиррихия, амфибрахий, пиррихий) (70).

Так возникал субъективизм, который свидетельствовал о крайней условности «стопного анализа» и о его явной односторонности. Исследователь забывал о роли контекста (в частности, контекста ритмического), о котором писал применительно к народному стиху, забывал о «контексте фразы».

Большое место в своей книге В. Классовский уделил проблеме рифмы. Вслед за В. К. Тредиаковским, Д. Дубенским и И. И. Срезневским¹⁵ исследователь поставил вопрос о важности

¹⁵ Д. Дубенский отмечал: «Пословицы, в которых безграмотные наши предки передали нам свои мысли, опыты и наблюдения, нередко приправленные рифмою, утвердили господство ее над нашим слухом... Рифма служит нам как бы отдохновением, опорой для памяти при изучении стихов, и дает нередко новые мысли творческой фантазии» («Опыт о народном русском стихосложении Д. Дубенского». М., 1828, стр. 20). И. И. Срезневский в «Мыслях об истории русского языка» писал о рифме «в древнейших пословицах славянских» и «в сказочных присказках».

рифмы в некоторых видах народного стиха, причем соотносил ее с «аллитерацией и звуковой тавтологией», то есть рассматривал как часть звукового повтора вообще, обращал внимание на роль рифмы в рифмованных пословицах, поговорках, присказках, загадках. Характеризуя роль рифмы в литературном стихе, исследователь писал: «...непостоянная гостья в стихах тонических (т. е. народных. — Б. Г.), так сильно и так справедливо полюбилась нашей тонико-метрической версификации, что они теперь почти неразлучны».

Позиция В. Классовского при подходе к звуковому началу рифмы не была последовательной. Так, рифму с графически одинаковыми окончаниями («смелый — белый») он называл «богатой», а со сходными («раб — лап») — «убогой». Но роль звучания не отрицалась, ибо рифмы, «одинаковые только для зрения, но различные для слуха» исследователь называл «мнимыми» и прямо писал о примате произнесения: «Нарушать приведенные сейчас правила от имени „поэтических вольностей“ <...> допускается всегда в пользу слуха, а не зрения, например, позволительнее рифмовать „строг“ со „строк“, „могучий“ с „тучи“, „книга“ с „иго“, „отца“ со „смеется“, чем „изобрел — стрел“, „произнес“ и „чудес“» (82).

Различая рифму мужскую, женскую, «скользкую, дактилическую» В. Классовский выделял и различные виды рифмовки в аспекте композиции стиха: смежную и «черезстрочную». В последнюю рубрику включались остальные виды — «через стих, через два, через три стиха и т. д.» Исследователь видел богатство способов рифмования, которые не могли ограничиться двумя видами: «Разумеется, ничто не мешает поэту рифмовать стихи и по другим формулам, напр., *аабввб*, *абабвв*, *абааб* и т. д., равно как вставлять нерифмованные стихи посреди рифмующихся...» (85).

В. Классовский уделил большое внимание строфике, введя особый раздел: «Группировка стихов». Под строфой он разумел «всякий ритмический период», характеризовал различные виды строф — от двестишестистишия до шестнадцатистишия, останавливался и на «особенных строфических формах» — сонете, триолете, рондо, газели.

Стиховедческая позиция В. Классовского не отличалась единством и цельностью. Но в его воззрениях на стих был ряд прогрессивных моментов, которые сыграли положительную роль в дальнейшем развитии науки о стихе.

III

Стиховедческая позиция Павла Дмитриевича Голохвастова (1839—1892) была своеобразной и во многом оригинальной. Подобно Востокову, Надеждину, Потембе и др., он видел условность стопного изучения русского стиха, хотя само понятие стопы сохранялось.

Стопная теория критиковалась П. Голохвастовым с позиции осмысленного восприятия речи. Говоря, что в народном стихе «стопа зиждится смысловым ударением», исследователь продолжает: «Смысловое ударение невозможно вне смысла; в слогах смысла нет, русская стопа, следовательно, не может состоять из слогов: ни точно так же из смылоспособной суммы слов. Стопы: *гнев бо-гиня вос-пой Ахил-леса Пелеева*, что ни стопа, то чепуха; такой стопе вмести́мо ударение независимое от смысла, то есть слоговое; смысловое же никоим образом. Точно так же, если бы стопа состояла просто из набора слов: *гнев богиня*, или *не хочу тебе*. Иное дело связь слов, или же и одно слово, но полносмысленное. *Не хочу служить*, в этой связи слов есть смысл, есть следовательно и смысловое ударение, смотря по целой мысли. *Не хочу служить* (и не буду), или не хочу *служить* (но готов дружить)»¹⁶.

Исследователь упрощенно воспринимал реформу Тредиаковского — Ломоносова и неточно характеризовал русский литературный стих, полагая, что он от немецких писателей перенят и введен в нашу литературу Ломоносовым. И если народный стих Голохвастов считал «естественным, кровным стихом русского языка» (78), то литературный он рассматривал как «завозной», «ложно-классический» (79). Поэтому и к рифме, подобно А. Х. Востокову, Голохвастов относился несправедливо, опять-таки отталкиваясь от народного стиха: «При таком, говорю, разнообразии понятно, что русский стих не только не нуждается в рифме, но что чередовое подчеркивание этих бубенчиков с трубадурува тамбурина тут было просто невыносимо. И в самом деле, только иногда, красной речи ради, играет созвучием соответственно-смысловых слов, а не слоговым однозвуканьем пробавляется русский стих» (49).

Оригинальные суждения Голохвастова связаны с интерпретацией им системы ударений в народном стихе, причем в этом отношении исследователь сделал наблюдения, которые и для нашего времени сохраняют свое значение.

¹⁶ «Законы стиха русского народного и нашего литературного. Опыт изучения П. Д. Голохвастова», стр. 46.— Далее ссылки на это издание в тексте с указанием в скобках страницы.— Позднее А. А. Потемба называл метрическую стопу «величиной чисто звуковой, бессмысленной, в обыкновенном сознании не существующую...» (А. Потемба. Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок, стр. 20).

Голохвастов развивал принципиальные суждения Востокова, и его правомерно рассматривать учеником последнего. Голохвастов не только воспринял основную направленность теории учителя, но и развил ее, конкретизировав важное положение о так называемом «смысловом ударе».

Голохвастов поставил проблему ритмического движения стиха, его ритмического «ключа»; отмечая роль контекста, призывал анализировать не «отдельно взятый и прочитанный с обыкновенными ударениями» стих, а принимать во внимание «стройность всего стиха».

Исследователь строит свою классификацию, вычленив ударение «слоговое» и «смысловое».

По сути дела, смысловое ударение в концепции П. Голохвастова — это логическое, интонационное ударение, если использовать современную терминологию.

Особенность и важность «смыслового удара» Голохвастов раскрывает на материале анализа приводимой Далем пословицы: «Старого мужа соломкой укрою, молодого сама отогрею», которую исследователь называл «картинкой-поэмой в две — три черты». Перед нами зачатки интонационного анализа, анализа слова в потоке речи, с учетом интонационных вершин, которые называются «восподъемами»: «У меня восподнялись над прочими слова, которые теперь отмечу курсивом, явно, по смыслу речи, главные: *Старого мужа соломкой укрою, молодого сама отогрею* <...> Посмотрите, как животворно ударение смысловое; как вся мысль вдруг никнет оттого, что подсекли одно ударение, да еще с какого небольшого словечка, всего-то с местоимения *сама*. Но вот то-то и есть, — велико слово не в грамматике и не в словаре, а в речи».

Обосновывая истинность воссоздания интонационно-смысловых отношений речи в первом случае, Голохвастов дает примерной интонационной интерпретации, доказывая ее искусственность и ложность: «...Прочти я напр. вместо *старого мужа* *старого мужа* <...> Вы ожидаете в соответствие восподнятому, следовательно уж не (*старому* в соответствие) *молодого*, а (мужу в соответствие) *дружка*, что ли. Но оказывается, о дружбе тут у жены и в помышлении не бывало; у нее ведь еще и мужа-то нет <...> Явно, что мужа поднял я тут напрасно. Это подъем слова не по смыслу...» (31—33).

Принципиально важным и новым в акцентологическом учении Голохвастова было указание на несовпадение удара «слогового» (т. е. словесного) и «смыслового» (т. е. интонационного), их сочетаемость и взаимодействие. В расчленении этих двух просодических категорий — отличие позиции исследователя от учения Востокова о «просодическом периоде»: «Смысловое ударение выражается не иначе как на одном слоге, чего вполне

достаточно для восподъема всего слова. Обыкновенно совпадает смысловое ударение со слоговым восподымаемого слова; так что звуковой слог этого слова восподымается уже обоими ударениями враз <...> явление, можно сказать, почти всегдашнее: совпадение и взаимодействие обоих ударений...» (35—36).

Строя свою градацию ударений в русском народном стихе, исследователь вычленил три ступени: «Итак, условимся называть: 1) *холостым*, как уже было сказано, слог без всякого ударения; 2) *малым* звуковым слог, усиленный одним слоговым ударением и 3) *большим* звуковым слог, усиленный смысловым ударением по обыкновенному, т. е. сверх слогового ударения» (37). При этом он отчетливо поставил вопрос о примате произнесения.

Полагая, что «основа русского стиха смысловое ударение» и в качестве ударных в былинном стихе указывая «места смысловых ударений», Голохвастов выступал против того, чтобы сделать стопу или «Прокрустовой кроватью словам, или же каторгой автору» (47).

Для доказательства существования особого «известного стихотворного закона», опираясь на записи, осуществленные А. Ф. Гильфердингом, Голохвастов сопоставил так называемые «плиитические вольности» в литературном стихе и «вольности» в народном стихе. И здесь новым моментом было широко проведенное соотнесение особых просодических законов литературного и фольклорного стиха.

Исследователь обратил внимание на акцентные дублеты у Пушкина: «Глазами страшный *при́зрак* мерил», «Богатыря *при́зрак* огромный...» — и т. п.

Голохвастов усматривал причину передвижения ударений во влиянии «ямбической гармонии», т. е. ритмической инерции ямба.

Эти и другие примеры из русского классического стиха — например, инверсия у Пушкина («бродить Тригорского кругом» — ради рифмы: «кругом — холмом») — были призваны, чтобы по аналогии доказать «сознательность подбора смысловых слов под эти три ударения» в былинном стихе.

Голохвастов сыграл значительную роль в развитии русского стиховедения. Исследователь пытался осмыслить народное стихосложение не в музыкальном, а в филологическом аспекте, познавая его как речевое явление.

В дальнейшем интерес к филологическому изучению народного стиха был значительно меньшим; преобладала музыкальная трактовка, лишь осложненная речевыми изысканиями.

IV

Н. Г. Чернышевский с его энциклопедизмом уделил внимание и стихосложению, создав несколько специальных работ, посвященных стиху. На формирование стиховедческих взглядов критика большое влияние оказали лекции И. И. Срезневского¹⁷.

В первую очередь Чернышевского-стиховеда интересовали 1) стих и язык, проблема языковых ресурсов русского стиха и 2) проблема формы и содержания в стихе, проблема содержательности стиха.

Подобно своим предшественникам, Чернышевский рассматривал стих как явление звучащее. Он критиковал Гильфердинга за то, что последний «не оставил еще старого обыкновения звуки называть буквами»¹⁸.

Чернышевский стремился осознать значение стиха в системе национального языка и в соотношении с прозаической речью. В статье «Естественность всех вообще стоп в русской речи» (1854) критик поставил вопрос о расширении номенклатуры русских размеров, причем постановка этой проблемы как бы сопутствовала поэтической практике Некрасова и в чем-то отражала ее: «Считая количество слогов с ударениями и слогов без ударений в русской речи, мы пришли к заключению, что трехсложные стопы больше двусложных идут к русской речи» (II, 335).

Само по себе заслуживает внимания соотношение стиха и прозаической речи, но в силу неразработанности этой проблемы в филологической науке того времени критик полагал, что проза — это «естественная, непринужденная речь» (II, 339), и, исходя из этой неверной посылки, рассматривал прозу как «смесь небольших отрывков стихов, перемешанных без всякой системы» (II, 335). Однако и в современном стиховедении эти вопросы до конца не прояснены¹⁹. В ходе исследования Чернышевский приходил к интересным наблюдениям, соотнося особенности русского и немецкого языков: «...в немецком языке слова гораздо меньше имеют слогов, нежели в русском; в русском языке ударение бывает, как случится, на различных местах в слове (выговорить — ударение на приставке; наговорить — ударение на окончании), между тем как в немецком оно всегда стоит на коренном слоге; потому сочетания ударений в русской фразе выходят гораздо

¹⁷ См.: «Лекции И. И. Срезневского по истории русского языка в записи Н. Г. Чернышевского». — В кн.: *И. И. Срезневский. Мысли об истории русского языка*. М., 1959.

¹⁸ *Н. Г. Чернышевский*. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 419. — Далее ссылки приводятся в тексте с указанием тома и страницы этого издания.

¹⁹ См. об этом: *Б. П. Гончаров*. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., «Наука», 1973, стр. 222.

разнообразнее, нежели в немецкой» (II, 340). Эти наблюдения над просодическими ресурсами двух языков свидетельствуют о высоко развитом филологическом чутье Чернышевского²⁰.

В той же статье критик поставил важный вопрос об условности русских так называемых двусложных размеров. «Теперь второй вопрос: отчего у нас так много набралось хорейских и ямбических стоп в разобранных нами отрывках? Оттого, что все пеоны обращали мы в хорей или в ямбы, искусственно ставя принужденные ударения, как ставятся они в наших ямбических или хорейских стихах. Чистых ямбических или хорейских отрывков набралось бы у нас очень мало» (II, 341).

Проводя в прозаической речи подсчеты распределения ударений в соотношении с количеством слогов, критик пришел к выводу, что «только пяти слогов недостает, чтобы количество слогов было втрое больше количества ударений» (II, 471). Исходя из этого, Чернышевский полагал, что «ямб и хорей, требующие в 30 слогах 15 ударений, далеко не так естественны в русском языке, как дактили, амфибрахии, анапесты, требующие в 30 слогах 10 ударений» (там же). В научной литературе уже отмечена определенная односторонность методики Чернышевского, который провел узкие подсчеты лишь в прозе, полагая, что в стихе «взаимоотношение слогов и ударений предопределено метром»²¹.

Действительно, в позиции Чернышевского-стиховеда отождествлялись реальные законы стиха и установления реформы Тредиаковского — Ломоносова; хотя критик видел определенную условность стопной теории и стремился преодолеть ее широким введением трехсложных размеров, исходные положения теории казались ему последовательно осуществляемыми на практике. «Затруднительность размера» (там же), о которой писал Чернышевский, была несколько преувеличена, ибо, как стало ясно позднее, в своей поэтической практике русские поэты отошли от жесткого, последовательного заполнения стопами стихового ряда.

Тем не менее постановка вопроса о соотношении различных размеров с просодическими ресурсами языка была перспективной и плодотворной, либо расширяла рамки науки о стихе.

Важным моментом стиховедческих воззрений Чернышевского было осознание существенной роли синтаксиса в стихе, что особенно отразилось в работе «Прописи» в связи с проблемами

²⁰ Анализируя эту теорию Чернышевского, В. М. Жирмунский назвал его «превосходным филологом», хотя и отмечал, что «из этого важного открытия Чернышевский сделал неправильный практический вывод» (В. М. Жирмунский. О национальных формах ямбического стиха. — В кн.: «Теория стиха» Л., «Наука», 1968, стр. 11, 12).

²¹ В. В. Гиппиус. Чернышевский-стиховед. — В его кн. «От Пушкина до Блока». М. — Л., «Наука», 1966, стр. 285.

русского гексаметра и стихотворного перевода. Чернышевский критиковал искусственные синтаксические построения, не свойственные законам русского языка, «принужденность слога, которая усиливается слишком буквальным подражанием подлиннику в расстановке слов, очень часто неестественной» (II, 553).

Чернышевский был неправ в характеристике переноса, якобы «совершенно противного духу нашего стихосложения» (II, 554), но несомненно прав в том, что гекзаметр на русской почве приводил к усложненным синтаксическим конструкциям.

Большое внимание уделил Чернышевский проблеме стихотворного перевода и адекватной передаче стиховых особенностей оригинала на русском языке. Предупреждая об опасности «сообщить переводу колорит, не свойственный подлиннику, делать фальшивый перевод» (II, 552), Чернышевский отвергает буквальное копирование размера оригинала на русском языке, призывая искать версификационные средства при опоре на особенности родного языка: «Буквальность не есть близость, а только несообразность <...> Верность перевода вовсе не требует того, чтобы в русском слоге сохранялись особенные обороты, свойственные только латинскому языку» (II, 555).

Теоретик отчетливо осознавал значение стихотворной формы с ее специфическими законами, которые должен иметь в виду переводчик: «...переводя стихотворное произведение прозою, вообще мы не можем держаться буквально всех оборотов подлинника: они часто обуславливаются самою формою стиха, так что, лишившись ее при переходе на другой язык, фраза часто должна бывает или распутаться, или быть пополнена, чтобы не казаться странною и не мешать ровному ходу речи» (II, 555—556). Чернышевский равно внимателен к особенностям стиха (и шире — языка) как оригинала, так и переводимого произведения. Стихотворный перевод, по мнению Чернышевского, предполагает адекватную, учитывающую законы стиха, передачу особенностей оригинала; буквализм именно потому и осуждался критиком, что при нем переводчик уподобляется копиисту, который не заботится об учете стихового строя родного языка и тем самым нарушает не только его законы, но и пренебрегает свойствами оригинала.

Чернышевский полагал, что существовавшая в современном ему стихе рифма не отражала всех возможностей русского языка: «...рифма в русском языке должна существовать с некоторыми особенными условиями, вытекающими из сущности языка». Один шаг к этому, по словам критика, был уже сделан Некрасовым, который любит дактилическую рифму — «это по крайней мере разнообразит рифмы. Но младость — радость, ночи — очи и т. д., кажется, нуждаются в большей свободе, чтобы разорвать свой несносный союз. Русская рифма, нам кажется, могла б до-

вольствоваться не одинаковостью, а подобностью звуков, как это бывает иногда у Кольцова» (II, 472).

В своем подходе к рифме Чернышевский опирался на традицию в русской филологии, представители которой были озабочены необходимостью расширить границы русской рифмы. Но теоретик отвергал суждения тех исследователей, которые полагали, что рифма не особенно существенна для русского стиха: «Вся история русского народного стихосложения показывает его стремление приучить себя к рифме» (там же).

Позиция Чернышевского относительно рифмы предвосхищала процессы развития русской поэзии. Он учитывал и дактилические рифмы Некрасова, которые, как он считал, были способны разнообразить звуковые возможности русской рифмы.

Чернышевский выступал против абстрактной нормативности при подходе к конкретному стихотворному размеру. В этом отношении поучительна его поздняя заметка о Некрасове (по поводу исправления размера). Теоретик осуждал проведенную редактором правку как неправомерную: «На самом деле размер стиха, поправляемого им, правилен. Дело в том, что Некрасов иногда вставляет двусложную стопу в стих пьесы, писанной трехсложными стопами; когда это делается так, как делает Некрасов, то не составляет неправильности.

Приведу один пример. В „Песне странника“ (в „Коробейниках“) Некрасов написал:

Уж я в третью: мужик! Что ты бабу бьешь?

В „Посмертном издании“ стих поправлен:

...Что ты бабу-то бьешь?

Некрасов не по недосмотру, а преднамеренно сделал последнюю стопу стиха двусложною; это дает особенную силу выражению. Поправка портит стих» (I, 751).

Чернышевский стремился «обновить классическую версификацию»²² и боролся за обогащение русского стиха на базе возникновения новых, ранее неведомых стихотворных форм. Его волновала проблема взаимодействия формы и содержания в применении к анализу стиха; он исходил из своей общезстетической платформы, в которой вопрос об общественной миссии искусства занимал важнейшее место. Проблеме содержательности стиха посвящена его рецензия на работу «О выборе стихотворного размера. Начало логического образования слов» (М., 1856). Чернышевский показывает тесную связь науки о стихе с филологией и философией в целом: «Автор вздумал проследить отношение мысли к слову, чувства к ритму и не счел нужным приобрести основательное знакомство ни с филологией, ни с учением о вер-

²² В. В. Гиппиус. Чернышевский-стиховед, стр. 287.

сификации; он пускается также в философские рассуждения и, как по всему видно, не почел за нужное ознакомиться и с этой наукою. Поэтому все его труды остались совершенно напрасными» (III, 590—591).

Критик не приемлет прямолинейный ход от расположения ударений к смысловому анализу, стремление отыскать семантическое соответствие между местом ударения и выраженным определенными эмоциями в стихе: «Он (автор труда — Б. Г.) воображает, что доказал будто бы:

Убеждать следует анапестом (потому что в слове убеждать — ударение на третьем от начала слоге).

Высказывать горе или ужас — хореем (потому что в словах горе, ужас — ударение на первом из двух слогов), и т. д.

Стало быть, о Петербурге надобно писать анапестом, — в слове Петербург ударение на третьем от начала слоге, о Лондоне — хореем, о Мексике — дактилем» (III, 591).

Критик отстаивал плодотворную традицию, заложенную Тредиаковским, в решении вопроса об отсутствии жесткой закреплённости размера за определенным содержанием.

Хотя стиховедение не было в центре интересов Чернышевского, его немногочисленные работы имеют большое значение для последующего развития науки о стихе.

V

Ученый разносторонних филологических интересов и обширной эрудиции, Федор Евгеньевич Корш (1843—1915) посвятил интересную работу русскому народному стихосложению, в основном былинному стиху.

В отличие от Востокова, Классовского и Голохвастова, Корш прежде всего обращал внимание не на филологические особенности текста былин, а на его свойства, обусловленные музыкой, напевом, и в этом отношении опирался на традиции Кубарева.

В трактовке ритма Корш сделал шаг назад по сравнению с позицией Голохвастова, исключив из просодических отношений интонационное ударение. «Ритм, как всем известно, состоит из чередования сильных и слабых моментов времени, следовательно в метрике — из сильных (ритмически ударяемых) и слабых (неударяемых) слогов»²³.

Напев выступал у Корша единственной регулирующей силой внутритекстовых ритмических связей: «Что касается сравнительного веса отдельных слов, то вопрос о том, которое из двух рядом стоящих слов должно звучать сильнее другого, ре-

²³ Ф. Е. Корш. О русском народном стихосложении. I. Былины, вып. первый. СПб., 1897, стр. 2. — Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках страницы.

шается иногда только при помощи знания особых правил, точного определения которых следует ждать от пристального изучения текстов в связи с напевом» (20).

В отличие от позиций Классовского, употреблявшего понятие «контекста», и Голохвастова, который активно проводил контекстуальный анализ, подход Корша можно охарактеризовать как абстрактно-ритмический, не рассматривающий текст как целостную художественную систему со своими закономерностями.

«Общий ритмический закон», о котором писал исследователь, носил отвлеченный характер и не учитывал конкретных ритмических (и тем более интонационных) позиций слова в стихе: «...служебная часть речи перевешивает знаменательную на основании общего ритмического закона, состоящего в том, что конечное ударение, как бы слабо оно ни было само по себе, приобретает тем более силы, чем больше ему предшествует безударных слогов» (23).

Музыкальные особенности текста интересовали Корша в первую очередь. При этом ритмическое ударение (в музыкальном отношении ассоциируемое с тактовым) отождествлялось с прозаическим: «Русское народное стихосложение,— писал Ф. Е. Корш,— равно как и искусственное, относится к типу тоническому, т. е. ритмическое ударение в нем совпадает с прозаическим или, во всяком случае, связано с последним органически» (1).

Музыкальный такт, выступавший в качестве исходного пункта анализа, схематизировал филологические особенности текста былин. Именно напев (а не речевые особенности) интересовал исследователя в первую очередь: «...попадают такие стихи, в которых наш брат „образованный“ не знает, куда отнести 1-сложное или 2-сложное слово, а потому колеблется и относительно ритма <...> В печатных текстах наших былин найдется немало стихов, не подчиняющихся этим правилам. Происходит это преимущественно оттого, что песни записываются обыкновенно не с напева, а с пересказа. Ввиду этого обстоятельства при чтении песен в наших изданиях необходим постоянный контроль посредством правил ритмики» (27—28). Корш порой ратовал за так называемое «восстановление текста». И вместо того, чтобы изучать данность текста, исследователь обращается к некоей «общерусской старинной поэтической технике».

Проблема канонического текста былин очень сложна, но вряд ли можно считать напев решающим аргументом при «восстановлении» текста. Исследователь критиковал Рябина с позиции музыкального ритма, его не устраивали формы типа «кленовой», «подорожных», правомерность которых объяснил еще Востоков.

К тому же в основе исследований ученого лежал сборник былин Кириши Данилова, изданный К. Калайдовичем. Записи XIX века по преимуществу остались вне поля анализа Корша, и это сузило платформу его исследования и его возможности.

Хотя исследователь оперировал понятиями музыкального такта ($\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$) и отсюда выводил градацию ударений и другие особенности текста, он все же учитывал некоторые *речевые* явления, в частности энклитику и проклитику.

Корш прослеживал различные типы сочетаний в энклизе, обращаясь к сопоставлениям с новогреческим и английским языками.

Особенно подробно энклизы исследуются в работе Корша «Ударения в языке русской народной поэзии», помещенной в качестве приложений к основной части труда о народном стихосложении. Исследователь упоминал о «логически важном слове» и поставил вопрос о соотношении «частей» при анализе ритмических особенностей текста: «Для правильной оценки положения дела часто бывает необходимо принять в расчет отношение данного места к предшествующей части песни» (72).

Но чисто филологическая позиция анализа не выдерживалась последовательно, когда, например, говорилось, что в некоторых случаях «энклиза едва ли создавалась в своем первоначальном чисто ритмическом значении» (67). Можно сказать, что Корш отошел от чисто музыкальной трактовки стиха, но к последовательно филологической не пришел. Он признавал, что «ритмическое ударение не есть посторонний языку элемент, введенный в него искусственно, а вытекает из физических свойств языка» и даже полтал, что «такие энклизы не чужды и прозе» (51).

Корш интересно интерпретировал перемещение ударений в словах «дѣвица — девѣца» и других, демонстрируя широкую эрудицию в области славянских языков. И все же история русского ударения, о которой писал исследователь, связана с историей стихотворной речи недостаточно; это, как признавал сам автор, «лингвистические подробности и даже догадки», соотносимые с теорией стиха весьма относительно: стих используется как база для примеров и их лингвистической интерпретации.

Исследовательская позиция Ф. Е. Корша при подходе к народному стиху отличалась противоречивостью: преобладал музыкальный подход к тексту, в ограниченном виде применялся и филологический анализ, который так и не стал доминирующим.

VI

Книга Н. Н. Шульговского «Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения» во многом подводила итог теоретическим поискам русской науки XIX века. На основе обобщения опыта русской поэзии XIX века исследователь писал: «Хотя форма современных размеров и стоп тождественна с древнеклассической, все же она является только формой, а сущность ее совершенно другая. Слог долгий сменился слогом ударяемым, а короткий — неударяемым»²⁴.

В работе Шульговского подробно и с опорой на большой поэтический материал характеризовались двусложные и трехсложные размеры, звукопись и рифма, строфические формы.

Книгу сопровождала обстоятельная библиография работ русских и зарубежных авторов, причем Шульговский стремился преодолеть европоцентризм в изучении поэзии, приводя исследования, посвященные индийской, японской и китайской поэзии.

Собственная исследовательская позиция Шульговского была во многом противоречивой. В ряде случаев теоретическое осмысление материала уступало место абстрактной нормативности, вызванной отчасти, по-видимому, тем, что автор обращал внимание к «начинающему поэту», «изучающему поэтическое искусство».

Противоречивость позиции Шульговского сказалась, например, в осмыслении им звуковых законов стиха. Автор полагал, что «построение стиха совершенно подобно построению музыкальной фразы» (17) и пытался продемонстрировать сходство стиха и музыки на примере сонат Бетховена: «То, что в музыке такт, в поэзии называется стопой» (20). Анализируя инструментовку стиха, Н. Шульговский продолжал аналогии с музыкой: «...роль гармонии играют в стихе рифмы, роль же инструментов звуковые сочетания вообще» (304).

И все же подобная аналогия не мешала исследователю проводить филологический анализ стиха и видеть его отличие от музыки. Называя поэзию «музыкой слова», автор книги писал: «В поэзии абсолютные звуки являются лишь средством. Нельзя представить себе стихотворения, состоящего только из одних звуковых сочетаний вне слов и смысла. Последние необходимы для поэта. Его стремление должно быть направлено к прекрасному сочетанию чистых звуков в пределах слов и понятий. Музыка действует на душу слушателя красотой звуко-

²⁴ Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения. СПб.— М., 1914, стр. 211.— Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием в скобках страницы.

вых сочетаний безотносительно их смысла (смысл и идея музыкального произведения получаются из целого), поэзия же сразу наряду с красотой звука должна дать словами образ и идею» (15).

Отталкиваясь от основанного на музыкальных законах противопоставления метра и ритма, Н. Шульговский анализировал особенности двусложных и трехсложных размеров: «Двусложные размеры вообще имеют при одинаковом метре различный ритм, определяемый ударениями, присущими самим словам <...> Таким образом, метр есть величина постоянная, не изменяющаяся, тогда как ритм, представляя собою последовательное течение метра, дает величину меняющуюся, иногда совпадающую с точным размером, иногда уклоняющуюся от точного совпадения в зависимости от звуковых условий данного размера» (26—27).

Отличие трехсложных размеров исследователь видел в совпадении ритма и метра: «...характерным свойством трехсложных размеров является то, что их ритм составлен лишь из простого чередования метрических стоп, служащих в то же время ритмическими единицами» (94).

Наблюдения Н. Шульговского над особенностями классических размеров, хотя и опирались на музыковедческие разработки, отражали реальные филологические особенности стихотворной речи.

Подход автора книги к интерпретации ударений в стихе также отличался противоречивостью. Предлагая «делать мысленно искусственные ударения», вызванные скандовочным чтением, которые исследователь называл «дополнительными», он все же склонялся к тому, чтобы при анализе руководствоваться «лишь присущими самим словам акцентами» (139).

«Слуховой анализ», к которому призывал исследователь, приводил его к выводу о неполноценности «искусственных ударений», при конкретном анализе в ряде случаев отбрасываемых и заменяемых упомянутыми акцентами.

Абстрактная нормативность в исследовательской позиции Шульговского выражалась в преклонении перед некими «правилами», ради соблюдения которых упускались художественные реальности.

И все же такая устремленность к «правилам» не могла всецело заслонить филологического чутья Шульговского, в ряде случаев сделавшего очень интересные наблюдения. Таковы, например, его суждения о паузах, возникающих в дольнике (без употребления последнего термина). Анализируя «Жизнь» Бальмонта:

Жизнь — отражение лунного лика в воде,
Сфера, чей центр повсюду, окружность нигде...

во второй строке автор видел «остановку»: спондей, привходящий в дактиль, вносит известную остановку в плавное течение стиха. Пауза интерпретировалась как «перерыв ритма в стихе за счет одного слога какой-либо стопы» (227).

Подобные замечания Шульговского отражали кредо ритмических пуристов XIX века (например Тургенева), боровшихся против мнимых «неправильностей» ритма и рифмы.

Ратуя за «правильную ритмику», автор книги все же видел и признавал особую, не укладывающуюся в «необходимость одинаковости метра» художественную реальность, например, стихов Фета:

Измучен жизнью, коварством надежды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем, и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю.

Шульговский писал, оправдывая и обосновывая закономерность подобных «разнородных» стихов: «Данный метр дает определенную гармонию, и нарушение ее звучит резким диссонансом. Однако, когда перемена метра или соединение разнородных размеров происходит не от ошибки, а вызвано известным планом, известной художественной задачей, то такие стихи получают самостоятельное значение... Из строения всего стиха видны намерения поэта, и раз новые соединения художественны и красивы, как, например, в данном случае, то всякая новост такого качества имеет право на полное признание в искусстве» (215—216).

Большую роль автор книги уделит рифме, показав закономерность ее в русском стихе: «...зарождение и развитие рифмы не есть что-либо наносное или заимствованное, а представляет собою самостоятельный ход постепенной эволюции звуковых форм стиха» (322). Исследователь опирался на устойчивую традицию русской науки в изучении фольклорной рифмы: «У русского народа, несмотря на то, что его эпической поэзии чужды рифмы (опять-таки потому, что строй ее основан на принципе, не требующем рифм), в лирических песнях, пословицах, поговорках, загадках звуковые украшения речи постоянны» (335).

Хотя исследователь рассматривал рифму как «одно из главнейших оснований современного стихосложения» (347), она все же трактовалась как «украшение стиха» (380). Автор книги настаивал на одинаковости рифмующихся слов: «Одна какая-нибудь новая произносимая согласная нарушает созвучие рифмы. Например, слова *лесть* и *шерсть*, хотя и имеют общую основную гласную, далее — общие характерные согласные *с* и *т*, тем не менее не дают никакой рифмы из-за того, что в слово

шерсть входит еще одна согласная *р*, в корень подрывающая созвучие рифмы...» (360).

Следовательно, хотя рифма и определялась как «область слуха», требование «точного» рифмования отражало ориентацию русской классической рифмы на полное графическое соответствие. Он полагал, например, что слова «герцог — сердце» «не представляют собою рифм, ввиду полного несходства конечной опоры» (400).

Рифма «ландышей — канувшей» (И. Северянин) рассматривалась им как «неряшливая рифма». Но и здесь Шульговский до конца не выдерживал нормативной тенденции и признавал художественную правомерность подобных созвучий — по аналогии с тенденциями современной ему музыки: «Последние, как-никак, сравнительно с рифмою, представляют собою известный диссонанс, известную дисгармонию, способные, впрочем, быть прекрасными и в этой дисгармонии. Замечательно, что они появляются в поэзии одновременно с введением дисгармоничных аккордов в музыку (Скрябин, Рахманинов, Рихард Штраус и др.), обстоятельство, еще раз указывающее на тесную связь эстетических законов поэзии и музыки» (403).

Определенное место уделил автор книги проблеме смысловых отношений стиха, но истолковывал их весьма субъективно и прямолинейно.

Хотя исследователь и советовал при восприятии стиха обращать внимание «на целое, а не на детали», в его собственном смысловом анализе «деталь» нередко отрывалась от целого и рассматривалась автономно.

В трактовке Шульговского все размеры наделялись каким-либо автономным значением, например, дактиль — «спокойным ритмом». Анализируя ритм «Воздушного корабля» Лермонтова, автор книги переносил особенности семантики слова непосредственно на ритм: «При чтении как бы виден этот таинственный воздушный корабль, свободно несущийся по качающимся волнам» (59).

При подобном подходе двухстопный амфибрахий «дает впечатление чего-то шаловливого», а «в элегии личного характера амфибрахический ритм может выражать трагизм». Порой один и тот же размер наделялся признаками, противоречащими друг другу. Так, о хорее сказано, что «характер его быстрота», но впоследствии можно прочесть о «медленности движения полностопных хорейских стоп».

Отдельные, изолированно взятые особенности строения стиха наполнялись гипертрофическим значением. Преувеличивалась роль клаузул, например, торжественно-таинственный характер баллад и легенд объяснялся присутствием женских окончаний: «Они-то и дают необходимую медленность стиху».

При анализе звукописи отдельная фонема выступала в качестве носителя определенного значения. Рассматривая строку Лермонтова «Хоры стройные светил», автор книги интерпретировал звуки весьма субъективно: «Если считать *н* и *л* за тона струнных и деревянно-духовых инструментов, то *р* дает оттенок трубы или контрабаса» (302).

В силу самоцельного анализа фонем исследователь высоко оценивает «Челн томления» Бальмонта: «В первой строфе слышны удары волн, вой ветра, и стук челна, бьющегося о берег; все это художественно передает аллитерация на *ч* в четвертом стихе первой строфы и первом второй:

*Чуждый чарам черный челн.
Чуждый чистым чарам счастья»* (338).

Полным контрастом к такой оценке звучат слова Блока о том, что «Бальмонт и вслед за ним многие его современники вульгаризовали аллитерацию»²⁵.

В книге Шульговского многое принадлежит прошлому, но его классификация строф с большим иллюстративным материалом сохраняет определенное значение и для нашего времени.

* * *

Во второй половине XIX века исследователи стиха располагали огромным материалом как литературной, так и фольклорной поэзии.

Определилось непреходящее значение стиха Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета и других поэтов, все шире осознавалось художественное богатство поэзии Некрасова.

В исследовательский обиход были введены новые записи фольклорных текстов, которые позволили по-иному взглянуть на особенности народного стиха.

Все это, давая богатую пищу для филологической (в том числе стиховедческой) интерпретации, требовало выработки новой методики анализа, которая бы позволила охватить существенные стороны изучаемых художественных объектов. Не удивительно, что вновь привлекает к себе внимание глубокая филологическая концепция русского стиха Востокова с ее интересом к интонационно-синтаксической стороне поэтического текста, через которую протягивались связи к содержательному ядру стихотворного произведения.

В исследованиях Срезневского, Классовского, Голохвастова и Потехина были развиты наиболее плодотворные стороны этой концепции, вплоть до появления элементов контекстуального анализа.

²⁵ А. Блок. Записные книжки. Л., 1930, стр. 49.

Достижения русского стиховедения XIX века были связаны с тем, что оно, хотя и имело дело со специфическими объектами, развивалось в русле филологии как целостного явления.

Контекстуальный анализ, связанный с интонационно-синтаксическим изучением текста, был важным общеметодологическим моментом, который стиховедение вносило в науку о литературе в целом.

Контекстуальный анализ возник в противовес музыкально-тактовому, абстрактно-ритмическому подходу к стиху и был тесно связан с поисками позитивного решения одной из важнейших общеэстетических проблем — поисков органического единства содержания и формы в художественном произведении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Систематизация научного материала и его характеристика, осуществленные в настоящем труде, со всей очевидностью свидетельствуют о богатстве и ярком своеобразии литературоведческих идей в русских академических школах и революционно-демократической критике.

По существу, это первый опыт такой систематизации и, вероятно, он несовершенен. Но несмотря на возможные упущения, настоящий обзор позволяет увидеть, каким запасом теорий, смелых научных гипотез и рекомендаций, разнообразных исследовательских приемов, историко-литературных выводов владела русская литературная наука в прошлом. Это вполне объясняет высокий авторитет русского литературоведения той поры в мировой науке.

Изучение данного научного материала дает возможность несколько иначе, чем это было в сравнительно недавнее время, рассмотреть вопрос о соотношении позитивистских предпосылок академического литературоведения и конкретных исследовательских результатов, достигнутых его представителями. Очевидно противоречие между ними, очевиден также факт преодоления указанных предпосылок в процессе конкретного научного опыта.

В этом отношении важным обстоятельством было то, что ученые академических направлений, хотя и придерживались некоторых общих доктрин позитивизма, однако разрабатывали применительно к тем или иным художественным формам вполне материалистическую теорию, особенно когда речь шла о реалистическом искусстве. Академические школы в русском литературоведении, особенно в период своего расцвета (в последние десятилетия XIX века) защищали своими историко-литературными идеями реалистическое направление. Ученые, пытавшиеся создать «историческую поэтику», учитывали специфические художественные формы реалистического искусства. Несомненным здесь было влияние материалистической критики, а также эстетических суждений выдающихся писателей-реалистов.

Активное «сопротивление» конкретной исследовательской практики позитивистской методологии — характерная черта русского академического литературоведения. Но дело не только в

этой конкретной практике, а и в прямых методологических коррективах, которые вносили в философско-эстетический позитивизм ученые академических школ. Без осознания этого обстоятельства мы не могли бы понять, почему научная методология марксистского литературоведения в процессе своего формирования была связана с методологическими исканиями академических школ, которые в конце XIX века стали приобретать большой вес в русской научной и общественной мысли благодаря своим широким исследовательским обобщениям.

Что же касается этих связей, то показательным примером в этом отношении может служить теория литературных влияний — сердцевина сравнительно-исторического направления в литературоведении. Когда мы вчитываемся в цитировавшиеся здесь слова Александра Веселовского: «влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать»¹, то мы, естественно, не можем не вспомнить знаменитый тезис Плеханова о сходстве общественных отношений стран как условия взаимовлияния литератур этих стран.

Видя в истории литератур историю народов, А. Веселовский в своем критическом переосмыслении бенфеьевской теории, объяснявшей литературное воздействие внешними факторами — даже простой географической близостью народов, подошел к марксистской концепции влияний, говоря о «национальном предрасположении» народов к данному влиянию, о «внутреннем согласии» народностей.

Русские марксисты не относились скептически к опыту сравнительно-исторического изучения литературы, который осуществлялся в академических школах. Даже в работах Алексея Веселовского, который в отличие, например, от Пыпина и Тихонравова сильно преувеличивал значение внутрилитературных влияний, Плеханов видел тенденции научного анализа литературных взаимосвязей. Марксисты вносили в компаративистские идеи принципиальные коррективы, ибо даже некоторые выдающиеся представители сравнительно-исторического метода не понимали всех таящихся в нем возможностей (подобно Брюнетьеру они останавливались или на констатации литературных влияний, или на самом общем объяснении их).

Что же касается Александра Веселовского, то он не только выдвигал тезис об особом «предрасположении» писателей к данным поэтическим формам, но и пытался исследовать источники этого предрасположения. При всем том, конечно, нельзя преувеличивать близость сравнительно-исторической методоло-

¹ «Извлечения из ответов лиц, отправленных за границу для приготовления к профессорскому званию». — «ЖМНП», 1863, ч. СХХ, декабрь, отд. II, стр. 558.

гии и всей научной системы Александра Веселовского (не говоря уж об Алексее Веселовском, руководившемся серьезным намерением определить место русской литературы в мировом процессе, но недооценившем национальную самостоятельность русской классики на первых этапах ее развития) к марксистскому историцизму.

Так много сделавший для создания «исторической поэтики», Веселовский, однако, в трактовке некоторых художественных форм (с точки зрения их исторического бытия, а не в плане их функции в конкретном произведении) отступал от историцизма. Например, несколько абстрактно он рассматривал художественную типизацию, сюжетосложение, жанры. Трактую сюжет как нанизывание мотивов, Веселовский прав, иллюстрируя этот процесс синкретическими и фольклорными видами искусства, но он ошибался, когда пытался распространить это явление на последующие и особенно новейшие стадии художественного творчества.

Имея в виду современное значение методологических рекомендаций и выводов «старого» литературоведения, следует особо остановиться на том варианте «психологического» направления, крупным представителем которого был Овсяннико-Куликовский. Теоретические искания в современной философской науке, все чаще апеллирующей к социологии, привели теперь к признанию плодотворности понятий «общественная психология», «социальная психология». В этом свете важен научный опыт Овсяннико-Куликовского, выдвигавшего такие понятия, как «общественно-психологический тип». Существенно, что, характеризуя такой тип, Овсяннико-Куликовский подчеркивал влияние классовой идеологии на психологию личности, хотя, конечно, влечение исследователя к историко-материалистическому мышлению было стихийным.

Важно также, что Овсяннико-Куликовский часто видел в психологических свойствах, воспроизведенных художником, общие черты многих людей соответствующего времени.

Необходимо обратить внимание на то, что работы Овсяннико-Куликовского (а также суждения Тихонравова о психологии) побуждали русских марксистов рассматривать проблемы содержания литературы и историко-литературного процесса в свете учения о социальной психологии. Кроме того, данное учение проясняло «вечный» вопрос о специфике искусства. В этом отношении русское академическое литературоведение дало больше плодотворных идей, чем пользовавшиеся тогда популярностью капитальный труд Вильгельма Вундта «Психология народов», работы В. Соловьева о «славянской душе», различные варианты «органической теории» Спенсера, причудливо синтезировавшей социальные и психо-биологические принципы изучения общественного развития. В академическом литературове-

дении содержались предпосылки того дифференцированного рассмотрения общественной психологии и идеологии, которое получило научное развитие в марксистских работах и которое имеет прямое отношение к вопросу о специфике искусства.

В этом состоит один из важных философско-эстетических уроков академических направлений в русском литературоведении. И не только, конечно, в этом. В пределах всех трех основных методологических направлений в русском литературоведении: мифологическом, культурно-историческом (с таким своеобразным вариантом, как сравнительно-исторический метод Александра Веселовского) и психологическом, в каждом по-своему, возникло столько исследовательского материала, столько выводов, что без учета их не могло развиваться марксистское литературоведение в России. Оно и впредь будет обращаться к исследованию этого литературоведческого опыта.

В то же время марксистское литературоведение не могло развиваться и без учета того вклада, который сделали крупнейшие русские писатели середины XIX века в теорию реализма, потому что представители академических школ в разработке этой теории практически никакого участия не принимали. А марксистское литературоведение не мыслило свое развитие без дальнейшего развития и совершенствования теории художественного реализма.

Выдающиеся писатели той поры сосредоточили свое особое внимание на вопросах теории реализма, на «механизме» реалистического отражения потому, что безоговорочно признали реализм господствующим направлением, а также потому, что увидели в этом методе наивысшее воплощение законов искусства. Вследствие этого их суждения о конкретных художественных произведениях или обо всем творчестве отдельного художника имели научное значение как для теории реализма, так и одновременно для общей теории искусства. И эти конкретные суждения в итоге обосновывали справедливость положений материалистической эстетики.

Так, например, Островский смотрел на взаимоотношения между искусством и обществом в полном соответствии с материалистической гносеологией. Различные формы общественной жизни, оказываясь источником искусства, в конечном счете порождают те или иные художественные типы, те или иные художественные задачи. Этой своей активностью общественная жизнь, во-первых, стимулирует творческую деятельность художника, а во-вторых, способствует возникновению в каждом отдельном случае специфического художественного результата. «Писатель,— говорил Островский,— или узаконивает оригинальность какого-нибудь типа, как высшее выражение современной жизни, или, прикидывая его к идеалу общечеловеческому, нахо-

дит определение его слишком узким, и тогда тип является комическим»².

Научную ценность представляли высказывания писателей о значении и принципах психологического анализа в искусстве. В определенном соответствии с тезисом Чернышевского о «диалектике души» как предмете истинного реалистического изображения писатели (каждый по своему) разрабатывали идею психологического детерминизма в искусстве. Требование психологических мотивировок получало глубокое теоретическое обоснование.

Необходимость анализа и особенное внимание к нему писателя объяснялось специфической природой искусства, различиями между правдой реальной и художественной. Гончаров, внесший немалый вклад в теорию реализма, говорил, что без психологического анализа художнику нельзя ступить и шагу, поскольку «он должен писать не с события, а с отражения его в своей творческой фантазии, т. е. должен создать правдоподобия, которые бы оправдали события в его художественном произведении»³.

Исключительно плодотворным в научном отношении были высказывания некоторых писателей о своеобразии условных форм в реалистической литературе, о границах условности в реализме. Они решали эту проблему, столь важную для науки об искусстве, исходя из понимания познавательных возможностей и целей реалистической литературы, ее содержательной специфики. Тургенев писал об «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина: «Этот реализм, трезвый и ясный среди самой необузданной игры воображения, и особенно этот непоколебимый здравый смысл <...> сохраняемые, несмотря на неистовства и преувеличения формы»⁴.

Из тех же содержательных особенностей структуры исходили писатели при определении типов художественного творчества, прежде всего типов реализма, а также при характеристике взаимоотношений реализма с другими методами.

В период увлечения типологией, охватившего тогда критику и академическое литературоведение (теперь мы видим возрождение этого интереса), писатели активно занимались сопоставлением различных литературных эпох, художественных направлений и отдельных писателей. О «школе» Пушкина, существовавшей и во второй половине XIX века, пишет Островский. Гончаров прослеживает литературный процесс в России по направлениям:

² А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. XIII. М., Гослитиздат, 1952, стр. 140.

³ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 310.

⁴ И. С. Тургенев. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М.—Л., «Наука», 1967, стр. 253.

устанавливает плодотворные связи Пушкина и Гоголя с античностью и классицизмом, видя в последних вообще источники современного «трезвого и разумного реализма»⁵, намечает пути исследования реализма художественной литературы в связи с реализмом других видов искусства.

Конечно, высказывания писателей середины XIX века уже не играли той ведущей научной роли, какую они имели во времена Пушкина и Гоголя, когда наука о литературе только формировалась. Тем не менее нельзя не видеть их значительности, которая была тем большей, чем ближе эти высказывания соприкасались с принципами анализа, выдвинутыми материалистической эстетикой и революционно-демократической критикой.

Очевидна, разумеется, научная ценность суждений тех писателей, которые сами принадлежали к революционно-демократическому лагерю и прямо придерживались материалистической философии и эстетики. Речь идет прежде всего о Некрасове и Щедрина.

Последовательно защищая реализм, Некрасов обнаруживал глубокое историческое понимание его судеб в русской литературе. Считая гоголевский тип творчества образцовым и для 50-х годов, он связывал упрочение гоголевской традиции с историческими и историко-литературными обстоятельствами.

С позиций подлинного историзма Некрасов прослеживал движение русской литературы. От демократизма 40-х годов, который был объявлен Некрасовым «великим шагом» русской литературы, сделанным «твердо и сознательно», к новой «правде» в литературе 50-х годов, определившей еще более высокую ступень художественного развития русской нации,—этот путь рассматривался Некрасовым в связи с процессами роста социального, гражданского, нравственного самосознания общества.

В критических статьях и заметках Некрасова формировалась идея единства, своеобразной гармонии изображаемого явления и авторского понимания этого явления — идея, которая была очень важна для развития критического реализма и которая на новой научной основе оказалась впоследствии руководящей при определении высшего типа реализма — социалистического, с его специфическим единством субъективного и объективного. Идея такого единства в свою очередь определяла некрасовское понимание структуры реалистического произведения, ее существенные достоинства — «законы красоты», степень художественности и в отношении композиции, и применительно к стилистическим особенностям. Он ратовал за художественную гармонию, которая заключалась, по его мнению, в соответствии

⁵ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма, стр. 313.

«внутреннего понимания характера» и верного отражения его в «мельчайших подробностях»⁶.

Некрасов был серьезным знатоком общей теории искусства и эстетики, он принадлежал к тому направлению в русской литературоведческой мысли, которое создавало прочный фундамент для верных и перспективных в научном отношении историко- и теоретико-литературных суждений.

Все это в равной мере относится и к Салтыкову-Щедрину, чьи научные заслуги также прямо связаны с разработкой теории реализма. Подобно другим передовым критикам и писателям своего времени он исходил из убеждения в том, что специфика художественного творчества наилучшим образом осуществляется именно в реализме. Говоря о конкретности, четкой индивидуализации характеров, без чего не может осуществляться и обнаруживаться логика их внутреннего развития, Щедрин развивал положение Чернышевского об «учительном» начале в литературе, о главном стремлении художника: объяснить воспроизводимое, научить понимать жизнь. Он писал: «Самая трудная задача для беллетриста — это объяснить действительность и поступки своих героев, и притом объяснить таким образом, чтобы читатель понял, что тому или другому действующему лицу действительно ничего не остается, как поступить именно таким образом, как оно в данном случае поступило»⁷.

Своеобразие трактовки реализма в статьях Щедрина состояло также в признании прогностической цели и функции литературы. Он призывал писателей воплощать в своих произведениях образ будущей жизни, осознавать логику, законы этой будущей жизни. Щедрин говорил: «Литература провидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека»⁸. И хотя он видел неизбежность некоторого утопизма в историческом мышлении писателей, литература, по его мнению, не должна отказываться от прогнозирования. Этой своей идеей (как, разумеется, и некоторыми другими) Щедрин близок марксистской методологии и теории литературы.

Подводя некоторые итоги сказанному в данной книге, нельзя не отметить, что одной из важнейших задач дальнейшего изучения русской литературоведческой мысли является анализ эволюции как отдельных представителей академической науки и критиков, так и художников слова к марксизму, усвоение ими подлинно научной методологии. Лучшие из них осознавали необходимость этого усвоения и активно к нему стремились.

⁶ Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем, т. IX. М., Гослитиздат, 1950, стр. 310.

⁷ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч., т. VIII, М., ГИХЛ, 1938, стр. 465.

⁸ Там же, стр. 455.

Вся логика исторического развития литературоведческой мысли подтверждала закономерность возникновения и формирования марксистско-ленинских принципов исследования искусства и литературы. Ни академические школы, ни тем более идеалистические течения в эстетике и литературоведении, представленные такими именами, как В. Соловьев, В. Розанов, Д. Мережковский, Л. Леонтьев, А. Евлахов (их теоретическая деятельность должна быть также исследована), не могли претендовать на то, чтобы стать прочным методологическим фундаментом литературоведческой науки.

Таким незыблемым ее фундаментом стал марксизм-ленинизм. Марксистское литературоведение в России на первом, доленинском этапе своего развития ярко продемонстрировало плодотворность принципов исторического материализма. Но оно еще не вполне освободилось тогда от некоторых элементов позитивизма, что видно, например, в отдельных положениях эстетики и литературной теории Плеханова.

На высшем, ленинском этапе возникли условия полного освобождения науки от философско-эстетического позитивизма. Ленин разработал теорию отражения, учение о роли мировоззрения в художественном творчестве, об основных категориях содержания искусства, концепцию русского освободительного движения, дающую возможность понять историко-литературный процесс в России, создал научную теорию социалистического искусства.

В свете ленинской методологии можно правильно оценить своеобразие «социально-генетического» литературоведения, формалистические тенденции в литературоведении, да и вообще весь сложный путь развития русской литературной науки в начале XX века. В послеоктябрьский период советское литературоведение, используя достижения предыдущих периодов развития литературной науки, смогло прийти к большим исследовательским результатам.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 292
 Аввакум, протопоп 150
 Авенариус Р. 301
 Аддисон Дж. 288
 Азадовский М. К. 15, 16,
 20, 21, 29, 37, 63, 68, 70,
 80, 85, 86, 90, 92, 97,
 209, 266, 271
 Айхенвальд Ю. И. 398
 Аксаков К. С. 93, 94
 Александр I 112, 116, 117,
 119, 122, 130, 131, 136,
 145, 288
 Александр II 110
 Алексеев М. П. 252, 275,
 277
 Алмазов Б. Н. 210
 Альфьери В. 289
 Андреев Н. П. 63
 Андреевич см. Соловьев
 Е. А.
 Аничков Е. В. 204, 233
 Анкона А. д' 207
 Анненков П. В. 411, 414,
 439
 Антонович М. А. 110
 Апулей 255
 Ариосто Л. 37
 Аристотель 232, 456
 Арндт Э. М. 143
 Арсеньев К. К. 179, 180,
 181, 198
 Архангельский А. С. 130,
 168
 Афанасьев А. Н. 4, 15,
 20, 61—81, 84, 85, 90,
 91, 96, 97, 161, 337
 Байрон Дж. Г. 175, 274,
 280, 283, 288, 295, 445,
 449
 Бальзак О. де 108, 298
 Бальмонт К. Д. 496, 499
 Батюшков К. Н. 288, 289,
 295
 Бахтин М. М. 351
 Бедржицкий Л. 191
 Бейль П. 274
 Белинский В. Г. 5, 16,
 112, 113, 123, 126, 129,
 130, 133—135, 144, 153,
 154, 168, 169, 182, 183,
 210, 212, 244, 289, 382,
 384, 385, 404, 405, 408,
 411—415, 419, 421, 432,
 439, 441—443, 446,
 452—454, 457—459, 462,
 463, 470, 472, 478
 Бентам И. 119
 Бенфей Т. 6, 7, 39, 42,
 212, 213, 219, 220, 269
 Бердяев Н. А. 194
 Берков П. Н. 124, 128,
 155, 157
 Берында П. 315
 Бессонов П. А. 93, 94
 Бестужев А. А. (Марлин-
 ский) 415
 Бестужев-Рюмин К. И.
 17
 Бетховен Л. ван 495
 Бехтерев В. М. 301
 Бибилов 472
 Благовостлов Г. Е. 437
 Блок А. А. 184, 489, 499
 Боборыкин П. Д. 380,
 398
 Богданов В. А. 14
 Богданович М. И. 117,
 130, 137, 142
 Боград В. Э. 56
 Боккаччо Дж. 166, 220,
 237, 274, 276, 277
 Бокль Г. Т. 172, 213
 Болотов А. Т. 194
 Бомарше П. О. К. 280,
 451
 Бопп Ф. 23, 216, 357
 Боссюэ Ж. Б. 217
 Боткин В. П. 385, 414, 418
 Боткин М. П. 451
 Боян, певец-дружинник
 29
 Брандес Г. 106, 137, 159,
 176, 177, 183, 185
 Бруно Джордано 222, 274
 Брюнетьер Ф. 6, 185, 216,
 501
 Брюсов В. Я. 398
 Буало Н. (Депрео). 103,
 290
 Булаховский Л. А. 314,
 318, 331
 Булгарин Ф. В. 175
 Бурачок С. А. 78
 Бурсов Б. И. 416
 Буслав Ф. И. 3, 4, 15—
 61, 64, 69, 73, 75, 80,
 84—86, 91, 94, 95, 147,
 152, 153, 178, 203, 205,
 208, 211, 218, 219, 266—
 268, 283, 436, 437
 Бухгейм Л. Э. 116
 Бэкон Ф. 228
 В. Т. см. Тимирязев В. А.
 В — н А. см. Пыпин А. Н.
 Ваккернагель В. 216
 Вельтман А. Ф. 20, 31,
 59
 Венгеров С. А. 137, 158,
 168, 169, 179, 181—183,
 398
 Вeneвитинoв Д. В. 381
 Вергилий М. П. 37
 Веселовский Александр
 Н. 6, 7, 9, 17—19, 39,
 40, 42, 45, 76, 77, 96,
 117, 138, 151, 153, 165—
 168, 171—173, 178, 186,
 187, 190, 194, 202—280,
 283, 398, 478, 480, 502—
 504
 Веселовский Алексей И.
 7, 92, 138, 167, 178,
 202—205, 280—299, 398,
 501, 503
 Веселовский Ф. Н. 205
 Ветринский Ч. см. Чеши-
 хин В. Е.
 Ветунов А. В. 307—309

- Ветц В. 186
Виндт Г. 350
Виноградов В. В. 313—315, 319, 323, 332
Виноградов Г. С. 77
Винокур Г. О. 317, 323
Витберг А. Л. 298
Владимир, князь киевский 86, 87
Владимир Мономах 194
Войнаховский К. К. 25
Волконский С. Г. 381
Волынский А. Л. 460
Вольтер Ф.-М.-А. 106, 289,
Вольтер Э. А. 307
Востоков А. X. 23, 478, 479, 482, 485, 486, 492, 499
Вундт В. М. 69, 502
Выготский Л. С. 196, 197, 320, 350, 351, 352
Вяземский П. А. 117
Галахов А. Д. 52, 141—146, 161, 401
Гаршин В. М. 398
Ге Н. Н. 207
Гегель Г. В. Ф. 7, 214, 215, 244, 249, 252, 405, 470
Геденов С. А. 284
Гейне Г. 298, 444, 449
Ген В. 40
Геннади Г. Н. 161
Геннадий, архиеп. новгородск. 114
Геннекен Э. см. Эннекен Э.
Гервинус Г. Г. 115, 213
Гердер И. Г. 101, 174, 291
Герден А. И. 16, 110, 153, 205, 207, 209, 210, 283, 295, 296—298, 383, 384, 391, 450—456, 469
Гершензон М. О. 137, 192, 194, 195, 298
Герье В. И. 107, 163, 177, 181
Гете И.-В. 37, 156, 158, 159, 171, 291, 330, 367, 449, 466, 483
Геттнер Г. Т. 106, 112, 136, 158, 159, 166, 226
Гильфердинг А. Ф. 487, 488
Гиппиус В. В. 489, 491
Гитри М., де 38
Глинка Г. А. 24
Глинская Е. 339
Гоголь Н. В. 8, 118, 119, 123, 134, 135, 141, 156, 168, 185, 194, 195, 288—290, 294, 295, 297, 300, 325, 330, 353, 365, 366, 369—373, 383, 385, 387, 399, 410, 412—415, 417, 419, 420, 429, 432, 441, 443, 446, 452, 454, 462, 463, 465, 466, 469, 474—477, 481, 505
Головин К. Ф. 181
Голохвастов П. Д. 478, 481, 482, 485—487, 492, 493, 499
Гольберг М. Я. 286, 292, 293
Гомер 222, 249
Гончаров Б. П. 488
Гончаров И. А. 14, 128, 182, 185, 371, 386, 387, 396, 429—431, 434, 446, 505
Горделевский В. А. 282, 295
Горнфельд А. Г. 304, 307, 310, 336, 353, 372, 373, 397, 398
Горский И. К. 275
Горький М. (Пешков А. М.) 358, 389, 397
Гофман Э. Т. А. 297, 298, 450
Гоцци К. 274
Грановский Т. Н. 16, 138, 152
Гранц М. 315
Грессе Ж. Б. Л. 155
Греч Н. И. 23, 194
Грибоедов А. С. 118, 194, 283, 295, 297, 380, 381, 383, 398, 430, 441, 443, 451, 469, 475
Григорович В. И. 123, 182, 420, 454
Григорьев А. А. 400, 456—468, 470—472
Григорьев А. Д. 158
Гримм, братья 3, 15, 16, 20, 21, 36, 37, 42, 108, 142, 143, 205, 211, 213, 218, 220, 260, 267, 273
Гримм Я. 20, 21, 23, 24, 36, 79, 96, 357
Грин Р. 274
Громов П. П. 465
Грот Я. К. 185
Грузинский А. Е. 63, 94
Гудзий Н. К. 17, 18, 24, 50, 54, 58, 60, 155—157
Гуковский М. А. 275
Гулак-Артемьевский С. С. 294
Гумбольдт В. 23, 24, 143, 215, 303, 308, 311—315, 327, 357
Гусев В. Е. 271
Гитякулова В. А. 315
Гюго В. 445, 449
Гюйо М. 112
Давыдов И. И. 23
Даниил Заточник 55, 151
Данте Алигьери 163, 166, 210, 211, 222, 236, 267, 274—277, 289, 449
Дарвин Ч. 101, 104, 226
Дашкевич Н. П. 100, 162, 171, 186, 188, 189
Дашков В. А. 31
Де-Губернатис А. 92, 96, 207
Деларю М. Д. 339
Державин Г. Р. 141, 185, 194, 288, 428, 476
Державин Н. С. 29, 97—99
Десницкий В. А. 208
Джекобс 254
Дживелегов А. К. 275
Дидро Д. 280, 283, 295
Диккенс Ч. 175, 449
Добровский И. 23
Добролюбов Н. А. 8, 11—13, 78, 108, 109, 122, 157, 183, 205, 206, 208—210, 293, 335, 386—388, 391, 398, 400, 401, 411—413, 421—435, 438, 439, 441—443, 445, 448, 450, 455, 458, 475
Долгов С. О. 158
Достоевский Ф. М. 8, 152, 175, 182, 185, 324, 325, 332, 372, 391, 393—396, 406, 412, 418, 430, 431, 446—448, 467, 468, 471, 472, 476
Драгоманов М. П. 356
Дрепер Дж.-В. 112
Дружинин А. В. 370, 411, 415, 418, 439

- Дубенский Д. Н. 29, 483, 484
 Дудышкин С. С. 411, 414, 420, 439
 Дюма А. (отец) 444
 Евлахов А. М. 8, 137, 167, 190—195, 199, 506
 Егоров Б. Ф. 463, 466
 Екатерина II 62, 111, 117, 131, 194, 286, 401, 413, 422, 424, 428
 Елагин И. П. 293
 Есенин С. А. 77, 78
 Ефименко П. С. 95
 Ефимов Н. И. 128, 129, 132
 Ефремов П. А. 161
 Жданов И. Н. 85, 117, 158, 168, 169, 204
 Жирмунский В. М. 189, 190, 206, 216, 236, 242, 318, 319, 489
 Жуковский В. А. 146, 150, 156, 168, 186, 220, 277, 278, 288, 295, 350, 416, 428, 439
 Жуковский Ю. Г. 110
 Забелин И. Е. 153, 154
 Зайцев В. А. 437, 442
 Замотин И. И. 181, 398
 Звегинцев В. А. 308, 314, 315
 Зибер Н. И. 356
 Златоврацкий Н. Н. 121
 Золя Э. 108, 372
 Иван III 126
 Иван IV, Грозный 117, 126, 267, 338
 Иванов В. В. 99, 319
 Иванов-Разумник Р. В. 183, 196, 398
 Измайлов А. Е. 351
 Илларион, митрополит 54
 Иоаким, патриарх 114
 Иоанн Златоуст 267
 Иосиф Волоцкий, игумен 114
 Истрин В. М. 9, 158, 218
 Кавелин К. Д. 38, 39, 42, 62, 110
 Калайдович К. Ф. 494
 Калачев Н. П. 36, 62
 Калининский И. П. 339
 Камознс Л. 289
 Кант И. 222, 236, 237
 Кантемир А. Д. 123, 127, 141, 168, 286
 Капнист В. В. 118
 Карамзин Н. М. 145, 150, 156, 282, 428, 439, 469
 Кардуччи Д. 207
 Кареев Н. И. 114, 163—165, 181
 Карл Великий 107
 Карлейль Т. 159
 Карнеев А. Д. 150, 158
 Каронин С. 389
 Каспари О. 44
 Кастильо Л., де 274
 Касторский М. И. 24
 Катулл Г. В. 154
 Квитка Г. Ф. (Основьяненко) 294
 Киги В. Л. 370
 Киреевский П. В. 78
 Кирилл (Константин), славянск. просветитель, 25
 Кирилл Туровский 54
 Кирпичников А. И. 100, 159, 160, 168, 169, 173
 Кирша Данилов 494
 Классовский В. И. 478, 481, 484, 492, 493, 499
 Ключевский В. О. 26, 27, 109, 158, 165
 Коган П. С. 137, 158, 199
 Кожанчиков Д. Е. 152
 Коккьяра Дж. 21
 Колмачевский Л. Е. 4, 173, 174
 Колосов А. М. 307
 Кольцов А. В. 434, 439, 461, 472, 491
 Конт О. 102, 301, 357
 Корнель П. 106, 290
 Корнилов А. А. 398
 Корнуолл Б. 289
 Короленко В. Г. 398
 Корольков В. И. 341, 344
 Корш Ф. Е. 478, 481, 492—494
 Косица Н. см. Страхов Н. Н.
 Костомаров Н. И. 24
 Котляревский А. А. 4, 15, 61, 67, 68, 74—78, 85—91, 294
 Котляревский И. П. 294
 Котляревский Н. А. 181, 183, 184, 186
 Котошихин Г. К. 114, 117
 Коффа К. 320
 Кошобиньска М. 327, 344
 Кранихфельд В. П. 398
 Краснов Г. В. 110
 Крылов И. А. 156, 195, 288, 289, 295, 348, 349—351, 441
 Кубарев А. М. 478
 Кудрявцев П. Н. 152, 205, 212
 Кун А. 67, 68, 96
 Курбский А. М. 117
 Лаврецкий А. 413
 Лавров П. Л. 356, 392, 396
 Лагарп Ж. Ф., де 198
 Лазарус 231
 Лакомб П. 106
 Лампрехт К. 106
 Лансон Г. 106, 137, 194, 195
 Лассаль Ф. 297, 356
 Лафонтен Ж., де 179, 348—350
 Лахманн К. 108
 Лацарус М. 303
 Леже Л. 64
 Лезин Б. А. 304, 307, 316, 337, 342
 Лейбниц Г. В. 291
 Ленин В. И. 137, 157, 209, 297, 302, 358, 402, 404, 405, 445, 454, 455, 508
 Леонтьев К. Н. 208, 506
 Лермонтов М. Ю. 119, 184, 194, 288, 297, 329, 330, 345, 371, 382, 383, 389, 396, 412—414, 429, 442, 457, 464, 465, 498, 499
 Лернер Н. О. 398
 Лесевич В. В. 357
 Лессинг Г. Э. 105, 345, 348, 404, 413
 Ливий Тит 101, 102, 159
 Лихачев Д. С. 21, 22, 41, 119, 147
 Логау Ф., фон 291
 Локк Дж. 159
 Ломоносов М. В. 23, 29, 127, 150, 282, 286, 413, 415, 428, 471, 473, 476, 482, 485, 489

- Лонгинов М. Н. 161, 438
 Лопатин Г. А. 356
 Лопе де Вега 274
 Лука Жидята 52, 194
 Лукин В. И. 107, 132, 155, 179, 181
 Луначарский А. В. 178
 Львов Н. А. 38
 Лэнг А. 216
 Ляпунов Б. М. 306, 307
 Ляцкий Е. А. 185, 197
 Лященко А. И. 161

 Маздорф 351
 Майков А. Н. 467, 468, 473
 Майков Л. Н. 83, 84, 86, 100, 161
 Макаренко А. 339
 Макарий, митрополит 114
 Макаров М. Н. 38
 Макиавелли Н. 222, 274
 Мальбранш Н. 103
 Мандельштам И. Е. 96, 97
 Маннгардт В. 67, 74, 96
 Маркс К. 51, 99, 157, 215, 237, 241, 242, 297, 356, 367, 392
 Марлинский А. см. Бестужев А. А.
 Марр Н. Я. 97
 Мартин А. 314
 Мартынов И. И. 78
 Марчик А. П. 457, 460, 461
 Масальский К. П. 351
 Мах Э. 301, 303
 Машинский С. И. 183
 Медведев П. Н. 200
 Мейер Т. 319
 Мейлах Б. С. 344
 Мелетинский Е. М. 21
 Мельников - Печерский П. И. 77
 Менделеев Д. И. 209
 Менендес-и-Пелайо М. 106
 Мережковский Д. С. 389, 506
 Мефодий, славянск. просветитель 25
 Миккола И. 307
 Миллер В. Ф. 204, 220
 Миллер О. Ф. 4, 15, 20, 61, 78—81, 83—85, 90, 93, 94, 96, 401
 Милль Д. С. 101, 112, 159, 301
 Мильтон Дж. 10
 Миллюков А. П. 87, 115, 425
 Минаев Д. Д. 468
 Мирославская А. И. 339
 Михайловский Н. К. 183, 357, 392, 395
 Мицкевич А. 175, 289
 Мишле Ж. 105
 Мольер Ж. Б. 280, 283, 289, 295
 Монтень М. 106
 Монтескье Ш.-Л. 159
 Морган Л. 216, 226
 Мордовцев Д. Л. 437
 Морозов Н. А. 356
 Муравьев-Карский Н. И. 136
 Мусин-Пушкин А. И. 155
 Мюлленгоф К. 216
 Мюллер М. 67, 68, 96, 337, 357
 Мюллер-Фрейнфельс Р. 303
 Надеждин Н. И. 479, 483, 485
 Нарезный В. Т. 290, 294
 Неговский М. В. 305
 Нейман Б. В. 77
 Некрасов Н. А. 14, 110, 123, 128, 130, 182, 387—390, 422, 460, 461, 468, 472, 473, 475, 476, 488, 490, 491, 499, 506
 Нестор, летописец 58, 194
 Никитин И. С. 429
 Никифорова О. И. 344
 Николай I 131, 399
 Николай Александрович, цесаревич 49, 57
 Нил Сорский 114
 Новиков Н. И. 62, 131, 133, 140, 141, 150, 155, 156, 286, 428
 Ньютон И. 159
 Овсянко - Куликовский Д. Н. 7—9, 178, 186, 196, 300, 304, 307, 314, 320, 321, 327, 328, 330, 331, 337, 354—398, 481, 502
 Огарев Н. П. 456
 Одоевский В. Ф. 196, 197, 336
 Осипович А. О. (Новодворский) 389
 Оссиан 289
 Островский А. Н. 14, 109, 335, 410, 429, 430, 434, 458, 460, 461, 464, 472, 475, 504, 505
 Остромир, новгородск. посадник 25, 31, 47
 Острянин Д. К. 310
 Оуэн Р. 297
 Павлов И. П. 301
 Пантелеев Л. Ф. 115
 Пауль Г. 116, 136
 Пекарский П. П. 151, 161
 Перетц В. Н. 137, 167, 175, 176, 180, 189
 Петр I 62, 120, 126, 127, 141, 413, 428
 Петрарка Ф. 235, 277, 289
 Петров Д. К. 186, 226
 Пиксанов Н. К. 109, 116, 138, 178, 185, 398
 Пикте А. 67, 83
 Пиндемонте И. 289
 Писарев Д. И. 153, 357, 388, 391, 400, 401, 408, 414, 431, 435—449, 450, 455
 Писемский А. Ф. 182, 371, 414, 446, 463, 464
 Платон 222, 226, 445
 Плеханов Г. В. 177, 178, 196, 199, 232, 392, 398, 502, 508
 Плотников В. В. 100, 169—171
 Плотников И. П. 326
 Погодин М. П. 23, 28, 182, 295
 Полевой Н. А. 404
 Поливанов Л. И. (Загарин П.) 146
 Полонский Я. П. 467, 473
 Пономарев С. И. 161
 Попов А. В. 307
 Посошков И. Т. 428
 Потебня А. А. 7, 8, 95, 96, 232, 259, 300, 303—355, 357, 359—362, 399, 478—480, 485, 499
 Потебня М. В. 308
 Потт А. Ф. 357
 Прато Дж., да 276
 Прач И. 38
 Пропп В. Я. 64

- Прудон П. Ж. 297
 Прыжов И. Г. 15, 60, 61, 86, 92, 93
 Пушкирев Л. Н. 61, 92
 Пушкин А. С. 78, 119, 134, 153, 168, 185, 194, 278—290, 295, 300, 318, 327, 330, 336, 343, 353, 366, 369—376, 381, 383, 389, 396, 398, 410, 412—416, 418, 423, 429, 430, 441—443, 453, 457, 459, 460, 464—470, 472—477, 487, 489, 499, 506
 Пушкин И. И. 381
 Пыпин А. Н. 4—7, 17, 19, 20, 25, 27, 28, 39, 42, 52, 54—59, 61, 84, 91, 100, 106—138, 141, 147, 148, 153, 154, 158, 160, 165, 166, 168, 179—181, 183, 196, 205, 206, 212, 226, 267, 272, 280, 283, 294, 298, 305, 436, 502
 Рабле Ф. 166, 274
 Радищев А. Н. 131, 288, 380, 428
 Разумова А. П. 94, 95
 Райнер Т. 304
 Райно П. 315
 Ральстон В. 64
 Расин Ж. 107
 Раск Р. 23
 Рахманинов С. В. 498
 Рейснер М. А. 199
 Ренар Ж. 106
 Рено де Монтебан 107
 Репин И. Е. 209
 Ровда К. И. 205—297
 Родбертус К. И. 297
 Розанов В. В. 506
 Розанов М. Н. 9, 10, 103, 187
 Розенгейм М. П. 424
 Ростопчин Ф. Я. 107, 140, 157
 Руднев А. Г. 158
 Руссо Ж.-Ж. 292
 Рут Э. 222
 Рыбников П. Н. 15, 78, 93—95, 206
 Рябинин 493
 Сайтов В. И. 161
 Сакулин П. Н. 7, 136, 147, 148, 153, 154, 157, 158, 178, 186, 189, 196, 197, 398
 Салтыков-Шедрин М. Е. 14, 110, 130, 135, 182, 372, 388—390, 414, 416, 419, 475, 505—507
 Самойленко С. П. 312
 Санд Ж. 198, 298, 449
 Санктис Ф., де 106
 Саси А. И., де 23
 Сахаров И. П. 38
 Свириденко М. Я. 206
 Свифт Дж. 174, 280, 283, 295
 Святослав, князь киевский 55
 Северянин И. 498
 Селиванов Ф. М. 20, 42
 Сент-Бёв Ш. О. 105, 106, 176, 177, 183, 185, 198
 Сент-Илер К. К. 104
 Сепир Э. 309
 Сервантес М., де 236, 449
 Серман И. З. 124
 Сеченов И. М. 209, 301
 Сильвестр Медведев 114
 Симеон Полоцкий 114, 142
 Сиповский В. В. 107, 108, 180, 181, 186—189
 Скабичевский А. М. 181, 183
 Скотт В. 105, 288
 Скрябин А. Н. 498
 Слюдери М. де 290
 Слепцов В. А. 389
 Смирнов А. А. 320
 Смит А. 159, 288
 Смотрицкий М. Г. 23
 Снегирев И. М. 38, 62
 Соболевский А. И. 17, 19, 21, 28, 98, 265, 270, 272, 273, 307
 Сокальский П. 481
 Соколов М. И. 158
 Соколов Ю. М. 20—22, 63, 64
 Солдатенков К. Т. 101
 Соловьев В. С. 502, 506
 Соловьев Е. А. (Андреевич) 138, 199
 Соловьев Н. И. 439
 Соловьев С. М. 62, 153, 154
 Софокл 222
 Спасович В. Д. 110, 123
 Спенсер Г. 101, 216, 257, 301, 357, 502
 Сперанский М. Н. 28, 158
 Срезневский И. И. 272, 436, 478—480, 483, 488, 499
 Стасов В. В. 44, 49, 56, 203
 Стасюлевич М. М. 92
 Стендаль 105
 Степняк - Кравчинский С. М. 389
 Стерн Л. 288
 Стороженко Н. И. 92, 93, 158, 174, 175, 183, 205
 Страхов Н. Н. 124, 173, 400, 456, 459, 467—477
 Строев П. М. 24
 Суворин А. С. 325
 Сумароков А. П. 150, 282, 286, 351
 Сумцов Н. Ф. 336
 Сухомлинов М. И. 58, 161, 168, 178, 436
 Тассо Т. 37
 Татищев В. Я. 126
 Теккерей У. М. 449
 Терещенко А. В. 38
 Тимирязев В. А. 102, 301
 Тихонравов Н. С. 4, 5, 7, 32, 53, 59, 60, 67, 100, 107, 109, 117, 124, 133, 138—158, 161, 165, 168, 196, 293, 502, 503
 Токарев С. А. 36, 74
 Толстой А. К. 468
 Толстой Д. А. 62, 110
 Толстой Л. Н. 13, 14, 175, 182, 185, 209, 300, 324, 353, 366, 371, 391, 392, 394—396, 398, 406, 411, 412, 417, 418, 446, 448, 461, 464, 467, 468, 470, 471, 475—477
 Топоров В. Н. 99
 Тредиаковский В. К. 282, 286, 482, 484, 485, 489, 492
 Трубецкой Н. 381
 Тургенев А. И. 136
 Тургенев И. С. 14, 22, 128, 140, 152, 182, 209, 284, 295, 300, 330, 332, 347, 365—368, 370, 371, 380, 384, 388, 390, 391, 410, 411, 414, 418, 439

- 431, 434, 446, 448, 451,
464, 465, 467, 470, 476,
497, 505
Тургенев Н. И. 136, 381
Тынянов Ю. Н. 323, 331,
332
Тьери О. 105
Тэйлор Э. 46, 216, 220
Тэн И. 5, 100—108, 123,
136—138, 153, 159, 160,
164, 165, 169—173,
175—181, 183, 185, 186,
192, 194, 195, 198, 199,
216, 226
Тютчев Ф. И. 309, 389,
468, 499
Уваров А. С. 18, 268
Узнер Г. 338
Уильсон 289
Уланд И.-Л. 81, 216
Уорф Б. 309
Успенский Б. А. 341
Успенский Г. И. 182, 372,
392
Успенский Н. В. 419, 420
Утин Б. И. 110
Фаге Э. 106, 179, 193
Фаригаген фон Энзе
К. А. 136
Фатер И. С. 23
Феваль П. 444
Федр 347
Феофан Прокопович 142
Фет А. А. 205, 317, 354,
467, 468, 473, 497, 499
Филарет, рижск. епископ.
62
Фильдинг Г. 289
Фихте И. Г. 222
Флобер Г. 107, 198, 200
Флоренский П. 332
Флото Г. 210
Фолькельт И. 302
Фонвизин Д. И. 62, 118,
142, 155, 194, 286, 293,
428, 453, 469
Фортунатов Ф. Ф. 307
Фриче В. М. 199
Фрэзер Д. 216
Фукидид 222
Харциев В. И. 304, 307,
308, 312, 323—325, 329,
331, 335, 341—343, 359
Хвостов А. Х. 293
Херасков М. М. 29, 142
Хомяков А. С. 24
Хомяков Д. А. 94
Христиансен Б. 319
Хрущев И. П. 117
Худяков И. А. 15, 86, 91,
92
Цветков С. А. 197
Цейтлин А. Г. 181
Циммерман Р. 143
Чаадаев П. Я. 131, 194,
378, 380, 383
Чайковский Н. В. 356
Чайковский П. И. 209
Черкасова Е. Т. 344
Чернышевский Н. Г. 8,
11—14, 36, 109, 112, 122,
124, 135, 153, 157, 183,
205, 206, 208—210, 212,
218, 228, 356, 369, 388,
391, 400—422, 426, 427,
429—443, 445—450, 454,
457, 475, 478, 481, 488—
492, 505, 507
Чехов А. П. 324, 325, 372,
398
Чешихин В. Е. (Ветрин-
ский Ч.) 258, 181, 398
Чичерин А. В. 332
Шатобриан Ф.-Р. 105
Шахматов А. А. 158
Шахов А. А. 100, 158,
159, 187, 195
Шварц В. 67—69
Шевырев С. П. 23, 51, 52,
117, 142, 152, 153, 182,
210, 222
Шекспир В. 156, 171, 221,
274, 288, 289, 327, 443,
449, 451, 456, 466
Шеллинг Ф. В. 23, 405, 412
Шенье А. 289
Шеппинг Д. 24
Шерер В. 106, 115, 117,
177, 215
Шерр И. 112
Шиллер Ф. 449
Шинфнер А. А. 39
Шишмарев В. Ф. 201,
205, 275, 277
Шкловский В. Б. 318, 319
Шлейхер А. 357
Шлоссер Ф. К. 112, 115
Шмелев Д. Н. 344
Шопенгауэр А. 237
Шпет Г. Г. 315
Шпильгаген Ф. 236
Штейнталь Г. 167, 117,
222, 231, 257, 303, 315,
338, 357
Штокмар М. П. 48.
Штраус Р. 498
Шульговский Н. Н. 47,
481, 495—498
Шапов А. П. 109
Шеголев П. Е. 138
Шерба Л. В. 307
Эвгемер 44
Эзоп 347, 348
Эйхгорн Г. 101
Эльсберг Я. Е. 14, 451
Энгельгардт Б. М. 16,
167, 225, 226, 229, 304
Энгельс Ф. 50, 51, 99, 237,
242, 275
Энненкен Э. 10, 175, 176,
186, 301, 303
Эсхил 451
Яворский Стефан 165
Ягич И. В. 274, 313
Языков Н. М. 289
Якобсон Л. 172, 173
Якушкин В. Е. 158
Якушкин П. И. 4, 32, 315,
37, 38, 41, 92
Янель Ю. 181
Ярошевский М. П. 315

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	БОГАТСТВО И НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ НАУКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. (П. А. Николаев)	3
Глава I.	МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА. (А. И. Баландин)	15
Глава II.	КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА. (А. Л. Гришунин)	100
Глава III.	<u>СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.</u> (Вступление и раздел об Александре Веселовском — И. К. Горский, раздел об Алексее Веселовском — С. Е. Шаталов)	202
Глава IV.	ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ. (Вступление и раздел об Овсяннико-Куликовском — И. В. Осьмаков, раздел о Потебне — А. П. Чудаков).	300
Глава V.	РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА 50—60-х гг. И НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ. (У. А. Гуральник)	400
Глава VI.	РУССКОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX в. (Б. П. Гончаров)	478
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ. (П. А. Николаев)	501
	УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	509

