

П. А. НИКОЛАЕВ, А. С. КУРИЛОВ, А. А. ГРИШУНИН

ИСТОРИЯ
РУССКОГО
ЛИТЕРАТУРО-
ВЕДЕНИЯ



П. А. НИКОЛАЕВ, А. С. КУРИЛОВ,
А. Л. ГРИШУНИН

ИСТОРИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРО- ВЕДЕНИЯ

Под редакцией П. А. Николаева

Допущено Министерством
высшего и среднего
специального образования СССР
в качестве учебного пособия
для студентов
филологических специальностей
университетов
и педагогических институтов



МОСКВА «ВЫСШАЯ ШКОЛА» 1980

ББК 83
Н63

Рецензенты:

*Кафедра истории литературы ЛГПИ им. А. И. Герцена
(зав. кафедрой профессор Б. Ф. Егоров);*

доктор филологических наук, профессор С. И. Машинский
(Литературный институт им. А. М. Горького)

330047

Николаев П. А. и др.

Н63 История русского литературоведения: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов и пед. ин-тов/П. А. Николаев, А. С. Курилов, А. Л. Гришунин; Под ред. П. А. Николаева — М.: Высш. школа, 1980. — 349 с. В пер.: 90 к.

В пособии, конкретизирующем важные разделы программы по курсу теории литературы, рассматриваются отечественные поэтики и риторики XVII в., теоретические и историко-литературные работы русских критиков и писателей XVIII и XIX в. — Ломоносова, Тредиаковского, Новикова, Пушкина, Белинского, Чернышевского и других.

Большое внимание в книге уделено академическому литературоведению, трудам Буслаева, Пыпина, Тихонравова, Александра Веселовского, Потебни и других.

Особое место занимает раздел, посвященный ленинскому этапу в развитии науки о литературе, работам В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, критиков-марксистов.

Н $\frac{70202-120}{001(01)-80}$ 138-80

460300000

8

ББК 83

ВВЕДЕНИЕ

Для современного советского литературоведения, отличающегося высоким теоретическим уровнем, характерно активное стремление к самосознанию. Но этот процесс предполагает исследование логики науки, как она проявлялась в формировании и историческом развитии системы знаний о литературе. Поэтому в последнее время осуществляется интенсивное изучение богатейшего опыта отечественного литературоведения. [О чем свидетельствует, например, издание книг «Возникновение русской науки о литературе» (1975) и «Академические школы в русском литературоведении» (1975).]

До сих пор исследовался преимущественно тот научный опыт, который выразился в области литературной критики, выдвинувшей много замечательных теоретических идей и продемонстрировавшей превосходные принципы анализа художественных произведений. Теперь наука обратилась к систематизации теоретических рекомендаций, историко-литературных выводов и наблюдений, содержащихся в трудах ученых так называемых академических школ. Большие достижения последних характерны особенно для второй половины XIX в., периода деятельности таких выдающихся филологов, как Ф. И. Буслаев, А. Н. Пыпин, Ал-р Н. Веселовский, А. А. Потебня. Но и прежде Академия наук в лице своих лучших представителей способствовала развитию литературоведческой науки и оказывала положительное влияние на художественную и языковую культуру в стране. Замечателен позитивный вклад русской академической мысли в общие теории искусства, в учение о языке и литературе.

Значение и характер этого вклада выявились уже в первые десятилетия существования Академии наук (основанной в 1725 г.), прежде всего в деятельности М. В.

Ломоносова. В области искусства эта деятельность имела большое значение, оказав влияние на разные сферы русской художественной культуры вплоть до XX в. Стилистическая теория, стихотворная реформа, множество конкретных суждений Ломоносова об искусстве — все это носило не только специальный характер. Ломоносов предвосхитил будущие научные концепции специфики искусства во всех его содержательных и формальных особенностях, он создал на практике и обосновал теоретически силлабо-тоническую систему стихосложения, которая господствует в нашей поэзии вот уже более двухсот лет. Ему принадлежат знаменитое учение о «трех штилях», важные теоретические рекомендации относительно родовой и жанровой классификации литературных произведений. Ломоносовское «Краткое руководство к красноречию» стало прочным теоретическим фундаментом для будущих теорий искусства и трактатов о прекрасном. Замечательной особенностью Ломоносова-филолога было то, что он глубоко чувствовал и осознавал природу русской национальной языковой стихии, демократизировал художественную речь и тем самым стремился удовлетворить истинные потребности развития русской национальной культуры.

Теоретический опыт Ломоносова в области литературоведения и эстетики был использован академической мыслью в XIX в. На его основе получали развитие первые историко-литературные исследования, осуществлялись разные формы научно-издательской деятельности, порой отличавшиеся высокой эдичионной культурой.

На протяжении всего XIX в. писатели, критики, ученые, входившие в состав Академии наук либо так или иначе связанные с ней, активно разрабатывали проблемы литературоведения и общей теории искусства. Писатель и историк Н. М. Карамзин, будучи выразителем сентименталистской эстетики и критики, выдвинул несколько важных положений об источниках прекрасного в литературе и искусстве, предвосхитив эстетические идеи выдающихся русских материалистов. Члены Академии наук активно воспринимали сообщения Карамзина, его философско-эстетические выводы, сформулированные на основе тщательного изучения русской литературы и культуры вообще. Карамзину, а также Державину русская наука обязана тем, что вопросы о соотношении в литературе

и искусстве нравственного и эстетического, гуманистического и прекрасного получили научное решение.

Несмотря на серьезные противодействия со стороны реакционной части Академии наук, ее лучшим представителям удалось уже в самом начале XIX в. поставить и осветить проблему социально-исторической функции искусства и литературы. Эта главная сторона художественного отражения активно защищалась и теоретическими выступлениями, и творческой практикой великих русских писателей, входивших в состав Академии.

Следует особо отметить заслуги А. С. Пушкина, впервые в мировой эстетической мысли определившего сущность реализма — вершины художественно-эстетического познания жизни. Значителен теоретико-эстетический опыт И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

Литературные суждения и писателей-академиков, и профессиональных ученых отражали общественный пафос авторов. Таков был «диктат» времени, когда осуществлялось ускоренное развитие той стороны классического реализма, которую условно можно назвать «субъективной», поскольку она заключала в себе прежде всего оценочный момент, и которая в силу своей значительности повлияла на общую терминологическую характеристику реализма — «критический».

Социально-идеологические основания этого оценочного момента были, как известно, несколько различны в русской и европейской литературах (характер буржуазной демократии в России способствовал более резкому усилению критического пафоса в социальных оценках), что в известной степени определило различный уровень, а главное — специфическое содержание и форму «критической» стороны реализма. Это стало особенно ясно в середине XIX в., в годы расцвета русского реализма как творческого метода и направления, и не могло не оказать должного влияния на литературно-критическую, а затем и историко-литературную мысль.

В этот период русская литературная наука окончательно обрела теоретический характер. Литературные учения стали в значительно большей степени, чем прежде, самостоятельной формой научной и общественной мысли. И благодаря этому они оказывали большее воздействие на художественную практику. Подтверждением тому служит критический опыт В. Г. Белинского. В своей

конкретной исследовательской практике Белинский определил и воплотил принципы историко-литературного изучения современного литературного процесса.

С середины XIX в. в России складываются академические школы в литературоведении, получившие вскоре мировую известность. Многие их представители выдвигали свои научные концепции, учитывая методологические принципы классиков русской литературно-критической мысли — революционных демократов. Так, глава культурно-исторической школы академик А. Н. Пыпин во многом опирался на идеи Белинского. Это позволило ему, в частности, отстаивать плодотворные положения о том, что историю литературного романтизма невозможно понять, не исследовав идеи французской революции XVIII в. Подобные концепции социально-исторического детерминизма литературного развития разделялись и академиком Н. С. Тихонравовым, который, например, считал, что события 1812 г. оказали воздействие на литературный процесс.

На этом основании можно говорить о некоторой методологической близости ученых академических школ к материалистической эстетике и теории литературы революционных демократов. Особенно важную роль играли в данном случае принципы историзма. Некоторые представители академических школ, даже 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.

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

Материалистическая эстетика Чернышевского и его единомышленников стала прочной теоретической основой реалистического искусства. В свою очередь, революционно-демократическая теория реализма способствовала выработке научных критериев художественности,

к числу которых относились, в частности, знаменитые положения Чернышевского о «диалектике души» и художественном единстве. Эти критерии нашли свое место как в трудах ученых академических направлений, так и в суждениях выдающихся русских писателей середины и второй половины XIX в. Последние внесли большой вклад в разработку подобных критериев и в научную теорию реализма — господствующего творческого метода и художественного направления в русской литературе XIX в.

Влиянием революционно-демократической критики можно объяснить и то, что русские академические школы в литературоведении преодолевали воздействие западноевропейского теоретико-эстетического позитивизма. (Знаменитая концепция «факторов», разработанная И. Тэнном и воспринятая русскими учеными, не включала такие важные исторические обстоятельства, как упомянутые события 1789—1794 и 1812 гг.) В количественном расширении и качественном изменении «факторов», детерминирующих литературный процесс, — методологическая заслуга русских академических направлений в науке о литературе.

Эти направления внесли большой вклад в развитие мировой эстетической и литературоведческой мысли. Так, выдающийся фольклорист, лингвист и искусствовед академик Ф. И. Буслаев открыл многие законы взаимоотношений между формами устного народного творчества и профессионального искусства. Буслаев поставил вопрос о невозможности изолированного изучения той или иной национальной литературы. Член-корреспондент Академии наук А. А. Потебня установил связи между научным и художественным мышлением, а также сложную диалектику формы и содержания в искусстве и литературе. Особо должна быть отмечена деятельность академика Ал-ра Н. Веселовского, принесшая мировую славу русскому литературоведению. Ал-р Н. Веселовский воспринял передовые эстетические идеи русских революционных демократов. Отвергая идеалистические теории «чистого искусства», он объяснил искусство на основе идей исторического детерминизма и в целом материалистически охарактеризовал его происхождение и эволюцию в разные эпохи цивилизации. В годы, когда в искусствознании и литературоведении была очень популярна категория общественной психологии (в ее трактовке большая заслу-

га принадлежала академикам Д. Н. Овсяннико-Куликовскому и Н. А. Котляревскому), Ал-р Н. Веселовский делает глубокие выводы о том, что исторические формы поэзии закономерно выработаны «общественно-психологическим процессом».

В конце XIX в. исследователи академического литературоведения все чаще приходили к большому научным обобщениям. Разумеется, последние возникали и прежде, но их удельный вес стал иным. Соответственно изменялось отношение к академическим школам со стороны русской революционной мысли. Если в середине XIX в. критика в лице Чернышевского, Добролюбова и Щедрина иногда иронически оценивала самодовлеющий эмпиризм некоторых ученых («библиографический храп», как писал Добролюбов), то в конце XIX — начале XX в. критики-марксисты уже не могли не признать исследовательский опыт академических направлений в литературоведении.

И что кажется удивительным на первый взгляд, марксисты принимают суждения академических ученых по тем историко-литературным проблемам, которые как будто не являются «академическими». Так, Плеханов, например, одобрительно относился к некоторым принципиально важным высказываниям Пыпина о Белинском, особенно о наиболее сложном периоде — так называемом «примирительном» — в идейном развитии великого критика. Обращает на себя внимание и то, как первые русские литературоведы-марксисты стали осознавать определенную связь своей методологии с концепциями академического литературоведения относительно категории «общественной психологии», являющейся одним из основных источников содержания литературы. Были и иные точки соприкосновения. Только глубокое исследование связей между марксистской методологией и академической наукой о литературе в дореволюционный период поможет объективно и полно представить историю русской литературоведческой мысли.

Если бы не было этих связей, вряд ли был бы объясним интенсивный процесс развития нашей научной мысли в начале XX в. В этот период лучшие представители академических школ осознают великое значение марксистской методологии, стремятся овладеть ею. Показательна в этом смысле судьба П. Н. Сакулина, ставшего академиком в первые годы Советской власти. Общедемо-

кратические воззрения Сакулина, особенности его исследовательских принципов способствовали тому, что ученый, активно и плодотворно воспринявший марксистско-ленинские идеи, сразу же после Октябрьской революции выдвинул интересные искусствоведческие и литературоведческие концепции. Он наметил пути исследования связей между общими закономерностями художественного развития и индивидуальным своеобразием писателя, серьезно обосновав необходимость изучения эстетического восприятия искусства. Начиная с тех лет и до последнего времени академическая наука, творчески осваивая революционные марксистско-ленинские идеи, постоянно стремится обогатить литературоведение и эстетику большими конструктивными выводами и достигает огромных успехов, определив самые плодотворные пути современной мировой теоретико-эстетической и литературной мысли.

С конца XIX в. начался этап марксистского литературоведения. На первой, доленинской стадии оно было тесно связано с народнической и демократической критикой. Литературоведение преодолело многие положения позитивистской методологии, освободилось, в частности, от социального дарвинизма, который преувеличивал роль биологических факторов в формировании эстетических воззрений, положило в основу изучения литературного процесса материалистическое понимание истории. В этом отношении особенно значительна роль Г. В. Плеханова, который, однако, не смог до конца освободиться от влияния позитивистской методологии, рассмотрев, например, в духе релятивизма эстетические критерии и допустив ряд других ошибок и противоречий.

Ленинский этап в русском литературоведении — высший этап русской науки о литературе на рубеже двух веков — определил полный кризис позитивизма. Были разработаны такие принципы анализа, которые выявляли истинные связи между историческими и социально-идеологическими обстоятельствами и содержанием художественных произведений. Возникла методология, которая оказалась подлинно научной основой для понимания художественно-эстетических критериев и всех важнейших категорий содержания литературы, особенно тех, которые относятся к активной стороне содержания — идейно-эмоциональным оценкам в их многочисленных художественных разновидностях.

Ленинская теория отражения, учение В. И. Ленина о художественном мировоззрении, о категориях содержания искусства (классовость, партийность, народность), концепция русского освободительного движения, усвоенные нашей литературоведческой наукой, дают возможность понять историко-литературный процесс в России в прошлом и настоящем и прогнозировать художественные явления в будущем.

Ленинская методология позволяет верно осознать и историю русского литературоведения. Конкретно-исторический подход к этой проблеме, который положен, разумеется, в основу данного учебного пособия, дает возможность увидеть, как процесс развития литературоведческих понятий и приемов в русском литературоведении XVIII—XIX вв. закономерно подготавливал возникновение подлинно научной, марксистско-ленинской методологии. Систематизация богатейшего литературоведческого материала, представленного в его историческом развитии, помогает определить вклад русских ученых в европейскую и мировую литературоведческую мысль, понять национальную специфику русской научной и художественной культуры.

Настоящее пособие составлено в соответствии с основной проблематикой программ вузовских курсов «Введение в литературоведение» и «Теория литературы». Подобное пособие создается впервые, и авторы с большой признательностью примут все замечания читателей, которые помогут в дальнейшей работе над усовершенствованием столь нужного для филологического образования научно-учебного труда.

Введение, главы 3 (п. 5), 4 (п. 1,4), Заключение написаны П. А. Николаевым; главы 1, 2 (п. 1, 2, 3, 4), 3 (п. 1), 4 (п. 3) — А. С. Куриловым; главы 2 (п. 5), 3 (п. 2, 4, 6), 4 (п. 2) — А. Л. Гришуниним; глава 3 (п. 3) — И. К. Горским.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1. У ИСТОКОВ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Литературоведение как единый научный комплекс, включающий в себя теорию и историю литературы, а также целый ряд вспомогательных дисциплин — библиографию, источниковедение, текстологию и т. д., — сформировалось в нашей стране во второй четверти XIX в., пройдя в процессе своего зарождения и становления большой исторический путь. Единство всех его составляющих было достигнуто не сразу, и вплоть до 30-х годов XIX в. они развивались каждая сама по себе, практически независимо друг от друга.

Подобное явление не было чем-то исключительным, из ряда вон выходящим: точно так же совершался процесс рождения литературоведения и в других странах, причем повсеместно национальная теоретико-литературная мысль, восходя к античным поэтикам и риторикам, по времени опережала возникновение национального историко-литературного мышления.

Среди важнейших источников европейского литературоведения необходимо отметить «Поэтику» («Об искусстве поэзии») Аристотеля (384—322 до н. э.), послание к Пизонам об искусстве поэзии («Наука поэзии») Горация (65 до н. э. — 8 н. э.) и «Поэтику» (1561) Ю. Ц. Скалигера (1484—1558). Работа Аристотеля — один из первых серьезных систематизированных литературоведческих трудов, где была практически осуществлена связь теории и истории литературы. Все положения и выводы древнегреческого философа и филолога опираются на национальную художественную практику, которая предстает в процессе исторического развития ее поэтических форм и содержания. Аристотелевское учение о лирике, эпосе и драме становится одним из оснований, на котором создается научная теория литературы. Стихотворное посла-

ние к Пизонам Горация явилось первым практическим руководством по теории художественного творчества. В нем довольно четко и подробно сказано, что и как должен изображать поэт, к чему он должен стремиться, определена цель поэтического творчества. В XVI—XVII вв. возникают многочисленные подражания Горацию, среди которых наиболее известны стихотворная поэтика М. Види (1520) и «Искусство поэзии» Н. Буало (1674). «Поэтика» Ю. Скалигера была первым систематизированным учебным пособием по теории поэзии. Практически все учебные пособия XVI—XVII вв. восходили к этой работе, создавались на ее основе.

В России первые суждения теоретико- и историко-литературного характера встречаются уже в XII в. — в «Слове о полку Игореве», а первые библиографические работы — списки книг — восходят к XIII в. В «Слове о полку Игореве» к теоретико-литературным относятся рассуждения автора о двух художественных манерах: «по былям нашего времени» и «по замышлению Бояна». Эти рассуждения являются первым опытом национальной русской теоретико-литературной мысли, опирающейся на национальную художественную практику. Они имеют самобытный, оригинальный, а не заимствованный характер. Упоминание о Бояне — первый дошедший до нас факт истории древнерусской литературы, важное свидетельство существования самобытной русской поэзии, представителем которой и выступал этот поэт. Историко-литературное значение этого факта невозможно переоценить.

Замедленность художественного развития в средневековой Руси, вызванная историческими событиями XIII—XV вв., отрицательно сказалась на развитии древнерусского теоретико- и историко-литературного сознания. Постепенно утрачиваются национальные традиции, которые с годами если и не были совсем сведены «на нет», то значительно ослабли. И возрождение в России теоретико-литературной мысли, наметившееся с конца XVI в. в области стихосложения и художественной речи (ораторского искусства), происходит уже не на основе национальной художественной практики, а на базе латинских поэтик и риторик — наиболее авторитетных курсов по теории поэзии и ораторской (выразительной, художественной) речи в средневековой Европе. Теория поэзии, тогда еще «просодия стихотворная», становится состав-

ной частью системы филологических знаний («наук», куда входили также грамматика и риторика), в которой совершается историческое движение теоретико-литературной мысли в России XVII — начала XIX в.

Первым опытом стиховедения в нашей стране стало учение Лаврентия Зизания (Тустановского) (род. ок. 1560 — ум. после 1634) о стихе, которому он отводит целый раздел в своей «Грамматике» (1596). Раздел этот, названный «О метре», знакомит читателей с понятием о «ноге» (стопе) и пятью стихотворными стопами: «дактилем», «спондеем», «трохеем» (хореем), «пиррихием» и «иамбом» (ямбом). Здесь же Зизаний приводит определения трех основных стихотворных «метров»: «ироического», «елегиаческого» и «иамбического» — с примерами первого и третьего «метров» на «славянском языке». Это была первая попытка применить систему «классических» стихотворных размеров для написания стихов на русском (старославянском) языке.

Следующим шагом на пути развития стиховедения в России была «Просодия стихотворная» Мелетия Герасимовича Смотрицкого (род. ок. 1578 — ум. 1633), составившая один из основных разделов его «Грамматики» (1619). Учебник Смотрицкого был самым популярным в России XVII — XVIII вв. «Вратами учености» называл «Грамматику» М. В. Ломоносов. Она свидетельствовала об определенном развитии системы филологических знаний в нашей стране, совершенствовании их структуры за те неполные четверть века, которые прошли со времени выхода «Грамматики» Зизания. Особенно заметны различия в учении о поэзии — «Просодии стихотворной», где сама поэзия рассматривается как «художество стихотворное».

«Просодия стихотворная» Мелетия Смотрицкого была в России первым и практически единственным до работ В. К. Тредиаковского развернутым учением о стихе и художественности, созданным на русском языке. «Просодия, — писал Смотрицкий, — учит метром или мерою количества стихи слагати»¹. Ее нужно знать «во удобнейшее стихотворного художества в славенском языке изобретение»². Стихи не простое, а особенное, художественное, «изобретенное» слово, утверждает он.

¹ *Смотрицкий М. Г.* Грамматики славенския правильное синтагма. Евю, 1619, л. 2.

² Там же, л. 242.

Учение Смотрицкого о стихе отличается широтой и глубиной. Именно он в русское теоретико-литературное сознание вводит первое представление, первое понятие о художественности, поэтической образности. В разделе о «синтазисе» он особо останавливается на «синтазисе образном», т. е. на тропах и фигурах. «Образная синтазис, — говорит он, — есть образ глаголения противу правил синтазиса искусных писателей употреблением утверженный»¹. А это значило, что «искусные писатели» могут писать «противу правил синтазиса», исходя из выразительных возможностей языка, что слово писателя — это особое, образное слово. Так возникает первое в России понятие о художественной специфике поэтического слова.

Долгая жизнь «Грамматики» Смотрицкого, а вместе с ней и его учения о стихе, о стихотворных размерах, об образном слове, о художественности не только самая лучшая ее характеристика, но одновременно и высочайшая оценка той роли, какую она практически сыграла в деле распространения филологических знаний на Руси, в истории возникновения, зарождения русской науки о литературе.

Учение «о тройных родах глаголения» епископа вологодского Макария, изложенное в его «Риторике» (1617—1619), представляет страницу истории русского литературоведения, связанную с формированием теории трех стилей, на основе которой в XVIII в. будет создано стилистическое учение М. В. Ломоносова².

«Поэтика» и «риторика»³ — как определенные системы знаний о литературе — возникли практически одновременно. Первая была преимущественно учением

¹ *Смотрицкий М. Г.* Грамматики славенския правильное синтазма, л. 232.

² См. об этом в кн.: *Волперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей, М., 1970, с. 30. В книге дан перевод названной главы «Риторике» Макария (см. с. 184—187).

³ Нельзя не сказать несколько слов о месте курсов «риторики» как определенной системы знаний в структуре теоретико-литературной мысли XVI—XVII вв. Дело в том, что к «риторикам», прежде всего русским (за исключением, пожалуй, «риторик» XVII в. и «Краткой риторики» М. В. Ломоносова), все еще сохраняется какое-то предубеждение как к курсам, заведомо схоластичным, архаичным и практически никому не нужным. Однако в те годы без «риторики» не мыслилась «поэтика», а такие средства художественной выразительности, как метафора, сравнение, олицетворение и т. п., были предметом исключительно «науки риторики».

о поэтических родах и видах, вторая — наукой о выразительности слова, его образности, яркости, красочности, логической стройности, убедительности, действенности и, как таковая, имела прямое отношение к поэзии, в основе которой также лежало выразительное, образное, яркое, красочное, действенное слово. К XVI—XVII вв. «риторика» уже выступает как своеобразная теория художественной прозы, а «поэтика» продолжает оставаться наукой о стихотворной речи — поэтических размерах и строфах, учением о поэтических родах и видах.

Самая популярная в России XVII в. «Риторика» епископа Макария (до нас дошло восемь ее списков, сделанных в течение 1620—1690 гг.¹) и была теорией «украшенного (т. е. художественного) слова». Зачатки этой теории, как мы видели, имелись уже в «Грамматике» Смотрицкого². Теория «украшенного слова» Макария состояла из четырех основных разделов: «о воображении или вымыслах», «о родах и видах вымыслов», «об источниках риторических слов или откуда черпать писателю материал для своих произведений» и «о тройных родах глаголанья».

Для развития русского литературного языка большое значение имело учение Макария «о трех родах глаголанья» — «высоком», «смирнном» и «мерном». К художественной литературе прямое отношение имел только «высокий» род, «смирнный» относился к разговорной, обиходной речи, «мерный» — к деловой, письменной, предполагая сплав первого и второго родов. По своей сути это было учение о трех видах речи вообще — метафорической (образной, художественной), разговорной и деловой. В то же самое время сам факт такого деления представляет несомненный интерес как первое теоретически осознанное в России свидетельство наметившегося разрыва между разговорным и литературным языком, который в дальнейшем будет узаконен русскими теоретиками классицизма. В этом отношении теория «тройных родов глаголанья» служила известным стимулом для развития литературно-художественного языка, выделяя его в особый «высокий» род, подчеркивая тем самым его

¹ См.: Бабкин Д. С. Русская риторика начала XVII в. — В кн.: Труды Отдела древнерусской литературы. М.—Л., 1951, т. 8, с. 326—353.

² См.: Волперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей, с. 27—28.

превосходство над другими родами, нацеливая писателей на поиски более образных, более метафорических, т. е. более художественных, средств выразительности.

К «Риторике» Макария примыкает «Риторика» (1699), условно приписываемая Михаилу Ивановичу Усачеву, раздел которой «О приличном положении речений и сказаний», прямо восходит к учению Макария «о тройных родах глаголанья»¹.

Нельзя не отметить, что все эти «грамматики» и «риторики» не были национальными в своей основе и восходили к различным латинским «грамматикам» и «риторикам». Соответственно и суждения «о метре», «о просодии стихотворной», «о тройных родах глаголанья» не отвечали художественному опыту русской литературы и не были собственно элементами ее национальной поэтики. Тем не менее они играли огромную роль в процессе развития в нашей стране филологических знаний, расширяли кругозор писателей и читателей, их представления о возможностях поэтического слова и многообразии художественных форм, давая образцы того, как надо писать и говорить в соответствии с законами поэзии и красноречия, открытыми великими мыслителями и ораторами прошлого.

Однако названными «грамматиками» и «риториками» не исчерпывается теоретико-литературная мысль в России XVI—XVII вв., где наряду с книжно-славянскими «грамматиками» и «риториками» большое, если не сказать большее, распространение получили «грамматики», «риторики» и собственно «поэтики», написанные на латинском языке². «Двуязычность» теоретико-литературной мысли того времени была характерна для всей Европы. «Латинские поэтики» возникали, издавались и переиздавались (или переписывались) повсеместно. Поистине всеевропейской известностью пользовались «Поэтика» в стихах М. Види («*De arte poetica*», Италия, первое издание — 1520 г.), курсы поэтики Ю. Ц. Скалигера («*Poetices libri septem*», Франция, первое издание — 1561 г.) и Я. Понтана («*Poeticarum Institutionum libri tres*», Германия, первое издание — 1594 г.).

¹ См. об этом в кн.: *Волперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей, с. 30. В книге помещен перевод названного раздела «Риторики» Усачева (см. с. 188—193).

² См., например, кн.: *Сивокін Г. М.* Давні українські поетики Харків, 1960.

«Латинские поэтики» сыграли заметную роль в истории европейской теоретико-литературной мысли: в них обобщался опыт теоретического познания литературы в течение многих веков. Они являли собой не случайное собрание суждений и мнений, а логически стройную и последовательно раскрываемую систему понятий о литературе (поэзии) и историко-литературном процессе. «Латинские поэтики» давали хотя и схоластическое, но тем не менее уже в известной степени научное представление о специфике, природе, предмете, назначении, цели поэзии, условиях и процессе ее возникновения, историческом развитии в древние времена. Эти поэтики выявили основную проблематику теоретических исканий того времени, которые нашли свое отражение в создании четырех учений: о подражательной сущности поэзии, ее воспитательном назначении, трех стилях и поэтических родах и видах. Названные учения в приведенной нами последовательности определяли структуру западноевропейской теоретико-литературной мысли XVI—XVIII вв., одновременно характеризую ведущие направления в ее развитии вплоть до начала XIX в.

Собственно теоретико-литературным, в полном смысле этого слова, было лишь учение о поэтических родах и видах, тогда как учения о подражательной сущности поэзии, ее воспитательном назначении и трех стилях являлись скорее общеэстетическими, распространяясь на все виды искусства, а последнее и общелингвистическим. Это предопределило то центральное место, какое занимает учение о поэтических родах и видах во всех «латинских поэтиках», что перешло и в литературную теорию классицистов, а затем получило свое выражение в «Эстетике» Гегеля.

В России первой «латинской поэтикой» стал курс «О пиитическом или стихотворном искусстве», который читали братья Лихуды в Московской славяно-греко-латинской академии в конце 80-х — начале 90-х годов XVII столетия. Эта «пиитика» не была собственно курсом теории поэзии, да и Лихуды не ставили перед собой цели дать ученикам как можно более полное представление о литературе, поэтических родах и видах и т. п. Их «пиитика» была скорее курсом развития речи, чем «стихотворного искусства», хотя в ней и давались определенные понятия о стихотворном размере, о стихосложении сафическом и анакреонтическом, о пиндаровых строфах, ан-

тистрофах, эподах и т. п. Не случайно преподавание «пиитики» шло непосредственно после изучения грамматики — первого учебного предмета, а уже потом шли курсы риторики, логики и физики.

Крупнейшим событием теоретико-литературной жизни России начала XVIII в. явились латинские «Поэтика» («De arte poetica», 1705) и «Риторика» («De arte rhetorica», 1706—1707) Феофана Прокоповича (1681—1736). «Поэтика» Феофана состояла из трех книг. Первая — «Вступление в поэтику»¹ — была посвящена общетеоретическим рассуждениям о происхождении поэзии, ее природе, предмете и назначении, а также обоснованию необходимости поэтического искусства — науки о поэзии (с многочисленными примерами-упражнениями для начинающего поэта). Во второй книге рассматривались произведения эпической и драматической поэзии, в третьей — произведения, которые «уступали вышеупомянутому почти во всех отношениях» [337], — формы поэзии «буколической», «сатирической», «элегической», «лирической» и «эпиграмматической».

Не разделяя точку зрения на поэзию как божий дар, он утверждает, что именно «чувство человеческое в образе любви было первым творцом поэзии» [340] и, следовательно, «искусство, утвержденное определенными правилами и наставлениями, не только полезно поэту, но прежде всего необходимо» [346]. Подобно всем теоретикам поэзии XVI—XVIII вв. Феофан Прокопович не допускает даже мысли о возможности какого-либо «чистого», не приносящего пользы искусства. «Сам предмет, — пишет он, — которым обычно занимается поэзия, придает ей огромную важность и ценность» [341], а таковым является для нее человек [346].

Все роды поэзии Феофан Прокопович рассматривает по степени важности предметов, начиная от «подвигов знаменитых мужей» в эпосе и кончая изображением «животных, предметов, времен и мест» в лирике и надписями «в знак победы, битвы или другого события» в поэзии «эпиграмматической» [443]. Элегиаческая поэзия потому оказывается выше лирической, что она говорит о переживаниях, гневе, любви, радости и скорби только человека, в то время как лирика «опускается» до менее

¹ Прокопович Феофан. Соч. М.—Л., 1961, с. 337. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте в квадратных скобках.

значительных тем. Это был четко выраженный и последовательно проведенный принцип человекоцентрического деления поэзии от высоких до низких предметов его жизни. Однако здесь проявилось и своеобразие русской теоретико-литературной мысли, которая начинает считать высшим родом поэзии не драму, как это имело место в теории французского классицизма, а эпопею. В дальнейшем все русские теоретики XVIII в. высший род поэзии неизменно будут видеть в поэзии эпической.

Труд Феофана Прокоповича, отличающийся системностью, строгой последовательностью, логичностью в изложении основных понятий поэтики и поэтического искусства, — заметный вклад в развитие теоретико-литературной мысли России.

«Риторика» Феофана Прокоповича входит в историю русского литературоведения главным образом своим стилистическим учением и системой прозаических жанров. Стилистическое учение Феофана раскрывается в главе «О трех стилях речи, то есть о высоком или важном стиле, среднем или цветистом и низком или простом». Уже в самом названии главы выявляется сущность этого учения, а подобное деление Феофан считает «обще-принятым»¹. На различении стилей основывается и предложенная Феофаном Прокоповичем система основных прозаических жанров. Высокий стиль, считает он, естественен в возвышенной речи, в рассуждениях и размышлениях, низкий стиль находит свое выражение в письмах к друзьям, в диалогах и трактатах, среднему стилю соответствуют хвалебные речи («слова похвальные») и исторические описания. Большое значение Феофан Прокопович придает последнему жанру, посвящая ему специальный раздел «О способе написания истории». Самым серьезным образом ставит он и вопрос о сущности «жития» — традиционного жанра русской литературы, считая, что этот жанр должен быть подлинно историческим, противопоставляя его «басне» как рассказу, целиком основанному на вымысле.

«Поэтика» и «Риторика» Феофана Прокоповича, играя значительную роль в теоретико-литературной и художественной жизни России начала XVIII в., в то же вре-

¹ См. об этом в кн.: *Волперский В. П.* Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей. В книге дан перевод названной главы «Риторике» Феофана (с. 195–200).

мя не стали тем национальным учением, которое, подожив художественный опыт русской литературы, указало бы ей пути дальнейшего развития.

2. ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЗГЛЯДЫ В РОССИИ XVIII В. В. К. ТРЕДИАКОВСКИЙ. М. В. ЛОМОНОСОВ.

Теоретико-литературные воззрения в России XVI—XVII вв., опиравшиеся главным образом на латинские «поэтики» и «риторики», развивались независимо от национальной художественной практики, фактически были полностью от нее оторваны. При всей научности, стройности и обоснованности системы западноевропейских понятий о литературе, ее несомненной прогрессивности для того этапа развития литературоведения в целом русские писатели и поэты не могли положить эти понятия в основу своего творчества, переключиться на систему жанров, предложенную теоретиками в своих «грамматиках», «риториках» и «поэтиках», так как в творческой практике русских писателей XII—XVII вв. существовала национальная система художественных форм, хотя теоретически и не оформленная, не закреплённая в виде соответствующих «курсов» или «пиитик».

Теория, не подкреплённая практикой, начинала изживать себя как откровенно схоластическая, умозрительная; литературно-художественная практика, не обобщённая, не подкреплённая теорией, обрекала себя на застой. В результате теоретико-литературная мысль в России в начале второго десятилетия XVIII в. как бы замерла в нерешительности: каким путем идти — оставаться на позициях западноевропейских понятий или переключиться на национальную художественную практику? В этих условиях часть теоретиков прямо предлагала отказаться от западноевропейской системы стихосложения, считая, что «просодия стихотворная», созданная на основе древнегреческой и древнеримской поэзии, русской поэзии «не нужна и едва уподобляема»¹.

Почти тридцать лет продолжалось брожение теоретико-литературной мысли в России, обозначив определенный «перерыв» в ее развитии. Но исторический процесс был необратим. И если русскому литературоведению

¹ *Максимов Федор*. Грамматика словенская, вкратце собранная. Спб., 1723, с. 6.

нию до петровских преобразований не удалось оформить систему национальных жанров и стихосложения в виде своей, национальной поэтики, то после вопрос о создании такой поэтики был автоматически снят. Как перед русским государством встала задача войти на равных в систему западноевропейских государств, так и перед русской литературой и литературоведением того времени самой действительностью была поставлена цель — занять достойное место в системе общеевропейской художественной культуры и науки.

Для этого был один путь: творческое освоение всего лучшего, что было создано западными литературами и литературоведением. И первым, необходимым условием для устранения противоречия, возникшего между теоретико-литературными взглядами и литературно-художественной практикой в России, было создание на русском языке таких произведений, которые по своей форме соответствовали бы произведениям западноевропейской поэзии. На этот путь встают поэты нового времени: сначала В. К. Тредиаковский, затем А. Д. Кантемир и М. В. Ломоносов, — закладывая основы новой русской литературы.

Основные литературоведческие идеи и положения Тредиаковского и Ломоносова (главным образом в области стиховедения) в значительной степени опирались на их собственные произведения, ими подтверждались и обосновывались. Поэты становятся реформаторами стихосложения в России¹.

Вся жизнь и деятельность Василия Кирилловича Тредиаковского (1703—1769) была подчинена одной цели — «чтоб и в России развелась наука стихотворная, чрез которую многие народы пришли в высокую славу»². Этому он старался способствовать и теоретически, и практически.

В 1735 г. увидела свет работа Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», имевшая во

¹ История русского стиховедения не входит непосредственно в задачу данного курса; интересующиеся этой проблемой, а также истории нашей науки о стихе в XVIII-XIX вв. могут обратиться к соответствующим разделам книг «Возникновение русской науки о литературе» и «Академические школы в русском литературоведении», подготовленных ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР (М., 1975).

² *Тредиаковский В. К.* Избр. произв. М.—Л., 1963, с. 390.

многим основополагающее значение для развития русской поэзии и теоретико-литературной мысли. Обычно, когда говорят об этой работе, имеют в виду собственно рассуждения о новом способе сложения российских стихов и отмечают только его значение для развития русской поэзии, совершенно опуская другую ее часть, полагая, что в ней нет ничего примечательного и нового для русского читателя и русского литературоведения того времени. Однако это далеко не так.

Истории русской поэзии до выхода этой работы не известно ни одного сонета, рондо, мадригала, эпиграммы или эпистолы на русском языке. Да и с элегиями русского читателя впервые познакомил именно Тредиаковский. Он не только вводит эти формы в русское художественное сознание, но и раскрывает впервые на русском языке содержательную сущность этих форм.

Дав представление о новой «стихотворной просодии», Тредиаковский попытался наглядно показать, что русской поэзии совсем не чужды поэтические формы западноевропейской поэзии. Таким образом, была сделана и заявка на новую русскую литературу. Появление оды Ломоносова «На взятие Хотина» (1739) подтвердило убеждение Тредиаковского, что русская поэзия может освоить любую существовавшую тогда в природе поэтическую форму, что тоническая основа русского стиха делает этот стих, по сути дела, универсальным для любой формы поэтического выражения, что «прекрасный наш язык, — как скажет позднее А. П. Сумароков в эпистоле «О стихотворстве», — способен ко всему»¹.

С этого момента начинается процесс самого интенсивного освоения русской литературой новых поэтических форм, новых понятий о литературе. В течение десяти с небольшим лет в русской литературе был накоплен такой художественный опыт «новой» поэзии, что уже в 1752 г. Тредиаковский, не опасаясь остаться непонятым, мог выступить со своеобразным теоретическим и вместе с тем практическим курсом русской поэзии. Таковыми стали его двухтомные «Сочинения и переводы как стихами так и прозою».

Чтобы составить представление об этом курсе, достаточно перечислить работы, вошедшие в эти два тома. После общетеоретического введения — «Наука о стихо-

¹ Сумароков А. П. Две эпистолы. Спб., 1748, с. 20.

творении и поэзии» Буало и «Эпистола к Пизонам о стихотворении и поэзии» Горация — помещен «Способ к сложению российских стихов против выданного в 1735 году исправленный и дополненный», седьмая глава которого «О разных поэмах стихами сочиняемых» дает представление о 23 (!) видах поэзии и более чем о 30 разновидностях форм поэтических произведений, что фактически представляло собой развернутое изложение учения о поэтических родах и видах. После работ о происхождении и назначении поэзии — «Мнение о начале поэзии и стихов вообще» и «Письмо к приятелю о нынешней пользе гражданству от поэзии» — Тредиаковский помещает вперемежку с переводами и одами «Рассуждение об оде вообще», «Рассуждение о стопах иамбе и хорее», «Рассуждение о комедии вообще». Эта теоретико-литературная часть курса подкрепляется и иллюстрируется баснями Эзопа, переведенными стихами; одами похвальными и божественными, стихами эпиникическими, героэлегическими, панегирическими, эпитафическими и т. п., сонетом и плачем в стихах.

Если новое русское стиховедение родилось в 1735 г., то теория новой русской поэзии, теория новой русской литературы получает свое развитие с выходом «Сочинений и переводов» Тредиаковского, который становится основоположником *национального этапа* в развитии теоретико-литературной мысли в России, основоположником русского теоретического литературоведения.

Особое место в развитии русской теоретико-литературной мысли занимает учение Тредиаковского о поэтических родах и видах, которое, в отличие от учения Феофана Прокоповича, ориентировавшегося исключительно на западноевропейские образцы, опирается на художественную практику новой русской литературы. «Самым высоким родом» поэзии Тредиаковский, как это было принято, считает «эпическую» поэзию, «которая знатные деяния знаменитых людей, предвосприявших нечто одно исполнить, вероятным повествованием предлагает для возбуждения любви к добродетели». Вторым по значению, просто «высоким родом» он считает поэзию «лирическую», иначе — оду, которая «самую высокую, благородную, иногда ж и нежную материю воспевает»¹. Все

¹ Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Спб., 1752, т. 1, с. 143 (или: Соч. Спб., 1849, т. 1, с. 166—167).

другие роды поэзии, в том числе «драматическая», для него являются простыми, а не высокими. И это не случайно. Именно ода была наиболее популярным и разрабатанным в русской поэзии того времени видом поэтических произведений. Именно она как бы олицетворяла содержание и сущность новой русской литературы, была, можно сказать, на переднем крае литературного развития России того времени. После «драматической» поэзии у Тредиаковского идут поэзии «буколическая», «элегическая», «эпиграмматическая», «дидактическая», «сатирическая» и так далее — всего 23 рода, которые, строго говоря, являются не столько родами, сколько видами поэзии, видами поэтических произведений.

Несмотря на то что в своем учении о поэтических родах и видах Тредиаковский опирался на «Поэтику» Скалигера (именно у него мы встречаем такое обилие поэтических родов), тем не менее слепого, автоматического, бездумного переноса понятий западноевропейского литературоведения на почву русской литературной действительности у него не было. Условия жизни России и ее национальная художественная практика вносили определенные коррективы в содержание этих понятий, в саму их систему, характеризуя тем самым движение русской теоретико-литературной мысли. В XVIII в. взгляды наших поэтов развивались вместе с развитием, художественными завоеваниями новой русской литературы, что нашло свое отражение в изменении отношения к достоинствам отдельных поэтических родов, к оценке их возможностей, к определению сущности поэтических форм, которые соответствовали этим родам.

Великий русский ученый и крупнейший поэт XVIII в. Михаил Васильевич Ломоносов (1711—1765) уделял теоретико-литературным вопросам значительно меньше внимания в своей многосторонней деятельности, чем его современник В. К. Тредиаковский. Ломоносова главным образом интересовала проблема художественной выразительности и образительности русского языка, а также проблема стилей. Своими работами в этой области он закладывает основы теории русской прозы.

Для русской литературы прозаическая форма художественного отражения действительности была основной (если иметь в виду письменную литературу, а не фольклор) вплоть до начала XVIII в. Распространение в России понятий западноевропейского литературоведения, где

не было места прозаической литературе, автоматически выводило русскую прозу за пределы изящной словесности, она оказывалась явлением внелитературным. Именно поэтому в середине XVIII в. наблюдается расцвет русской стихотворной, а не прозаической литературы.

Однако ни одна литература мира, пожалуй, не знала такой многовековой традиции развития художественной прозы, как русская. А потому теоретическая мысль России не могла оставаться равнодушной к этому исконному виду русской литературы, ее жанрам. Теория литературы, чтобы быть подлинной теорией, должна охватывать основные явления литературной жизни, в том числе художественную прозу. И это почувствовал Ломоносов, приступая к созданию учения о слове — «Краткого руководства к красноречию». Из трех книг, задуманных автором, была завершена и увидела свет только «Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обою красноречия, то есть оратории и поэзии» (1748). Две другие, посвященные «наставлению к сочинению речей в прозе» и теории поэзии, не были написаны Ломоносовым.

«Риторика» (так обычно называют «Краткое руководство») Ломоносова была первым в России развернутым учением о слове, написанным на русском языке. В ней прямо говорилось, что поэзия и проза имеют равные изобразительные и выразительные возможности. «Слово, — писал Ломоносов, — двояко изображено быть может, *прозою или поэмою*» (как для Феофана Прокоповича и Тредиаковского, так и для Ломоносова понятия «поэзия» и «поэма» были синонимы. — А. К.). «Но хотя проза от поэмы для отменного сложения разнится, а потому и в штиле должна быть отлична, однако в рассуждении общества материи весьма с оною сходствует: ибо об одной вещи можно писать прозою и стихами. И так оба сии красноречия роды имеют в себе купно обоим общее и особливо каждому отменное»¹. Признание за прозой равных с поэзией художественных возможностей имело огромное методологическое значение для дальнейшего развития русской литературы, способствуя возрождению в ней художественной прозы, но уже на новой теоретической основе.

¹ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М. — Л., 1952, т. 7, с. 95. Далее постраничные ссылки на это издание приводятся в тексте.

В нашей научной литературе наибольшее внимание обычно уделяют работам Ломоносова в области языка, где основное место занимает его теория трех стилей. Не умаляя заслуги великого ученого в развитии русского литературного языка, следует признать, что его учение о трех стилях не является собственно теоретико-литературным. Однако общефилологический характер ломоносовской теории стилей не мог не затронуть отдельных теоретико-литературных проблем, что и нашло свое отражение в его стилистическом учении о поэтических, точнее литературных, родах и видах. Согласно трем речевым стилям они подразделяются на «высокие», «средние» и «низкие». К «высокому» роду относятся «героические поэмы, оды, прозаические речи о важных материях, которым («высоким штилем». — А. К.) они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются»; к «среднему» — «театральные сочинения», «стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии», прозаические «описания дел достопамятных и учений благородных»; к «низкому» — «комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел» [589—590].

Ломоносовский принцип деления поэзии существенно отличался от принятого в западноевропейском литературоведении, на котором основывали свое учение о поэзии и Феофан Прокопович, и Тредиаковский. Получив определенное распространение среди русских писателей и читателей, этот принцип, однако, не стал тем основным направлением, которым шла в своем развитии русская теоретико-литературная мысль второй половины XVIII в.

В 1774 г. появляется работа Андрея Дмитриевича Байбакова [Аполлоса] (1745—1801) «Правила пиитические в пользу юношества», где был предложен более сложный принцип деления, чем это имело место в работах Феофана Прокоповича и Тредиаковского. Если те за основу брали предметы изображения по степени их важности, то Байбаков сначала делит поэзию по способу изображения, а уже потом по предмету. «Поэзия, — пишет он, — есть троякая: *повествовательная*, в которой пиита говорит один, других лиц не вводя, размером стихотворческим, с вероятною выдумкою... *драматическая*, в которой стихотворец, сам как бы ничего не говоря, вводит разговоры других лиц или со всем их действием, телодвижением и одеянием, или вообразительно», и *смешан-*

ная», которая «содержит в себе повествовательную и драматическую, т. е. когда и сам стихотворец говорит, и других вводит разглагольствующих»¹. К первому виду относятся (или иначе — первым способом создаются) «элегическая», «лирическая» и «эпиграмматическая» поэзия, ко второму — трагедии и комедии, к третьему — «героическая», «георгическая», «буколическая», «сатирическая» и пр. При дальнейшем делении поэзии на поэтические виды Байбаков почти строго следует делению Третьяковского. Однако в целом система поэтических родов и видов Байбакова значительно шире и глубже охватывала произведения художественной литературы, чем система Третьяковского.

Байбаков впервые в русском литературоведении ставит проблему способа изображения явлений действительности как проблему художественного метода. Пусть это еще очень далеко от нашего понимания сущности художественного метода, тем не менее оно уже было началом процесса осознания этой важнейшей стороны творческой деятельности. И последователи Байбакова, братья Мочульские, уже прямо будут говорить о трех «родах написания» произведений (или иначе — трех «родах», которыми пишутся произведения), развивая мысль Байбакова.

«Правила пиитические» Байбакова были первым в России учебным пособием, в котором приводятся понятия не иностранного происхождения, не заимствованные, а взятые из своей национальной лексики, это — «повествовательная» и «смешанная» поэзии. Несомненно, они говорили русскому читателю и писателю того времени больше, чем, например, понятия «эпическая» и «лирическая» поэзии, содержание которых оставалось и для самих теоретиков не очень ясным. Словосочетание «повествовательная поэзия» не только было понятнее русскому человеку, но и имело известное преимущество перед другими в методологическом отношении, открывая доступ в общую систему поэтических родов и видов формам исконно русской, национальной поэзии, в первую очередь «повести».

Понятие «повествовательная поэзия» немедленно вызвало воспоминания о многочисленных повестях, созданных русскими писателями прошлых столетий, пробу-

¹ Байбаков А. Д. Правила пиитические в пользу юношества. М., 1774, с. 22.

ждая желание возродить этот жанр, национальную форму поэзии. Тем самым Байбаков кладет начало реабилитации в глазах русской литературной общественности самой популярной и распространенной когда-то поэтической формы русской литературы, открывая ей дорогу к новой художественной жизни. Надо сказать, что без предварительной теоретической реабилитации этой поэтической формы не могло быть и речи о ее художественном возрождении и, возможно, наша литература в конце XVIII и в XIX в. не добилась бы таких блестящих успехов в этой форме произведений, если бы Байбаков в своем учении о поэтических родах и видах не утвердил «повествовательную поэзию» равноправным, даже более, первым родом поэзии. Этому немало способствовала популярность самих «Правил пиитических», которые до 1817 г. выдержали 9 изданий (в 1837 г. вышло 11-е), — факт для того времени исключительный. К тому же Байбаков не остался одиноким в своем утверждении «повествовательной поэзии» первым родом. Его поддержали братья Мочульские в своем «Словеснословии», напечатанном в 1790 г., и А. С. Никольский, издавший в 1807 г. «Основания российской словесности».

С выходом «Правил пиитических» Байбакова «завершилось, — как писал исследователь его творчества, — обрусение данной школьной дисциплины»¹. Тем самым был положен конец периоду «двуязычного» развития теоретико-литературной мысли в нашей стране, хотя латынь еще долго оставалась языком науки. Достаточно сказать, что докторскую диссертацию «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» Н. И. Надеждин писал, защищал и издал в 1830 г. на латинском языке.

Уникальную в своем роде попытку синтезировать системы поэтических родов и видов Скалигера, Тредиаковского и Байбакова предпринимает в 1788 г. «Московской академии информатор» С. Соловьев в своей книге «Просодия или руководство к латинскому стихотворению для пользы российского юношества, из разных авторов собранная». Он предлагает три основных принципа деления поэзии: по «роду метра», по «материи

¹ Кадлубовский А. П. «Правила пиитические» Аполлоса Байбакова. — Журнал министерства народного просвещения, 1899, июль, с. 235.

и предмету» и по «роду поэм», т. е. по способу их создания.

В 1790 г. выходит «Словеснословие и песнопение, то есть грамматика, логика, риторика и поэзия в кратких правилах и примерах» братьев И. и И. Мочульских. Действительно, в краткости этому «Словеснословию» нельзя отказать: на всю теорию поэзии в нем отводилось шесть параграфов, которые занимали около трех страничек, не считая примеров. Самым большим по объему был параграф, посвященный поэтическим родам и видам.

Братья Мочульские почти дословно повторяют учение о поэтических родах и видах Байбакова. Но в то же время их учение отличается своеобразием содержания, которое вкладывают они в понятие «род». В содержании понятия «род» у Мочульских уже можно обнаружить элементы будущего представления о «художественном методе». Для них «род» — это не столько «вид», «тип» поэзии, сколько способ написания произведений. О каждом из названных ими родов поэзии они так и говорят: «Сим родом пишутся» или «Сим родом описываются» те или иные произведения.

Сам факт известного обновления содержания «старого» понятия, в данном случае понятия «род», очень показателен. Он говорит, что теоретическая мысль, начиная осознавать какое-то новое явление жизни, но не выявив еще в достаточной мере полно его сущности, его содержания, старается подвести его под «старые», привычные понятия. Так всегда начинается процесс познания новых явлений, в том числе литературных.

Обновление содержания заимствованных понятий вместе с попытками выработать свою национальную литературоведческую терминологию говорили о растущем стремлении теоретико-литературной мысли в России к самобытности. Пусть это были пока еще единичные случаи, отдельные попытки приблизить нашу литературную теорию к живой практике русской литературы, но именно здесь лежало начало формирования такой системы понятий, которая соответствовала бы национальному художественному опыту. Без такой системы, без максимального приближения теоретико-литературной мысли к литературной жизни невозможно было создать оригинальную, самобытную, национальную литературную теорию, возникновение которой — необходимое ус-

ловие и закономерная стадия в процессе формирования нашего национального литературоведения, русской науки о литературе.

Если в 1774 г. Байбаков, опираясь на известное число прозаических произведений, созданных в русской литературе 60—70-х годов, теоретически «реабилитирует» повествовательную литературу, то «Письма русского путешественника» (1791—1792) и повести Н. М. Карамзина показали, что прозаическое изображение жизни может быть не менее поэтичным, художественным, не менее изящным, чем стихотворное. Это заставило теоретиков более серьезно относиться к данной литературной форме. Создаются объективные предпосылки для разработки проблем, непосредственно связанных с теорией прозы. Этому способствовала и общая тенденция развития русской теоретико-литературной мысли, направленной на сближение с национальной художественной практикой.

Уже в «Кратком руководстве к оратории российской» (1778) иеромонаха Амвросия [А. Н. Серебряников] (1745—1792) обнаруживается определенное движение в разработке теории стилей. Амвросий предлагает своим читателям довольно развернутое учение о «штиле», основанное на трех принципах деления: «в рассуждении способа, каким что-нибудь предлагается», «в рассуждении материи или вещей, о которых оратор предлагает» и «в рассуждении места, где предлагается слово». Отсюда происходит деление «стилей», во-первых, на «риторический, стихотворный, разговорный, письменный» и т. п., во-вторых, на «высокий, посредственный, низкий, философский, исторический», в-третьих, на «поучительный, придворный, судебный, училищный, театральный». «Театральный штиль», в свою очередь, делится «на комический и трагический»¹. Любопытен факт выделения «стихотворного» и «театрального стилей» как особых родов речи.

В 1787 г. выходит «Детская риторика, или Благоразумный вития, к пользе и употреблению юношества сочиненная» братьев Мочульских, в которой дается представление о четырех «стилях»: «высоком», «средственном», «простом» и «шуточном»². Как видим, даже такое

¹ Амвросий. Краткое руководство к оратории российской. М., 1778, с. 151—160.

² Мочульские И. и И. Детская риторика, или Благоразумный вития, к пользе и употреблению юношества сочиненная. М., 1787, с. 17

строгое, казалось бы, исчерпывающее учение Ломоносова о трех стилях развивается, обогащается, в том числе «Детской риторикой».

Автор «Опыта риторики» (1796) Иван Степанович Рижский (1761–1811) идет за Ломоносовым, видя в поэзии и прозе два «рода красноречия», причем «*прозаическому* красноречию, — считает он, — учит риторика, а *стихотворческому* поэзия»¹. Нетрудно заметить, что по сравнению с разделением теорий словесных искусств у Ломоносова («Риторика» у него — общая теория красноречия, «Оратория» и «Поэзия» — отдельные) деление Рижского — шаг назад. В «Опыте риторики» Рижского известный интерес представляет постановка проблемы «слога» как основы прозаической речи. Теория слога выступает у него, по сути дела, как теория прозы потому, что «слог есть общее имя, под которым содержится все то, что сочинение заимствует и от слов и от мыслей: поелику с какой бы стороны вы ни стали о нем судить, и что бы в нем ни нашли хорошего или худого, превосходного или посредственного, все сие относится к слогу; даже преимущественно видные в сочинении какие-нибудь совершенства или недостатки красноречия бывают источником частных его названий» [318–319].

«Сокращенный курс российского слога» (1796) Василия Сергеевича Подшивалова (1765–1813) вносит значительный вклад в разработку теории прозы. Центральное место занимает в нем учение «О баснях и повестях».

«Басня» и «повесть» для Подшивалова не виды прозаических произведений, а целые прозаические роды. «Басня, — пишет он, — есть вымышленное приключение, на некоторой вероятности основанное, и всегда нравоучительную мысль в себе содержащее... Басня есть основа и душа стихотворства»². «Повесть» — это такой род прозаических и стихотворных произведений, который предполагает изображение «действительно случившихся происшествий» [102]. Каждый из этих родов имеет свое подразделение. «Басни разделяются на *простые* и *сме-*

¹ Рижский И. С. Опыт риторики сочиненной и преподаваемой в Санкт-Петербургском горном училище. Спб., 1796, с. 4, 5–6. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

² Подшивалов В. С. Сокращенный курс российского слога. М., 1796, с. 97. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

шанные. Первыми называются те, в которых однородные существа между собою разговаривают или действуют, а другими — те, в которых разговаривают и действуют существа разнородные» [97—98]. А «повести разделяются на *стихотворные*, иначе романами называемые, и на *исторические*. В первых описывается либо действительно случившееся происшествие, но с некоторыми прикрасами; либо вымышленное, но с удержанием вероятности и истины характеров» [103]. Таким образом, В. С. Подшивалов допускает в «повестях» (романах) вымысел, однако при условии «вероятности и истины», т. е., можно сказать, при реалистичности характеров. «*Повести исторические*, — говорит он, — основываются на происшествиях действительно случившихся в древние или новейшие времена» [103].

Отныне жанр «исторической повести» и роман как жанр, условно говоря, «бытовой повести» получили в русском литературоведении полное признание, заняв в системе понятий о литературе свое место.

Исключительный интерес в «Курсе» Подшивалова представляет общая теория слога или стиля, которая значительно отличается от теории слога Ломоносова и Рижского, выступая уже не как учение о выборе определенных слов и словосочетаний согласно «высоте» и значению изображаемого предмета, а как учение «о выражении мыслей». Подшивалов так прямо и говорит: «Российский стиль, или слог, есть порядочное выражение как своих, так и чужих мыслей на российском языке. А из сего следует, что надлежит наперед иметь мысли, нежели знать, как выражать оные» [31].

Подшивалов выдвигает прогрессивную для русской теоретической мысли того времени идею о множестве стилей: «Всякой почти различно мыслит, следовательно, всякой имеет и свой стиль» [87]. Это положение открывало простор для творческой индивидуальности поэта, писателя, теоретически обосновывая художественное многообразие литературы, раскрепощая само художественное мышление, до того скованное учением о «трех штилях». Идея множественности индивидуальных литературных стилей, как известно, восходит к высказыванию Бюффона: «Стиль — это человек». Подшивалов первый из русских теоретиков применил эту идею к проблеме литературного творчества, создав оригинальную теорию русской прозы и стиля.

ведения историко-литературного характера новым образом упоминания имен античных авторов) вместе с переводной «житийной литературой византийского происхождения»¹ становятся достоянием русского читателя уже в XI—XII вв. Наибольшей известностью в Древней Руси пользовались имена Гомера и Овидия. Интерес к Овидию был вызван тем, что последние годы жизни он провел в ссылке на берегу Черного моря. Эпизод ссылки Овидия, который приводит Мелетий Смотрицкий в своей «Грамматике»², практически становится первым в России печатным известием историко-литературного характера.

Античные авторы, как поэты, так и ораторы, были достаточно широко представлены в русских «риториках» и «поэтиках» XVII в., в «Риторике» и «Поэтике» Феофана Прокоповича. В 1721 г. издатель «Грамматики» Смотрицкого прямо говорит о необходимости читать произведения «греческих Омира и Исиода, латинских Овидия, Виргилия и прочих», которые дают не только представление «о художестве пиитическом», но чтение которых доставляет наслаждение: ими можно «удовольствоваться до сытости»³.

Расширение и развитие в России историко-литературных представлений начинается с работ Антиоха Дмитриевича Кантемира (1708—1744) «Анакреонтова жизнь» (1736), «Житие Квинта Горация Флакка» (1742), историко-литературных комментариев поэта к своим переводам античных авторов и собственным сатирам. В 1748 г. появляется в России «первый русский словарь писателей»⁴, составленный Александром Петровичем Сумароковым (1717—1777). Словарь был помещен в качестве приложения к изданию двух его эпистол — «О стихотворстве» и «О русском языке»⁵. Среди лучших по-

¹ Егунов А. Н. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964, с. 7 и сл.

² Смотрицкий М. Г. Грамматика славенския правилное синтагма, л. 226 об.

³ Смотрицкий М. Г. Грамматика. М., 1721, л. 252 об.

⁴ Берков П. Н. Введение в изучение истории русской литературы XVIII века. Л., 1964, ч. 1, с. 22.

⁵ Сумароков А. П. Две эпистолы. Примечания на употребленные в сих эпистолах стихотворцев имена. с. 21—29.

этов назван и Ломоносов — «русский стихотворец, ший лирик» [24].

Первым историко-литературным исследованием в области русской литературы, которое положило на формирование национальной историко-литературной мысли в России, была работа В. К. Тредиаковской «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (1755). Крупнейший теоретик, Тредиаковский является и самым значительным в России того времени историком литературы. Уже в рассуждения о героической поэме, комедии, оде он вводит исторические обзоры развития этих литературно-художественных форм. Исторический подход в исследовании основных, начиная с древнейших времен, моментов развития русского стихосложения был для него не случайным, а естественным и закономерным. Да и сам характер исследования — доказать, что тоническое стихосложение отвечает самой природе русского языка, что иного стихосложения русская поэзия и не признает, — диктовал необходимость решения этой проблемы именно в плане исторического развития русской поэзии. И это Тредиаковский хорошо понимал. «...Намерен я, — пишет он в самом начале работы «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», — сообщить читателям историческое описание, касающееся особливо до российского нашего стихосложения»¹.

Приступая к исследованию, Тредиаковский спешит оговориться, что «к признанию и определению первобытного нашего сложения стихов послужит мне, за неимением надлежащих и достопамятных, оставшихся от древности наша, образцов, одна только вероятность; но среднее и новое потщусь изъяснить, при всей возможной твердости, самую точную достоверностию» [757]. Таким образом, существование русской поэзии являлось реальным, «достоверным» фактом, по крайней мере со времени «среднего» ее стихосложения. От «древнего» Тредиаковский не имел «образцов», а «новое» не стало еще историей и было представлено им самим и целым рядом стихотворцев, имен которых он в своей работе не называет. Но уже достоверность существования одного — «среднего» — периода в истории русского стихосло-

¹ Тредиаковский В. К. Соч. Спб., 1849, т. 1, с. 757. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

жения, а значит и в истории русской поэзии, периода обозримого и доступного для изучения, было фактом огромного значения. А само открытие его явилось первым значительным шагом начавшегося процесса формирования *национального русского историко-литературного сознания*.

Периодизация истории русской поэзии по форме стихосложения, предложенная Тредиаковским, имела определенное методологическое значение для развития русской историко-литературной мысли второй половины XVIII в.

Одной из важнейших заслуг Тредиаковского было открытие метода хронологического познания литературных явлений. До его работы «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» в России практически не было литературной хронологии. Произведения осознавались читателем без учета эпохи и времени, их создавших. В результате не было представления о существовании литературно-художественного развития. Хронологическое познание говорило о последовательности во времени появления поэтов и литературных произведений. Литература, до того бывшая в глазах читателей и самой литературной общественности единой и как бы неделимой во времени массой, вдруг обнаружила признаки определенного движения и развития. Оказывалось, что литература, как и народ, тоже имеет свою историю. «Когда в сознании читателя авторы и их произведения выстраиваются в хронологической последовательности, это означает, что появилось сознание исторической изменчивости литературы...»¹ Открытие литературной хронологии было, по существу, открытием истории литературы как особого явления литературной и общественной жизни.

Исследование Тредиаковского «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» заметно пробудило интерес литераторов к истории русской литературы. В 1762 г. С. Г. Домашнев (1743—1795) печатает статью «О стихотворстве»; И. С. Барков (ок. 1732—1768) издает первое собрание сочинений А. Д. Кантемира «с историческими примечаниями и кратким описанием его жизни». В 1768 г. увидело свет «Описание древнего славянского языческого баснословия» М. И. Попова (1742—1790).

¹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 23.

Опираясь на работу Тредиаковского и учитывая опыт словаря Сумарокова, Александр Андреевич Волков (1736—1788) создает свой словарь — «Известие о некоторых русских писателях», — который был опубликован в 1768 г. в немецком журнале¹, а три года спустя вышел отдельной брошюрой во Франции. «Известие» Волкова было построено по хронологическому, а не алфавитному принципу. Открывалось оно именами Феофана Прокоповича, Тредиаковского и Ломоносова и давало характеристику 42 русским поэтам и писателям, в том числе самому Волкову. Сведений о писателях допетровского времени в «Известии» не было, как не было и сведений о Кантемире. Таким образом, проводилась мысль, что произведения русской литературы появились лишь в XVIII столетии, их создают современные автору «Известия» писатели и поэты.

Словарь «Известие» Волкова отличался драматургической направленностью. Будучи драматургом, его автор не оставляет без упоминания и оценки ни одной оригинальной или переводной русской пьесы XVIII в., ни одного имени писателя, который написал или перевел хотя бы единственное драматическое произведение. Создавалось впечатление, что в России живут и с успехом творят только драматурги. Так, поэт Ломоносов охарактеризован Волковым как «звезда первой величины между нашими писателями», в то же время драматург Сумарков назван «великим человеком»².

Самой значительной историко-литературной работой второй половины XVIII в. в России явился «Опыт исторического словаря о российских писателях» (1772) Николая Ивановича Новикова (1744—1818). Создавая свой «Словарь», Новиков преследовал две цели: «сохранение памяти своих писателей», чтобы не «погибли бы имена всех в писаниях прославившихся мужей» России, и исправление недостатков волковского «Известия», которое «весьма кратко, а притом инде не весьма справедливо, а в других местах пристрастно написано»³. Последнее было необходимо еще и для того, чтобы у зарубежного

¹ Русский перевод см.: Библиографические записки, 1861, № 20, с. 609—633; Немецкое известие о русских писателях (1768). М., 1862, и др.

² Немецкое известие о русских писателях, с. 27, 31.

³ Новиков Н. И. Избр. соч. М.—Л., 1951, с. 277—278. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

читателя создать впечатление о русских писателях, русской литературе, достойное имени великой страны, так как «всякие известия, до российской истории касающиеся, иностранными народами принимаются со удовольствием» [277]. Эти две задачи Новиков выполнил поистине блестяще, сохранив для потомков не только имена, но и такие сведения о жизни и творчестве русских писателей прошлого времени, которые нигде, кроме как в его «Словаре», почерпнуть нельзя. В то же время его характеристики лишены односторонности и предвзятости, свойственных «Известию» Волкова.

Объем «Словаря», обилие имен писателей говорили русскому и зарубежному читателю о художественном богатстве русской литературы, о большом историческом пути в ее развитии, начиная от летописи Нестора — «первого между славянами известного писателя» [330] — и сочинения безымянного епископа Болгарского (XI в.) вплоть до 70-х годов XVIII в. Это был уникальный для своего времени материал по истории русской словесности. «Словарь» пронизан гордостью автора за русских писателей, его уверенностью в несомненной ценности подавляющего числа их произведений. В «Словаре» Новикова часто встречаются такие характеристики произведений: «изрядное», «весьма изрядное», «похваляется», «достойно похвалы», «весьма много похваляется», «знающими людьми весьма много похваляется» и т. п. Эти восторженные оценки, несомненно, преследовали определенную цель: возбудить у общественности широкий интерес к русским писателям, к истории русской литературы, которая необычайно богата «достойными похвалы» писателями.

Определенную гордость вызывало и сознание того, что в России есть поэты и писатели с мировым именем. Это Феофан Прокопович, который «с славнейшими в свете ораторами равняться может» [340]; Ломоносов, «стихотворство и красноречие» которого «столь великую принесли ему похвалу не только в России, но и в иностранных областях, что он почитается в числе наилучших лириков и ораторов» [323]; Сумароков, который «различных родов стихотворными и прозаическими сочинениями приобрел... себе великую и бессмертную славу не только от россиян, но и от чужестранных академий и славнейших европейских писателей» [350]. Особо выделяет Новиков поэта Василия Майкова, подчеркивая ори-

гинальность его творчества: «...он почитается в числе лучших наших стихотворцев и тем паче достоин похвалы, что ничего не заимствовал: ибо он никаких чужестранных языков не знает» [325].

Следующим шагом в развитии историко-литературной мысли в России должно было явиться создание картины исторического движения русской литературы. Материал, собранный Новиковым, нуждался именно в такого рода обобщениях. И это уже чувствовали его современники.

К числу обзорных работ, начало которым было положено Третьяковским, относится «Рассуждение о российском стихотворстве» Михаила Матвеевича Хераскова (1733—1807), которое было написано им в качестве предисловия к французскому переводу его поэмы «Чесменский бой» и опубликовано во Франции в 1772 г. Создавая историческую картину развития русской поэзии, Херасков ведет ее начало не с Несторовой летописи, как это делает Новиков, а от произведений устного народного творчества, каковыми являются «Песни об Илье Муромце, о Пирах Владимировых и им подобные»¹. Таким образом, Херасков включает в историю русской литературы и народную поэзию.

Новым было и выделение трех периодов в развитии литературы: до нашествия татар, когда создавались песни о «памятных приключениях победоносных рыцарей наших»; от нашествия татар до начала XVIII в., когда «Музы не дерзали вступить в отечество наше», так сказать, «пустой» период (подобный период в истории русского стихосложения выделяет и Третьяковский, только связывает его появление с другими причинами); со времени поэтической деятельности Ломоносова.

Произведения Симеона Полоцкого, Антиоха Кантемира и Третьяковского, которые по времени были созданы раньше, Херасков не считает поэзией. «...Творения сих сочинителей, — пишет он, — только что по имени были стихи». «Истинное» стихотворство начинается в России, считает он, лишь после выхода оды Ломоносова «На взятие Хотина».

Периодизация, намеченная Херасковым, будет при-

¹ Херасков М. М. Рассуждение о российском стихотворстве. Пер. с франц. П. Н. Беркова. — Литературное наследство. М., 1933, т. 9—10, с. 290—292.

нята и получит свое дальнейшее развитие и уточнение в работах историков русской литературы первой четверти XIX в. И хотя «Рассуждение» было написано на французском языке, оно отражало более высокую ступень русского историко-литературного сознания, чем даже «Словарь» Новикова, который не претендовал на создание последовательной картины исторического развития русской литературы.

В 1792 г. в Москве выходит анонимное «российское сочинение», озаглавленное «Краткий и всеобщий чертёж наук и свободных художеств». Это «сочинение» стало как бы итогом развития филологических знаний в России XVIII в. и в то же время несло на себе печать таких веяний, которые говорили о начале нового этапа в развитии русского литературоведения.

После «Риторики» Ломоносова это была, пожалуй, первая в стране серьезная работа, автор которой стремился представить все отрасли филологии, «словесных наук», как тогда чаще говорили, в виде определенной системы знаний, основанием которой являлось «слово» — главный предмет этих наук.

«Словесные науки, — пишет автор «Краткого чертёжа», — которые вообще назвать можно *филологиею* (любословие), суть не что иное, как собрание правил и примечаний о употреблении слова, чистоты его в выговоре, знаменовании речений и расположений в сочинении на всяком языке.

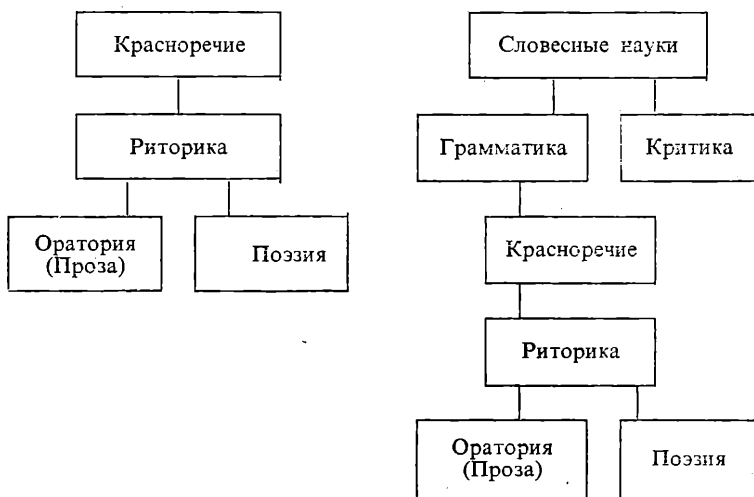
Первая из словесных наук есть *грамматика*, которая есть не что иное, как искусство... чисто и исправно говорить и правильно писать, по лучшему и рассудительному употреблению всякого языка.

После *грамматики* в числе словесных наук следует *красноречие*, искусство о всякой данной материи говорить и писать исправно, порядочно, прилично, важно, основательно, приятно и тем преклонять других к своему о той материи мнению...

Правила о красноречии вообще, как говорить и писать прозою и стихами, составляют *риторику*... *Риторика*, как общее руководство обою красноречия, разделяется на две особые науки. Правила к сочинению всякого слова прозаического называются *оратория*; а искусство о всякой материи говорить и писать стихами, есть *поэзия* или *стихотворство*...

Наконец, к словесным наукам принадлежит и *критика*, которая не что иное есть, как искусство о сочинениях до словесных и изящных наук касающихся рассуждать правильно и основательно, узнавать вкус и красоту оных»¹.

Данный «чертеж» словесных наук отличается от ломоносовского деления красноречия, которое характеризует структуру филологического знания в России середины и второй половины XVIII в. прежде всего наличием двух новых разделов: грамматики и критики. Если представить в виде схемы системы филологических наук, то система, предложенная Ломоносовым, графически изображена слева, а система автора «Краткого чертежа» — справа.



Сравнение этих систем показывает, что к концу XVIII в. в самой структуре русского литературоведческого (филологического) мышления произошли изменения, отражающие процесс определенного развития и углубления знаний и представлений о литературе (словесности). Сам факт включения критики в состав «словесных наук», которая была призвана — ни мало ни много — «узнавать

¹ Краткий и всеобщий чертеж наук и свободных художеств. М., 1792, с. 1–6, 12. Далее постраничные сноски на это издание даны в тексте.

красоту» сочинений, создавал объективные условия для становления и утверждения этой особой формы познания художественной литературы.

Но самым важным для характеристики изменений, происходивших в литературоведческом сознании России на рубеже XIX в., является утверждение автора «Краткого чертежа», что «в новейшие времена теория изящных искусств и примечания, касающиеся до вкуса и проч., собраны вместе и составляют ныне уже особенную науку, которая наименована с греческого *эстетикою*» [10—11]. Затем он еще раз подчеркнет: «Теория изящных наук (куда входят «словесные науки». — А. К.) и художеств... называется *эстетикою*...» [84]. Выражение «в новейшие времена» знаменательно потому, что в XVI, XVII и XVIII вв. основой теории поэзии была риторика — теория красноречия, на смену которой и пришла эстетика. И хотя автор «Краткого чертежа» больше склонен считать поэзию видом красноречия, однако его слова, что изящные искусства различаются между собой «одним только изображением, или представлением красоты» [10], свидетельствовали о проникновении новых веяний в традиционное среди русских теоретиков XVIII в. представление о поэзии как высшей форме красноречия. Эти слова также говорят о начале поворота от старой, так сказать, «риторической», теории поэзии к новой, «эстетической», который наметился в развитии русской теоретико-литературной мысли на рубеже XIX в. и который завершился в 40-е годы XIX в.

ГЛАВА 2
РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

1. СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ

Издание «Слова о полку Игореве» (1800) в начале XIX в. — событие, имевшее огромное значение не только для расширения горизонтов художественной культуры русского народа, но и для развития самой нашей науки о литературе. Уже одним фактом своего появления «Слово о полку Игореве» перечеркнуло существовавшие в то время в России представления о национальном литературно-художественном богатстве и его историческом объеме. Оказалось, что русская литература — одна из древнейших в современной Европе, что ее произведения могут стоять на равных с виднейшими литературными памятниками народов Европы и Азии. Перед взорами читателей и писателей открылись широкие исторические дали, которые манили к себе исследователей, вызывая не известный до того интерес к русской национальной литературе, побуждая на поиски новых, веками сокрытых художественных сокровищ ее.

В историко-литературном сознании России возникает и формируется новое понятие — *древнерусская литература*. До этого литературное наследие Древней Руси было представлено лишь летописями и переводными книгами религиозного содержания, которые, так же как и народные песни, нельзя было отнести к разряду изящной словесности. «Слово о полку Игореве» воочию показало всем, что наши предки имели свою оригинальную, подлинно художественную литературу, что приводит к качественным изменениям историко-литературного сознания. Стремление выстроить в единый исторический ряд произведения русской литературы вызывало необходимость разобратся прежде всего в характере, механизме национального историко-литературного развития, проследить

последовательность, постепенность движения русской литературы с древнейших времен, раскрыть историческую обусловленность и закономерность этапов национально-литературно-художественного развития, так непохожего на историю развития западноевропейских литератур. Создаются объективные предпосылки для возникновения *русской историко-литературной науки*, основанной на национальном историко-литературном мышлении.

Известно, что возникновение такой науки, такой сферы научного познания в каждом национальном литературоведении становится возможным только тогда, когда в сознании общества, и прежде всего литературной общественности данной страны, возникает уверенность в существовании самобытного, достаточно продолжительного во времени пути исторического развития национальной литературы, подкрепленная соответствующими эстетически значимыми фактами. «Слово о полку Игореве» и явилось для нашей литературной общественности именно таким фактом. Опубликование «Слова о полку Игореве», его реальное существование говорили о правомерности и необходимости построения курса истории русской литературы. Художественные достоинства этого шедевра древнерусской культуры XII в. были вескими доказательствами в пользу существования оригинальной русской литературы уже в древнейшие времена, поручкой самобытного исторического пути в развитии русской литературы. И это сразу нашло отражение в печати.

В 1806 г. на страницах первого номера журнала «Лицей» появляются слова: «...можно безошибочно верить, что наша *словесность* и даже в самые древние времена имела большие успехи...»¹. А 22 марта студент Петербургского педагогического института В. Т. Александровский выступает на открытом испытании (т. е. защищает своего рода дипломную работу) с «Рассуждением о постепенном возвышении российской словесности». Опубликование этого «Рассуждения» говорило о признании его научной ценности: далеко не все работы студентов удостаивались чести быть напечатанными. Период X—XII вв. Александровский называет «блистательнейшей эпохой нашей словесности»². Такая высокая оценка,

¹ Рассуждение о словесности, читанное в Вольном Обществе любителей наук, словесности и художеств. 18 ноября 1805 года. — Лицей, 1806, ч. 1, кн. 1, с. 31.

² Лицей, 1806, ч. 2, кн. 1, с. 22.

несомненно, могла появиться только благодаря тому, что золотой фонд этого периода составляло «Слово о полку Игореве». Намечая периодизацию истории русской литературы: X — начало XIII в.; вторая половина XIII — XVII в.; XVIII в. — Александровский в отличие от Хераскова, выделяя дотатарский период русской литературы, опирается уже не на памятники устного народного творчества, а на письменную литературу — «Иакимову летопись», «Нестерову летопись», «Русскую Правду» Ярославля и «Слово о полку Игореве».

В 1808 г. появляется «Краткое руководство к российской словесности» Ивана Мартыновича Борна (год рожд. не изв. — ум. в 1851 г.). Третий раздел этой книги — «О произведениях российской словесности» — посвящен истории русской литературы, где произведения даны, как подчеркивает сам автор, «не по родам словесности, а по течению времени». Борн также отмечает, что литература наша «и в самой древности процветала»¹.

Все, кто пишет в те годы о древней русской литературе, считают, что она богата и разнообразна по содержанию, но в то же время признают, что не имеют пока «верных средств к исследованию постепенного шествия нашей словесности»², потому что «мало до нас дошло памятников оной: тому суть виною мятежные времена удельных княжений со смерти Владимировой, злощастный период татарского владычества, когда все истреблялось огнем и мечом...»³. Но именно это и вызывало неодолимое желание искать новые произведения древней русской словесности в надежде, что не все из художественного наследия Древней Руси погибло безвозвратно.

В процессе формирования русской историко-литературной науки большое значение имело представленное на соискание степени магистра словесных наук первым ученым-специалистом по древнерусской литературе Николаем Федоровичем Грамматиным (1786—1827) «Рассуждение о древней русской словесности» (1809). С этого времени древнерусская литература становится

¹ Борн И. М. Краткое руководство к российской словесности. Спб., 1808, с. 141.

² Лицей, 1806, ч. 1, кн. 1, с. 31.

³ Борн И. М. Краткое руководство к российской словесности, с. 141.

официально признанным предметом научного исследования.

В эти годы отмечаются первые попытки сопоставления путей развития древнерусской литературы с литературами древних народов Европы — греков, римлян и др. Сначала это делает Н. И. Язвницкий в «Введении в науку стихотворства» (1811), затем В. Н. Олин в работе «Взгляд на историю поэзии» (1818). Олин прямо указывает на наличие общих черт в развитии литератур России и Италии. Так начинается процесс введения истории русской литературы в общемировую историко-литературный процесс.

Формирование национального историко-литературного мышления в России было связано, с одной стороны, с задачами построения курса истории русской литературы, где центральное место занимала проблема ее периодизации, с другой — с проблемой выявления основных закономерностей в развитии новой русской литературы, т. е. литературы послепетровского времени. Важнейшим в этом процессе было формирование и утверждение определенных историко-литературных понятий. Вне понятий, как известно, мышление невозможно, в том числе историко-литературное; в свою очередь, сами понятия являются одной из форм мышления, всем своим содержанием характеризую его уровень. Содержание историко-литературных понятий и отражало уровень литературоведческой мысли России на рубеже XIX в.

Одним из первых возникает понятие *историко-литературного периода*. Оно говорило о том, что время исторического развития литературы не является однородным по своему характеру, что в исторической жизни существуют моменты, свидетельствующие об определенных изменениях во всей литературе и совершающиеся, как писал Борн, «по течению времени», т. е. в определенной хронологической последовательности. А так как движение литературы определенным образом связано с жизнью народа, то периоды ее развития практически совпадают с периодами исторической жизни народа. Это открытие было сделано уже в 70-е годы XVIII в. и получило свое отражение в периодизации русской литературы, предложенной М. М. Херасковым.

Поиски границ, отделяющих один период исторического развития литературы от другого, и характеризуют процесс становления национального историко-литератур-

ного мышления в России начала XIX в. И то, что совпадение периодов исторической жизни России с периодами развития ее литературы не было и не могло быть буквальным, создавало условия для известного простора исследовательской мысли, что определенным образом сказалось и на количестве выделяемых нашими историками литературы периодов, и на хронологических их границах.

Так, Борн вслед за Херасковым и Александровским определяет три периода в истории русской литературы: «первый период от начала X века простирается до половины XV; второй — до начала XVIII века; а третий заключает в себе произведение российской словесности до нынешнего времени»¹. Однако он предлагает несколько иную временную границу между первым и вторым периодами, считая, что она проходит не в XIII в., а во второй половине XV в., т. е. после освобождения Руси от татарского ига.

В отличие от Хераскова, Борна и Александровского Н. И. Язвицкий находит возможным выделять не три, а пять периодов в историческом движении русской литературы. «Во-первых, — пишет он, — видим мы Россию *рождающуюся*, во-вторых *разделенную*, потом *угнетенную*, после *воскресающую* и наконец *торжествующую*»². В соответствии с таким делением формируется и представление о существовании литературы Киевской Руси и времени феодальной раздробленности, литературы периода татаро-монгольского ига и отдельно допетровского времени, наконец литературы XVIII в.

Проблема периодизации, уточнение хронологических рамок периодов исторического развития русской литературы и в дальнейшем будет занимать одно из центральных мест в историко-литературных исканиях литературоведов. Она и сейчас продолжает оставаться одной из важнейших, характеризую процесс развития современной историко-литературной науки.

Кроме понятия «период», где отражались в основном хронологические моменты исторического развития лите-

¹ Борн И. М. Краткое руководство к российской словесности, с. 61.

² Язвицкий Н. И. Введение в науку стиховорства, или рассуждение о начале поэзии вообще, и краткое повествование восточного, еврейского, греческого, римского, древнего и среднего российского стиховорства. М., 1811, с. 95.

ратуры, формируется еще одно понятие, которое говорит уже о художественно-эстетическом, а не только хронологическом развитии литературы. Изучая историю русской литературы с древнейших времен, исследователи обнаружили, что границы периодов эстетического развития литературы не всегда совпадали с границами исторических периодов жизни народа. Так возникает понятие эпохи в литературном развитии. «Новую эпоху», пишет Борн, открывает в русской словесности Д. И. Фонвизин. Далее он отмечает: «В рассуждении Н. М. Карамзина заметим, что проза сего писателя составила как бы новую эпоху в нашей словесности»¹. Понятие эпоха, определяющее эстетические периоды в литературном развитии, становится вторым важным историко-литературным понятием в русском историко-литературном сознании начала XIX в.

О чем говорили исследователю выделенные понятия? Во-первых, о том, что литература изменяется не только количественно, во времени, но и по содержанию, в зависимости от исторической жизни народа, создающего свою литературу. Это движение и образует определенные «периоды» в историческом развитии литературы. Но бывает и так, что историческая жизнь народа не претерпевает каких-либо существенных изменений, а произведения вдруг говорят о рождении нового художественного качества. Качественные изменения в историческом движении литературы, непосредственно не связанные с качественным изменением содержания жизни самого народа, и составляют определенные, уже собственно художественные «эпохи». По сравнению с чисто временными понятиями (год, век) эти понятия являли собой качественно новый инструмент исторического познания литературы, представляя реальную основу для возникновения в России особой, научной историко-литературной формы познания.

После работ И. М. Борна и Н. И. Язвицкого, пытавшихся дать общую картину исторического развития русской литературы с древнейших времен, внимание исследователей почти на целое десятилетие переключается на литературу послепетровского времени. К этому периоду истории русской литературы одним из первых обращает-

¹ Борн И. М. Краткое руководство к российской словесности. с. 154, 160.

ся Алексей Федорович Мерзляков (1778—1830) в «Рассуждении о российской словесности в нынешнем ее состоянии» (1811).

Под «нынешним состоянием» российской словесности Мерзляков понимал не современную ему текущую литературу, а всю совокупность произведений, созданных со времени Петра I, но не потерявших своего художественного значения. Тем не менее такое историческое обобщение всего созданного почти за целый век нашими писателями, в основном поэтами, было сделано впервые. Нельзя не отметить, что «историзм» Мерзлякова пока не выходил за рамки учения о поэтических родах и видах и принципа хронологической подачи материала. Сначала он перечисляет авторов произведений лирической поэзии, преимущественно од, затем авторов поэм, драм (трагедий), басен — притч, ограничивая, как он пишет, «себя теми писателями, которые имели влияние на ход российской словесности»¹. Тут же Мерзляков ставит проблему национальной самобытности литературы, отмечая, что «дух народа, склонности, удовольствия, роскошь имеют влияние на все дела его, следовательно, и на литературу»². В то же время нарисовать картину исторического развития русской литературы XVIII в. Мерзлякову не удалось. Правда, такой цели он специально перед собой и не ставил, стремясь к одному: обратить внимание на художественное богатство новой русской литературы во всех существующих поэтических родах и видах.

Попытку раскрыть определенные закономерности в историческом развитии русской литературы в XVIII в. предпринимает Николай Иванович Греч (1787—1867) в «Обзрении русской литературы 1814 года». Считая, как и Мерзляков, что дух народа необходимо отражается в его литературе, Греч идет дальше, непосредственно связывая историю литературы с историей народа. Каждый народ, говорит он, «имеет свой характер, свой образ чувствования и наблюдения и особенные качества, которые отличают его от других... От сего характера и сих особенностей умственных качеств народа происходят его обычаи, мнения и вкус. Сии отличительные свойства всякого народа являются преимущественно в его ис-

¹ Мерзляков А. Ф. Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии. — Труды Общества любителей российской словесности, 1812, ч. 1, с. 104.

² Там же, с. 80.

тории и литературе...»¹. История народа отражается в его литературе, а состояние литературы характеризует свойства, добродетели и недостатки народа.

Греч первым из русских критиков начинает смотреть на литературу как на *общественное* явление. Если для Мерзлякова историческое развитие литературы определяется стремлением к совершенствованию поэтических форм и выразительно-изобразительных средств, поэтому он и рассматривает историю русской литературы XVIII в. в плоскости движения ее основных поэтических видов — оды, поэмы, драмы-трагедии, притчи, — то для Греча главный источник развития литературы — явления общественной жизни, историческая жизнь народа.

В своем «Обзрении» Греч каждое явление русской литературной жизни пытается объяснить объективными условиями исторического развития России, логикой событий, которые непосредственно оказывали влияние на культурную жизнь нашей страны. Одним из первых он обратил внимание на роль Отечественной войны 1812 г. в развитии национальной русской литературы XIX в. Нельзя переоценить методологическое значение этого указания Греча для процесса дальнейшего познания русской литературы, для развития нашего национального литературоведения и критики в первой четверти XIX в.

Историко-литературные исследования этих лет во многом определило появление в 1822 г. «Опыта краткой истории русской литературы» Н. И. Греча — фундаментального для своего времени библиографического свода произведений русской словесности, включая литературу нового времени. Без такого свода немыслимо было дальнейшее развитие нашего историко-литературного сознания, становление национальной историко-литературной науки. С этого времени история русской литературы начинает утверждаться в своих правах как важнейшая область научного знания.

В историческом развитии русской литературы Греч выделяет четыре периода: до введения христианства на Руси (X в.); XI — конец XIV в.; XV — начало XVIII в. и от царствования Петра I до второго десятилетия XIX в. Последний период, в свою очередь, он подразделяет на три эпохи: до Ломоносова, от Ломоносова до Ка-

¹ Греч Н. Обозрение русской литературы 1814 года. — Сын отечества, 1815, № 1, с. 4—5.

рамзина, от Карамзина до «нашего времени», — т. е. до 20-х годов XIX в. В книге Греча процесс собственно литературно-художественного развития теряется в общем процессе исторического развития России, и фактически курса истории русской литературы как литературы художественной, а не части словесности, куда входило буквально все, написанное и изданное в нашей стране с древнейших времен, ему построить не удалось.

Не удалось этого сделать и Александру Александровичу Бестужеву-Марлинскому (1797—1837) во «Взгляде на старую и новую словесность в России» (1823). Говоря об исторических и политических условиях, определявших литературное развитие России, Бестужев-Марлинский учитывает опыт исторического исследования нашей поэзии предшественниками. Так, касаясь «языческого» периода древнерусской словесности — периода до введения христианства, он, следуя за Тредиаковским, пишет, что «новообращенные россияне, истребляя все, носившее на себе отпечаток язычества, нанесли первый удар древней словесности»¹. Затем, по Язвицкому, он выделяет литературу Киевской Руси — «поэзии красный век Владимиров» — период междоусобной борьбы, «разорившей отечество», и татарского нашествия [522]. «Все, что может истребить огонь, меч и невежество, гибло, — скажет Бестужев-Марлинский. — Как враны, воцарилось племя Батыево над пустынями и кладбищами» [522]. Не способствовало развитию русской литературы и время Ивана Калиты, Ивана Грозного, царя Алексея Михайловича, вплоть до Петра I. «Итак, — завершает он свой обзор причин, «замедливших ход просвещения и успехи» нашей литературы, — подивимся ли, что хладный климат России произвел немногие цветы словесности! Пожары, войны и время истребили остальное. Небрежение русских о всем отечественном мало тому способствовало» [523].

Приступая к конкретному разговору о произведениях русской литературы, Бестужев-Марлинский упоминает летописи Нестора, псковскую и новгородскую, «Русскую Правду» и народные песни. Более подробно останавливается он на «поэме о походе Игоря, князя Северского, на половцев», где «находим мы незаимствованные кра-

¹ Бестужев-Марлинский А. А. Соч. М., 1958, т. 2, с. 522. Далее страничные ссылки на это издание приводятся в тексте.

соты, иную природу, отменный круг действия», и «песне о битве Донской» («Сказание о Мамаевом побоище»), в которой можно «найти черты русского народа» [523]. А затем его статья, по сути, превращается в словарь русских поэтов и писателей (от Феофана Прокоповича до горного инженера Д. Меньшенина, опубликованного в 1820 г. перевод «Писем о химии» Л.-Э. Мартэна). Особо выделяет он Жуковского и Батюшкова, с которых «начинается новая школа в нашей поэзии» [530], и Пушкина, составляющего «вместе с двумя предыдущими наш поэтический триумvirат» [531]. Никакого представления о «ходе словесности» в России такого рода словарь, разумеется, дать не мог.

В то же время нельзя не отметить, что сама постановка этой проблемы, а также желание Бестужева-Марлинского показать «успехи словесности в России» предопределяли необходимость исторического подхода к познанию литературных явлений. То, что Бестужев-Марлинский фактически не пошел дальше постановки проблемы «хода» и «успехов» русской словесности, объясняется и объективными причинами, связанными прежде всего с общим состоянием русской теоретико-литературной мысли тех лет, с общим уровнем методологии познания литературных явлений. Ведь показать «ход» и «успехи словесности» — задача скорее литературоведческая, чем собственно литературно-критическая, она требует глубоких и широких историко-литературных познаний, которыми в то время критики еще не владели.

И хотя в обозрениях Бестужева-Марлинского присутствуют понятия «период», «эпоха» и новое понятие — «ход словесности», они не могли отразить литературу в ее движении, развитии, в преемственности традиций (что очень важно для определения любого уровня и успехов). Все это свидетельствовало о необходимости выработать понятие, способствующее такому познанию явлений литературной жизни, содержащее в себе определение и «хода словесности», и «успехов словесности» в России. Таким понятием становится *«литературное направление»*. Это понятие утверждается в русском литературоведении после выхода статьи Вильгельма Карловича Кюхельбекера (1797—1846) «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824).

Кюхельбекер отмечает, что, несмотря на существующее в последнее десятилетие «направление нашей по-

эзии», которое ознаменовано «неимоверными успехами нашей словесности», он выступает против такого «направления», предвидя, что угодит «очень немногим и многих против себя вооружит»¹.

В чем же заключалась сущность этого десятилетнего «направления нашей поэзии»? В подражательности. Это было в основе своей «подражательное направление». Сначала, говорит Кюхельбекер, мы подражали французам, затем «*новейшим* немцам», потом англичанам. «Ужели смеем надеяться, что сравнимся с ними (т. е. с великими поэтами всех времен и народов. — А. К.) по пути, по которому идем теперь?»². Этот путь — путь подражания другим поэтам, поэзии других народов — к возвышению своей национальной поэзии никак не приведет. Долой «подражательное направление», долой «пносные цепи немецкие»! Да здравствует самобытное, русское, народное направление!³. Кюхельбекер впервые указал на то, что в русской литературе уже существует, и давно, определенное «направление» и что успехи и возвышение литературы прямо зависят от характера ее «направлений».

В понятии «литературное направление» нашла отражение та сторона литературного движения, которая заключалась в сознательном стремлении литературы к достижению определенной цели. Это открытие стало возможным в результате обнаружения такой связи и зависимости, существовавшей между литературой и обществом, которая во многом определяла развитие и того и другого и которая была заложена в самой природе литературы как идеологической формы общественного сознания. Теория «подражательного» и «народного» направлений, с которой выступил Кюхельбекер, явилась учением о путях развития нашей литературы, которое опиралось на конкретную художественную практику отечественных писателей. Это было первым национальным учением о самобытном развитии русской литературы.

Открыв существование в русской литературе определенных направлений, Кюхельбекер первым применил но-

¹ Декабристы. Поэзия. Драматургия. Проза. Публицистика. Литературная критика. М.-Л., 1951, с. 550.

² Там же, с. 551.

³ См. там же, с. 553.

вую методологию познания и оценки явлений литературной жизни, вообще успехов словесности, когда исходным для вынесения тех или иных суждений является верность произведений ведущему направлению литературы на данном этапе ее развития. Оказалось, что успехи словесности, их значительность зависят прежде всего от ее направления, по отношению к которому только и можно выявить ценность как всей литературы, так и отдельных ее произведений. При этом раскрывалась также относительность самих оценок достоинства произведений, которые зависели главным образом от того, с позиций какого «литературного направления» они сделаны. Именно поэтому «неимоверные успехи нашей словесности» в подражательном направлении не представляли, как показал Кюхельбекер, никакой ценности для самобытного, «народного направления» литературы. Это говорило о том, что познавать явления литературной жизни возможно лишь не отрывая их от текущего процесса, не беря их как что-то изолированное от общего литературного движения, вне существующего или «надлежащего» направления литературы.

Только выявив и определив характер направления литературного развития, можно было увидеть успехи текущей литературы, наметить перспективы ее будущего развития. Таким образом, понятие «литературное направление» приобретало необычайно важное методологическое значение, определяя сам процесс познания явлений литературной жизни, превращаясь в одно из ведущих понятий литературной науки и критики.

Хотя Кюхельбекер был первым, кто применил новую методологию познания и оценки явлений действительности, теоретически обосновал необходимость такой методологии А. Ф. Мерзляков в рассуждении «О вернейшем способе разбирать и судить сочинения, особливо стихотворные, по их существенным достоинствам» (1822). Первой задачей критики, по мысли Мерзлякова, было «определить направление и успехи нашей литературы». Он понимает, что выявить успехи словесности можно, только «определив направление» ее развития, а значит, другие задачи критики — показать «успехи литературы» и «ход литературы» — являются по отношению к этой, первой, вторичными. Не случайно он так и говорит в одном случае «определить направление и успехи нашей литературы», а в другом — «истинное направление и ход

литературы»¹. Из этих слов Мерзлякова следовало, что любая попытка показать «успехи словесности» или ее «ход» без предварительного выяснения ее направления заранее обречена на неудачу, потому что если нет определенного «направления» в развитии литературы, в ее движении, то не может быть ни «успехов», ни «хода» ее.

В 1830 г. публикация Петром Андреевичем Вяземским (1792—1878) на страницах «Литературной газеты» отрывка из его монографии о Фонвизине — самое заметное событие в процессе становления в России историко-литературного познания. «История литературы народа, — писал Вяземский, — должна быть вместе историей и его обожения. Только в соединении с нею может она иметь для нас нравственное достоинство и поучительную занимательность. Если на литературе, рассматриваемой вами, не отражаются движения, страсти, мнения, самые предрассудки современного общества, если общество, предстоящее наблюдению вашему, чуждо владычеству и влиянию литературы, то можете заключить безошибочно, что в эпохе, изучаемой вами, нет литературы истинной, живой, которая не без причины названа выражением общества»².

Указание на тесную связь истории литературы с историей общества мы найдем уже в «Кратком руководстве к российской словесности» И. М. Борна и особенно в «Обзрении русской литературы 1814 года» Н. И. Греча и его «Опыте краткой истории русской литературы», однако только П. А. Вяземский смог четко и ясно сформулировать этот важнейший закон исторического развития литературы. Он же предлагает и оригинальную концепцию «единого лирического потока» в русской литературе XVIII—начала XIX в. «При громах Полтавской победы, — пишет он, — совершилось наше, уже неоспориваемое водворение в семейство европейское. Сии громы, сии торжественные победные молебствия отозвались в поэзии нашей и дали ей направление... Торжественные оды были плодами сего воинственного вдохновения. Напряжение лирического восторга сделалось общим характером нашей поэзии». М. В. Ломоносов, В. П. Петров и Г. Р. Державин — «великие поэты» этого единственного

¹ Сочинения в прозе и стихах. М., 1822, ч. 2, с. 10—11. (Курсив наш. — А. К.).

² Литературная газета, 1830, № 2, с. 11.

направления в русской литературе XVIII в. «Лирическое, торжественное, хвалебное направление, данное поэзии нашей, не изменилось совершенно и в новейшие времена... Торжественность, на которую была настроена лира Ломоносова, отзывается иногда и в лире Жуковского... отзывается и в лире самого Пушкина...»¹. Нельзя не отметить, что именно эта концепция развития русской литературы легла в основу «критической истории» русской литературы, с которой выступит В. Г. Белинский в начале 40-х годов в первых статьях пушкинского цикла.

Начиная с середины 30-х годов нет ни одной серьезной работы по истории русской и зарубежной литератур, авторы которой пытались бы рассматривать историко-литературный процесс вне литературных направлений. В этом отношении показательна попытка И. И. Давыдова исследовать древнерусскую литературу по литературным направлениям. Его статьи так и назывались: «Составные начала и направление древней отечественной словесности» и «Составные начала и направление средней отечественной словесности»².

С возникновением учения о литературных направлениях методология исследования историко-литературного процесса по его направлениям становится основной, ведущей вплоть до нашего времени. Менялось содержание представлений и понятий об отдельных литературных направлениях, менялось представление о сущности и характере самого историко-литературного процесса, но неизменной оставалась сама *методология изучения истории литературы по ее направлениям*. Тем самым исторически была подтверждена научность этого метода познания литературных явлений.

2. РАЗВИТИЕ РУССКОЙ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МЫСЛИ В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX В.

В отличие от того качественного скачка в историко-литературном сознании, который был вызван открытием и опубликованием «Слова о полку Игореве», развитие теоретико-литературной мысли в России на рубеже XIX в.

¹ Литературная газета, 1830, № 2, с. 12—13.

² См.: Уч. зап. императорского Московского Университета, 1834, ч. 3.

совершалось постепенно и, на первый взгляд, непри-
метно. Процесс этот характеризовался сменой «ритори-
ческой» теории поэзии «эстетической», что было связано
с появлением «Эстетики» Баумгартена. Уже в 1781 г. чи-
татель познакомился с сущностью этой «всеобщей тео-
рии наук». Она, говорилось в одной из переводных ра-
бот, «есть не что иное, как знание красоты, которое
эстетикою названо»¹.

Среди первых сторонников и пропагандистов этого
учения в России были Н. И. Новиков и Н. М. Карам-
зин².

Вместе в «Эстетикой» в сознание литературной обще-
ственности вошло представление об *относительности*
красоты. «Не есть ли красота и совершенство нечто весь-
ма относительное или, лучше сказать, нечто такое, чего во
всей чистоте не найдешь ни у какого народа и ни в каком
сочинении?.. Певец природы поет не так, как просвещенный
поэт, а просвещенный не так, как ученый. Какой род изящ-
ности надобно избрать мерилом?»³ С этих вопросов на-
чинается формирование в нашей стране новой литератур-
ной теории, у истоков которой стоит Николай Михайло-
вич Карамзин (1766—1826).

Центральное место в работах Карамзина занимает
проблема «натуры» как предмета поэзии и основного ис-
точника вдохновения. Натура и только натура, считает
он, есть вечный оригинал для искусства, неиссякаемый
источник красоты и вдохновения. Произведения искус-
ства — это лишь ее художественные копии. Натура,
природа, окружающая человека действительность — вот
единственно истинное «мерило» изящного. Здесь самым
решительным образом разошлись взгляды на искусство
классицистов и сентименталистов. Первые считали, что
писатель должен брать за образец произведения антично-
го искусства и подражать им. Вторые, не возражая про-
тив того, что художник обязан чему-то подражать, в то
же время утверждали, что подражать нужно не произве-
дениям искусства, а самой природе, «натуре».

«Натура» для Карамзина и сентименталистов — поня-
тие довольно сложное, почти всеобъемлющее. Оно вклю-

¹ Зильбер И. Г. Сокращение всех наук и других частей учености.
М., 1781, с. 81.

² См. в кн. *Соболев П. В.* Очерки русской эстетике первой поло-
вины XIX века. Л., 1972, ч. 1, с. 12.

³ *Карамзин Н. М.* Избр. соч. М.—Л., 1964, т. 2, с. 90.

чает в себя как мир внешний, т. е. окружающую человека природу, так и мир внутренний, «человеческое естество» — мир страстей, переживаний, размышлений, жизнь сердца. «Верность натуре», «свобода воображения», «приятные впечатления» — это были понятия, которые пришли вместе с литературной теорией сентименталистов. В русское теоретико-литературное сознание эти понятия вводит Карамзин.

Карамзин не оставил нам ни крупных исследований в области литературы, ни систематического курса словесности, однако его теоретические взгляды и суждения оказали большое влияние на развитие русской литературы и литературной науки XIX в. Его работы положили начало эстетическому направлению в развитии русской теоретико-литературной мысли. Его понятия об искусстве, что было уже отмечено Белинским¹, значительно обогатили теоретико-литературное сознание конца XVIII — начала XIX в., а его учение о «натуре» явилось первым шагом к созданию в России теории художественного реализма. Рассуждения Карамзина о вдохновении, воображении, свободе творчества стали одним из источников формирования литературной теории русских романтиков.

Движение теоретико-литературной мысли в России начала XIX в. происходит вместе с расширением предмета исследования. Если в XVIII в. таковыми были преимущественно поэзия и вопросы художественной выразительности (красноречие) с определенным кругом прозаических жанров, то теперь им становится буквально вся словесность. Такое расширение предмета обосновывалось и закреплялось *теорией словесности*, которая выросла из существовавшей до того теории красноречия, включая в себя последнюю со всеми ее разделами в качестве составной части.

В эти годы создаются различные «курсы» и «основания» словесности, которые характеризуют общий уровень филологического мышления, прежде всего состояние теории словесности в России 10-х годов XIX в. Автором одного из первых таких «курсов» был Александр Сергеевич Никольский (1755—1834). В 1807 г. выходят его «Основания российской словесности», состоящие из двух частей: грамматики и риторики. Теория поэзии освещалась в курсе Никольского таким образом,

¹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 2, с. 201.

что «к первой части» было «отнесено *словоударение* (просодия) и *стихосложение*, а ко второй — все роды сочинений *пиитических*»¹.

В теории словесности Никольский исходит из положения, что в жизни человека все предназначено для выражения его мыслей. Следовательно, «словесность (дар слова) есть способность выражать мысли словами», а «правила, которые показывают, как употреблять сию способность, называются вообще *учением о словесности*» или «основанием словесности» [1, 1—2, 10].

Примечательно, что Никольский открывает свой курс не только определением предмета изучения — словесности, но и определением дисциплины, которая ее изучает. Уже одно это разграничение, не встречавшееся ранее в русской филологии, дает нам полное право считать, что разработка теории словесности начинается в России именно с выходом «Оснований российской словесности» А. С. Никольского, где впервые определяются предмет и сущность этой теории-учения о словесности.

Чтобы составить себе представление о характере теоретико-литературного мышления в России первого десятилетия XIX в., приведем основные положения учения Никольского о поэтических родах и видах.

В самом делении поэзии он опирается на «Правила пиитические» А. Д. Байбакова. «Поэзия, или сочинения пиитические, — пишет Никольский, — могут быть разделены на виды, судя по тому, от чьего лица обращается в них речь; ибо во всяком сочинении говорят: или а) сам пиит, или б) лица посторонние, или в) попеременно и пиит и лица посторонние. Первый род сочинений называется *повествовательным*, второй — *драматическим*, а последний *смешанным*» [2, 109—110]. Затем следуют определения этих родов поэзии.

«Поэзия *повествовательная* есть такое сочинение, в котором пиит описывает какую-нибудь вещь от своего лица, или вовсе не вводя других, или повторяя только, где случится, какие-нибудь чужие слова, впрочем, самым кратким образом и совсем не в виде разговора. Она заключает в себе

¹ Никольский А. С. Основания российской словесности. Для морских училищ. (В двух частях). Спб., 1807, ч. 1. Предупреждение. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте (с указанием части, выделенной курсивом).

- а) эпиграмматическую,
- б) лирическую.

Поэзия *эпиграмматическая*, или поэзия *надписей*, есть такое сочинение, которым поэт описывает какую-нибудь примечательную вещь или какое-нибудь отличное свойство вещи, самым кратким образом и с особенною замысловатостию или остроумием. Эпиграмматическая поэзия «сочиняется» в следующих видах: «*девиз или надпись* (в тесном смысле слова)», *экспромт*, *эпитафия* и собственно эпиграмма. К эпиграмме, в свою очередь, относятся *мадригал*, *сонет*, *триолет* и *рондо* [2, 110—116].

«Поэзия *лирическая*, или поэзия *песней*, есть такой род сочинений, в котором поэт, необыкновенно тронутый или восхищенный каким-нибудь предметом, описывает или *воспевает* оный в сем необыкновенном положении духа или в сем восхищении. Сочинения такого рода суть: а) *гимны*, б) *оды*, в) *песни*, г) *эклоги* и д) *дифирамбы*». «*Ода* есть песнь, которую воспевает поэт какому-нибудь великому предмету, будучи восхищенным величием оного» [2, 116—117, 119—120].

«Поэзия *драматическая* есть такое сочинение, в котором поэт описывает какое-нибудь вымышленное им происшествие, и, чтоб живее изобразить нам оное, представляет посредством действующих лиц. Таковые сочинения обыкновенно называются *театральными* или *зрелищными*. Поелику всякое происшествие в отношении к лицам, участвующим в оном, есть или приятное, или неприятное; то и всякая драма есть или *веселая*, или *печальная*. Веселая драма называется а) *комедиею*, б) *оперою*, в) *смешною оперою*, когда опера соединяется с комедиею» и г) «*просто драмою*, когда начало имеет печальное, а окончание веселое». «Печальная драма называется *трагедиею* и имеет всегда предметом происшествие *важное*» [2, 133—135]. Нельзя не отметить, что среди прочих свойств драмы на последнем месте стоит требование трех единств — единства «предмета, места и времени» [2, 135].

«Из соединения поэзии повествовательной с драматическою происходит поэзия *смешанная*, в которой и сам поэт повествует о каком-нибудь происшествии, и вводит другие лица, разговаривающие или повествующие, но которые, впрочем, сами не являются перед нами, как в поэзии драматической.

Смешанная поэзия содержит в себе эпическую и сельскую:

1) Поэзия или поэма *эпическая* или *героическая* описывает знаменитые дела великих мужей или важные происшествия;

2) Поэзия *сельская* списывает дела сельских жителей или пастухов.

...А поэтому совершенство *повествования* (поэзии лирической) и *драмы*, взятые вместе, составляют совершенство поэм *эпической* и *сельской*...» [2, 137—138]. Если эпическая поэзия имеет только одну форму — эпопею, то сельская две — идиллию и эклогу. К смешанной поэзии относятся также романы, романсы и басни. «*Роман* есть повесть о выдуманном происшествии, любопытном по стечению каких-нибудь необыкновенных обстоятельств». «*Баснь* есть краткая повесть, выдуманная в похвалу или хулу какого-нибудь поступка и предложенная в аллегории» [2, 146—147].

Любопытно, что в учении Никольского о поэтических родах и видах нет сатиры, а следовательно, отсутствует и сама теория сатиры. Нельзя не отметить, что, излагая свое учение о поэтических родах и видах, Никольский опирается главным образом на национальный художественный опыт.

Существенное упущение автора «Оснований российской словесности» — отсутствие в его курсе суждений о критике, которая уже в 1792 г. была провозглашена равноправной «словесной наукой» и имела все основания стать составной частью учения о словесности. Правда, это упущение было вскоре восполнено теоретико-литературной мыслью: в 1812 г. И. М. Левитский, автор «Курса российской словесности», включает ее в «Риторику», которая составляла первую часть его курса.

В то же время несомненной заслугой Никольского является то, что именно он вводит в теоретико-литературное сознание новые представления о сущности поэзии. «...Поэзия, — пишет он, — учит вообще *вымысливать* и описывать или одни чистые вымыслы, или не более как соединенные с какою-нибудь истиною... *оратор* описывает те только явления, которые примечает в природе, не прибавляя ничего к истинному; а *поэт* подражает природе творением нового» [2, 107]. Поэт как творец нового «собирает несколько картин пленительных или поразительных, порознь существующих в природе, и составляет

из них одну какую-нибудь общую, пленительнейшую или поразительнейшую. По воле его все переменяется в природе; по воле его собираются все вообразимые прелести для украшения какого-нибудь места или предмета; по воле его соединяются все сладчайшие удовольствия для упоения какого-нибудь щастливого смертного или собираются все смертельные ужасы для поражения какого-нибудь несчастного» [2, 107–108]. Определение цели и сущности поэзии в труде Никольского свидетельствует о том, что русская теоретико-литературная мысль первого десятилетия XIX в. вовсе не была покорной рабыней «классицистских» теорий и представлений о сущности поэзии, литературы, вообще искусства, как иногда еще принято думать.

Формирование и развитие новой литературной теории как на Западе, так и в России шло в русле разработки «эстетической» теории поэзии. Это нашло свое отражение и в «Науке стихотворства» (1811) И. С. Рижского. Признавая, что «вития и стихотворец изображают свои мысли и чувствования посредством слова», он подчеркивает, что стихотворца отличает «чрезмерное старание... всякую мысль, всякое чувствование такими изобразить выражениями, которые бы делали их как бы подлежащими чувству»¹, т. е. доступными чувственному познанию. А ведь именно это и является исходной посылкой «Эстетики» Баумгартена. Это вынуждает поэта сообщать мыслям, которые изображаются словами («речениями»), определенные «чувственные качества».

В русле разработки этой «эстетической» теории находится и предлагаемое Рижским понятие о творческом акте как освобождении от избытка чувств. «Прозаист», пишет он, только «истолкователь природы», поэт же «говорит единственно для того, чтобы излить обременяющий его избыток чувствований», а потому он «заботится не о том, чтобы представить свой предмет точно, но о том, чтобы живо выразить его с той стороны, с которой оный более действует на его всображение или сердце» [15]. Влияние эстетики как науки изящного сказывается и на определении поэзии, какое даёт в своем курсе Рижский: поэзия — «искусство живо изображать измеренною речью вымышленную самым стихотворцем по

¹ *Рижский И. С. Наука стихотворства. Спб., 1811, с. 17, 18.* Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

образцу действительного изящества изящнейшую в его мнении природу» [35]. Это очень показательно, что не правила, не образцы, а именно «мнение поэта» становится решающим для определения «изящнейшей» природы.

Надо сказать, что общим понятием в «Науке стихотворства» отведено немного места по сравнению с учением о поэтических родах и видах. Эпическую поэзию Рижский подразделяет на «два главных рода» — «описание» и «повествования». К первому он относит все произведения, где «описывается» одно лицо или характер, ко второму — произведения, в которых «повествуется» о происшествии, событиях. Такое разделение поэзии по преимущественному предмету изображения (в одном случае — «человека», в другом — «события», «происшествия») проводилось в русской литературной теории впервые, как бы превосходящая гегелевское учение о поэтических родах и видах, где в эпосе царствует событие, в лирике — человек, а в драме — человек в событии. И лирическую поэзию Рижский пытается подразделить на два рода: произведения, создаваемые «для чтения», и произведения, создаваемые «для пения» [70, 231]. Оставаясь в центре внимания науки о поэзии, учение о поэтических родах и видах было основным показателем движения, развития теоретико-литературной мысли того времени.

В истории учения о поэтических родах и видах самым оригинальным, пожалуй, остается деление, предложенное Иваном Михайловичем Левитским (годы рождения и смерти неизвестны) в «Курсе российской словесности для девиц» (1812). Вторая часть этого курса — «Основания стихотворного искусства» — представляет исключительный интерес не только делением поэзии, но и совершенно новым для русских теоретиков поэзии подходом к определению сущности поэзии.

Во-первых, Левитский, обнаруживая явное знакомство с различными идеалистическими учениями, выдвигает понятие о внутренних и внешних формах стихотворений, где под внешними формами (видами) он понимает стопу, рифму, строфу, вольность в стихах и т. п., а под внутренними — все, что несет формосодержательную, условно говоря, нагрузку. Исходя из этого, Левитский делит «Основание» на два «отделения»: первое посвящено анализу внутренних видов (форм) стихотворений, второе отводится под их внешние формы. Исходным положением

о внутренних формах стихотворений является для Лавинского убеждение, что «поэзия есть основание всех изящных искусств вообще». Правда, не всякая поэзия, а только «первоначальная». Искусство «выдумывать прекрасное, — пишет он, — независимо от способа (*modus*) изображения (*forma*), называется *первоначальной поэзией*, и она почитается основанием всех искусств... Вместо того, чтобы назвать какую-нибудь мысль прекрасною — мы называем ее *пиитическою*, несмотря на способ ее выражения». Кроме «первоначальной» поэзии, существует еще поэзия «вымышленная» и «мечтательная»¹.

«Некоторые, — пишет Левитский, — мечтательную поэзию считают самую прекраснейшею. И действительно всего чаще бывает прекраснейшею поэзия мечтательная... В сем смысле уже не можно называть поэзию подражанием природе в измеренном слого. Она будет искусством внутренних чувствований, искусством творчества — или другими словами: *Поэзия есть изящное искусство мыслить в отличительном знаменовании*. Таким образом, будучи основанием всех изящных искусств вообще, она сближает их между собою; ибо дает им душу и жизнь» [5, 7]. Как видим, Левитский приходит к полному отрицанию учения о подражании как основе поэзии, развивая представления об эстетической сущности литературы и искусства, «изящных искусств вообще», что отражало процесс становления в теоретико-литературном сознании уже новой, романтической по своему содержанию теории поэзии.

Утвердив поэзию «основанием всех изящных искусств», Левитский переходит к учению «о главных видах (формах) поэзии», т. е. к учению о поэтических родах и видах. В отличие от Никольского, который в основу классификации кладет способ авторской речи, и Рижского, сторонника разделения произведений по содержанию, Левитский в качестве основания для деления предлагает и обосновывает закон «пиитического созерцания природы» или «пиитического рассматривания вселенной».

Наиважнейшей частью теории поэзии Левитский считает учение о смешанной поэзии. «Никто, — пишет он, — не смеет да и не может ограничить творческой силы

¹ Левитский И. М. Курс российской словесности для девиц. Спб., 812, ч. 2. Основания стихотворного искусства, с. 1—5. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

воображения, действующей сообразно с природою вечною. Она, как могущество неограниченного искусства, пробивается сквозь все трудности и, преодолевая все препятствия, делает невозможное возможным. *Фантазия*, или в высшей степени воображение, являет достоинство в произвольном разделении и совокуплении понятий, а потому и смешивает она четыре показанных вида поэзии (лирическую, дидактическую, эпическую и драматическую. — *А. К.*). — Это не порок — и такое произведение не теряет ничего от сего смешения, если оно прекрасно само по себе, т. е. будучи рассматриваемо как целое» [35].

Если Байбаков и Никольский признавали возможным смешение только повествовательной и драматической поэзии, то Левитский допускает смешение всех поэтических родов: «Принадлежащие к сему разряду стихотворения бывают и лирические и дидактические и драматические и эпические вместе — и при том так, как случится, но сей разряд не ограничивается сим смешением; ибо, как мы сказали, уже, никто не может ограничить творческой силы воображения» [36].

Особого внимания заслуживает вывод, который Левитский делает на последней странице своего курса: не надо осуждать стихотворения, которые «неможно отнести ни к одному из показанных правильных видов поэзии», главное, чтобы они были созданиями поэтическими [131]. В этом выводе намечается одно из основных положений романтического подхода к оценке произведений искусства, которым будет руководствоваться наша романтическая критика. Не случайно, что именно Левитский возвращает, так сказать, критику в систему словесности. При решительной поддержке романтических представлений о сущности поэзии Левитский, как ни странно, остается верным ломоносовскому учению о трех стилях, которое рассматривается в его курсе ранее, чем теория поэзии.

Эстетические, романтические веяния, как показывают работы Никольского, Рижского, Левитского, все больше и больше проникают в сознание наших теоретиков литературы. На первое место в теории поэзии все отчетливее ставится проблема «красоты выражения». Это приводит к созданию особых, с эстетическим, философским уклоном, «курсов», где поэзия начинает утверждаться даже областью «чистого искусства». «...Если же изображение

не заботится об истине, — говорилось в одном из них, — но стремится только к эстетическому совершенству, то становится *стихотворным*»¹. На этот процесс и Левитский обращает внимание, отмечая, что «поэтическое» все чаще и чаще выступает синонимом «прекрасного».

Среди подобных «курсов» в первую очередь нужно назвать «Умозрение словесных наук» (1813) Л. Г. Якоба (1759—1827) и «О происхождении стихотворства» (1815—1816) П. Е. Георгиевского (1791—1852). Разделяемое и пропагандируемое ими учение о поэзии было основано на немецкой идеалистической философии и эстетике, открывая особое направление в развитии теоретико-литературной мысли России XIX в.

Однако в сознании теоретиков еще сильны «риторические» традиции, которые приводят к созданию четырехтомных «Правил словесности» (1815—1822) Я. В. Толмачева и четырехтомной «Учебной книги российской словесности» (1819—1822) Н. И. Греча. Самым значительным явлением в истории этого направления теоретико-литературной мысли России первой четверти XIX в. было составление Николаем Федоровичем Остолоповым (1783—1833) трехтомного «Словаря древней и новой поэзии» (1821). Будучи фундаментальным сводом «старых», «риторических», «классицистских» представлений о литературе, «Словарь» тем не менее сыграл огромную роль в развитии теоретико-литературного сознания в России. Он воочию показал бескровность, безжизненность «старой» литературной теории; сам того не желая, выявил бессмысленность поддержки ее, утверждая настоятельную необходимость создания теории новой, которая могла бы реально обеспечить поступательное развитие русской литературы и искусства.

Как бы отвечая этой потребности, следуя по пути, начало которому положили труды Якоба и Георгиевского, В. Ф. Одоевский (1803—1869) приступает к работе над «Опытом теории изящных искусств», А. И. Галич (1783—1848) издает «Опыт науки изящного» (1825). Надо отметить, что развитие теоретико-литературной мысли не только шло путем совершенствования учебных «курсов», «оснований», «умозрений» и создания различных «опытов» изящного, но и отражалось в живой практике

¹ Якоб Л. Г. Курс философии для гимназий. Спб., 1813, ч. 6, Умозрение словесных наук, с. 54.

литературно-художественной критики, которая задавала тон теоретическим исканиям, становясь во главе теоретико- и историко-литературного развития в России первой трети XIX в. Критика сохранит лидирующее положение вплоть до формирования в середине века первых отечественных литературоведческих школ.

Среди критиков, внесших наибольший вклад в развитие русского литературоведения до В. Г. Белинского, прежде всего нужно назвать Василия Андреевича Жуковского (1783—1852). В 1811 г. он выдвигает три принципа рассмотрения древней и новой поэзии, о которых можно уже говорить как об определенных принципах собственно литературоведческого анализа.

Вы разбираете, пишет Жуковский, внешнюю сторону произведения, его «вещественное, техническое совершенство». Затем обращаетесь к «образу рассматривания природы и ее изображения», что характеризует своеобразие литературы того или иного народа, того или иного этапа в историческом движении поэзии. И наконец останавливаетесь на «различии в действии... на нас производимом»¹ произведением искусства, т. е. на характере впечатления, полученного от общения с ним. «Оригинальность гения стихотворного, — подытоживает он, — заключают в том, как смотрит он на природу, как превращает в эстетическую идею получаемое им впечатление и, наконец, какими способами впечатление сие сообщает...»²

Древние поэты, считает Жуковский, прелести брали у природы, новые — извлекают из самих себя. Это позволяет ему сделать вывод о неисчерпаемости красот и бесконечности художественного отражения мира. Возможно ли, пишет Жуковский, «чтобы природа, столь изобильная красотою, для нас истощилась? Ум человеческий создан столь чудесно, что природа беспрестанно изображается в зеркале его новою...»³. Положение о бесконечности художественного отражения, о его беспрестанной новизне войдет составной частью в теорию реализма.

Без Жуковского-переводчика, «соперника» крупнейших европейских поэтов XVIII — начала XIX в., не было бы, по словам Белинского, и Пушкина. Жуковский од-

¹ Жуковский В. А. О поэзии древних и новых. — Вестник Европы, 1811, № 3, с. 188, 191, 196.

² Там же, с. 208.

³ Там же, с. 209.

ним из первых в России начал теоретически обосновывать необходимость создания самобытных ценностей, изыскивать свои, особые формы выражения прекрасного в искусстве. Его теория перевода и непосредственная практика переводчика были направлены на поиски красот оригинальных, не уступающих в эстетическом отношении поэзии других народов, и в этом большая заслуга поэта перед русской литературой и наукой о литературе.

Крупнейшего русского критика 10-х годов XIX в. А. Ф. Мерзлякова привыкли считать теоретиком классицизма. Однако его литературная теория — наглядное свидетельство общего процесса развития теоретико-литературной мысли того времени от «риторических» к «эстетическим» ее основам, а в художественном творчестве — от классицизма к сентиментализму и романтизму. Мерзляков действительно был сторонником строгого соблюдения поэтами правил творчества, потому что «искусство, — считал он, — вообще есть следствие правил, следствие науки сделать что-нибудь хорошее», которая и «приготовляет искусство»¹. Он также полагал неизблемыми существование трех единств в драме и принципа подражания в поэзии. Поэзия, писал он, «есть подражание в гармоническом слоге — иногда верное, иногда украшенное — всему тому, что природа может иметь прелестного, — подражание, сообразное с намерением поэта, с его воображением и чувствами» [74]. Но ведь и Карамзин, и сентименталисты утверждали то же самое. Считая, что поэт должен подражать «прелестному» в соответствии со своим «намерением... воображением и чувствами», Мерзляков выступает явным сторонником литературной теории сентименталистов.

И в своем учении о подражании он открыто отходит от классицизма. «Стихотворец, — пишет он, — посредством слова подражает предметам одушевленным и их действиям и описывает столь живо неживленные, что вы их видите перед собой, как будто в самой существенности; он даже мыслям и чувствам дает вид и тело» [75]. Здесь Мерзляков прямо идет за Карамзиным, а своим утверждением: «Сотворить — значит сделать новое, не существовавшее прежде», потому что поэт, «имея готовый материал, производит из него такие вещи, ко-

¹ Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. 1, с. 73. Далее в тексте даются постраничные ссылки на это издание.

торых, по-видимому, нет в природе; потому что он соединяет и располагает части, взятые из природы, по своей воле и по своим видам» [76] — он развивает соответствующее положение «Оснований российской словесности» Никольского.

Эстетическому направлению в развитии русской теоретико-литературной мысли отвечает и положение Мерзлякова об определяющей роли в поэтическом творчестве «пламенного воображения» и «нежного чувства» наряду с «разумом» [85]. А его слова: «Намерение поэта есть увлекать душу и поддерживать ее в том очаровании, которое ей нравится» [87], — с примерами, каким образом можно вызвать у читателей «приятную задумчивость» или «преклонить» его «к томной меланхолии» [87—88], практически выражают основное кредо литературной теории сентименталистов, основанной на «Эстетике» как науке чувственного познания. Все это вместе взятое, а также постоянные апелляции Мерзлякова к «теплому чувству» и «доброму сердцу» не оставляют никакого сомнения в том, что разрабатываемая и пропагандируемая им литературная теория отвечала тому переходному периоду в развитии теоретико-литературной мысли, который характеризовался сменой «риторической», «классицистской» теории поэзии теорией «эстетической».

В то же время теоретико-литературные взгляды и суждения Мерзлякова вращались в круге, свойственном теории классицизма, т. е. не выходили за пределы учения о том, как сделаться поэтом. Правда, значительное место при этом занимает у него проблема вдохновения, которой классицисты почти не уделяли внимания. И здесь Мерзляков прямо вторгается в область психологии творчества, видя в ней «науку целой жизни».

«Вдохновение художника», считает Мерзляков, «есть внутреннее самоуверение, что я не я, не то лицо, которое описываю, что я в самом деле нахожусь там, где себя представляю, в тех обстоятельствах, в тех выгодах и невыгодах, в счастье и в несчастье, которые принадлежат лицу, мною выводимому на сцену: так поступаю, действую, говоря, как ему только прилично» [117]. Отсюда следовало, что первым условием творчества является дар перевоплощения, умение представить себя на месте любого героя, в любой ситуации и обстановке. «Сей талант располагать самим собою, — продолжает Мерзляков, — есть, конечно, дар врожденный, но он очень много обра-

зуется обращением с людьми, изучением природы и образцов искусства» [117]. Необходимость «располагать самим собою» и «внутреннее самоуверение» писателя, что он в процессе создания произведения уже не писатель, а как бы те лица, которых он изображает, действительно является основой психологии творчества. Это положение Мерзлякова составило определенный вклад в нашу науку о литературе.

3. РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ НА РУБЕЖЕ 30-Х ГОДОВ

Для развития теоретико-литературного мышления в каждой стране основополагающее значение имеет его непосредственная связь с национальной художественной практикой, текущим литературным процессом. Это делает теорию действенной. В XVIII — начале XIX в. теоретико-литературная мысль России откачивала в самобытности современным ей национальным поэтическим формам, проходила мимо реального литературного процесса. Авторы пособий по теории словесности, широко используя национальный художественный опыт XVIII в., упорно не замечали того нового, что вошло в литературную жизнь России вместе с прозой Н. М. Карамзина и поэзией В. А. Жуковского, хотя романтические веяния уже коснулись в этих пособиях отдельных понятий и представлений. Возникает настоятельная необходимость связать теоретико-литературное мышление с реальным литературно-художественным процессом. Жанр литературного обозрения и явился формой такой связи, которая, начиная с «Рассуждения о российской словесности в нынешнем ее состоянии» Мерзлякова, становится затем, вплоть до работ В. Г. Белинского, магистральной в развитии теоретико- и историко-литературной мысли России.

В 1815—1817 гг. появляются «Обозрения русской литературы» 1814, 1815 и 1816 гг. Н. И. Греча, в 1816 г. — статья-обозрение «Нечто о нашей живописной прозе и о нынешнем состоянии русской словесности вообще» Р. Т. Гонорского, в 1817 г. — «Взгляд на нынешнее состояние русской словесности» В. К. Кюхельбекера. Показательно, что понятие «нынешняя словесность» является как бы заглавным и в «Рассуждении» Мерзлякова, и в статьях Гонорского и Кюхельбекера. Оно говорило,

что теоретико-литературное мышление этого времени живет одним стремлением, одним желанием — познать, понять, оценить сущность и своеобразие современной ему текущей русской литературы.

Этот факт свидетельствовал о начале переворота в русском теоретико-литературном сознании, когда решающим в его развитии становится обращение не к создаваемым на Западе теориям и курсам словесности, а к национальной художественной практике, стремления искать, находить, вырабатывать и обосновывать свои собственные, оригинальные художественные ценности. Познание русской литературы с точки зрения развития в ней самобытных художественных форм становится важнейшей задачей критики и теоретико-литературной мысли, определяя направление и характер их дальнейшего развития.

В 1820-е годы традиции «Обзрений литературы» поддерживает цикл «взглядов» А. А. Бестужева-Марлинского: «Взгляд на старую и новую словесность в России» (1823), «Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года» (1824), «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начале 1825 года» (1825). В эти же годы В. К. Кюхельбекер пишет статью-обозрение «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие».

Во второй половине 20-х годов и в 30-е годы XIX в. в России, пожалуй, не было ни одного журнала, в котором бы ни помещались ежегодные обзоры отечественной литературы, а также обзорные статьи по истории зарубежных литератур. Наиболее значительными были обзоры Н. А. Полевого (1796—1846) в «Московском телеграфе», О. М. Сомова (1793—1833) в «Северных цветах», С. П. Шевырева (1806—1864) в «Московском вестнике», И. В. Киреевского (1806—1856) в альманахе «Денница», обзоры-«отчеты» Н. И. Надеждина (1804—1856) в «Телескопе». Начиная с сентября 1834 г. в центре внимания передовой общественности обзорные статьи В. Г. Белинского, ставшие решающим событием в развитии литературоведения в России.

В эти годы в статьях критиков все отчетливее проявляется исторический подход к познанию литературных явлений, самого характера развития национальной художественной культуры. Благодаря работам Белинского основополагающим в развитии отечественного литерату-

ведения становится историзм. В начале 30-х годов именно исторический подход к познанию литературных явлений помог критикам открыть фундаментальный закон литературно-художественного развития.

Когда возникает возможность познавать литературу не статично в ее поэтических родах и видах, а в движении, в ее непрерывном развитии, т. е. когда вырабатываются представления и понятия о сущности литературного движения, понятия, которые затем становятся инструментом познания этого движения, формируется подлинная наука о литературе. Именно понятия о литературном движении лежат в основе учения о литературном развитии, где центральное место занимает определение художественных ориентиров, вершин, на достижение которых и направлено литературное развитие.

В аристотелевском и гегелевском учениях признавался единый для всех национальных литератур путь исторического развития от эпоса через лирику к драме, которая считалась вершиной поэзии, пределом художественных стремлений. В России этот процесс понимался несколько иначе. Русские теоретики XVIII в. полагали вершиной художественного развития не драму, а эпопею, а потому историческое движение русской литературы виделось им в стремлении к созданию национальной эпопеи. Однако закон движения литературы от эпоса через лирику к драме не являлся фундаментальным законом литературного развития. Он не мог быть безусловно применен ко всем национальным литературам. И прежде всего потому, что это было учение о конечных пределах литературного развития, возведенное в закон работами Аристотеля и Гегеля. Действительно, если какой-либо литературе удалось создать свои национальные образцовые эпопеи и драмы, то что им остается делать дальше? Повторять самих себя? В соответствии с этим законом литература, достигнув в своем развитии «драмы», должна остановиться. Но она не может остановиться, ее движение вечно и непрерывно. Как понять его сущность, как определить закон вечности и непрерывности литературного развития?

Установление фундаментального закона литературного развития было самым непосредственным образом связано с открытием литературных направлений. Оказалось, что таким законом, предусматривающим бесконечность художественного развития, был закон *борьбы и смены литературных направлений*. В этом все сильнее и сильнее

убеждал исследователей конкретный анализ текущего литературного развития, художественный опыт поколений, что и нашло свое отражение в теории «литературного направления», разработанной Ксенофонтом Алексеевичем Полевым (1801—1867).

«Направлением в литературе, — скажет он, — называем мы то, часто невидимое для современников внутреннее стремление литературы, которое дает характер всем или по крайней мере весьма многим произведениям ее в известное, данное время. Оно всегда есть и бывает почти всегда независимо от усилий частных. Основанием его, в обширном смысле, бывает идея современной эпохи или направление целого народа. Будучи выражением общества, литература и независима как общество. Следственно, ее направления бывают сообразны времени и месту, и в этом смысле никакие партии не могут поколебать ее. Покуда литература какая-либо должна выражать предназначенную ей идею, до тех пор тщетны усилия свратить ее с пути. Напротив, после, когда кончится период одного направления, когда выражена предназначенная идея, тогда часто случается, что первый могучий смельчак указывает литературе направление новое»¹.

Определением этого нового явления в литературе Кс. Полевой выдвигает целое учение о литературном направлении, где достаточно четко обозначены условия возникновения каждого направления, характер его жизнепроявления и тот момент, когда оно заканчивает свое существование, открывая дорогу направлению новому. Это учение оказало значительное влияние на развитие всей последующей русской литературоведческой мысли.

Создание теории литературного направления явилось важным шагом, сделанным теоретико-литературной мыслью России в процессе познания ею литературной жизни. Да и сами направления как явления этой жизни осознавались во всем мире в качестве важнейшего фактора литературного развития, становясь решающим показателем его движения и одновременно свидетельством успехов и критерием художественной ценности литературных произведений. В литературной теории революционных демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова — центральное место занимает именно учение о на-

¹ Полевой Кс. О направлениях и партиях в литературе. — Московский телеграф, 1833, ч. 51, № 12, с. 595—596.

правлениях как путях развития русской литературы, связанное с вопросами общественного развития России.

Теория литературного направления, сформировавшаяся в русской критике 30-х годов XIX в., показывала, что представляет и что должно представлять собой любое литературное направление, что его определяет и как надо его определять, каковы его исторические границы и где искать его начало и конец, тем самым обуславливая метод научного познания явлений литературной жизни и управления литературно-художественным развитием. Вместе с созданной ранее системой понятий о литературе — «период», «эпоха», «романтизм», «народность» и т. п. — теория литературного направления характеризовала своеобразие и оригинальность литературоведческого мышления в России первой трети XIX в., со всей определенностью говоря о рождении русской национальной науки о литературе, русского литературоведения.

Основные этапы развития науки о литературе тесно связаны с творчеством выдающихся художников слова — поэтов, драматургов, прозаиков. И это естественно, потому что рождение новой поэтической славы влечет за собой «смерть старых литературных понятий»¹, на место которых приходят понятия новые, а следовательно, и новая литературная теория.

История русского литературоведения не исключение из этого правила. Творчество таких писателей, как Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, становилось вехами на пути развития нашей науки о литературе, подготавливая рождение самобытного, оригинального литературоведения. В эстетике крупнейших писателей возникает и формируется своя, порой качественно новая литературная теория, которая утверждается в их собственной художественной практике, становясь методологией творчества, и в то же время является живым свидетельством процесса развития науки о литературе.

В 20-е и начале 30-х годов XIX в. русских писателей волнуют прежде всего проблема народности, специфика нового, романтического искусства, задача сближения литературы с жизнью, с действительностью.

Одни, писал Александр Сергеевич Пушкин (1799—1837), полагают, что «народность состоит в выбо-

¹ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 101.*

ре предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, то есть радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения». Однако народность не есть что-то привходящее в литературу, народность — это достоинство писателя, которое проявляется в том, насколько полно и верно передает, отражает, выражает он «образ мыслей и чувствований», тьму «обычаев, поверий и привычек», принадлежащих данному народу, его «особенную физиономию», которая определяется климатом, образом правления, верой¹. Вне жизни народа, по мысли Пушкина, нет и не может быть народности литературы и искусства. Отсюда следовало, что единственный путь сделать литературу народной — это сблизить ее с жизнью народа, с окружающей поэта действительностью.

Размышления Пушкина о народности не были опубликованы при жизни поэта. Однако они получили свое реальное отражение и воплощение в его творчестве, что было сразу отмечено критикой. Именно опираясь на художественный опыт Пушкина, развивает пушкинское учение о народности И. В. Киреевский. «Мало быть поэтом, — пишет он в статье «Нечто о характере поэзии Пушкина», — чтобы быть народным, надобно еще быть воспитанным, так сказать, в средоточии жизни своего народа, разделять надежды своего отечества, его стремления, его утраты, — словом, жить его жизнью и выражать его невольно, выражая себя». Это существенное достоинство: «отражать в себе жизнь своего народа»². Год спустя Киреевский скажет: поэт — это «проводник народного самосознания»³.

Только слившись с жизнью народа, сделав ее своей жизнью, поэт получит возможность выражать жизнь народа как свою собственную, и его поэзия «невольно», т. е. естественно, спонтанно, делается народной, а сам он станет подлинным «проводником народного самосознания». Это, считает И. Киреевский, необходимое условие для сближения литературы с жизнью, для создания подлинно народной, самобытной и оригинальной русской литературы.

Такое направление в решении проблемы народности

¹ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1962, т. 6, с. 267, 268.

² Московский вестник, 1828, № 6, с. 196.

³ Киреевский И. Обзорение русской словесности 1829 года. — Денница, альманах на 1830 год. М., 1830, с. XXI.

литературы получит в дальнейшем поддержку у Николая Васильевича Гоголя (1809—1852). «...Истинная национальность», отметит он в статье «Несколько слов о Пушкине» (1834), состоит «в самом духе народа». Поэт только тогда национален (т. е. народен), когда глядит на мир «глазами своей национальной стихии, глазами всего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами»¹, одним словом, когда поэт выражает себя, свое отношение к миру, невольно, естественно выражая взгляд на мир, отношение к миру самого народа.

Нельзя не обратить внимание на то, что определение народности, данное Гоголем, полностью разделял и поддерживал В. Г. Белинский. «Я не знаю, — писал он, — лучшей и определенной характеристики национальности в поэзии, как ту, которую сделал Гоголь в этих коротких словах, врезавшихся в моей памяти...»²

Это учение о народности не утратило своего методологического значения и для творчества писателей нашего времени.

Пушкин, пытаясь разобраться в сущности нового, романтического искусства, искусства его времени, приходит к теории «истинного романтизма», которая в главных своих чертах очень близка теории реализма. Анализируя суждения о романтизме, рассматривая многочисленные его определения, Пушкин отметил, что «сбивчивым понятием о сем предмете обязаны мы французским журналистам, которые обыкновенно относят к романтизму все, что им кажется ознаменованным печатью мечтательности и германского идеологизма или основанным на предрассудках и преданиях простонародных: определение самое неточное»; что «под общим словом романтизма разумеют произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности...»³. Возможно это тоже романтизм, соглашается Пушкин, но романтизм не истинный. «Истинный романтизм», утверждает он, отличается «верным изображением лиц, времени, развитием исторических характеров и событий...»⁴.

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л., 1952, т. 8, с. 51. В дальнейшем постраничные ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 558; см. также: т. 7, с. 336; т. 8, с. 79—80.

³ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 6, с. 263, 282.

⁴ Там же, с. 282.

Нетрудно заметить, что пушкинское определение «истинного романтизма» соответствует известному определению реализма, данному Ф. Энгельсом: «...реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»¹. Таким образом, теоретическая мысль Пушкина была не только на переднем крае нашей науки о литературе, но и в чем-то опережала ее.

Крупнейшим теоретиком критического реализма был Н. В. Гоголь, которому, наряду с Белинским, удалось обосновать необходимость подобного направления в литературе. «...Бывает время, — писал Гоголь, — когда нельзя иначе устремить общество или даже все поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости...» [8, 298].

Гоголя глубоко волнует проблема выражения идеала «от противного», которая возникла в условиях критического отношения литературы и искусства к действительности. Это находит свое отражение не только в его художественной практике, но и в его рассуждениях о разных оттенках смеха, в его учении о двух типах писателей и особенно в его теории комедии. Обращая внимание на высокое общественное назначение комедии, Гоголь в «Театральном разезде» (1842) скажет: «...разве положительное и отрицательное не может послужить той же цели? Разве комедия и трагедия не могут выразить ту же высокую мысль? Разве все, до малейшей, излучины души подлого и бесчестного человека не рисуют уже образ честного человека? Разве все это накопление низостей, отступлений от законов и справедливости, не дает уже ясно знать, чего требуют от нас закон, долг и справедливость? В руках таланта все может служить орудием к прекрасному, если только правится высокой мыслью послужить прекрасному» [5, 143—144]. Почти те же самые мысли будет развивать и Белинский².

В ряду теоретико-литературных работ Гоголя особое место занимают наброски «Учебной книги словесности для юношества», которые были сделаны им в 1844—1845 гг. Гоголь, пожалуй, первый в России ставит вопрос о необходимости создания своего, оригинального, незаимствованного курса теории литературы (словесности),

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 37, с. 35.

² См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955, т. 9, с. 547.

полагая, что «только в одной русской голове (если только эта голова устоялась) возможно создание науки как науки...» [8, 469]. Основы такой «науки словесности» он и пыгается изложить в набросках «Учебной книги».

Разделяя концепцию эстетической природы искусства («Родник поэзии есть красота» — 8, 472), Гоголь в то же время выступает сторонником функциональной теории литературы. Он не признает «искусства для искусства», особо подчеркивая, что словесность, художественная литература, поэзия не является самоцелью. «Она, — пишет Гоголь, — не есть также сама в себе что-либо существенное. Она есть только *образ*, которым передает человек человеку все им узнанное, найденное, почувствованное и открытое; как в мире внешних явлений, так и в мире явлений внутренних, происходящих в собственной душе его. Ее дело в том, чтобы передать это в виде яснейшем, живейшем, способном остаться навеки в памяти» [8, 470 — 471].

Под пером Гоголя возникает своеобразная поэтическая, художественная теория литературы, рассчитанная исключительно на воображение читателя, его способность все представлять образно. Не случайно поэтому в ее основание был положен тезис о красоте как единственном источнике, роднике поэзии. «При виде красоты, — пишет Гоголь, — возбуждается в человеке чувство хвалить ее, песнословить и петь. Хвалить такими словами, чтобы и другой почувствовал красоту им восхваляемого. Поэт только тот, кто более других способен чувствовать красоту творения. Потребность поделиться своими чувствами воспламеняет его и превращает в поэта» [8, 472].

В своем учении о поэтических родах и видах Гоголь выступает решительным сторонником не только хвалебной, восторженной поэзии, но и поэзии глубоко личностной, индивидуальной, что являлось продолжением и развитием лучших традиций поэтических теорий русских романтиков. «Поэзия лирическая, — пишет Гоголь, — есть портрет, отражение и зеркало собственных высших движений души поэта, его самонужнейшие заметки, биография его восторговений. Она есть, начиная от самых высших до самых низших ее родов, ничто иное, как отчет ощущений самого поэта. Гремит ли он в оде, поет ли в песне, жалуется ли в элегии, или же повествует в балладе, повсюду высказывает личные тайны собственной ду-

ши поэта. Словом, она есть чистая личность самого поэта и чистая правда» [8, 472].

Гоголь всю жизнь мечтал воспеть непосредственно красоту жизни, ее идеалы и не мог этого сделать, потому что не находил подобной красоты вокруг себя. И эта тоска по идеалу проявилась наиболее ярко, в ее чистом, ничем не омрачаемом и незамутненном виде в его «Учебной книге» — подлинном дифирамбе красоте. Создавая книгу, Гоголь полагал увлечь юные поколения на поиск и утверждение красоты — первоосновы жизни. Но в процессе ее создания он убедился, что сделать это невозможно, что в его время есть только один путь, которым можно устремить людей к прекрасному, — показать всю глубину настоящей «мерзости». В таких условиях жизни он не мог предложить юношеству свою поэтическую теорию — теорию возвеличивания, восхваления красоты, которой не было в окружающей его действительности. Поэтому и осталась «Учебная книга» неоконченной. Вчитываясь в строки этой книги, начинаешь еще глубже понимать трагедию Гоголя — художника и теоретика, который не смог примирить свою тоску по идеалу, по красоте жизни с необходимостью социального, революционного переустройства общества. Это сделал Белинский.

4. В. Г. БЕЛИНСКИЙ — ТЕОРЕТИК И ИСТОРИК ЛИТЕРАТУРЫ

В 30-е годы XIX в. отмечается новый период развития русского литературоведения, характеризующийся стремлением к единству и синтезу двух форм познания литературы — ее теории и истории. Необходимость такого синтеза становится в те годы особенно настоятельной.

Прошло десять лет со дня выхода «Опыта краткой истории русской литературы» Н. И. Греча. Будучи в свое время вершиной принципа хронологического познания русской литературы, работа Греча в начале 30-х годов отражала уже вчерашний день русского литературоведения и не удовлетворяла критическую мысль, которая в своих годовых обзорах литературы стремилась выявить и осознать логику, закономерности развития русской литературы. Это стремление и определяло новый этап в развитии литературоведческой мысли в России.

Наиболее популярный в те годы курс теории литературы «Основания российской словесности» А. С. Николь-

ского (пятое, шестое и седьмое издания которого вышли соответственно в 1823, 1828 и 1830 гг.) отставал от художественной практики литературы по крайней мере на четверть века. А если учесть, что на эти четверть века приходилось творчество Жуковского, значительная часть творчества Пушкина, большинство произведений русской романтической литературы, то фактически «Основания российской словесности» отставали от современности на целую литературную эпоху.

«Общая» (1818) и «Частная» (1832) риторики Н. Ф. Кошанского (1781—1831), которые переиздавались до 1848 г., в теоретическом отношении были явно устаревшими, так как основывались на традиционном для всех поэтик XVI—XVIII вв. учении о поэтических родах и видах, которое уже пережило себя и в новых условиях литературно-художественного развития не годилось для познания, объяснения и оценки своеобразия произведений нового времени, романтического творчества вообще. Создавать на такой основе историко-литературные курсы было бесполезно, так как означало простое повторение «Истории», написанной Гречем.

Проблема дальнейшего развития русской науки о литературе требовала совершенно иного подхода как к теоретическому, так и к историко-литературному познанию литературы. «Без истории предмета, — отмечал Н. Г. Чернышевский, — нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли о его истории, потому что нет понятия о предмете, его значениях и границах»¹. Именно такого рода проблема и встала перед литературоведением в начале 30-х годов XIX в.

Чтобы понять закономерности исторического развития русской литературы, необходимо было теоретически осознать, что же она представляет собой в настоящее время. А чтобы осознать сущность современной литературы, необходимо было выявить главное отличие ее от литературы предшествовавших периодов, что было невозможно без исторического взгляда на ее развитие. Именно Виссарион Григорьевич Белинский (1811—1848) смог дать историческому изучению литературы надежную теоретическую основу, а теорию обосновать всем ходом ее исторического развития.

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1949, т. 2, с. 265—266.

В процессе создания своего учения Белинский постоянно решает для себя вопрос: что такое литература вообще, что такое современная ему русская литература? В зависимости от характера решения этого основного теоретического вопроса и формируются его концепции исторического развития русской литературы, призванные проверить и подтвердить правильность ответа на этот вопрос.

Так поступает Белинский, открывая «Литературные мечтания», первое большое исследование исторического развития русской литературы, теоретическими рассуждениями о разных точках зрения на сущность литературы. «Одни, — отмечает он, — говорят, что под литературою какого-либо народа должно разуметь весь круг его умственной деятельности, проявившейся в письменности. Вследствие сего нашу, например, литературу составят: «История» Карамзина и «История» гг. Эмина и С. Н. Глинки, исторические разыскания Шлёцера, Эверса, Каченовского и статья г. Сенковского об исландских сагах, физики Велланского и Павлова и «Разрушение Коперниковой системы» с брошюркою о клопах и тараканах; «Борис Годунов» Пушкина и некоторые сцены из исторических драм со *щтями* и *анисовкою*, оды Державина и «Александроида» г. Свечина и пр... Другие под словом литература понимают собрание известного числа изящных произведений... И в этом смысле у нас есть литература, ибо мы можем похвалиться большим или меньшим числом сочинений Ломоносова, Державина, Хемницера, Крылова, Грибоедова, Батюшкова, Жуковского, Пушкина, Озерова, Загоскина, Лажечникова, Марлинского, кн. Одоевского и еще некоторых других. Но есть ли хотя один язык на свете, на коем бы не было скольких-нибудь образцовых художественных произведений, хотя народных песен?»¹

Наконец, отмечает Белинский, «есть еще третье мнение, не похожее ни на одно из обоих предыдущих, мнение, вследствие которого литературою называется собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и неусловленных) усилий людей, созданных для ис-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 23—24. В дальнейшем постраничные ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома, выделенного курсивом.

куства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений» [1, 24]. Белинский присоединяется к этому, третьему мнению, утверждая, что «литература непременно должна быть выражением — символом внутренней жизни народа. Впрочем, — уточняет он, — это совсем не есть ее определение, но одно из необходимейших ее принадлежностей и условий» [1, 29].

С высоты этого «необходимейшего» условия и подходит Белинский к исследованию исторического пути развития русской литературы. «Итак, — говорит он, — теперь должно решить следующий вопрос: что такое наша литература: выражение общества или выражение духа народного? Решение этого вопроса будет историею нашей литературы и вместе историею постепенного хода нашего общества со времени Петра Великого» [1, 34].

Уже здесь мы встречаемся с качественно новым подходом к пониманию задач историко-литературного исследования: не установление хронологии писателей и литературных произведений в соответствии с той или иной эпохой развития общества (что имело место в «Истории» Греча), а выяснение основного вопроса — к созданию какой по своему характеру литературы привел процесс ее исторического развития, а также раскрытие сущности самого этого процесса, потому что в истории литературы, являющейся «выражением — символом внутренней жизни народа», «нет и не может быть скачков: напротив, в ней всё последовательно, всё естественно, нет никаких насильственных или принужденных переломов, происшедших от какого-нибудь чуждого влияния» [1, 24]. Если же в развитии какой-либо национальной литературы нет последовательности и естественности, значит, она не имеет и подлинной истории, т. е. ее произведения создаются случайно, они вызваны к жизни потребностями тех или иных общественных сил, а не являются результатом естественного отражения духа данного народа, внутренней закономерностью его художественного развития. Уже в решении этого вопроса проявился историзм Белинского, который в дальнейшем будет неотъемлемым качеством его исследований не только историко-ли-

тературного, но и современного ему литературного процесса.

Свое историческое исследование Белинский начинает не «с яиц Леды» и творчества «первобытных поэтов», что специально им оговаривается [1, 26—27], а со времени Петра I, которое явилось поворотным в истории русской литературы. Именно с этого времени «народ или, лучше сказать, масса народа и общество пошли, — отмечает Белинский, — у нас врозь». Народ «остался при своей прежней, грубой и полудикой жизни и при своих заунывных песнях, в коих изливалась его душа в горе и в радости», а общество изменялось, «забыло всё русское, забыло даже *говорить русский язык*, забыло поэтические предания и вымыслы своей родины, эти прекрасные песни, полные глубокой грусти, сладкой тоски и разгулья молодецкого, и создало себе литературу, которая была верным его зеркалом» [1, 40].

Надо сказать, что сама эта мысль для нашей науки не была новой. Уже в 1797 г. Карамзин в статье «Несколько слов о русской литературе» писал: «Когда Петр Великий сорвал завесу, скрывавшую от наших взоров жизнь цивилизованных народов Европы и успехи их искусств, тогда русский человек, униженный сознанием своей отсталости, но чувствующий, что он способен обучиться, захотел подражать иностранцам во всем — в образе жизни и в платье, в обычаях и искусствах; он переделал свой язык на манер и подобие немецкого и французского, и поэзия и словесность наши превратились в отзвук и отражение чужеземных поэзий и словесности»¹. Но до Белинского никто с этой точки зрения не исследовал *процесс* исторического развития нашей литературы, выделяя народную поэзию в самостоятельный, хотя и не совсем равноправный раздел русской литературы. Правда, при этом Белинский проявляет известную непоследовательность, предполагая развитие только в *литературе общества*, снимая эту проблему по отношению к *литературе народа*. А ведь за те неполные сто лет, которые прошли с момента появления оды Ломоносова «На взятие Хотина», жизнь народа, его поэтическое творчество также не стояли на месте. Здесь сказалась общая недооценка Белинским народной поэзии вообще, которая сохранилась у него и в дальнейшем.

¹ Карамзин Н. М. Избр. соч. М.—Л., 1964, т. 2, с. 147.

Прослеживая развитие русской литературы послепетровского времени, Белинский выделяет в ней пять периодов. Однако реально их оказывается не пять, а шесть, так как творчество Кантемира и Тредиаковского он относит к доломоносовскому периоду. «С Ломоносова, — считает Белинский, — начинается наша литература; он был ее отцом и пестуном; он был ее Петром Великим» [1, 42], и начинается с подражания. «Прельщенный блеском иноземного просвещения, он (Ломоносов. — А. К.) закрыл глаза для родного. Правда, он выучил в детстве наизусть варварские вирши Симеона Полоцкого, но оставил без внимания народные песни и сказки. Он как будто и не слышал о них. Замечаете ли вы в его сочинениях хотя слабые следы влияния летописей и вообще народных преданий земли русской? Нет — ничего этого не бывало» [1, 43—44].

Оторвавшись от народной поэзии, от самой жизни народа, литература наша стала исключительно выражением общества. «...Два поэта, — отмечает Белинский, — впрочем, весьма неравные гением, преимущественно были выражением одного: громозвучные песни Державина были символом могущества, славы и счастья Руси; едкие и остроумные карикатуры Фонвизина были органом понятий и образа мыслей образованнейшего класса людей тогдашнего времени» [1, 47].

Творчество Державина было первым шагом русской литературы к ее народности. В его посланиях и сатирах, пишет Белинский, «видна практическая философия ума *русского*; посему главное отличительное их свойство есть *народность*, народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи. В сем отношении Державин народен в высочайшей степени» [1, 50]. Имя Державина, отмечает критик, «мы с гордостью можем поставить подле великих имен поэтов всех веков и народов, ибо он один был свободным и торжественным выражением своего великого народа и своего дивного времени» [1, 52]. Однако самой русской литературе до народности было еще далеко, потому что все литературные явления наши, отмечает Белинский, «рождались не вследствие необходимости, произвольно и бессознательно, не вытекали из событий и духа народного» [1, 54].

Это отличало и литературу *карамзинского периода*, который простирался «от девяностых до двадцатых годов» [1, 56]. Только одна басня родилась в это время «не случайно, а вследствие нашего народного духа, который страх как любит побасенки и применения», отчего басня «имела на Руси такой чрезвычайный успех». «Вот, — восклицает Белинский, — самое убедительнейшее доказательство того, что литература непременно должна быть народною, если хочет быть прочною и вечною!» [1, 61].

Мы так подробно остановились на начальном периоде исторического развития русской литературы в освещении Белинского, потому что начиная с «Литературных мечтаний» и до последних обзорных своих статей он будет считать, что основной движущей силой развития русской литературы являлось ее стремление отрешиться от подражания и стать самобытной, самостоятельной, народной. Именно поэтому значение каждого ее периода оценивается Белинским в «Литературных мечтаниях» с точки зрения того, насколько он приблизил нашу литературу к ее народности. В этом отношении, считает Белинский, самым значительным приобретением первого периода было творчество Державина. *Второй период* тоже «произвел» одного «великого и бессмертного» народного писателя — Крылова. В третьем, *пушкинском периоде*, который продолжался «почти ровно десять лет», до 1830-го «холерного года», только один Пушкин «был выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского» [1, 72], и отчасти Грибоедов, герои которого «не выдуманы, а сняты с натуры во весь рост, почерпнуты со дна действительной жизни; у них не написано на лбах их добродетелей и пороков; но они заклеены печатью своего ничтожества, заклеены мстительною рукою палача-художника» [1, 81].

Четвертый, так называемый *прозаическо-народный период*, не оставил ни одного великого поэта или писателя, за исключением, пожалуй, подающего надежды Гоголя. Однако именно в этот период возникло всеобщее стремление к народности. «*Романтизм*, — отмечает Белинский, — вот первое слово, огласившее *Пушкинский период*; *народность* — вот альфа и омега нового периода. Как тогда всякий бумагомаратель из кожи лез, чтобы прослыть *романтиком*, так теперь всякий литературный шут претендует на титул *народного писателя*. *Народ-*

ность — чудное словечко! Что перед ним ваш *романтизм!* В самом деле, это стремление к народности весьма замечательное явление» [1, 91]. Именно оно оставляет надежду на будущее русской литературы, которое не мыслилось вне ее народности и достижение которой связывалось Белинским с «*верностью изображения картин русской жизни*» [1, 94].

Пятый, *смирдинский период*, начавшийся, по словам Белинского, с 1833 г., не связан непосредственно с проблемой развития в литературе народности, но имел прямое отношение к проблеме художественности ее. Введя «таксу на все роды литературного производства», Смирдин, считает Белинский, становится «главою и распорядителем сего периода. Всё от него и всё к нему; он одобряет и ободряет юные и дряхлые таланты очаровательным звоном ходячей монеты; он дает направление и указывает путь этим гениям и полугениям, не дает им лениться, словом, производит в нашей литературе жизнь и деятельность» [1, 98].

Белинский понимает, что такое положение не может не сказаться на качестве литературы, которая начинает приобретать «торговый» дух. Под угрозой оказывалось дальнейшее развитие русской литературы, ее художественности. Если с точки зрения содержания литература подошла почти вплотную к тому, чтобы сделаться народной, стать выразительницей духа русского народа, то в художественном отношении она, как отмечает Белинский, оставляет желать много лучшего. «У нас, — пишет он, — была эпоха схоластицизма, была эпоха плаксивости, была эпоха стихотворства, эпоха романов и повестей, теперь наступила эпоха драмы; но еще не было эпохи искусства, эпохи литературы» [1, 101], т. е. эпохи художественности. Процесс становления в русской литературе художественности и явится предметом специального исследования Белинского, вершиной которого будет цикл статей под общим названием «Сочинения Александра Пушкина» (1843—1846).

Прослеживая в «Литературных мечтаниях» картину исторического развития русской литературы, Белинский приходит к выводу, с которого он начал свою статью: у нас нет литературы. «В самом деле, — пишет он, — Державин, Пушкин, Крылов и Грибоедов — вот все ее представители; других покуда нет и не ищите их. Но могут ли составить целую литературу четыре человека, являв-

шиеся не в одно время? И притом, разве они были не случайными явлениями?» [1, 101]. Сам этот вывод для русской историко-литературной мысли не был новым. К нему приходили ранее А. А. Бестужев-Марлинский и И. В. Киреевский, оценивая произведения русской литературы с высоты того же самого критерия народности. Примечательно было то, что на протяжении десяти лет, рассматривая историческое движение литературы, ее критики и исследователи приходили к одному и тому же заключению. Это означало, что русское теоретико-литературное сознание с возрастающей настойчивостью переходило от умозрительных суждений и положений на реальную, конкретную почву анализа художественного опыта русской литературы. Отныне его развитие было неразрывно связано с процессом познания художественного своеобразия русской литературы с точки зрения как ее форм, так и содержания. Это также говорило о том, что изучение истории русской литературы переходит в новую фазу, когда главным предметом исследования становятся закономерность, логика, последовательность или, как бы мы сейчас сказали, диалектика литературно-художественного развития.

К какой бы теоретической проблеме ни обращался Белинский, исторический подход в ее решении являлся для него обязательным, а тесная связь теоретико- и историко-литературного исследования — необходимым условием успеха. Именно так он поступает, определяя своеобразие двух типов поэзии — идеальной и реальной, раскрывая затем историческую закономерность процесса возникновения реальной поэзии, которая неизбежно приходит на смену поэзии идеальной сначала в западноевропейской, а затем и в русской литературе.

«Поэзия, — пишет он в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835), — двумя, так сказать, способами объемлет и воспроизводит явления жизни. Эти способы противоположны один другому, хотя ведут к одной цели. Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела — на *идеальную* и *реальную*» [1, 262]. У всякого народа, продолжает Бе-

линский, сначала появляется поэзия идеальная, которая отвечает его представлениям о жизни, но находится «в раздоре с действительностью» [1, 262]. И фактически весь путь исторического развития поэзии заключается в ее стремлении сблизиться с действительностью, стать реальной. Процесс этот наблюдается уже в Греции, однако первый решительный шаг к такому сближению делает «Дон-Кихотом» Сервантес. Затем Шекспир «навсегда помирил и сочел ее с действительною жизнью» [1, 266], и, наконец, Вальтер Скотт «докончил соединение искусства с жизнью...» [1, 267].

Реальная поэзия, подчеркивает Белинский, — это «поэзия жизни, поэзия действительности», она «истинная и настоящая поэзия нашего времени. Ее отличительный характер состоит в верности действительности...» [1, 267]. Теория реальной поэзии выступает, таким образом, развитием учения Белинского о народности. Ведь именно верность действительности в «Литературных мечтаниях» он считает отличительным свойством народности. И в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» он скажет об этом прямо: «...народность есть не достоинство, а необходимое условие истинно художественного произведения, если под народностию должно разуметь верность изображения нравов, обычаев и характера того или другого народа, той или другой страны. Жизнь всякого народа проявляется в своих, ей одной свойственных, формах, следовательно, если изображение жизни *верно*, то и *народно*» [1, 295]. Этот вывод подтверждается не только художественным опытом мировой литературы, но и всем процессом развития нашей прозаической литературы, начиная от Карамзина и кончая Гоголем, который окончательно сблизил русскую литературу с русской действительностью, создав произведения, народные «в высочайшей степени» [1, 295].

Статья Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» обогащала русское теоретико-литературное сознание теорией реальной и идеальной поэзии и вместе с тем углубляла представления о характере исторического развития русской литературы XIX в., которая в своем стремлении стать народной достигает этого, утверждаясь на творческих позициях реальной поэзии. Разработка Белинским теории реальной и идеальной поэзии явилась для русского литературоведения школой теоретического познания сущности литературы, ее целей, задач, назначе-

ния, возможностей. Уже здесь возникает положение, которое в дальнейшем станет основой учения о литературе. «...Отличительный характер новейших произведений вообще, — отмечает Белинский, — состоит в беспощадной откровенности... в них жизнь является как бы на позор, во всей наготе, во всем ее ужасающем безобразии и во всей ее торжественной красоте... в них как будто вскрывают ее анатомическим ножом... Мы требуем не идеала жизни, но самой жизни, как она есть» [1, 267].

Учение о современной литературе будет разрабатываться Белинским постоянно. Значительное место в развитии этого учения занимает статья «Речь о критике» (1842). «Что такое само искусство нашего времени?» — спрашивает в этой статье Белинский и тут же отвечает: «Суждение, анализ общества; следовательно, критика. Мыслительный элемент теперь слился с художественным, — и для нашего времени мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтоб изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос» [6, 271]. Утверждая аналитический характер современной ему литературы, Белинский на первый план выдвигает уже не требование верного изображения действительности, которое остается тем не менее важнейшим, а положение, во имя чего изображает художник жизнь. Искусство — «воплъ страдания», искусство — «вопрос» становится в дальнейшем преобладающей формой художественного познания и отражения нашими писателями русской действительности.

Аналитическое начало в литературе, ее стремление дойти до самых глубоких тайн жизни человека и общества постоянно будет подчеркиваться Белинским. «Дух анализа, — скажет он в пятой статье пушкинского цикла, — неукротимое стремление исследования, страстное, полное вражды и любви мышление сделались теперь жизнью всякой истинной поэзии» [7, 344]. Литература должна быть «ревизором и контролером» общественного мнения [8, 87]. Содержанием романа, подчеркнет он, должен быть «художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностию» [10, 106]. Обращая внимание на то, что в совре-

менную ему эпоху «анализ общества», вообще изображение жизни невозможны без «могучего субъективного побуждения», Белинский разрабатывает учение о пафосе как страсти, «возжигаемой в душе человека *идею*» [7, 312], которая в конечном счете и определяет все «побуждения» художника. Таким образом, верность действительности, народность, анализ общества, пафос — вот основные черты современной ему литературы, которые теоретически закрепляются в его учении о литературе, находя подтверждение в художественной практике писателей «натуральной школы».

Появление «натуральной школы» говорило, отмечает Белинский, о «зрелости и мужественности» нашей литературы [9, 459]. В лице Гоголя и последовавших за ним писателей «натуральной школы» русская литература имела мужество сказать современному им обществу всю горькую правду о нем самом. Начиная «с 1836 года, — говорит Белинский, — когда публика наша прочла «Миргород» и «Ревизора»... весь ход нашей литературы, вся сущность ее развития, весь интерес ее истории заключались в успехах новой школы». Новая школа «пишет так хорошо, что только ее произведения и читаются публикою...» [9, 388, 389]. Причина необычайной популярности «натуральной школы» среди читателей заключается в стремлении «русского общества к самосознанию», следовательно, в пробуждении «в нем нравственных интересов, умственной жизни» [10, 16], потому что «в лице писателей натуральной школы русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов и через это сделалась и современной и русскою» [10, 314]. Именно эта школа, по словам Белинского, окончательно осуществила «стремление нашей литературы, желавшей сделаться вполне национальной, русскою, оригинальною и самобытною...». Писатели этой школы способствовали уничтожению «всего фальшивого, ложного, неестественного» в русской литературе, сделав ее «выражением и зеркалом русского общества», одушевив ее «живым национальным интересом» [9, 388].

Эта школа совершает целый переворот в эстетическом сознании русского общества, обратившись «от высших идеалов человеческой природы и жизни... к так называемой «толпе», исключительно избрав ее своим героем, изучает ее с глубоким вниманием и знакомит ее

с нею же самою» [9, 388]. Благодаря творческим успехам писателей этой школы «литература наша, — отмечал Белинский, — с недоступных высот великих идеалов, которых осуществлений никто не видал и не встречал на земле, спустилась на землю и принялась за разработку современной действительности, представляемой толпою. Этим из предмета праздной забавы она сделалась предметом дельного занятия» [9, 459].

Вместе с отцом «натуральной школы», Гоголем, в русскую литературу пришел и новый принцип утверждения идеала в искусстве, так сказать, от противного: «изображением низкого и пошлого жизни» возбуждать в читателе «созерцание высокого и прекрасного и тоску по идеале...» [8, 90]. Поэт «натуральной школы», сторонник критического, гоголевского направления, говорил Белинский, «служит всему высокому и прекрасному, даже не упоминая о них, но только верно воспроизводя явления жизни, по их сущности противоположные высокому и прекрасному, — другими словами: путем отрицания достигая той же самой цели, только иногда еще вернее, которой достигает и поэт, избравший предметом своих творений исключительно идеальную сторону жизни» [9, 547].

Появление в русской литературе «натуральной школы», гоголевского, отрицательного, критического направления, потребовало от Белинского нового подхода к познанию и освещению истории нашей литературы. Согласно его убеждению, ничто подлинно народное и самобытное не возникает случайно, а приходит и утверждается исторически необходимо и закономерно, естественно, последовательно. Чтобы доказать право «натуральной школы» на жизнь и убедить всех в подлинно национальном ее характере, нужно было раскрыть исторические корни ее появления, показать истоки критического отношения литературы к действительности, проследить развитие, эволюцию именно такого отношения русской литературы к жизни общества на протяжении всей видимой их истории. Никакой сменой периодов, а также борьбой классицизма, романтизма и других направлений объяснить неизбежность возникновения «натуральной школы» было невозможно.

Обратившись к истории новой русской литературы, Белинский приходит к выводу, что уже при ее рождении наметилось два направления в ее развитии: сатирическое («первый светский писатель был сатирик Канте-

мир») и патетическое. «В лице Кантемира русская поэзия, — пишет Белинский, — обнаружила стремление к действительности, к жизни, как она есть, основала свою силу на верности натуре. В лице Ломоносова она обнаружила стремление к идеалу, поняла себя, как оракула жизни высшей, выпренней, как глашатая всего высокого и великого» [10, 289]. И всю историю русской литературы Белинский рассматривает уже не по периодам, а с точки зрения развития в ней этих двух направлений, которые сближаются, даже сливаются в творчестве великих писателей — Державина, Пушкина и Гоголя.

Направление, данное Кантемиром, обнаруживает в своей основе верность натуре, действительности. Оно развивается в творчестве Хемницера, Фонвизина, Крылова и Гоголя. Направление, идущее от Ломоносова, имеет патетическую, или идеальную, основу. Его история — творчество Дмитриева, Карамзина, Жуковского, Батюшкова, раннего Пушкина. Эта историко-литературная концепция, начало разработки которой Белинский положил статьей «Кантемир» (1845), была окончательно сформулирована им в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года».

Таким образом, писатели, которые ранее укладывались в рамки того или иного периода, теперь были связаны единой нитью преемственности и традиций внутри своего, непрерывно развивающегося направления. А «натуральная школа» при этом возникла как необходимый этап развития направления, данного русской литературе Кантемиром и продолженного Гоголем.

Учение о литературе, которое подкреплялось художественной практикой писателей «натуральной школы», концепция исторического развития русской литературы, которая доказывала неизбежность и необходимость возникновения этой школы в 40-е годы XIX в., явились важнейшим вкладом Белинского в развитие русского литературоведения, убедительно показывая, что дальнейшее развитие науки о литературе немислимо без синтеза теоретико- и историко-литературного познания, без их самой тесной, самой заинтересованной связи с реальной литературно-художественной практикой, текущим литературным процессом. Теория становилась живой, подвижной, действенной, а история литературы — диалектичной, где ведущим инструментом познания утверждалось понятие «литературного направления», которое и обеспечивало рас-

крытие диалектики литературно-художественного развития.

Так закладываются основы подлинно научного литературоведения в России.

5. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ МЫСЛЬ В 30-40-Е ГОДЫ XIX В.

30—40-е годы XIX в. ознаменовались в России развитием производства, выходом на историческую арену новых общественных классов и групп. Это отразилось на дальнейшей демократизации литературы, росте издательств и полиграфии, развитии журналистики и писательской профессионализации.

Потребность в национальном самосознании стимулировала историко-литературные исследования. «Никогда, кажется, не было заметно такого, как ныне, ревностного стремления ко всему, что может показать и объяснить нам *народность* нашу», — пишет в это время Н. А. Полевой¹.

Исторические изменения литературного процесса и самого понятия «литература» определили и основные историко-литературные представления. Самым значительным завоеванием литературоведческой мысли в России с этого времени и в течение всего XIX в. был *сознательный историзм*. Развитие литературы и общественной мысли начинает восприниматься как процесс, связанный с общеисторическим развитием; появляется интерес к осознанию этого процесса. Значительно двинулась наука о литературе с введением преподавания истории русской литературы в университетах в 1835 г. (до этого существовали кафедры красноречия и стихотворства).

И все-таки это был период своеобразного синкретизма в изучении истории русской литературы, которой, строго говоря, как систематизированной науки еще не существовало. В университетском уставе 1835 г. были соединены «российская словесность и история российской литературы». Только в 1863 г. кафедра всеобщей литературы и кафедра русского языка и литературы были разделены. История просвещения вообще, история церкви,

¹ О продолжении Древней русской Вивлиофики и издании русских песен. — Московский телеграф, 1832, № 3, с. 109.

письменности, книгопечатания постоянно сопровождали историко-литературные исследования и практически от них не отделялись. Соответственно этому расплывчатыми были и интересы профессоров, историков литературы, часто отличавшиеся наряду с широтой поверхностностью и эклектизмом.

Интерес к истории литературы захватил не только ученый мир, но и самих писателей, которые в этот период особенно много сделали для осмысления литературного процесса. Б. М. Эйхенбаум «эпоху русского начального филологизма, русского «славяноведения», начатую А. С. Шишковым и борьбой «шишковистов» с «карамзинистами», проводит «через весь девятнадцатый век» в век двадцатый. Борьбу он связывал с процессом становления русского литературного языка. Первый период закончился победой Пушкина, но только в поэзии; в 30-е годы началась организация прозы, сопровождавшаяся «новым подъемом филологизма». «Писатели 30-х годов были в большинстве и серьезными филологами — как Даль, как Вельтман, как Сенковский»¹. Сюда же, несомненно, должен быть отнесен и Пушкин. «В Пушкине было верное понимание истории, — пишет близко знавший его П. А. Вяземский, — свойство, которым одарены не все историки»². В статьях поэта мы находим историческую оценку литературных явлений: указание на значение их для своего времени и на то, что устарело в эстетическом отношении. «В сущности, это были первые зачатки историко-художественной критики, которую уже вскоре предпринял Белинский», — писал А. Н. Пыпин³.

Исходным моментом в развитии «синкретического» литературоведения 30-х годов стала серия статей «Размышления и разборы» П. А. Катенина, где дан сжатый обзор всеобщей литературы, начиная с античных классиков. Статьи Катенина обладают еще многими качествами нормативно-«эстетического» подхода, но в то же время примечательна в них унаследованная от декабристов установка на народность и гражданственность литературы. «Поборником народности» называл Катенина В. Г. Белинский. В сочинениях Катенина содержатся первые требования соблюдения исторического и местного ко-

¹ Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 330—331.

² Вяземский П. А. Полн. собр. соч. Спб., 1879, т. 2, с. 373.

³ Пыпин А. Н. История русской литературы. Спб., 1902, т. 4, с. 374.

лорита: «Чем ближе поэт новый наш, обрабатывая предмет древний или чуждый, подойдет к свойству, быту и краске избранного им места, времени, народа и лица, тем превосходнее будет его произведение...»¹. Катенин не настаивает на соблюдении классицистических единств, признавая только единство действия, и высоко ставит сочинения Шекспира, что было характерно уже не для классицистической, а для романтической литературы его времени.

С 30-х годов усиливается тяга к философским воззрениям², которые русские литераторы и ученые находили в философских системах Канта, Шеллинга, Гегеля. Научные командировки в европейские университетские города, знакомство с новейшими философиями Запада облегчили молодой русской науке освоение новых методов. В немецких романтических учениях сильны были идея народности и интерес к народному творчеству.

В 30-е годы в России возрос интерес к фольклору, вырабатывались новые методы его собирания и исследования. Поэты-«любомудры» активно пропагандировали идею народности, указывали на общественное и литературно-научное значение фольклора. Примыкавший к кружку П. В. Киреевский (1808—1856) был выдающимся собирателем народных песен и наиболее объективным текстологом-фольклористом. Развитие фольклористической текстологии в России тесно связывалось с развитием фольклористики в других славянских странах. В эти годы особенно выделяются работы гениального сербского самоучки Вука Караджича (1787—1864), выработавшего в фольклористике строгие филологические принципы.

В произведениях народного творчества русских фольклористов интересовали прежде всего данные жизни народа, его истории. Например, И. И. Срезневский (1812—1880) ставил своей задачей восстановить по памятникам казачьего фольклора всю историю украинского народа.

Количественный рост литературного материала, как созданного современными писателями, так и фольклорного, экзотического, средневекового, привлекаемого, например, романтической критикой, способствовал уясне-

¹ Литературная газета. Спб., 1830, т. 1, с. 30.

² См.: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 304.

нию их исторической взаимосвязи. П. А. Вяземский уже в 1822 г., при появлении «Кавказского пленника», сформулировал мысль о закономерности исторических изменений литературы: «...они многим из нас могут быть не по сердцу, но отрицать их невозможно, или безрассудно. И ныне, кажется, настала эпоха подобного преобразования»¹. Он ниспровергает аристархов, критиковавших народившуюся романтическую поэзию на том только основании что «почтеннейший Аристотель с преемниками» им о ней ничего не говорили².

Исторический взгляд на литературу встречал противодействие «эстетического» течения в оценке литературных явлений. В предшествующие десятилетия литература претерпела качественные изменения. В творчестве Пушкина она впервые в полной мере становится художественной по преимуществу, литературой-искусством, ценностью эстетической. Русская литература «из риторической стремилась сделаться естественною и натуральною», — писал Белинский³. «Он первый, — отмечал потом Чернышевский, — возвел у нас литературу в достоинство национального дела, между тем как прежде она была, по удачному заглавию одного из старинных журналов, «приятным и полезным препровождением времени» для тесного кружка дилетантов»⁴. Этим качеством литературы и пробудилась к жизни «эстетическая критика». В литературоведении 30—40-х годов сосуществовали и боролись между собой «эстетическая критика» и шедший ей на смену исторический взгляд, дававший более прочную основу для оценки литературных явлений.

В западноевропейской филологии идею литературы как органической и необходимой принадлежности общественной жизни, развивающейся исторически и подлежащей историческому и системному изучению, уже в конце XVIII в. развивали Фр. Шлегель и Ж. де Сталь, а еще ранее — Д. Вико и И. Гердер. Наиболее полно представленное трудами И. Вахлера историческое направление за границей понимало историю литературы как систематическое собрание фактов, объясняющих современное состояние литературы и культуры, которое тесно взаимо-

¹ Сын Отечества, 1822, ч. 82, № 49, с. 117.

² См. там же.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 10, с. 294.

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 475.

действует с политической историей, обращаясь к ней за решением возникающих вопросов.

Историзм всегда означает изучение явлений в развитии. Эстетическая критика подвергала произведение спонтанному рассмотрению, избегая сопоставления его с другими, в то время как для исторического взгляда сопоставление и рассмотрение литературы во всей ее совокупности становились основополагающим способом ее изучения. Эстетическая критика объясняла и оценивала произведение литературы в его возникновении и росте из самого себя, апеллируя к «вдохновению», таланту и вообще творческой силе, внутренне присущей самому поэту, в то время как исторический взгляд выводил это произведение из условий данной исторической эпохи. Соответственно этому и оценка литературного материала в одном случае зависела от отвлеченных представлений об «изящном» и соображений «вкуса», а в другом — от соответствия произведения исторической эпохе и оказанного им на нее влияния. Последнее достигалось правильным историческим и политическим взглядом на произведение и его эпоху.

Исторической критикой не игнорировался, однако, и индивидуально-личностный момент в формировании и развитии литературы, ею было правильно понято значение биографии писателя. Именно в это время было осознано, что «жизнь сочинителя есть драгоценный комментарий к его сочинениям»¹. Это высказывание А. И. Герцена относится к 1834 г.

Первые историко-литературные работы несли на себе отчетливую печать биографизма. П. А. Вяземский, создавший ряд биографических очерков (о Державине, Фонвизине, Озерове), видел в творениях писателя главное деяние его жизни², связывая таким образом творчество и биографию. Белинский уже в 40-е годы провозгласил, что «источник творческой деятельности поэта есть его дух, выражающийся в его личности, и первого объяснения духа и характера его произведений должно искать в его личности»³. «Обстоятельства частной жизни» поэта он требует рассматривать «в живой связи с его творениями»⁴. Биографический уклон многих предисловий к сочи-

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954, т. 1, с. 62.

² См.: Сын Отечества, 1822, ч. 79, № 29, 22 июля, с. 121.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7, с. 308.

⁴ Там же, с. 309.

нениям тех или иных писателей предшествовал появление позднее историко-литературных монографий. Так, известная книга Вяземского о Фонвизине возникла из его предисловия к сочинениям драматурга. П. А. Плетнев в 1833 г. рассматривал такие предисловия, как подготовительный материал к «общей истории литературы»¹.

Вслед за трудами И. Борна и Н. Греча в 1837 г. появилась чрезвычайно зрелая по своей концепции книга Н. Стрекалова о русской литературе XVIII в.² В ней много внимания уделено систематизации литературных понятий. Автор определяет «словесность» как «выражение умственной, духовной жизни народа — посредством внешнего орудия, языка», как «народное самопознание»³. Период «народного самопознания», по мысли Стрекалова, наступает в процессе исторического развития народа. Он высказывает идею исторического развития литературы и прослеживает развитие литературы русской. Исторически оценивает автор и отдельные явления литературы, например творчество Сумарокова. Поэт весьма значителен, если рассматривать его параллельно со своим веком, но он забыт вовсе «не потому только, что *слог его устарел*, как решают некоторые»⁴. Творчество Державина, по Стрекалову, было реакцией на распространение западного классицизма, убивавшего народность литературы; следующий шаг от подражательности к народности связывает он с реформой Карамзина. Отрицательно оценивая русскую литературу древнего периода, Стрекалов отмечает ее «исполинский» рост начиная с середины XVIII столетия, возрастание ее «гражданственности» и «народного духа», который с этого времени именно в литературе «начинает познавать себя», вследствие чего, по его заключению, «здесь только начало нашей литературы, как самобытного выражения народной жизни»⁵. «История всех литератур нам показывает, — пишет Стрекалов, — что когда образование разольется на значительную часть общества, когда таким образом приготовится масса читателей, умеющих ценить достойное, тогда только появляются в большом количестве произведения образцовые — од-

¹ Плетнев П. А. Соч. и переписка. Спб., 1885, т. 2, с. 264.

² Стрекалов Н. Очерк русской словесности XVIII столетия. М., 1837.

³ Там же, с. XI.

⁴ Там же, с. 80.

⁵ Там же, с. 37.

ним словом, тогда близко процветание литературы...»¹

Мысль об отражении в литературе народной жизни становилась основной историко-литературной идеей времени. С нее начинается и монография П. А. Вяземского «Фонвизин», появившаяся в печати в 1848 г., но написанная уже в 1830 г. Вводную, историографическую главу, в которой рассматривается «значение истории литературы вообще», отношение литературы к действительности и пр., Вяземский начал словами: «История литературы народа должна быть вместе историею и его общежития»², т. е. общества. Если литература в тот или иной период не отражает общественных мнений, а общество чуждо влиянию современной литературы, утверждает автор книги, «то можете заключить безошибочно, что в эпохе, изучаемой вами, нет литературы истинной, живой, которая не без причины названа выражением общества»³.

Таким образом, отчасти у Н. Стрекалова и полнее у П. А. Вяземского находим понимание общественной природы литературы как естественно функционирующей и необходимой выразительницы общественных настроений и идей, самое существование и развитие которой служат показателем существования и развития самого общества.

В соответствии со своей концепцией, отражавшей оппозиционные в то время настроения, все основные слабости литературы XVIII столетия и своего времени Вяземский, этот «декабрист без декабря», как назвал его С. Н. Дурылин⁴, связывает с неразвитостью общественных отношений, почти полным отсутствием общественной жизни. Творчество Фонвизина он показывает в тесной связи со своей эпохой, особо отмечая его злободневность и публицистический накал.

Сочинение Вяземского высоко ценил Пушкин. Белинский писал, что «только один князь Вяземский мог бы у нас написать историю литературы русской в отношении к обществу так, чтоб это была история литературы и история цивилизации в России от Петра Великого до

¹ Стрекалов Н. Очерк русской словесности XVIII столетия, с. 110—111.

² Вяземский П. А. Фонвизин. Спб., 1848, с. 1.

³ Там же.

⁴ См.: Кутанов Ник. [Дурылин С. Н.] Декабрист без декабря. — В кн.: Декабристы и их время. М., 1932, т. 2.

нашего времени»¹. М. А. Максимович, прочитав в «Литературной газете» отрывки из книги Вяземского, отмечал в обозрении русской литературы: «В сем году внятное заговорили о литературе, как о выражении общества»².

В книге о Фонвизине Вяземский первым в России применил исторический метод, получивший в дальнейшем значительное развитие. При всем неприятии Вяземским революционно-демократических убеждений Белинского он во многом превосходил историко-литературную концепцию критика.

Защитником ретроградной «эстетической» теории выступил Е. Ф. Розен. В рецензии на книгу Вяземского он оспаривал ее главные положения, утверждая: «Отражать современное общество — вовсе не цель литературы! Она не была бы лучшим достоянием народа, если бы не имела цели гораздо высшей, благороднейшей»³. «Для нас еще не наступила пора строгой формы критики Шиллеровой и Шлегелевой»⁴.

В то же время историческая установка Вяземского была ограниченной и непоследовательной. Искусство социальное он не приветствовал, презрительно именуя его представителей «литературными скороходами» и «ремесленниками», которые, провозгласив «наобум какое-то учение западных начал»⁵, возвели Гоголя в «родоначальники школы» и тенденциозно видели в нем союзника, «обличителя» общественных недугов. Все это, по мнению Вяземского, представляло собой «какое-то противодействие прежним, коренным литературным началам»⁵.

Вяземский и сам проповедует своеобразный эстетизм, указывая в качестве вечных образцов на сочинения представителей карамзинской школы и произведения Пушкина; новейшую литературу он относит к «книгопрядильной промышленности». Возражения против «духа партий», «задней мысли» в литературе, «гражданских и социальных утопий» содержатся и в статье Вяземского «Взгляд на литературу нашу в десятилетие после смерти

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 4, с. 454.

² Денница, альманах на 1831 год. М., 1831, с. 1—11.

³ Сын Отечества, 1848, № 6, отд. 6, с. 7.

⁴ Там же, с. 5.

⁵ Вяземский П. А. Языков и Гоголь. — Санктпетербургские ведомости, 1847, 25 апреля; его же. Полн. собр. соч., т. 2, с. 316.

⁶ Там же.

Пушкина». В 1847 г., столь богатом эпохальными литературными явлениями, вдохновенно разобранными Белинским, Вяземский не увидел никакого «стройного законного развития»¹, ничего достойного внимания в литературе.

Историческая концепция получила отражение в трудах молодого И. В. Киреевского, который указывал на бедность русской литературы на том основании, что в ней «еще нет полного отражения умственной жизни народа»². Однако Киреевский возлагал на будущее русской литературы большие надежды. Предвосхищая известную констатацию Чернышевского, он писал: «...ни в какой земле текущая словесность не имеет такой значительности, как в России; и между тем как в других государствах литература есть одно из второстепенных выражений образованности, у нас она главнейшее, если не единственное»³.

В 30-е годы новое развитие получила университетская филологическая наука. По уставу 1836 г. в Московском университете образован историко-филологический факультет. До середины 1830 г. ведущим профессором на словесном отделении в Московском университете был А. Ф. Мерзляков, в трудах которого уже говорится о необходимости исторического понимания литературы. После смерти Мерзлякова кафедру русской словесности занял И. И. Давыдов, не понимавший, по свидетельству Ф. И. Буслаева, истории русской литературы; древнерусским письменным и старопечатным памятникам он не придавал никакого собственно литературного значения, «к народному языку былин и песен относился с презрительным снисхождением»⁴. По ходатайству Погодина и Жуковского на место адъюнкта по кафедре русской словесности в Московском университете в 1834 г. назначен С. П. Шевырев (1806—1864); вскоре он получил и кафедру. Шевырев окончательно утвердил историческое направление в преподавании русской литературы. В университете он читал курс «История русской словес-

¹ Вяземский П. А. Языков и Гоголь. — Санктпетербургские ведомости, 1847, 25 апреля; П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., т. 2, с. 357.

² Обзорение русской словесности за 1829 г. — Денница, альманах на 1830 год, ХХІХ. М., 1911, т. 2, с. 38.

³ Европеец, 1932, № 1, с. 102.

⁴ Буслаев Ф. И. Мои воспоминания. М., 1897, с. 122.

ности, преимущественно древней» и работал над одноименной книгой¹. В 1836 г. Пушкин делает наброски статьи об «Истории поэзии» Шевырева, в которой отмечает в качестве достоинства этого труда «способ изложения исторический»². До Шевырева студентам читалась только догматизированная теория словесности. Шевырев обогатил преподавание историей литературы, сначала зарубежной, а затем и русской. Кроме того, он читал в университете теорию поэзии в историческом развитии.

До Шевырева история древнерусской литературы как наука не существовала и самая возможность ее подвергалась сомнению. Поэтому И. В. Киреевский писал о лекциях Шевырева восторженно, как об «открытии нового мира»: «С этой точки зрения, лекции Шевырева представляются нам уже не литературным явлением, более или менее заманчивым, но новым событием нашего исторического самосознания»³. Как первый в отечественной научной литературе «образец собственно исторического направления», рассматривавшего литературные памятники в связи с общественной жизнью народа, характеризовал труд Шевырева и М. И. Сухомлинов⁴. Однако работы Шевырева по истории русской словесности, добротные в фактическом отношении, подверглись основательной критике за их политическую тенденциозность и подчинение исследований церковно-догматическому взгляду. Главным оппонентом Шевырева стал Белинский, беспощадная критика которого заставила забыть не только реакционно-охранительные тенденции, но и некоторые полезные стороны научного наследия Шевырева.

Почти одновременно с Шевыревым, в том же 1834 г., ординарным профессором Киевского университета по кафедре русской словесности был назначен М. А. Максимович (1804—1873). Его «История древней русской словесности» (1839) наряду с работами Шевырева открывала новую область исследований. Интерпретация Максимо-

¹ См.: История русской словесности, преимущественно древней. Публичные лекции профессора Шевырева. Два выпуска, 1846. Продолжение труда и переиздание двух первых выпусков вышло в 1858—1859 гг.

² Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т., т. 12, с. 65.

³ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. 2, с. 110.

⁴ Сухомлинов М. И. О трудах по истории русской литературы. — Журнал министерства народного просвещения, 1871, № 8, с. 168.

вичем «Слова о полку Игореве» как народнопоэтического произведения, отразившего век «изустной поэзии», имела важное значение для изучения «Слова» на новых началах. Киевская старина, литература и письменность Киевской Руси — в основе научных интересов Максимо-вича.

В начале 30-х годов в русской историографии активизировалась так называемая «скептическая» школа, возникновение и развитие которой было связано с оппозицией официально-монархическим тенденциям «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Большое значение для формирования этой школы имели взгляды А. Л. Шлёцера и особенно немецкого историка Б.-Г. Нибура (1776—1831), подвергнувшего критике сочинения римских историков как недостоверные и ставшего основателем критического метода в изучении истории. Значительное влияние на «скептиков» оказали также французские историки Гизо и Тьерри.

Главным представителем «скептической» школы был профессор Московского университета М. Т. Каченовский (1775—1842). В ряде статей ему удалось доказать баснословность многих известий, сообщенных русскими летописями, вследствие чего Каченовский призывал рассмотреть летописи критически, «добраться до того смысла и до тех самых слов, какие собственно принадлежат древнему летописателю»¹. Среди последователей Каченовского был Н. А. Полевой, противопоставивший «Истории» Карамзина свою «Историю русского народа» и демонстративно посвятивший ее «Б.-Г. Нибуру, первому историку нашего века».

В конкретных оценках и взглядах «скептики» допустили ряд грубых промахов, что привело их к отрицанию подлинности основных произведений древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве», «Повести временных лет», «Русской Правды». Эти ошибки позволили противникам «скептиков» опровергнуть не только их ошибочные суждения, но и полностью отрицать значение «скептической» школы. Однако деятельность «скептической» школы имела и некоторые плодотворные результаты в развитии критических методов исторического исследования. «Скептики» заставили критически пересмотреть многие вопросы, принимавшиеся прежде на веру,

¹ Вестник Европы, 1809, ч. 47, с. 133.

обогатили науку методологически, приучая оценивать каждый факт с точки зрения внутренней достоверности, соответствия общим законам исторического развития.

Борьбе со «скептиками» много сил отдал историк и филолог М. П. Погодин (1800—1875), владевший историческим подходом к литературным источникам. В специальном исследовании «Нестор» (1839), в споре о признании летописи сочинением XI в., Погодин одержал полную победу над «скептиками». Критический метод Погодина, во многом усвоенный от А. Л. Шлёпера, предусматривал изучение всех вариаций текста, пользование приемом аналогии, учет общенсторических и общенациональных факторов.

В 30-е и 40-е годы активно развивается изучение славянских литератур, давшее представление о славянстве как о цельном явлении, — необходимый материал построения истории русской литературы. Особенно четко это представлено в трудах В. И. Григоровича (1815—1876). Его диссертация «Опыт изложения литературы словен в ее главнейших эпохах» (1843) стала первой работой, научно обосновавшей идею славянской литературной общности и взаимовлияний. Заметную роль в изучении славянских литератур сыграли учреждение в 30-е годы славянских кафедр в университетах и посылка молодых ученых в славянские страны (Ю. Венелин, В. И. Григорович, позднее — А. Н. Пыпин и др.). В итоге этих веяний, сильно расширивших историко-литературные знания, в научных взглядах на литературу назревал перелом — «историко-литературная реакция», возникновение которой А. Н. Пыпин относил к концу 40-х годов¹. Один из учеников Шевырева, Ф. И. Буслаев, соединил точные текстовые исследования с широкими историко-литературными обобщениями. Глубиной мысли и строгостью метода Буслаев превзошел своего учителя и всех предшественников. По словам П. Н. Сакулина, он «завершает собою старый период в истории нашей науки и начинает новый»². Круг научных интересов Буслаева очень широк. Большое значение он придавал методологии, собственно научному самоопределению, более всего ценил индукцию, историзм, не терпел ничего априорного и догмати-

¹ См.: Пыпин А. Н. История русской литературы. СПб., 1898, т. 1, с. 39.

² Сакулин П. Н. В поисках научной методологии. 1. Ф. И. Буслаев. — Голос минувшего, 1919, № 1—4, с. 6.

ческого. Именно Буслаев указал на важность изучения не одних только выдающихся явлений литературы, создаваемых гениальными личностями, но и всех фактов литературного развития, включая народное творчество и древнюю литературу. «Литература и искусство служат только внешним выражением духовных отправлениях жизни народной», — писал ученый¹. Историю мотивов и сюжетов он сделал существенной частью истории литературы, обосновал и подкрепил многими примерами идею преемственности литературного предания; из нее следует строгое проведение исторического принципа. Задача науки, по Буслаеву, заключается в том, чтобы установить «историческую и систематическую связь между отдельными фактами литературы и между веками»². По литературе, согласно Буслаеву, можно судить о жизни целой исторической эпохи. Это стало оправданным положением для развившейся вскоре культурно-исторической школы, от представителей которой Буслаев отличался несколько большим романтизмом идеалистического толка, усвоенным им от братьев Гримм и др.

Новая и новейшая литература в 30-е и 40-е годы XIX в. только начинала входить в орбиту историко-литературных исследований. Вышедшая в 1842 г. первым изданием «Русская хрестоматия» А. Д. Галахова (1807—1892) вводила в гимназическое преподавание новейших писателей — Лермонтова, Гоголя, Тургенева.

Профессор А. В. Никитенко (1804—1877) издал в 1845 г. «Опыт истории русской литературы». Эта работа одна из первых в русской литературной науке ставила методологические проблемы; она заключала в себе мысль о закономерном развитии литературы и о соединении «критико-эстетического» изучения, оценивающего произведения исключительно с художественной точки зрения, с историческим, учитывающим силы, формирующие литературу: народность, общественный дух, государство и его учреждения. Только такая история может быть, по мнению Никитенко, «священной книгой самопознания» нации. Однако существенного значения этот

¹ Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства., Спб., 1861, т. 1. Русская народная поэзия, с. 404.

² Из неопубликованного письма Ф. И. Буслаева к А. Д. Галахову от 2 октября 1859 г. Цит. по кн.: Сакулин П. Н. В поисках научной методологии, с. 12.

труд не имел ввиду расплывчатости содержащихся в нем определений и незавершенности всего исследования.

История литературы как наука только становилась, хотя уже пробудился к ней интерес. Вспоминая это время, А. Н. Пыпин писал, что преподавание А. В. Никитенко в Петербургском университете давало нечто вроде эстетики. Как и Давыдову, Никитенко была совершенно чужда древняя русская литература. Книга Шевырева мало удовлетворяла студентов, потому что была не столько историей, сколько «нравоучительным панегириком русской старины». Настоящие историко-литературные курсы начал читать позднее только М. И. Сухоминов. «Чтобы составить себе связное представление о целом ходе литературной истории, — заключает Пыпин, — надо было вообще работать самому...»¹

¹ Пыпин А. Н. Мои заметки. М., 1910, с. 58.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ ШКОЛЫ В РУССКОМ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ XIX В.

1. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

В середине 40-х годов XIX в. в русской литературе произошли, как уже отмечалось, серьезные изменения, связанные с формированием «натуральной школы» — первой в России подлинно национальной художественной школы.

Одновременно возникает мнение, что «натуральная школа» не является по своему характеру национальной, самобытной, что вообще в тех условиях жизни русского народа невозможно возникновение какой-либо «русской художественной школы». Такую точку зрения развивали славянофилы. Они исходили из положения, что искусство призвано в соответствующих самобытных художественных формах отражать жизнь своего народа, выражать его идеалы. А так как в современной им русской действительности представление о сущности жизни народа и его идеалах, сложившееся у образованной части общества, которая в основном и создавала произведения искусства, не соответствовало реальной жизни народа и его реальным идеалам, то, «очевидно — что такое состояние мысли не допускает даже и возможности Русской народной школы»¹ в литературе и искусстве.

С формированием взаимно исключаящих точек зрения на вопрос о сущности, характере, самой возможности национальной литературной школы в России особую остроту приобретает *проблема народности* литературы как основы ее национального своеобразия и самобытности. В 50-е годы не только славянофилы и сторонники «официальной народности», но и революционные демо-

¹ Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы. — Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847, с. 320.

краты (каждые со своих позиций) считали, что русская литература еще не стала подлинно народной. «Если окончить Гоголем ход нашего литературного развития, — писал Н. А. Добролюбов в 1858 г., — то и окажется, что до сих пор наша литература почти никогда не выполняла своего назначения: служить выражением народной жизни, народных стремлений»¹. Но чтобы литература могла выполнить это свое назначение, необходимо знать, в чем же заключается суть народной жизни, народных стремлений и идеалов.

Эти вопросы — в центре идеологической борьбы того времени. От характера их решения зависело направление дальнейшего развития русской литературы, ее будущее, которое не мыслилось вне ее народности. В этих условиях остро встает и проблема источников вдохновения, вообще истоков русской народности, русского национального характера, самобытного воззрения на жизнь, природу, окружающий мир, что необычайно волнует все слои литературной общественности, требует объяснения, ответа, решения. Очевидно, более или менее удовлетворительно ответить на эти вопросы и проблемы могла только научная мысль. Так создаются объективные предпосылки для возникновения в русском литературоведении «мифологической» школы, которая и ставила своей целью исследование, изучение истоков национальной самобытности русского народа на материале национальной русской литературы и искусства, прежде всего поэтического творчества самого народа.

Название *мифологическая* школа получила потому, что в своих изысканиях опиралась на учение о мифе и мифологии как первооснове умственной, а затем и художественной, поэтической деятельности первобытного, «доисторического человека». Это учение было разработано в 20—30-е годы XIX в. немецкими филологами братьями Вильгельмом и Якобом Гримм и с наибольшей полнотой было выражено в книге Я. Гримма «Немецкая мифология» (1835).

Согласно этому учению, мифология есть форма первобытного мышления, средство познания и объяснения человеком явлений окружающей его природы, собственной его жизни. Мифы, писал А. А. Котляревский, «суть

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. М.—Л., 1962, т. 2, с. 263.

не плоды праздной, лишенной почвы фантазии, или произвольного, обдуманного вымысла, а необходимый результат производственной и материальной культуры младенчествующего человечества», они «были первыми формами мысли младенчествующего народа, первою его попыткою уяснить себе загадку природы...»¹. «Каждый акт мифический... — писал А. А. Потебня, — есть вместе и акт познания»².

В отличие от логической формы, которая возникнет на более поздней ступени человеческого общества, мифическое познание было формой «бессознательно, — как отмечали братья Гримм, — творящего духа», бессознательного, естественного отражения мира человеком. Результаты такого познания закреплялись в виде слов-образов, что становилось первым актом мифотворчества. Словом, «названием, — пишет Ф. И. Буслаев, — запечатлевалось верование или событие, и из названия вновь возникали сказание или миф»³. Таким образом, язык как универсальная форма познания и отражения первобытным человеком окружающего его мира в своем происхождении и развитии тесно связан с мифотворчеством, являясь «сокровищницею верований и преданий, им запечатленных в памяти народа»⁴.

Мифологическая образность языка «в древнейшем периоде своего образования» является первым и важнейшим источником суждений о зарождении самобытных, народных воззрений на мир и природу. «Самая мифология, — отмечает Буслаев, — есть не иное что, как народное сознание природы и духа, выразившееся в определенных образах...»⁵. Чтобы понять сущность этой формы «народного сознания», необходимо прежде всего выяснить, откуда она берет свое начало. «Точку отправления мифологии... — писал известный собиратель народных песен П. Н. Рыбников в 1860 г., — надобно искать в представлениях о явлениях природы»⁶. В мифологическом учении

¹ Котляревский А. А. Соч. Спб., 1889, т. 2, с. 256, 284.

² Потебня А. А. О доле и средних с нею существах. — В кн.: Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1867, т. 2, с. 164—165.

³ Буслаев Ф. О влиянии христианства на славянский язык. Опыт истории языка по Остромирову евангелию. М., 1848, с. 9.

⁴ Там же, с. 10.

⁵ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1. Русская народная поэзия, с. 138.

⁶ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1910, т. 3, с. 302.

того времени разрабатывались в основном две теории происхождения мифов: «соляная» теория (английского филолога М. Мюллера), когда исходным в образовании мифов считали обожествление светил, солнца, и «метеорологическая» (немецкого филолога А. Куна), когда исходным полагали обожествление разных сил природы: ветра, грозы, молнии и т. п. Наши мифологи в своих работах опирались на обе эти теории. Между явлениями природы, писал, например, Рыбников, «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»¹.

Мифология, таким образом, выступала как результат объективного стремления человека найти объяснение всему происходящему вокруг него, прежде всего реальным явлениям природы. Но так как условия жизни первобытных людей были различны и в каждом уголке Земли кроме всеобщих явлений — света и темноты, дня и ночи, грозы, ветра, солнца, звезд и т. п. — были свои, особенные — лед, снег, метели, пески, приливы, отливы и т. п., — присущие только данному району или климатическому поясу, то и мифологическое сознание народов, живущих в этих районах или поясах, соответственно получало своеобразный оттенок. Именно отсюда, считали мифологи, берут свои истоки национальные особенности каждого народа, проявлявшиеся в его воззрениях на природу и окружающий его мир. Осознание этого факта давало, как верили мифологи, исследователям возможность с достаточной степенью точности выявлять и определять национальные особенности характера и воззрений каждого народа уже на стадии доисторического периода его развития.

Какими же источниками для подобного рода поисков обладали ученые? Это древнейшие памятники языка и письменности народа, а также произведения устного народного творчества, где самобытные черты народного характера, народных представлений о природе, мире, предания, верования сохранились в наиболее полном, почти, как считали тогда не только одни мифологи, первоизданном своем виде. Произведения древнерусской литературы и словесности, но главным образом фольклор,

¹ Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, с. 302.

становятся основным объектом исследования ученых, составивших мифологическую школу в русском литературоведении. Основной задачей этой школы было выявить, как и каким образом проявилось в народной поэзии и древнерусской литературе естественное, т. е. мифологическое, сознание русского народа.

Первым крупнейшим представителем русской мифологической школы был Федор Иванович Буслаев (1818—1897). Свою научную деятельность он начинает как лингвист, сторонник исторического языкознания, утверждая прямую и неразрывную связь русского языка и русской народной поэзии, существовавшую на всем протяжении их исторического развития («О преподавании отечественного языка», 1844). В магистерской диссертации «О влиянии христианства на славянский язык Опыт истории языка по Остромирову евангелию» (1848) Буслаев, уже опираясь на положение о мифологической сущности древнейших языков, устанавливает существование двух периодов в истории древнеславянского языка мифологического, связанного с языческими преданиями и верованиями, и христианского, когда первобытная славянская мифология начинает вытесняться христианскими понятиями и мифологией. «Диссертация Буслаева, — писал А. Н. Пыпин, — была в нашей литературе совершенно новостью: это 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»¹. Буслаев первый, отметил историк В. О. Ключевский, «рас толковал нам значение языка как исторического источника»².

Идея неразрывности языка и мифа, языка и народного предания становится для Буслаева основной при исследовании им памятников народного творчества и древнерусской литературы. «...Ясное и полное уразумение основных начал нашей народности есть едва ли не самый существенный вопрос и науки, и русской жизни»³, — говорил он в 1859 г. Стремление «уразуметь основные на-

¹ Пыпин А. Н. История русской этнографии. Спб., 1891, т. 2, с. 80.

² Ключевский В. О. Собр. соч. М., 1959, т. 8, с. 290.

³ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Спб., 1861, т. 2. Древнерусская литература и искусство, с. 1

чала нашей народности» и станет пафосом всей его научной деятельности.

Поиски эти Буслаев, как и все мифологи, начинает издалека. «Народ, — пишет он, — 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 будущее развитие жизни. Поэтому все нравственные идеи для народа эпохи первобытной составляют его священное предание, великую родную старину, святой завет предков потомкам»¹. Задача исследователя, считает Буслаев, и состоит в том, чтобы раскрыть, как возникали в жизни народа его законы, обычаи, образы, как рождалась его национальная мифология. Без этого невозможно понять и характер исторического развития художественного сознания народа, потому что «первые начала народной поэзии теряются в доисторическом соиздании самой мифологии, в так называемом *мифологическом процессе* духовной жизни народа»².

Этот процесс — процесс бессознательного, естественного творчества — предопределяет и традицию коллективности народной поэзии. «Поэтическое воодушевление, — пишет Буслаев, — принадлежало всем и каждому... Поэтом был целый народ...»³ Поэтому на первой стадии художественного развития каждого народа мифология подавляла и подчиняла себе любую фантазию и была единственным источником поэтического творчества. Это проявилось в преобладании теогонического (мифологического) эпоса.

Но вот человек начинает осознавать себя как деятеля, такого же творца предметов, событий, как и не ведомые ему мифические, божественные силы. И эта сторона жизни входит в его творчество, становится предметом поэтического изображения. В результате возникают предания, основанные на событиях из жизни и сферы

¹ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 1.

² Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 2, с. 5.

³ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 52.

деятельности самих людей, что и приводит к появлению «героического эпоса». Сначала, пишет Буслаев, теогонический и героический эпосы «живут общемо жизнью, но потом остается только героический, а потом и этот последний, все более прерывая нити, связывавшие его с народною мифологию, вступает на поприще *исторического рассказа*»¹.

Осознание того, что он, человек, может подчинять себе силы природы, например, заставить ветер надувать парус и вести лодку туда, куда человек сам хочет, или вращать жернова мельницы, обрекает многочисленных мифических существ и богов на гибель. Они уже не нужны человеку, чтобы объяснить действие тех или иных сил природы, он понимает, что они не всемогущи, и сознает себя равным с ними, сохраняя только тех богов и создавая новых как олицетворение сил, еще не объяснимых ему и не подвластных. Этот переход «от древнейших божеств к позднейшим, переход, свидетельствующий о дальнейшем развитии духовных сил народа», находит необходимое отражение и «в мифологических сказаниях»². И вот боги гибнут в скандинавской «Эдде», а у нас создается былина о том, как перевелись на Руси витязи.

Дальнейший процесс художественного развития народа приводит к распадению «героического эпоса» и выделению из него сказки как «разрозненного и подновленного эпизода народного эпоса», а затем она «переходит в забавную новеллу», соприкасаясь «с *повестью* и *нравоучительною баснею*», и, наконец, «выходит из замкнутого круга эпохи эпической на новое поприще, открываемое образованностью в успехах позднейшей лирики и прозы»³.

Однако окончание эпической эпохи и эволюции эпоса в лирику и прозу не приводят к полному вырождению мифологического сознания. Оно продолжает сохраняться в народе не только в форме былинного эпоса и сказок, но и в таких формах народного творчества, как посло-

¹ Буслаев Ф. И. Русские народные песни, собранные П. И. Якушкиным. — В кн.: Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. М., 1859, т. 1, кн. 2, с. 83.

² Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 2, с. 11.

³ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 310, 311.

вицы, поговорки, загадки, заговоры, приметы, суеверия и т. п. Это и характеризует национальное своеобразие мышления того или иного народа, составляя единый комплекс, единое целое. Все эти формы народного творчества, отмечает Буслаев, «взаимно переходят друг в друга, связываются крепкими узлами поверья, сцепляются и перемешиваются, подчиняясь игривой фантазии народа, изобразительной и художественной. Мы увидим, 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 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»¹.

Детерминированность народного сознания мифологией, развившимися и в то же время сохранившимися формами первобытного мышления является, таким образом, основой мировоззрения народа, определяя его национальное своеобразие и самобытность. Только познание этого комплекса проявлений народного сознания в его единстве и целостности позволит «уразуметь основные начала нашей народности», считал Буслаев. Это составляло основу его мифологического учения.

Такого подхода он требовал и к изучению древнерусской литературы и поэтического творчества народа, потому что «народная словесность» является «словом целого народа, *гласом народа...*»². И если Белинский считал, что «одно небольшое стихотворение истинного художника-поэта неизмеримо выше всех произведений народной поэзии, вместе взятых!»³, то Буслаев, наоборот, утверждал преимущество поэзии народа перед «искусственной» литературой и не только в сфере народности, но и в области «поэтических достоинств вообще»⁴. Таких великолепных образцов поэтического стиля, писал Буслаев, какие дает нам поэзия русского народа, мы не найдем ни

¹ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 33.

² Там же, с. 405.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5, с. 309.

⁴ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 407.

у одного из классических поэтов прошлого — Вергилия, Ариосто, Тассо¹.

Однако Буслаева и вообще всех мифологов вскоре ждало разочарование в универсальности мифологического принципа в познании национальной самобытности поэзии и искусства разных народов. Открытие фактов заимствования литературой одного народа идей, образов, сюжетов и т. п. из литературы другого показало ограниченность этого принципа, узость его исходных посылок. Оказалось, что художественное мышление каждого народа постоянно находилось в творческом общении с художественным мышлением других, прежде всего соседних с ними народов, вбирая в себя и творчески перерабатывая, приспособляя к своим понятиям и представлениям богатство их поэтического наследия.

В 1857 г. выходит работа А. Н. Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских», где давалось научное обоснование этого поистине всеобщего явления в развитии национальных литератур. Два года спустя появляется предисловие Т. Бенфея к «Панчатантре» и кладет начало формированию в европейском литературоведении особой школы, выросшей из «мифологической» и тесно связанной с ней, которая в своих исследованиях опиралась на принцип *заимствования*, миграционную теорию, или иначе — *теорию странствующих, бродячих сюжетов*. А уже в 1874 г. выходит статья Буслаева «Странствующие повести и рассказы», в которой он признается: «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!»².

Однако, считает он, теория заимствования не отрицает мифологическую, а только помогает объяснить многое, что «из теории мифологии природы оставалось

¹ См.: Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1, с. 407.

² Русский вестник, 1874, № 5, с. 30—31.

необъяснимым». Признать безусловное существование «доисторического влияния одной народности на другую», отмечает Буслаев, пока еще нет достаточных оснований¹. «Мифологи, — пишет современный исследователь, — ставили вопрос о происхождении фольклора, сторонники теории заимствования — об исторических судьбах его. В сущности одно направление дополняло другое...»²

Дополнением и углублением мифологического учения явилась и *теория эвгемеризма*, которая расходилась с теорией мифологии природы в вопросе о происхождении мифических богов. Эта теория, будучи одной из древнейших³, получила распространение в 60-70-е годы XIX в., особенно после опубликования исследования немецкого ученого О. Каспери «Первобытная история человечества с точки зрения естественного развития самой ранней его духовной жизни» (1873). Согласно теории эвгемеризма, мифологические божества возникли в результате обожествления человеком не различных сил и явлений природы, как утверждали сторонники теории мифологии природы, а самих людей, прославившихся, ставших знаменитыми в своем народе, племени. Эта «старинная теория», отмечает Буслаев, имеет свою ценность в науке «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.»⁴. Таким образом, мифологическое учение обогащалось, признавая тот факт, что определенная часть мифов вырастала из исторических преданий.

¹ См.: Буслаев Ф. И. Сравнительное изучение народного быта и поэзии XI—XVI вв. — Русский вестник, 1873, № 4, с. 591.

² Баландин А. И. Мифологическая школа. — В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975, с. 42.

³ Свое название теория получила уже в античности по имени древнегреческого писателя и философа Эвгемера (IV — начало III в. до н. э.). В своем романе «Священная запись» он доказывал, что боги появились в результате обожествления великих людей — правителей, которые либо сами устанавливали культ своей личности, либо это было сделано после их смерти.

⁴ Буслаев Ф. И. Догадки и мечтания о первобытном человечестве. — Русский вестник, 1873, № 10, с. 751.

В то же время, обобщая материал, накопленный в результате изучения «сказок и преданий всего земного шара», Буслаев приходит к выводу, что сходство их сюжетов основано не только на заимствовании, но, «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 узнает возвратившегося, одинаковые жестокости победителей с побежденными и мн. др.»¹. Бесконечное множество этих фактов делает невозможным «дать удовлетворительное объяснение их сродства с точки ли зрения мифологии природы или исторической передачи предания и литературного заимствования»². Выстроившиеся перед взором исследователей «длинные ряды сходных между собою преданий и сказаний, как в общем содержании, так и в мелочах отдельных приемов, оборотов мысли и выражений, приводят... 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»³. Так в мифологическое учение входит еще одна теория — *теория самозарождения* мифологических, сказочных и тому подобных сюжетов, вызванных общей природой человеческого бытия, общностью, единством путей развития человечества. Эту теорию называют еще *антропологической*.

Такое многообразие теорий внутри одного учения, при определенном положительном значении каждого, в целом отрицательно сказывалось на процессе развития

¹ Буслаев Ф. И. Странствующие повести и рассказы. — Русский вестник, 1874, № 5, с. 36.

² Там же.

³ Там же, с. 35—36.

мифологической школы, расплывая внимание исследователей, что, несомненно, ослабляло эффективность применения принципов этого учения к исследованию произведений древней литературы и народной поэзии. Ощущалась настоятельная необходимость в какой-то объединяющей их теории или принципе. И таким объединяющим принципом исследования стал принцип *сравнительно-исторического изучения произведений народной поэзии и древней словесности*.

Первоначально этим принципом начали пользоваться лингвисты, затем Буслаев переносит его на мифологию. «Отличить, — писал он, — 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»¹. А ученики Буслаева применяют этот принцип уже к изучению произведений древнерусской литературы и фольклора. Так, в процессе развития мифологической школы в нашей науке возникает и формируется школа «сравнительной мифологии».

Свою основную задачу представители этой школы видели в том, чтобы, используя все позитивное возникших внутри мифологического учения теорий, выявить те начальные, самородные мифы и предания, которые легли в основу произведений поэтического творчества. Именно сравнительный метод, писал А. Н. Афанасьев, «дает средства восстановить первоначальную форму преданий, а потому сообщает выводам ученого особенную прочность и служит для них необходимою проверкою»². Для осуществления этой цели ученые провели колоссальную, поистине титаническую работу по собиранию памятников народного творчества и анализу вариантов — порой не одного десятка — тех или иных сказок, былин, песен и т. п. Они сохранили для потомков огромное поэтическое наследие русского народа, ввели это наследие в научный обиход и повседневный быт.

¹ Буслаев Ф. И.: (рец.) А. Вельтман «Индогерманцы, или сайване. Опыт свода и проверки сказаний о первобытных населенцах Германии (1856)». — Отечественные записки, 1857, № 6, с. 738—739.

² Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу, М., 1865, т. 1, с. 16. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

В 1855—1863 гг. выходят восемь выпусков «Народных русских сказок» А. Н. Афанасьева, в 1860—1862 гг. — «Великорусские сказки» И. А. Худякова, в 1860 г. — «Русские песни, собранные П. Якушкиным», а в 1865 г. — «Народные русские песни из собрания П. Якушкина». В 1860—1874 гг. увидели свет десять выпусков «Песен, собранных П. В. Киреевским», а в 1861—1867 гг. — четыре тома «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым». В 1861 г. В. И. Даль издает «Пословицы русского народа», и т. д. Весь этот обширный материал и становится предметом изучения школой сравнительной мифологии.

Виднейшими представителями этой школы были Александр Николаевич Афанасьев (1826—1871), Орест Федорович Миллер (1833—1889), Александр Александрович Котляревский (1837—1881), а также группа ученых-мифологов революционно-демократического лагеря — Иван Александрович Худяков (1842—1876), Иван Гаврилович Прыжов (1827—1885) и Павел Николаевич Рыбников (1831—1885). Идеи мифологической школы в разные периоды научной деятельности разделяли и применяли в своих исследованиях такие крупнейшие русские ученые XIX в., как А. А. Потебня и А-др Н. Веселовский.

К числу основных работ, вышедших из недр этой школы, относится трехтомный труд А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов» (1865—1869). Опираясь на положение о тесной связи мифологии и образной сущности языка первобытного человека, Афанасьев создает стройное учение о процессе возникновения мифических представлений, а затем поэтического творчества из мифов. «Живое слово человеческое, с его метафорическими и созвучными выражениями, — пишет он, — есть богатый и, можно сказать, единственный источник разнообразных мифических представлений» [5].

На первом этапе развития языка слова-понятия, слова-образы еще не несли в себе особого мифического содержания, они возникали и существовали с единственной прагматической целью: назвать, обозначить предметы и явления окружающей человека действительности, отделить одни от других. Но вот кончается доисторический период жизни человека и начинается новый, который

приносит с собой новые представления, порожденные новыми отношениями между людьми, членами общества, между людьми и природой, которую человек стремится не только познать, но и подчинить себе. Это, естественно, не могло не сказаться и на языке. Его прежняя относительно старых понятий и представлений стройность «нарушается, обнаруживается постепенное падение его форм и замена другими, звуки мешаются, перекрещиваются; этому времени по преимуществу соответствует забвение коренного значения слов» [6].

Возникающее явление метафоризации, когда слово-понятие, слово-предмет, слово-образ теряют свою однозначность, способствует процессу уподобления человеком одних предметов и явлений другим. «Стоило только забыть, затеряться первоначальной связи понятий, — пишет Афанасьев, — чтобы метафорическое уподобление получило для народа все значение действительного факта и послужило поводом к созданию целого ряда баснословных сказаний» [9—10]. В результате «возникают мифы о тысячеглазом, неусыпном ночном страже Аргусе (звездное небо. — А. К.) и одноглазом божаестве солнца; извилистая молния является огненным змеем, быстролетные ветры наделяются крыльями, владыка летних гроз — огненными стрелами» [10].

Вначале, когда совершался этот процесс уподобления, «народ, — отмечает Афанасьев, — 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» [10]. С этого момента мифы начинают жить самостоятельной жизнью, подчиняя себе сознание людей и становясь важнейшим источником и основой поэтического творчества народов.

Являясь универсальной формой познания и объяснения окружающей человека действительности в доисторический период его жизни, мифы на первых порах исторического периода жизни человечества еще используются им для осознания и объяснения реальных исторических событий. В результате миф и история, мифические и исторические предания сливаются, порождая своеобразные гипертрофированные поэтические образы. Громадные размеры и сверхъестественная сила былинных ге-

роев была прямым следствием олицетворения в них «стихийных сил природы» [46]. «На древние мифические сказания и у славян, как и у всех других народов, — пишет Афанасьев, — историческая жизнь накладывает свое клеймо. Хранимое в памяти народа, передаваемое из поколения в поколение, эпическое предание необходимо занимает 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 вольности» [49].

Раскрыв мифологическую основу русских народных сказок во всей полноте «поэтических воззрений славян на природу», Афанасьев прямо указал путь дальнейшего исследования произведений народного творчества. «Изучение эпических песней, так называемых *былин*, тогда только приведет к прочным выводам, — писал он, — когда исследователи будут держаться сравнительного метода, когда путем обстоятельного сличения различных вариантов былины с родственными памятниками и преданиями других народов они определяют позднейшие отмены, съмут исторические наросты и восстановят древнейший текст сказания» [47].

Эту задачу выполнил О. Ф. Миллер в своей докторской диссертации «Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. Илья Муромец и богатырство киевское» (1869). Исходным для Миллера было положение, что «каждый род произведений народной словесности включает в себе несколько последовательных слоев, которые и должны быть в точности распознаваемы критикой». Словесность, считает он, напоминает «нечто подобное состоянию земной коры», следовательно, «наука народной словесности является своего рода палеонтологией»¹. Такое «палеонтологическое» исследование цикла былин об Илье Муромце и прodelывает он в своей диссертации. Диссертация Миллера показала огромные возможности метода исследования, который сам он раскрывает как метод об-

¹ Миллер О. Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса. Илья Муромец и богатырство киевское. Спб., 1870, Введение, с. 14.

стоятельного «сличения 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»¹.

А. А. Котляревского волновала другая проблема — проблема закономерности исторического бытования и движения мифов. Сначала, пишет он, возникает «мифическое представление», которое образовывается «из взаимного действия двух начал: внешнего, которым были непонятные для человека явления физической природы, и внутреннего, или начала мысли и чувства человека»². Долгое время эти представления существуют сами по себе, каждое в отдельности, без какой-либо внутренней связи. Затем воображение человека «соединяет отдельные черты воедино, пополняет пропуски, тогда возникает миф в собственном смысле, или мифическое сказание» [277].

Следующим этапом и «первым шагом» в дальнейшем развитии собственного мифа является «вторжение его в сферу религии, где он определяет предметы и порядки культа, и в сферу практической жизни, где он порождает многие обычаи и обрядности» [314]. Постепенно этим мифическим содержанием жизни человека овладевают жрецы и поэты, формируется «высшая мифология», которая находит свое отражение в форме религиозной, обрядовой песни и эпоса. В это время «мифы 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» [34]. Завершается процесс развития мифов вместе с утверждением новых религиозных отправлениях в жизни всего человечества, а сама мифология при этом заменяется демонологией. Такова картина исторической эволюции, созданная А. А. Котляревским.

Существенным недостатком в работе ученых-мифологов как за рубежом, так и в России было стремление во что бы то ни стало найти «мифический» аналог любому явлению, сюжету, герою, даже мельчайшим деталям по-

¹ Миллер О. Сравнительно-критические наблюдения над слоевым составом народного русского эпоса... Предисловие, с. 1.

² Котляревский А. А. Соч., т. 2, с. 284. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

вестования, которые встречались в произведениях народной поэзии. Наблюдаемое при этом чрезмерное увлечение мифологией природы стало объектом критики уже в среде самих мифологов. Так, Котляревский, рецензируя книгу Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», обращает внимание на определенную заданность ее автора в «объяснении *стрел* Ильи Муромца и *золотой казны* Соловья-разбойника». «Не станем спорить, — писал он, — 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?» [295 — 296].

Подобное увлечение теорией мифологии природы отмечал у Миллера Буслаев. «По этой теории, — писал он не без иронии, — 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 разумей 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.»¹.

Крайности наблюдались и при следовании теории заимствования, когда буквально все в поэтическом творчестве народа старались объяснить литературным влиянием, каждому сюжету, герою, ситуации, а также изобразительным деталям подыскивая соответствующий источник заимствования. Нередко выходило, что таковой обнаруживался на другом краю Земли, но это исследователей не очень смущало: главное, был найден такой источник. Мог ли он оказать влияние на творчество данного народа, вообще дойти каким-либо образом до места, в котором проживает этот народ, и стать достоянием его

¹ Буслаев Ф. И. Народная поэзия. Исторические очерки. Спб., 1887, с. 246.

художественного сознания — это сторонников теории заимствования интересовало в последнюю очередь, порой даже было за пределами их внимания.

Но, как известно, издержки применения той или иной теории, того или иного принципа, методологии не могут зачеркнуть все позитивное и полезное, что они внесли в систему научного познания. Это в полной мере относится и к русской мифологической школе, ее теориям и принципам. Нельзя не признать, что школа эта по праву занимает одно из важных мест в истории русского литературоведения.

Мифологическая школа вызвала к научной и общественной жизни огромные пласты русского народнопоэтического творчества, сделав его всемирным достоянием. Она положила начало широкому, всестороннему изучению древнерусской литературы в ее тесной связи с мифологией и фольклором. Именно работы ученых-мифологов России заставили западноевропейское литературоведение обратить серьезное внимание на русскую науку о литературе. И именно в недрах мифологической школы возникают, берут начало ведущие направления литературоведческой мысли XIX в. — историко-культурное и сравнительно-историческое, которые составили славу русской науки о литературе, нашего дореволюционного академического литературоведения.

2. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА

«Культурно-историческая» (или историко-культурная) школа была подготовлена литературоведением 30–40-х годов XIX в., когда в науке о литературе созревали идеи историзма, когда писатели все более осознавали себя выразителями общественно-исторического сознания. На Западе основоположником и главным теоретиком культурно-исторической школы был Ипполит Тэн (1828–1893), французский ученый. Принципы культурно-исторического исследования в русском литературоведении были вызваны потребностями русского исторического самопознания. Но опыт Тэна при этих условиях скоро получил в России известность и сильно повлиял на формирование русской культурно-исторической школы.

Метод И. Тэна был подготовлен предшествующим развитием. Стремление к научному изучению истории литературы, связанной с духовным развитием народов

и общественно-политическими условиями их жизни, выражено уже в работах немецкого филолога Г. Эйхгорна. Главный толчок культурно-историческому исследованию дал И. Гердер (1744—1803), включивший в понятие «литература» не все художественные произведения, написанные на языке данного народа, а только те, которые отражали его характер, развитие.

В основу идей культурно-исторической школы, как и некоторых других домарксистских литературоведческих направлений, лег философский позитивизм. Позитивизм ставил себе целью синтез научных познаний разных областей и преобразование всех наук на началах социологии. Апогей европейского и русского позитивизма — 80-е годы — стал временем расцвета и культурно-исторического метода, и выраставших из этого же философско-эстетического корня натуралистических, описательных тенденций в литературе. «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»¹. Важнейшими предпосылками новой литературоведческой школы были общий подъем науки, успехи естествознания и техники, развитие философии; диалектический взгляд на мир, установление причинно-следственных связей не только между явлениями природы, но и между общественными явлениями, между явлениями и средой, условиями их существования. Вместе с другими общественными науками доказательности и «точности» требует и филология. Вся деятельность Тэна была направлена на поиски объективной основы для объяснения явлений искусства, всегда казавшегося зависимым от случайностей и личных фантазий художников. Эту основу он пытался выявить из других отраслей науки. В книге Ч. Дарвина «О происхождении видов» Тэн нашел образец применения метода аналогий, закона причинности и идеи закономерного развития явлений.

Значение работ представителей культурно-исторической школы прежде всего в том, что вслед за мифологами они внесли методологию в историю литературы и тем самым развили и подкрепили ее научный характер. Важнейшим отправным положением было понимание литературы как отражения исторической жизни и развития

¹ Спенсер Г. Опыты. III. Спб., 1866, с. 50.

народов. С этого и начинается изложение своего метода И. Тэн: «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»¹. Это «целое», как поясняет Тэн, не только все творчество художника, но и вмещающая его художественная школа, и все вообще общество. «Первопричиной», необходимой для понимания произведения искусства, художника, группы художников, выступают для Тэна «мировоззрение и нравы той эпохи»², к которой они принадлежат.

В своих историко-литературных построениях Тэн исходил из такого понимания современной всеобщей истории, которое «включило наконец в свои пределы всю человеческую природу», оснастилось философским смыслом и «должно объяснить и связать одним общим законом все деяния и мысли человеческого рода»³. Он устанавливает закономерную зависимость литератур от условий общественной жизни. «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. Отсюда заключили, что возможно по литературным памятникам узнать, как чувствовали и думали люди несколько веков назад. Попробовали это сделать, и опыт удался»⁴. 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 извечно установленных «правил» наподобие прежних эстетических «кодексов», а констатирует и объясняет явления в их исторической изменчивости. Тэн заявляет о закономерной смене литературных, религиозных, социальных и экономических состояний народов. Он выводит закон, согласно которому

¹ Тэн И. *Философия искусства*. М., 1933, с. 3.

² Там же, с. 6.

³ Тэн И. *Тит Ливий. Критическое исследование*. М., 1900, с. 379—380.

⁴ Тэн И. *О методе критики и об истории литературы*. Спб., 1896, с. 3.

новая идея, отменяя предшествующую, истощившуюся, отчасти все же от нее зависит.

Установленные закономерности складываются у Тэна в систему, опираясь на которую, полагал он, можно по одному признаку явления представить все остальные и логическим путем доказать определенное свойство. Все проявления человеческого существования Тэн склонен выводить из общего корня и видеть в них одни и те же элементы, вследствие чего историю из простого рассказа о событиях можно превратить в науку, которая занималась бы «установлением законов после изложения фактов»¹. «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»². Решающее значение позитивизм придает опыту, поэтому Тэн убежден, что «право проверять человеческие верования всецело перешло на сторону опыта...»³

Для культурно-исторической школы характерно оперирование понятиями естественных наук. Из этих наук Тэн заимствовал представление о законе и закономерном развитии. Говоря об искусстве, Тэн постоянно ссылается на Дарвина и Сент-Илера, прибегает к естественнонаучным аналогиям, то приводя в пример целесообразное строение живых организмов, течение ручья, то уподобляя старинную рукопись или книгу ископаемой раковине, в которой некогда обитало животное, подлежащее изучению по этой раковине. «Гении и таланты подобны семенам»⁴, — пишет Тэн. Тэн вводит понятие «моральная температура» (существует же физическая температура, обуславливающая появление того или иного вида растений), которая, «изменяясь, вызывает появ-

¹ Тэн И. О методе критики и об истории литературы, с. 59.

² Там же, с. 64.

³ Там же, с. 56.

⁴ Тэн И. Философия искусства, с. 30, 7.

ление того или иного рода искусства»¹. Наука искусствоведческая представляет собой для Тэна «род ботаники, изучающей не растения, а творения человека»². Писатель же в этом случае интересен как общественный человек, социально-национальный и исторический тип, а его произведение — как источник познания. Из произведений искусства, по Тэну, этот исторический тип познается полнее, «чем из множества диссертаций и комментариев»³. «...Насколько возможно, восполнить такие наблюдения, которых мы уже не можем более сделать лично и непосредственно»; «...предварить для себя прошлое⁴ в настоящем⁴ — вот метод И. Тэна, близко напоминающий палеонтологический и археологический.

Из своих предшественников, подготовивших этот метод, Тэн выделяет Ш. О. Сент-Бёва (1804—1869). Неудомимый исследователь, изыскатель документов, Сент-Бёв в отличие от Тэна — принципиальный индетерминист. Писатели, по его мнению, — «люди одиночества и уединения», работающие разобщенно; никакие законы в литературной работе не действуют; задачи литературоведа — просто писать хорошие биографии. Но Сент-Бёв скопил материал, которым воспользовалась культурно-историческая школа в своих методологических построениях.

Сочинения Стендаля, Сент-Бёва и немецких критиков, писал Тэн, «покажут читателю, что может дать литературный документ...», в котором содержится не только психология души, но и психология века, иногда — расы. «В этом отношении великая поэма, хороший роман или мемуары выдающегося человека поучительнее кучи историков и историй... Среди документов, восстанавливающих перед нашими глазами чувства предыдущих поколений, литература, и особенно великая литература, занимает первое место»⁵.

Тэн оказал огромное влияние на все европейское искусствознание, стал основоположником, главой и самой примечательной фигурой культурно-исторической школы. Последователями его во Франции были П. Лакомб и Ж. Ренар, в Германии — Г. Геттнер и В. Шерер, в Да-

¹ Тэн И. *Философия искусства*, с. 7.

² Там же, с. 9.

³ Тэн И. *О методе критики и об истории литературы*, с. 7.

⁴ Там же, с. 8.

⁵ Тэн И. *О методе критики и об истории литературы*, с. 41—42.

нии — Г. Брандес, в Италии — Де Санктис, в Испании — М. Менендес-и-Пелайо.

Возникшее направление, заложившее основы системного и научного понимания литературы, было существенным шагом вперед по сравнению с нормативной «эстетической» критикой с ее неподвижными понятиями и оценками, не учитывавшими исторического развития явлений.

Но была в этом направлении и существенная ограниченность. Представители новой школы видели в произведениях литературы культурно-исторические памятники. Это было важно для исторической науки, получавшей таким образом дополнительные источники. Но из произведений литературы с неизбежным в этом случае упрощением делались идеографические выжимки, которые выдавались за подлинное слово художника. Художественная специфика, вся сложность литературных шедевров при этом не занимали исследователей. Литература сводилась к другим формам идеологии и, в сущности, разрушалась.

Поскольку эстетические качества никак не учитывались, «культурно-историческим» целям могли служить многие малоизвестные писатели и малоинтересные произведения, на которые «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 объясняются интерес Тэна к песням старинного трувера Рено де Монтебане (из эпохи Карла Великого), обширное исследование А. Н. Пыпина о Лукине, Н. С. Тихонравова о Ростопчине и т. п. Переоценке подверглись многие литературные явления, устаревшие эстетически. «Благодаря методу, применяемому 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 заключавшаяся в них эстетическая ложь превращается в историческую правду»¹. Это высказывание чрезвычайно характерно для школы, использовавшей эстетически стертый и мало-

¹ Герье В. Ипполит Тэн и его значение в исторической науке. — Вестник Европы, 1890, № 1, с. 11.

ценный литературный материал в иных, «культурно-исторических» целях.

Игнорировалась эстетическая ценность явлений искусства, на которую указал Г. Флобер, имея в виду именно Тэна: «Меня всегда возмущает, что на одну доску ставится шедевр и любая гнусность. Мелкоту превозносят, а великое принижают...»¹.

У В. В. Сиповского, высоко ценившего научный подвиг Тэна, также звучит опасение по поводу применения в науке о литературе метода естественных наук, «свободных от той тревоги сердца, какой почти всегда сопровождается изучение литературного произведения»².

Несмотря на ограниченность, метод Тэна быстро распространился во всей Европе, чему способствовало соответствие его характеру литературы своего времени: литература середины XIX в. ставила задачей своими средствами исследовать общественную жизнь. Главной ее заботой стало «изучение всех общественных неправильностей»³. 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. Тэн, будучи философом и теоретиком реалистического и научного движения во Франции, специально указывал на человековедческие, исследовательские функции современного романа и критики.

Вяниями времени объясняется самозарождение культурно-исторического метода, возникавшего в разных странах не только под влиянием Тэна. В Германии история литературы развивалась в значительной мере совершенно иначе — путем чисто филологических текстовых штудий, но пришла в конечном итоге к тому же результату, что и французская школа Тэна, — к чрезвычайному культурно-историческому расширению «филологии», почти полному совпадению ее со всей историей культуры.

В условиях России литература в течение почти всего XIX в. была единственным средством выражения обще-

¹ Флобер Г. Собр. соч. М., 1938, т. 8, с. 242.

² Сиповский В. В. История литературы как науки. Спб. — М., б. г., с. 21.

³ Добролюбов Н. А. Собр. соч. М.—Л., 1963, т. 6, с. 177.

ственных идей, поэтому культурно-историческая теория нашла в ней особенно благоприятную почву, стала преваляющей в течение всей второй половины XIX в. «Литература каждого образованного народа, — писал в 1850 г. А. Н. Островский, — идет параллельно с обществом, следя за ним на разных ступенях его жизни»¹. «Ничто не дает верного знания людей, — пишет он, — кроме искусства»². Культурно-историческая школа в русском литературоведении имела подчеркнуто обществоведческий, народоведческий характер. С полным основанием она могла бы именоваться «общественно-политической», как ее и называл иногда А. Н. Пыпин — самый значительный представитель этой школы в русском литературоведении.

Академик Александр Николаевич Пыпин (1833—1904) был самым последовательным выразителем принципов этой школы, наиболее характерным представителем литературной науки целого полувека (так как культурно-исторический метод стал основным историко-литературным методом второй половины XIX в.).

Пыпин происходил из мелкопоместных дворян, ему был близок дух демократического движения середины XIX в. Окончив филологический факультет Петербургского университета, Пыпин в 1860 г. становится его профессором, но уже в следующем году, во время студенческих волнений, вместе с четырьмя другими профессорами Пыпин покидает университет в знак протеста против реакционного нажима на студенчество. С этого момента начинается длительная полоса его журнально-публицистической деятельности. Он сотрудничает в самом передовом печатном органе революционной демократии — журнале «Современник» — до его принудительного закрытия в 1866 г. После этого и до конца жизни Пыпин оставался самым деятельным сотрудником журнала «Вестник Европы», на страницах которого он и поместил значительную часть своих трудов по истории русской литературы и общественной жизни (до выхода их отдельными книгами).

А. Н. Пыпин оставил колоссальное научное наследие — около 1200 печатных работ по истории русской литературы, древней и новой, методологии литературоведения, славянским литературам, палеографии, этнографии,

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1952, т. 13, с. 139.

² Там же, с. 163.

фольклористике, русской истории, истории 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), четырехтомном труде «История русской литературы» (1898—1899) — прослеживается развитие русского национального самосознания, как оно отразилось в науке и литературе на протяжении многих десятилетий. В «Истории славянских литератур» (1879) излагается развитие литератур западных и южных славян. Ряд исследований Пыпина посвящен смежной тематике, пограничной между историей литературы, историей общественной мысли и общей социальной историей. Например малоисследованной теме масонства и масонской литературы, религиозным и национальным движениям. Особое место среди его трудов занимают переводы крупных произведений западноевропейской научной мысли: «Всеобщая история литературы» И. Шерра, «История всеобщей литературы XVIII века» Г. Геттнера, «История умственного развития Европы» Дрепера, «Искусство с точки зрения социологии» М. Гюйо и др.

Деятельность Пыпина тесно связана с общим подъемом национального самосознания и общественной мысли середины XIX в. Прослеживание этого процесса составило основное содержание и пафос трудов ученого. Он исходил из мысли о непрерывной связи литературы и действительности и из понимания произведения как памятника определенной эпохи культурно-исторического развития, в котором неизбежно отражается время. «Абсолютный художник так же немислим, как немислим абсолютный 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»¹. Поэт для Пыпина — всегда выразитель тревог и идеалов своего века. Поэт, удовлетворяющий требованиям теории «искусство для

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы. Спб., 1902, т. 4, с. 588.

искусства», если бы таковой был возможен, должен был бы, по словам Пыпина, существовать «вне времени и пространства, вне условий человеческого общежития, вне естественного чувства к своему обществу и народу»¹. С другой стороны, и время, по убеждению Пыпина, выдвигает для своего выражения крупные литературные фигуры: «...известное настроение эпохи находит как бы прирожденных его выразителей»².

Ученый органически усвоил идею преемственного, исторического развития литературы. Всякое преобразование в общественной и умственной, литературной сфере, как бы ни казалось оно неожиданным по характеру своему и по силе, подготавливается, по его мнению, заранее и носит в себе элементы предыдущего развития. Вытекающее из этого понимание Пыпиным задач истории литературы отличалось большой широтой и новизной для своего времени. Пыпин ощущает потребность времени «ближе изучить фактическое содержание литературы, ее источники и ее отношение к жизни общества»³. «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, рассчитанную именно на такое осознание «исторического смысла» личности и деятельности великого критика. Точно так же в «Истории русской литературы» ученый стремится видеть в литературных явлениях закономерные следствия общеисторических тенденций и сил. Так, работа писателей XV в. (Геннадий, Иосиф Волоцкий, Нил Сорский) объясняется историческими условиями — идеологической подготовкой московской государственности, формированием нового мировоззрения великорусской народности. В Симеоне Полоцком, Сильвестре Медведеве, Дмитрие Ростовском, Григории Котошихине Пыпин видит типичных представителей «состояния умов в книжной среде накануне и в самом начале реформы»⁴. Он характеризует XVII в. как время оживления литературы и появления сочинений, указывающих на возникновение новых умственных интересов.

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 4, с. 404.

² Там же. с. 212.

³ Вестник Европы, 1894, № 1, с. 450.

⁴ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 2, с. 397.

Пыпина интересует прежде всего исторический смысл литературных явлений, за которыми он видел факты жизни, а не случайные продукты отвлеченной игры чье-то воображения. Историческое изучение литературы основывается на идее детерминизма и закономерной связи явлений. Согласно убеждению Пыпина, «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»¹.

Видя в литературе отражение общественной жизни и психологии народа, Пыпин считал важной задачей обстоятельное «определение общественных условий, действовавших на писателя и на весь склад литературы»². Его книга «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов» специально преследовала цель «отметить собственно общественную сторону»³ литературного движения. За литературой он признавал большую общественно-воспитательную и познавательную силу и с этих позиций выступал против «чистого искусства» и «эстетической» критики, в которой не ощущалось историческое начало. Эти идеи Пыпина с особой наглядностью проявились в критической статье о книге А. П. Милюкова «Очерк истории русской поэзии»⁴.

По убеждениям Пыпина, литература — часть общественной истории: «...история литературы входит в целую историю общества, и по литературе мы имеем возможность следить за возрастанием общественного самосознания»⁵.

«Общественное самосознание» и было настоящим предметом исследований Пыпина. По его убеждению, историческое развитие литературы представляет важные факты изучения национального развития русского народа. Литература как одна из областей культуры имеет известную самостоятельность и свои законы развития, но

¹ История немецкой литературы Вильгельма Шерера. Пер. с нем. Под ред. А. Н. Пыпина. Спб., 1893, ч. 2, с. XIII.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 3.

³ Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов. Исторические очерки. Спб., 1909, с. VII.

⁴ См.: Атеней, 1858, ч. 3, с. 543—561.

⁵ Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов, с. VII.

Пыпина прежде всего интересует историческая обусловленность литературного процесса жизнью общества и народа. Он был скорее историком русской общественности, чем историком литературы в строгом смысле этого слова. В этом отношении показательны такие его сочинения, как «Общественное движение в России при Александре I», по самой формулировке заглавия не носящее, строго говоря, историко-литературного характера. Но и обращаясь к литературному материалу, Пыпин прежде всего стремился уяснить исторический смысл данного литературного явления и его соотношение с фактами и явлениями действительности. «Среди двух тысяч страниц его «Истории русской литературы», — писал 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»¹. Четыре тома «Истории русской литературы» действительно переполнены сведениями по истории просвещения, науки, публицистики, истории религии и церкви. В сущности, это скорее курс истории русской культуры, прослеженной на литературном материале. Пыпин ищет в литературе отражение исторических событий и обстоятельств. Опираясь на литературные источники, он пытается решить запутанные и темные вопросы исторической науки, бывшие в XIX в. предметом длительных исторических и филологических споров.

Соединение «литературного» и «общественного», указания на «требования развития», «жизни» чрезвычайно характерны для Пыпина. Для него «литература» и «общество» почти синонимы. Полное соответствие органического литературного развития определяющим его общественно-политическим условиям нигде не упускается им из виду. Так, великое значение и интерес комедии Грибоедова «Горе от ума» Пыпин объясняет отразившимся в ней «либерально-патриотическим движением» 20-х годов XIX в. (т. е. декабризмом), изображением «борьбы свежего просветительного идеализма против отжившего по существу, но еще властвующего в обществе застоя и обскурантизма...»²; неразвитость, слабость русской комедии до

¹ Пиксанов Н. К. Творческая история «Горе от ума». М., 1971, с. 13—14.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 4, с. 501.

Грибоедова он видит именно в отсутствии серьезных общественных идей. Ученый пишет о мертвящем влиянии на литературу «упорного консерватизма» (т. е. реакции) второй четверти XIX в., объясняя этим преобладающее настроение поэзии Лермонтова.

Пыпин считал, что его общественно-исторический метод особенно применим к изучению новейшей, послегоголевской литературы, которая приобрела общественный характер. Для него было важно, чтобы этот метод не утрачивал научно-объективный характер, не превращался в субъективный, подгоняющий факты прошлого под современные, новейшие представления. Публицистичность становилась характерной чертой культурно-исторических сочинений, в частности сочинений самого Пыпина. На многих страницах трудов ученого встречаются суждения по вопросам современной ему идейно-политической жизни. Так, в сочинении 1869 г. Пыпин указывает на «идеи о гласном управлении и законодательстве, о правах общественного мнения и самостоятельной деятельности общества», возникшие во времена Александра I «как неизбежная потребность», но которая «почувствовалась опять в наше время, в более сильной степени, хотя все еще не понимается обществом в ее истинном обширном смысле»¹. В противоположность шовинистической политике царского правительства Пыпин видит в «свободном развитии народных сил» «богатые задатки умственного, нравственного и поэтического творчества» народов. «Стеснение жизненных проявлений отдельных ветвей племени, — пишет он, — является поэтому противным историческому опыту и вредным для национального организма»².

Национальное и народное — главный объект русской литературы и исторической науки в течение всего XIX в. — в центре внимания Пыпина. Много раз поднимает он вопрос об отношении русской литературы к жизни народа. Пыпин оспаривает мнение о том, будто до Петра I существовала «единая» русская литература для всех классов общества, включая простонародье: патриархальная книжность не могла быть доступна народу вследствие отсутствия школы. По условиям народного быта литера-

¹ Пыпин А. Н. Очерки литературы и общественности при Александре I. М., 1917 с. 109.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 143.

тура в XVIII—XIX вв. тоже «существовала только в известном немногочисленном классе» и была «недоступной для народа»¹. Показательна попытка Пыпина связать факт историко-литературный с явлением социальной жизни: по той же причине, по какой литература существовала без народа, декабристские тайные организации пытались «решать целый вопрос народного бытия помимо самого народа, даже не заботясь об его мнениях и не зная их»².

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»³, ибо в документах, исходивших из правительственных сфер, «под народностью понимали официальный status quo, который и хотели сделать единственной существующей и допускаемой формой национальной жизни»⁴. Господство крепостничества препятствовало распространению просвещения; «народ» был только рабочей силой; для тех, кто пытался осмыслить его значение, он оставался «отвлеченным понятием». Естественно, что при этих условиях литература образованных классов не была доступна народной массе. Такое состояние литературы Пыпин называет ненормальным. «Литература известного народа есть создание национального духа», — пишет он, и достоинство ее «измеряется тою степенью, в какой она служит выражением этого духа»: она «тем выше, чем больше участвуют в ней народные силы»⁵.

И «национальность» как явление историческое способна к усовершенствованию, к изменению своего умственного содержания. Поэтому «странно было бы считать обязательной археологически отысканную мораль», — заключает Пыпин, — и, ссылаясь на «уважение к народу», делать «тот мнимо-исторический вывод, что в народном предании и заключаются едино-спасающие принципы» (как утверждали современные Пыпину «до-

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 4, с. 262.

² Там же, с. 269.

³ Там же, с. 262.

⁴ Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятых годов, с. 18—19.

⁵ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 4, с. 265.

ктринеры народности», т. е. народники)¹. Уважение к народу, утверждает Пыпин, состоит не в лелеянии его археологических заблуждений, а «в желании ему тех умственных и материальных благ, которые принадлежат высшему образованному классу и котрых он до сих пор лишен...»².

Такое понимание народности сложилось у Пыпина вне всякого влияния славянофильства или «народничества», которое в его глазах было еще «наивнее славянофильства»³. С тем и другим течением Пыпин неустанно боролся. В статье «Народники и народ»⁴ он подверг критике народническое учение с его отрицанием цивилизации и идеализацией деревни как совершенно утопическое и немыслимое в реальных условиях необратимого и исторически обоснованного развития жизни. Ученый настаивает на необходимости «исторического объяснения» сложившихся социальных форм, что совершенно игнорировалось идеалистически настроенными народническими писателями.

Пыпин расширил сферу историко-литературных изысканий, он открыл в литературоведении целые области новых исследований, например древнерусскую апокрифическую литературу, старинные русские сказки и повести, исследованные им в труде «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских» (1857). Пыпин был убежденным пропагандистом изучения древней русской литературы, необходимейшей предпосылкой чего считал изучение славянских литератур и придавал этому принципиальное значение. Он стал одним из крупнейших славистов, создателем (при участии В. Д. Спасовича) монументального труда «История славянских литератур».

Едва ли не первым Пыпин обратился к изучению бесцензурной — «потаенной» — рукописной литературы.

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 хотело знать прежде

¹ Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов, с. 4, 5.

² Там же, с. 6.

³ Литературный вестник, 1903, т. 5, кн. 3, с. 342.

⁴ В-н. А. [Пыпин А. Н.] Народники и народ. — Вестник Европы, 1891, № 2, с. 655—695.

литературоведение. В «Истории русской литературы» три большие главы посвящены народной поэзии, да и в других частях этого труда автор неоднократно обращается к народному творчеству, которое он высоко ценит; он сожалеет о том ущербе, который нанесли народной поэзии в течении веков политические и религиозные гонения. Но народное творчество интересует Пыпина не само по себе, а как «свидетельство о старых эпохах народной жизни, о древнем народном мировоззрении, о народнопозитическом складе и чертах быта...»¹.

Представленная Пыпиным (а также Н. С. Тихоновым) картина развития русской литературы признается одной из самых достоверных историко-литературных концепций. Привлекает проводимая Пыпиным идея связи, единства, непрерывности исторического и культурного (включая литературное) развития России на всем протяжении ее тысячелетней истории. Выделив в истории русской литературы три главных периода (до татарского нашествия, до середины XVII в. и последующие века), Пыпин настаивает на непрерывности и преемственности литературного развития, не знающего резких перемен, при котором «новое явление обыкновенно подготавливается задолго, проявляясь лишь мало заметными признаками, которые только после известного промежутка созревания являются деятельной силой: в конце одного периода уже готовятся факты периода дальнейшего и в этом последнем, с другой стороны, продолжают оживать факты предыдущего»². XVIII в. со всеми его преобразованиями Пыпин принципиально выводит из предыдущих веков русской истории, XIX в. неизменно связывает с XVIII.

Из этих идей Пыпина вытекало важное заключение, использованное им в полемике с поздними славянофилами (например, с Н. Н. Страховым) о том, что петровская реформа во всех отношениях, в том числе и литературном, была закономерным результатом «естественного развития» России и подготавливалась в течение длительного времени, начиная с эпохи Ивана III, так что в ней не было «ничего неожиданного»³. Петр I, искоренявший невежество и приобщавший Россию к единственному

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 3, с. 2.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 59.

³ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 2, с. 313.

в то время европейскому источнику научного знания, по словам Пыпина, не только не был «предателем» русской народности, но был великим ее представителем и «чисто русским человеком»¹. Органическая потребность в реформе коренилась, по Пыпину, в исторической и культурной общности русского народа с народами Европы. «Неучастие народной массы в движении XVIII—XIX века», 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 одну из важнейших задач литературы — «разъяснить общественную ненормальность и безнравственность угнетения, лежавшего на народных массах...»².

Сближение русской литературы с литературами Западной Европы, по мнению Пыпина, не могло быть изменой народности или национальному «культурному типу», ибо русский народ по происхождению и всем основам своей истории «принадлежал к семье народов европейских, а не азиатских»³, и при Петре I был окончательно осознан уже несколько веков бродивший исторический инстинкт, отрывочное искание западного знания «стало обдуманым и принципиальным»⁴. Пыпин отвергал славянофильское пренебрежительное отношение к русской литературе XVIII в. как к результату западных влияний. Подражательный характер русской литературы на определенном этапе он считал исторически неизбежным: «Вся история человеческого просвещения, и с ним литературы, есть история постоянных заимствований и взаимодействий...»⁵. В XIX в. установилось равноправное взаимодействие между собой главных европейских литератур, и русская литература распространилась на Западе — «ученическое подражание завершилось произведениями глубоко национального характера»⁶.

Метод Пыпина, обычно именуемый «культурно-историческим», правильнее было бы называть широким «общественно-историческим методом», как он сам иногда называл его. Метод Пыпина пронизан гражданствен-

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 2, с. 181.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 58.

³ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 3, с. 436.

⁴ Там же, с. 437.

⁵ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 30.

⁶ Там же, с. 54.

ностью и общественно-политическим идеалом; такой окрашенности нельзя наблюдать ни у Тэна, ни у других представителей зарубежной культурно-исторической школы.

Новый взгляд на литературу обусловил и методологические нововведения. От Пыпина не ускользнуло важнейшее достижение века — материалистическое понимание истории. О нем Пыпин писал в 1872 г.: «Понятие истории, способы ее изучения и материал чрезвычайно расширились в наше время. История уже не понимается более как рассказ об одних важных 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»¹. 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 является подлинной задачей историка.

Для рассмотрения литературы с общественно-исторической точки зрения Пыпин считал необходимым «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»². Он с горечью писал о «предубеждениях власти», об «официально обязательных преданиях»³, с которыми вынуждена была считаться литература и наука о литературе, и дал характеристику «официальной народности».

Пыпин оказался первым русским ученым, получившим возможность после длительного табу легально вы-

¹ Пыпин А. Н. Очерки литературы и общественности при Александре I, с. 225.

² Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов, с. 2.

³ Там же, с. 15.

сказаться по многим насущным темам: о значении идей Радищева и Новикова, о масонстве, декабризме, о скептицизме Чаадаева, о «славянофильстве» и «западничестве». Много такого материала содержится в исследованиях Пыпина об эпохе Александра I и в продолжившей их книге «Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов» (т. е. об эпохе Николая I). В них ярко обрисованы политические процессы, цензурные стеснения, предубеждение власти против науки и просвещения, свободной мысли и слова, присущие этим эпохам (а также царствованию Екатерины II), реакционное мракобесие, нетерпимость, обскурантизм.

При этом исследования Пыпина пронизаны историческим оптимизмом. Ученый постоянно уповает на жизнь, которая неизбежно находит нужные пути. Даже жесточайшее подавление декабризма, по словам Пыпина, не остановило закономерного движения жизни, которая «обошла это столкновение» и продолжала свое развитие «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»¹. В этом проявились необоримость исторического развития литературы и ее жизненные элементы. Дальнейший ход литературы был «последовательным развитием одной основной идеи — постепенно выраставшего общественного сознания, критики существующего порядка вещей, интереса к народной массе, как основанию национального целого... Здесь была правда, требованиям которой должно быть дано удовлетворение, для того, чтобы просто возможно было дальнейшее развитие, и общественное, и национальное»². В трудах Пыпина, в сущности, предстала история умственной жизни русского общества в течение многих веков, выявился исторический процесс выработки общественно-политических идеалов, получивший свое отражение в художественной литературе и публицистике.

Пыпин принципиально настаивал на необходимости для полного понимания развития литературы изучать наряду с первостепенными писателями писателей второго или даже третьего ряда (что было характерно для всей

¹ Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов, с. 20.

² Там же, с. 477.

культурно-исторической школы). Образец такого изучения Пыпин дал в диссертации «Владимир Лукин»¹, указав здесь и на вопросы, которые выдвигались на очередь дня новым направлением в изучении истории русской литературы: история театра, литературных и театральных нравов, биобиблиографическое исследование литературы при освоении господствовавших в ней идей. Он пишет о публицистах, ученых, которые, оказывая воздействие на общество, не привлекли к себе внимание «эстетической» истории литературы, так как не принадлежали к перво-классным художникам слова. Таким для Пыпина был, например, Н. И. Новиков. 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»². Пыпин находил недостаточной «специально художественную критику» ввиду ее невнимания к историческому обозрению литературы: «...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»³. За художником Пыпин призывал искать еще публициста и социолога, это составляет «законный элемент литературной истории»⁴.

Такой подход к литературе отличался известной односторонностью; литературоведение не получило у Пыпина достаточно четкого отграничения от других областей идеологии и культуры. Ученый и сам это понимал. «...Как выделить собственно литературу из общественного движения и искать закона для нее одной? — писал он Алексею Веселовскому 15 января 1883 г. — Сплетение стихий, которые ее образуют и влияют на ее судьбу, так велико, что вопрос представляется чрезвычайно сложным»⁵. По его словам, история литературы

¹ См.: Отечественные записки, 1853, № 8—9.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 26.

³ Там же, с. 27.

⁴ Там же, с. 28.

⁵ Научные известия. Сб. 2. М., [1922], с. 320.

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»¹. Только в более поздних сочинениях Белинского Пыпин отличал понимание значения той «общественной стихии, которая делает поэтическое произведение не только фактом художественной техники, но и фактом общественного сознания»². На новом, *историческом* этапе изучения литературы литературно-художественные качества произведения, достойного научного рассмотрения, не представлялись ему существенными. Пыпин допускает, что «общественные и поэтические достоинства» произведения могут не всегда совпадать и могут «иметь различную цену» для истории литературы «с общественной точки зрения»³.

Однако, отдаваясь всецело социально-историческому рассмотрению содержания того или иного произведения и соответствия его тенденциям и фактам действительности, Пыпин в конечном итоге приходит к оценке его эстетических достоинств. Эта оценка достигается как бы произвольно, без всякого анализа, исходя только из предпосылки: произведение, которое создано не с одной лишь 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»⁴.

«Наибольшая важность» для Пыпина заключалась в общественном значении литературы. Он не видел ничего обидного в том, что в его время «литература редко поднимается до высшего совершенства художественной красоты», «больше примыкает к непосредственным явлениям общественной жизни и подает о них свой голос в поэтическом произведении, как в публицистике»⁵.

¹ Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 19.

² Пыпин А. Н. Н. С. Тихонравов и его научная деятельность. — В кн.: Сочинения Н. С. Тихонравова. М., 1898, т. 1, с. XXXIX.

³ Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов, с. 2.

⁴ Вестник Европы, 1891, № 2, с. 695.

⁵ Пыпин А. Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов, с. 1.

Пыпин испытал сильное влияние Н. Г. Чернышевского, своего двоюродного брата, который был для него, по его собственному выражению, «ближе, чем родной»¹. Однако он был чужд революционности Чернышевского, оставаясь в пределах буржуазно-демократического просветительства: идей европеизации русской жизни, развития образования, интеллектуальной свободы, искоренения остатков крепостничества. Пыпин не ставил вопроса о классовом характере литературы, хотя приближался к нему в суждениях о ее неизбежной «тенденциозности»: «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...»². Заключительная часть «Истории русской литературы» представляет собой темпераментный панегирик влиянию европейской науки и литературы, философии, социалистических и демократических учений, познанию закономерностей общественной жизни, требованиям общественно значимой литературы, удовлетворению реальным запросам общественности.

В ряде основных методологических положений Пыпин близок западноевропейским теоретикам культурно-исторической школы — И. Тэну, Г. Геттнеру, Г. Паулю. Проницательность, точность, научность теоретических построений 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 можно было основывать на них изучение литературы.

Все труды Пыпина основываются на солидной историко-исторической базе. Документальные письменные источники: «посмертные» произведения писателей, переписка, дневники, мемуары — неизменно привлекались им к характеристике общественных и литературных явлений. Ряд

¹ Литературный вестник, 1903, т. 5, кн. 3, с. 340.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 4, с. 588.

больших очерков и книг Пыпин создал на основе подобных источников — дневников Фарнгагена фон Энзе, переписки братьев Тургеневых, записок Н. Н. Муравьева.

Труды Пыпина, включающие в себя огромный фактический материал, который ученый глубоко осмысляет, доступны по изложению. Несмотря на то что метод Пыпина был в конечном итоге преодолен позднейшим литературоведением, его научное наследие благодаря богатству материалов, важности выводов, цельности отразившегося в нем гражданского мирозерцания сохраняет свою познавательную ценность. Порвав с университетом, Пыпин не имел учеников в прямом смысле этого слова, но своим учителем признавали его Александр и Алексей Веселовские, историк В. И. Семевский, Е. А. Соловьев (Андреевич), П. Н. Сакулин, Н. К. Пиксанов, П. Е. Щеголев и другие.

Близка основным положениям культурно-исторической школы научная методология академика Николая Саввича Тихонова (1832—1893). И. Тэн был для него, по собственному признанию ученого, в числе первых научных авторитетов. Отражение в литературе исторической эпохи, «среды», условий народной и общественной жизни составляло первостепенный научный интерес Тихонова. Как и Пыпин, он вел борьбу с устаревшим «эстетическим» воззрением на литературу. Тихонов закреплял поворот к историческому изучению литературы. Ученому была свойственна широкая постановка вопроса о задачах и методах истории литературы. Соединение историко-литературных исследований с общеисторическими 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 задачей 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 произведе-

ние эта наука перестала рассматривать как явление исключительное, вне всякой связи с другими, перестала прилагать 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...»¹ Ученый писал о необходимом сближении истории литературы при таком ее понимании с историей искусства, о важности понимания всей области художественных интересов эпохи и народного быта. Здесь высказаны основные программные положения деятельности Тихонравова как ученого, совпадающие с установкой культурно-исторической школы. Литература, искусство, по его словам, «возводят в идеальную форму явления общественной среды», выражают «круг идей и представлений, господствующих в известное время»².

Отход ученого от принципов «эстетического» метода сказался прежде всего в тематическом расширении исследования: не только «классики», «корифеи» литературы и не только с эстетической точки зрения объявлялись подлежащими изучению. Тихонрабов 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 в., Ф. В. Ростопчин и литература 1812 г. Такие темы, давая богатый материал для истории общественного движения, с точки зрения «эстетической» не представляли существенной ценности.

Уже в своей первой вступительной лекции в университете в 1859 г.³ Тихонрабов обратил внимание студентов на недостаточное развитие истории литературы как науки, которая составлялась из беллетристических статей и этюдов, не выражавших главного — смысла изучаемой эпохи. Вся деятельность Тихонравова, содержание его печатных трудов и лекционных курсов сводились к выявлению развития жизни и связанной с ним смены понятий и идеалов. Ученый не специализировался на творчестве определенного писателя, каком-либо вопросе или перио-

¹ Библиографические записки, 1859, т. 2, № 2, с. 55—56.

² Тихонрабов Н. С. Соч., т. 3, ч. 2, с. 386.

³ См.: Московские ведомости, 1859, № 32; Тихонрабов Н. С. Соч., т. 2, с. 1—11.

де русской литературы. Он изучал ее всю, от первых русских летописей до произведений современного ему Тургенева. Это давало Тихонравову возможность широко взглянуть на характер литературного развития. Значительно ранее Пыпина, в той же вступительной лекции Тихонравов высказал методологически важную мысль о непрерывности и преемственности исторического развития литературы; по его убеждению, нельзя изучать новую русскую литературу «вне всякой связи с предшествующим литературным развитием»¹.

На этом основании историю новой русской литературы Тихонравов начинал обзорением второй половины XVII в., 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 в., невозможно понять, «как при иноземном влиянии, стиравшем личность народа, сохранилась эта личность»². Проникновение западной культуры Тихонравов прослеживал в русской жизни начиная с XV в.; в XVII в. он обнаружил оживленную литературную борьбу, появление светских жанров и сделал вывод о цельности литературного развития в России в XV—XIX вв.

История русской литературы интересовала Тихонравова прежде всего по ее связи именно с русской действительностью. Внимание ученого привлекают такие писатели, как Кантемир, Новиков, Державин, Гоголь, составившие обличительно-сатирическое направление русской литературы, в котором он усматривал национально-самобытное начало, тесно связанное с русской действительностью.

С точки зрения методологии в наследии Тихонравова наибольший интерес представляет разбор сочинения А. Д. Галахова «История русской словесности, древней и новой». Этим разбором, написанным в 1876 г., открывается изданное посмертно собрание сочинений Н. С. Тихонравова; причем ввиду общего, методологического характера статьи ей дано новое заглавие — «Задачи истории литературы и методы ее изучения». В ней изложен исторический метод изучения литературы.

Вслед за Шевыревым, Галахов считал нужным рас-

¹ Тихонравов Н. С. Соч., т. 2, с. 2.

² Памяти Николая Саввича Тихонравова. М., 1894, с. 49.

смаатривать всякое произведение с двух точек зрения: исторической (в отношении литературных памятников к современному им состоянию общества) и литературной (в отношении к требованиям жизни, к законам словесного искусства). Декларативно признавая историческую точку зрения, Галахов фактически оставался на устарелых позициях и явно отдавал предпочтение «эстетической критике», ею он руководствовался в выборе материала, в его трактовке, даже если речь шла о таких малоподходящих для этого явлениях, как древнерусская литература, «Россияда» Хераскова и т. п. «Эстетическая» оценка этих явлений сопровождалась длинными выписками из сочинений древних и новых «законодателей» искусства, часто совсем не авторитетных. Таким образом, у Галахова явно превалирует «эстетическая» критика, «историческая» же выступает как бы противовесом ее строгих приговоров, «элементом, смягчающим ригоризм критики «литературной»»¹.

Тихонравов категорически отрицает «эстетический» догматизм сочинения Галахова как антиисторическое направление, вышедшее из ложноклассической теории и не соответствующее современному уровню филологической науки. При таком построении история литературы могла бы превратиться в собрание эстетических рецензий, слабо связанных между собой, в субъективный «эстетический» комментарий к хрестоматии. Эстетическая критика, отдавая должное красотам законченного литературного произведения, не проявляла никакого интереса к условиям и процессу его создания, к породившим его историческим и социальным условиям народной жизни. Со своих «эстетических» позиций Галахов не проявил интереса к историческим вопросам, которые стали центром внимания новейшего литературоведения, например к вопросу о византийском влиянии на литературу сербов, болгар и русских. Он походя отметал византийскую литературу как «литературу упадка и бессилия», как «мертвую схоластику». «Эстетическая история литературы, — замечает Тихонравов, — любит успокоиваться на приговорах, не основанных на критическом изучении фактов»². Между тем изучение византийской литературы, как указывает Тихонравов, имеет большое значение для исследования

¹ Тихонравов Н. С. Соч., т. 1, с. 13.

² Там же, с. 60.

южнославянских и древнерусской литератур. Некоторые византийские памятники остаются единственными представителями утраченных восточных произведений, а некоторые славянские рукописи сберегли для исследователей византийской литературы переводные памятники, греческие подлинники которых утрачены. Византийская словесность оставила также глубокий след в русской народной литературе — в ее легендах, поверьях, духовных стихах и «апокрифах».

Особенно строгому критическому разбору подверг Тихонравов ту часть работы Галахова, где речь шла о древней русской литературе, к изучению которой Галахов не имел никакой склонности. Тихонравов разъяснял, что древняя русская литература вовсе не представляет того безотрадного однообразия, какою пытаются представить ее поверхностные исследователи. Односторонности и сухости религиозно-дидактической и официальной литературы с древних времен противостояли произведения светского, повествовательного, легендарного характера, гонимые произведения «отреченной» литературы. От этого Галахов остался в стороне, пренебрегши также и вопросами народности и народной поэзии. Односторонне и бегло рассматривал Галахов и литературу переходной Петровской эпохи, принимая во внимание только печатные произведения, в то время как неофициальная староверческая литература могла бы придать исторической картине необходимую полноту.

«Эстетическая» критика для каждой эпохи любила выбирать ведущую, представительную фигуру, в которой выражались с особой силой все умственные и духовные устремления данной эпохи, «оставляя менее заслуг на долю самого общества». Так и поступает Галахов, отчего его книга, по словам Тихонравова, «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»¹. Таким образом, из книги Галахова «читатель не знакомится, так сказать, с генезисом литературного явления или даже направления: оно ... рассматривается как нечто готовое, неизвестно чем вызванное

¹ Тихонравов Н. С. Соч., т. 1, с. 116.

к жизни»¹; изложение истории русской литературы получило у Галахова вид сборника критических статей о различных ее явлениях, взятых «вне связи со временем и бытием»².

Тихонравов не раз в своих сочинениях называл себя сторонником «сравнительно-исторического» метода, основы которого он унаследовал от Буслаева. Как и Пыпин, он действительно много делал в области сравнительно-исторических изучений, в частности, указывая 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. Образцом сравнительно-исторического исследования считается его реферат о ереси стригольников в XIV—XVI вв., представлявшаяся ученому точным сколком с еретического учения немецких крестовых братьев³.

Тихонравов первый в своих исследованиях по истории русской литературы применил сравнительный метод, вводя параллельные экскурсы в историю западноевропейской литературы, что чрезвычайно важно при изучении особенно таких тем, как ранний русский театр, русское просветительство. Большое значение придавал он изучению заимствований, которое «открывает нам, из каких элементов сложилась деятельность писателя и какими пришлыми чертами определился характер литературы»⁴.

Однако культурное самоопределение 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»⁵.

В трудах Тихонравова культурно-историческая школа раскрыла ценное качество — всестороннее критическое изучение памятников литературы по их источникам. Су-

¹ Тихонравов Н. С. Соч., т. 1, с. 117—118.

² Там же, с. 122.

³ См.: Труды II Археологического съезда. Спб., 1881, вып. 2, отд. 3, с. 35—38.

⁴ Тихонравов Н. С. Соч., т. 3, ч. 2, с. 294.

⁵ Сакулин П. В поисках научной методологии. — Голос минувшего, 1919, № 1—4, с. 35.

ждение о писателе, по мнению Тихонравова, только в том случае будет иметь под собой твердое основание, если изучено «все, что вышло из-под пера его»¹. Недостатки сочинения Галахова в значительной мере объяснялись бедностью подготовительных источниковедческих работ, незнакомством исследователя непосредственно с самими древними рукописями.

Яркой особенностью исследовательской работы Тихонравова было то, что она строилась на прочной базе первоисточников, на результатах собственных изысканий, в духе строгой объективности и научного критицизма. Он требовал доказательных суждений о литературе. По свидетельству одного из бывших студентов, в лекциях Тихонравова «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...»² Непосредственное знакомство с рукописями ученый считал необходимым при изучении произведений новейшей литературы.

С этим связывал Тихонраов другую важную задачу — издание памятников. С 1859 г. он издавал «Летописи русской литературы и древности»³, где публиковались исследования и редкие документы по истории литературы. Здесь были напечатаны такие памятники, как «Жизние протопопа Аввакума», найденная Тихонравовым повесть о Савве Грудцыне, повести о Еруслане Лазаревиче, о Шемякином суде, «Слово о злых женах», ряд драматических произведений. Тихонравовым были изданы два тома «Памятников отреченной русской литературы» — подготовительный материал к широко задуманной, но полностью не осуществленной работе «Отреченные книги древней России». Апокрифическая «отреченная» книга интересовала Тихонравова как проявление демократической «народной» литературы, в которой христианские догматы и сказания смешались со старинными языческими верованиями. Тихонраов осуществил издание «Слова о полку Игореве» (1866; повторено с исправлениями

¹ Тихонраов Н. С. Соч., т. 3, ч. 2, с. 6.

² Памяти Николая Саввича Тихонравова, с. 70.

³ Издание продолжалось до 1863 г.; всего издано восемь выпусков.

в 1868 г.), в котором блестяще применил свой опыт, знания и критическое чутье; ученый предложил множество исправлений в первопечатный текст 1800 г., опираясь на опубликованную в 1864 г. екатерининскую копию памятника.

В завершение многолетних трудов о раннем русском театре Тихонравов издал в 1874 г. два тома «Русских драматических произведений 1672—1725 гг.», где было напечатано по рукописям, большей частью впервые, около 30 пьес. Несколько древних литературных памятников было открыто самим 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 не известный до того памятник — «Хождение инока Варсонофия в Иерусалим в 1456 году».

Вся жизнь Тихонравова тесно связана с Московским университетом, который он сам окончил, профессором которого оставался до конца 80-х годов; дважды он избирался ректором. Восприняв от своего предшественника по кафедре, С. П. Шевырева, идею исторического изучения русской литературы, Тихонравов не только остался чужд его сентиментально-мистической настроенности, но и осудил свойственную Шевыреву «сентиментальную идеализацию древнерусской жизни и развития», не замкнулся, подобно Шевыреву, почти исключительно рамками допетровской письменности, а распространил свои интересы на новейшие явления литературы и на произведения народного творчества. По справедливому замечанию 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*»¹.

Тихонравов высоко ценил вклад в литературную науку В. Г. Белинского, который, по его словам, «глубоко чувствовал... необходимость разъяснить преемство ис-

¹ Сакулин П. В поисках научной методологии, с. 25.

торических явлений в новой русской литературе»¹. Критические статьи Белинского, по словам Тихонравова, «долгое время заменяли учебное руководство по истории новой русской словесности»². Герцен, Чернышевский, Писарев развили намеченное Белинским понятие о новой науке, основанной на принципах историзма и реализма. В этой же атмосфере воспитывался и Тихонравов, в ранней работе о Катулле возражавший против «беззаботного дилетантизма» и апеллировавший к принципам «истинно-ученой критики», опирающейся на факты³.

Не только научная основательность, но и пластичность, образность, даже художественность, безупречная литературная отделка свойственны как печатным трудам, так и университетским лекциям Тихонравова.

Все основные принципы новой школы, примененные к исследованию старинной литературы, Тихонравов считал обязательными и в отношении литератур нового времени. В развитии новой русской литературы он прослеживал движение от подражательности к самобытности, начавшееся уже в XVIII в.

В деятельности Н. И. Новикова Тихонравов ценил передовые западные веяния, противопоставленные «жалкому обезьянству» «щеголей и щеголих» того времени; его особенно подкупала обращенность работы Новикова к просвещению средних сословий, а также то, что «среди звуков торжественных лир» Новиков первый показал «оборотную сторону медали своего блистательного времени»⁴ — издержки крепостничества.

Оригинален вклад Тихонравова в разработку вопроса о русском сентиментализме и романтизме. Широта его взглядов хорошо видна в трактовке творчества Карамзина: проследив влияния, оказанные на него литераторами круга Новикова, ученый приходит к выводу, что вся деятельность Карамзина прочнейшим образом связана с деятельностью Новикова.

Деятельность Тихонравова и его историко-литературная методология не были лишены известной исторической ограниченности. Это прежде всего характерная для культурно-исторического метода недооценка эстетического анализа памятников и их художественной специфики,

¹ Тихонравов Н. С. Соч., т. 1, с. 108.

² Там же.

³ См.: Тихонравов Н. С. Соч., т. 3, ч. 2, с. 245, 259.

⁴ Тихонравов Н. С. Соч., т. 3, ч. 1, с. 259.

отождествление истории литературы и истории общественной мысли, письменности, религиозно-общественных движений, оперирование идеями «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 когда появились первые сочинения Плеханова, по замечанию П. Н. Беркова, «представляла уже факт научного застоя»¹.

Тихонравов основал целую школу исследователей, особенно в изучении древней русской литературы. Учениками и слушателями университетских курсов Тихонравова были П. Н. Сакулин, М. Н. Сперанский, В. М. Истрин, В. Е. Якушкин, А. А. Шахматов, историк В. О. Ключевский.

Культурно-историческая школа представлена не только именами А. Н. Пыпина и Н. С. Тихонравова. Талантливый, рано умерший А. А. Шахов (1850—1877), автор работ о Гёте и о французской литературе, считал невозможным исследование истории литературы без постоянного обращения к философским, историческим, естественнонаучным и т. п. учениям; главную задачу он видел в связи литературных типов с порождавшей их исторической обстановкой. Один из последних представителей школы, П. С. Коган (1872—1932), неоднократно указывал на свою преемственность идеям Г. Т. Геттнера и Н. И. Стороженко. Историю литературы он понимает как историю идей и «общественного сознания».

Исключительно культурно-историческую цель ставил перед литературоведением и А. И. Кирпичников (1845—1903), заявлявший, что «эта наука есть отдел социологии»².

Социологический и публицистический характер культурно-исторической школы соответствовал главной задаче русских литературоведов в сложившейся социально-политической обстановке: подключить факты истории

¹ Берков П. Н. Новая работа о Н. С. Тихонравове и некоторые вопросы русской литературной историографии. — Известия АН СССР Отделение литературы и языка, 1958, т. 17, вып. 4, с. 372.

² Кирпичников А. Очерки по истории новой русской литературы. СПб., 1896, с. 8—9.

русской литературы к культурно-историческому пониманию России и русской истории. «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»¹. Шахов полагал, что великое поэтическое произведение полнее разъясняет ведущие идеи и общее мировоззрение эпохи, чем философская или научная система. В историко-литературное изучение он включал «все произведения человеческой мысли и творчества», не только собственно-художественные, но и «великие философские доктрины» и даже «крупные научные исследования по общим вопросам».

Произведения писателей использовались культурно-исторической школой не в их литературно-художественном качестве, а как идеологический, идеографический и логический (а не эмоционально-образный) материал для непосредственного конструирования политических взглядов и мировоззрения писателя или эпохи. При таком подходе не делалось различий между произведением художественной литературы и прямыми публицистическими высказываниями. Для культурно-исторической школы характерно изучение не индивидуального творчества, а психологии социальных групп, наций, литературы целого общества в определенную эпоху («История английской литературы» И. Тэна, «Гёте и его время» А. А. Шахова, «Героический характер русской литературы» С. А. Венгерова, «Литературные направления Александровской эпохи» Н. А. Котляревского и др.). Исследования приобретали качества обобщенности, суммарности; в них не находилось места для эстетических, поэтических, стилистических наблюдений и анализов, естественных при выявлении творческих индивидуальностей. В период расцвета культурно-исторической школы заметно снизился литературоведческий интерес к стиху.

Огромное количество накопленных фактов и систематизация их, составившие одну из особенностей культурно-исторического метода, приводили к созданию монографий, иногда многотомных (как «три великих свода» А. Н. Пыпина), в которых эмпирический материал превалировал над обобщениями и выводами. Накопление и систематизация фактов составляли принципиальную

¹ Шахов А. А. Гёте и его время. 4-е изд. Спб., 1908, с. 2.

методологическую установку И. Тэна. Синтетизацией фактов и выяснением их причин Тэн надеялся вывести формулы, общие для целых групп фактов, а затем и общую формулу, выражающую единство Вселенной.

В полном соответствии с принципами культурно-исторической школы Н. П. Дашкевич (1852—1908) отмечал: «...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...»¹. Историю литературы Дашкевич относил к историческим наукам и предметом ее считал «внутреннюю жизнь человечества, как она выражается в литературных произведениях»². По убеждению Дашкевича, литераторы — передовые деятели общественной мысли. Выражаемые литературой воззрения и идеалы представляют собой один из первостепенных двигателей исторической жизни.

Характерно, что литература в это время сделалась предметом изучения историков, охотно прибегавших к рассмотрению литературного материала для своих исторических штудий, даже писавших по вопросам истории литературы и методологии литературоведения, как В. И. Герье (1837—1919) и Н. И. Кареев (1850—1931). Литература понималась Кареевым как аккумулятор «идей разных веков», «орган общественной мысли и настроения», вполне зависимый от «культурно-социальной среды»³. Условия общественной жизни, по Карееву, вполне детерминируют литературу. Моментом, усложняющим взаимоотношения жизни и литературы, Кареев признавал личное творчество, что выгодно отличало русского ученого от И. Тэна: личное творчество не было по достоинству оценено и учтено Тэном, в теории которого писатель выглядит только продуктом обстоятельств, но не личного дарования.

Задача историка литературы, по Карееву, — прослеживание взаимодействия тех сил, которые составляли осно-

¹ Дашкевич Н. П. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи. — Университетские известия. Киев, 1877, № 10, октябрь, с. 734.

² Там же, с. 744.

³ См.: Кареев Н. И. Что такое история литературы? (Несколько слов о литературе и задаче ее истории.) — Филологические записки. Воронеж, 1883, вып. 5—6, с. 1—28.

ву «литературной эволюции»: прагматического творчества и традиционной «культуры». Кареев выдвинул понятие «литературной среды», возникающей в результате взаимодействия этих сил. В этом развитии, по его словам, «отражается общая история общества, а литература находится в очень сложной и многообразной зависимости от жизненных условий общества»¹. Общий вывод относительно задач истории литературы ученый сформулировал так: «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»². Кареев все же подчеркивал обращенность истории литературы к самой литературе, тогда как для историка она только один из многих предметов изучения. «Нельзя назвать историко-литературной книгой такую, в которой представлена общая характеристика духовной жизни в известную эпоху, хотя бы и на основании исключительно литературных произведений...»³

К этой же группе историков должен быть отнесен 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., — и один из слушателей Тихонравова, академик В. О. Ключевский (1841—1911), которому культурно-историческая методология была чрезвычайно близка и который с позитивистских позиций всегда проявлял интерес к социальным и экономическим факторам в истории общества, большое значение придавая географической среде. Ключевский долго изучал житийную литературу, летописи, написал ряд работ по истории русской культуры XVIII и XIX вв., в которых широко пользовался литературными источниками, был автором статьи «Евгений Онегин и его предки»⁴, в которой на литературном материале анализировал нравственный облик и общественно-историческую функцию русского дворянства; особенно показательны его диссертации «Сказания иностранцев о Московском государстве» (1866) и «Древнерусские жития святых как истори-

¹ Филологические записки, 1885, вып. 2, с. 70.

² Там же, с. 74.

³ Филологические записки, вып. 3, с. 104.

⁴ См.: Русская мысль, 1887, № 2; *Ключевский В. О.* Очерки и речи. Второй сборник статей. М., 1913, с. 67—89.

ческий источник» (1871). В «Курсе источниковедения» ученый предусматривает использование в качестве исторических источников не только житийной литературы и летописей, но также повестей и сказаний, в которых отразились наиболее сильные впечатления народа.

С культурно-исторических изучений начал работу крупнейший русский литературовед XIX в. академик Александр Николаевич Веселовский (1838—1906). Уже в раннем кандидатском отчете 1863 г. он определяет понятие «литература» с позиций «культурно-исторического метода»: «Времена риторик и пиитик прошли невозвратно... поэзия — цвет народной жизни, та нейтральная среда, где бесконечно и цельно высказался характер народа, его цели и задушевные стремления, его оригинальная личность»¹. Молодой Веселовский увлечен совершившимся к этому времени «переворотом» в науке, при котором «ярче выступает система общественных законов» и историко-филологические занятия получают «более научное основание» [393]. Он считает необходимым определять границы истории литературы «гораздо шире, чем кругом исключительно изящных произведений», и предлагает под историей литературы понимать «историю образования, культуры, общественной мысли, насколько она выражается в поэзии, науке и жизни» [397]. В сущности, то же утверждает 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» [52]. В соответствии с традицией и духом культурно-исторической школы художественная индивидуальность, личность (Данте, Рабле, Боккаччо) интересует Веселовского как выразительница культурного сознания определенного времени, идеологии и среды. Эволюция литературных форм объясняется им не имманентно, а как обусловленная общим развитием духовной культуры, общественно-миросозерцания и других общекультурных явлений.

При всем этом, как правильно заметил Б. М. Энгельгардт, определение истории литературы как «истории общественной мысли», вызвавшейся в литературе, никог-

¹ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. Л., 1940, с. 388. Далее постраничные ссылки на это издание даются в тексте.

да 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 моментом, определяющим его индивидуальную форму, является содержание»¹.

В трудах Ал-ра Н. Веселовского традиция культурно-исторической школы подверглась существенному преобразованию. Соединив ее с элементами мифологической и сравнительно-исторической школ, автор «Исторической поэтики» в значительной мере преодолел основную ограниченность культурно-исторической школы — недооценку ею художественной специфики литературы как искусства. В монографии о Жуковском Ал-р Н. Веселовский выводит явления литературы не прямо из истории общественной мысли, а через ее образно-поэтическое переживание в данную историческую эпоху.

Культурно-исторический метод сочетали в своих работах со сравнительно-историческим также академики И. Н. Жданов (1846—1901) и В. М. Истрин (1865—1937).

Книга Алексея Николаевича Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе» (1896) наполнена общими историческими характеристиками и содержит, в сущности, с привлечением литературного материала историю общественного развития и общественной мысли в России.

Еще одним ответвлением культурно-исторической школы можно считать социально-«психологическую» теорию Д. Н. Овсяннико-Куликовского, его попытку проследить историю русской интеллигенции по основным общественно-психологическим типам, отразившимся в литературе. Ученому пришлось при этом применить выборочный метод, оставив без рассмотрения огромное число первоклассных художественных произведений, не содержащих подобных «типов».

Дальнейшим развитием культурно-исторического метода был, в сущности, метод сравнительно-исторический, что видно на эволюции его представителей — Ал-ра Н. Веселовского, И. Н. Жданова, А. И. Кирпичникова и других.

¹ Энгельгардт Б. М. Александр Николаевич Веселовский. Пг., 1924, с. 95.

Русская культурно-историческая школа испытала на себе влияние идей Белинского, гармонически сочетавшего исторический принцип изучения литературы с принципом эстетическим; это наложило на нее особый отпечаток, выгодно отличающий русскую школу от зарубежного «тэнизма». Влияние Белинского, со студенческих лет испытанное А. Н. Пыпиным, Н. С. Тихонравовым, М. И. Сухомлиновым, С. А. Венгеровым, помогло русским ученым критически отнестись к схематическим построениям Тэна, более глубоко учитывать художественную специфику материала. Русские ученые обратили внимание на исторический идеализм Тэна, ограниченность его метода.

Ал-р Н. Веселовский в рецензии на «Философию искусства» И. Тэна в 1868 г. отметил, что подлинно исторический метод Тэном искажен «мишурной новизной философско-исторических воззрений» идеалистического свойства; так, говоря о падении Греции и Рима, Тэн выдвигает вместо сложных политических, социальных и экономических причин «роковой факт темперамента» и «психологические особенности»¹ романского племени.

Позднее, в работе «Из введения в историческую поэтику» (1893) Веселовский высказывал недовольство потребительским пониманием представителями разных умственных интересов истории литературы; этим особенно грешила культурно-историческая школа. «История литературы напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius*², 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»³.

В противоречии с собственной теорией Тэн объяснял проявления художественного творчества не результатом исторического развития, а непосредственно выводил их из условий климата, географической среды, «красы» писателя, его темперамента, характера и т. п. Непоследовательному применению Тэном исторического метода Веселовский противопоставил работы Г. Т. Бокля. «Исто-

¹ См. Санктпетербургские ведомости, 1868, № 342.

² Вещь, никому не принадлежащая (лат.).

³ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика, с. 53.

рия цивилизации в Англии» Бокля легко сопоставима с «Историей английской литературы» Тэна. Бокль доказал «солидарность исторического развития с фактами почвы, климата, с родом и относительной ценностью пищи и т. п.»¹.

Н. Н. Страхов, отдавая должное «великим достоинствам» трудов Тэна, замечал все же, что они «не поднимаются до высшей оценки произведений поэзии и искусства, и потому не возбуждают и не воспаляют в нас любви к этим произведениям... 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»².

Еще более основательной критике подверглась система Г. Брандеса, пытавшегося соединить культурно-исторический метод Тэна с тенденциозно-риторической публицистикой на злобу дня, не способствующей пониманию литературы.

К всестороннему изучению литературных произведений призывал Н. И. Стороженко (1836—1906). Оставаясь практически в пределах культурно-исторического метода, он предлагал учитывать кроме влияния эпохи и социальной среды влияния чисто литературные и мир идеалов самого художника. Ученый понимал, что метод зависим 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»³. Только присутствие художественного элемента, по мнению Стороженко, дает право произведению на место в истории литературы. «...История литературы, — пишет Стороженко, — имеет свой особый материал и свой особый критериум оценки этого материала. Критериум этот есть прежде всего критериум художественный, оценивающий

¹ Санктпетербургские ведомости, 1868, № 342.

² Страхов Н. Заметки о Тэне. — Русский вестник, 1893, № 4, с. 248.

³ Стороженко Н. И. Очерк истории западноевропейской литературы. М., 1908, с. 1.

литературный талант писателя»¹. Это звучит уже совсем не «культурно-исторически». Правда, Стороженко понимает «талант» не только как способность творить эстетические формы, но и как проникновение чувством в глубины духа и озарение боздания «светом идеи и нравственного идеала»².

«Литература представляет самостоятельную сферу человеческой жизни и деятельности, — заявляет Н. П. Дашкевич, — столь же необходимо существенную, как и другие. В этом заключается основание отдельного существования истории литератур, как самостоятельной ветви исторической науки»³.

«Нельзя на литературу смотреть *только* как на отражение действительности», — заявляет и В. В. Сиповский⁴. Принципиально отмежевывая историю литературы от истории культуры, он пишет: «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»⁵.

Не отрицая необходимости изучения литературных произведений в связи с социальной историей, академик В. Н. Перетц (1870—1935) осуждает тенденцию создавать из литературного материала нечто подобное историческим документам и находит, что литературные источники пригодны для исторических изучений только в очень слабой степени, так как кроме отражения времени они имеют и другой, чисто литературный элемент: вымысел, заимствование, подражание предшествующему опыту. «...Воссоздавать по поэтическим произведениям

¹ Стороженко Н. И. Очерк истории западноевропейской литературы, с. 3.

² Там же.

³ Дашкевич Н. П. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи, с. 729—730.

⁴ Сиповский В. В. История литературы как наука, с. 17.

⁵ Сиповский В. В. История литературы как наука, с. 56—57.

картину жизни — нельзя, ибо нельзя доверять литературным памятникам, как документам»¹.

Не отрицая влияния на литературу ни «расы» (в ограниченном смысле), ни «среды», ни исторического «момента», Перетц показывает, как зыбки и ненадежны выдвинутые французским теоретиком факторы литературного развития: антропология XIX в. выявила смешанный характер 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»². Скорее Перетц готов признать показательным классовый признак. Он замечает, что один писатель из двух не подчиняется влиянию «среды».

С распространением культурно-исторического метода наука о литературе утратила четкие очертания, специфику своего предмета. Вместо литературы как таковой в ней изучались история культуры, история общественной мысли, биографии писателей. Длительное господство культурно-исторической школы приводило к отставанию ряда важных отраслей литературоведения. По мере того как к концу XIX в. в России выхолащивались «направленческая» литература и критика народнического и буржуазно-либерального толка, переставала быть удовлетворительной и культурно-историческая методология. В первой же своей лекции в Московском университете видный представитель культурно-исторической школы М. Н. Розанов (1858—1936) отметил, что поэзия в истории литературы нуждается в изучении с художественной точки зрения, возможности которого, по его словам, открывает сравнительно-исторический метод.

Новые веяния в литературе и в критике потребовали внимания к специфическим литературным проблемам развития жанров и направлений, категории стиля, поэтических приемов и форм. Возникшие в первые десятилетия XX в. новые направления литературно-критической мысли противопоставили себя «культурничеству» и без труда одолевали этого одряхлевшего противника. С этим были связаны, в частности, первичные успехи «формальной»

¹ Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучений. Методы. Источники. Киев, 1914, с. 122.

² Там же, с. 154.

школы. Особенно резкому осуждению культурно-исторический метод подвергался со стороны представителей идеалистических направлений литературной мысли, которых не устраивали историзм, социальность, гражданственность культурно-исторической школы.

Культурно-историческая школа создала учение о литературных типах как представителей существующих в обществе мирозерцаний и поведений. Учение Тэна о типах горячо пропагандировал А. А. Шахов. В теории учение о «типах» выглядело логично, конкретное же его применение оказывалось крайне прямолинейным и грубо догматичным, о чем и говорили критики школы (Гершензон, Евлахов и др.), возражая против «перегонки» образов в «типы» и «типов» — в историю общественной мысли.

Так, идеографическая, культурно-историческая установка Н. А. Котляревского (1863—1925), сознательное отвлечение от специфически литературных задач обращались иногда явной несостоятельностью в специально литературных вопросах, вплоть до вопиющей несовместимости писаний ученого с препарированной им литературой. Он был резко заклеймен А. Блоком как глухой к искусству «педант», «литературно-исторический» метод которого «закрывает все перспективы прекрасного»¹.

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 социологической культурно-исторической школы. По Плеханову, Тэн — «почти марксист», который только остановился на полдороге, объяснив литературу вторичными факторами, но не дошел до первопричин, до корней. Плеханову свойственны и некоторые типичные увлечения культурно-исторической школы: преувеличенное представление о роли географической «среды» в истории общественной идеологии, недостаток классового подхода. При всем том Плеханов подверг «тэннизм» критике как учение непоследовательное, только «наполовину историческое», принципиально

¹ Блок А. Педант о поэте. — Собр. соч. в 8-ми т. М. — Л., 1962, т. 5, с. 29.

отличающееся (при некотором внешнем сходстве) от методологии Маркса¹.

Показательно для отличия культурно-исторических писаний от марксистских, что С. А. Венгеров (1855—1920), например, утверждал не классовый, не социально-экономический в основе своей, а идеально-героический, религиозно-экстатический характер русской литературы.

В то же время культурно-историческую школу можно считать одной из ближайших предшественниц марксистского литературоведения. Именно она первая при всех своих заблуждениях установила закономерности литературного развития, поставила вопрос о его движущих силах и причинно-следственных связях. Культурно-исторической школой установлен был поступательный характер исторического развития литературы и впервые был поставлен вопрос о методе, вследствие чего все суждения о литературных явлениях, прежде передававшие «только впечатления человека с литературным вкусом» (И. Тэн), приобретали научный характер.

Системное представление о литературе и 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, А. Н. и А-др Н. Веселовские, М. И. Сухомлинов, Д. Н. Овсянко-Куликовский, П. Н. Сакулин, в той или иной мере представляли также и культурно-историческую школу.

В дальнейшем русские представители культурно-исторической школы (одни менее, другие более успешно) искали выход из кризиса своей методологии в марксизме.

Значительны традиции этой школы и в советском литературоведении, особенно на начальном этапе. Новая генерация советских литературоведов сумела подойти к литературе как к искусству, не утрачивая в то же время и исторического взгляда на этот предмет.

Ленинская теория отражения подчеркивает вторичность художественного творчества относительно действительной жизни, их принципиальную неотожждественность («субъективный образ объективного мира»), учитывает разнообразные факторы, оказывающие на художника

¹ См.: Плеханов Г. В. Соч. в 24-х т., т. 8, с. 164—169.

свое воздействие, в том числе творческую индивидуальность писателя. Марксистское литературоведение, рассматривающее литературу в органической связи с другими идеологиями и социально-экономическим базисом, устраняет опасность эклектизма и подмены истории литературы историей культуры. «Такой эклектизм и такая подмена, — писал П. Н. Медведев, — страшны лишь на почве позитивизма, где единство покупается всегда лишь ценою смешения и всяческих подмен»¹.

3. СРАВНИТЕЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ. АЛЕКСАНДР И АЛЕКСЕЙ ВЕСЕЛОВСКИЕ

С формированием единой мировой литературы возрастает потребность в познании этого процесса. Во второй половине XIX в. во Франции, Германии, Италии и других странах при университетах создаются кафедры истории всеобщей литературы, правда, всеобщей пока по названию. Даже в России, опережавшей другие страны в развитии новой дисциплины, курсы по истории всеобщей литературы фактически сводились к сравнительно-историческому освещению только западноевропейских литератур. Именно такие курсы лекций в Петербургском университете читал с 1870 г. Ал-р Н. Веселовский, в Московском — Н. И. Стороженко, в Киевском — Н. П. Дашкевич и т. д. Перед филологами встала задача изучения длительной истории связей литератур, выявления их национальных различий и объяснения независимо возникшего сходства, задача, требовавшая знания многих языков и литератур. Поиски путей решения ее побудили ученых к переходу от рассмотрения истории словесности в широких рамках общекультурного развития народов к более конкретному изучению литературной истории как особой сферы, имеющей свои законы. Так, во второй половине XIX в. наметилось новое направление литературных исследований, получившее название сравнительно-исторического литературоведения.

Возникновению этого направления предшествовало накопление элементов его метода. Принцип сравнительного изучения поэзии, преимущественно народной, широ-

¹ *Медведев П.* Очередные задачи историко-литературной науки. — Литература и марксизм, 1928, № 3, с. 84.

ко применялся уже братьями Гримм, а исторический подход — культурно-исторической школой. Поэтому и позднее в числе поборников сравнительно-исторического метода в России можно встретить последователей и гриммовского учения (А. А. Котляревский, А. И. Кирпичников), и культурно-исторической школы (Н. П. Дашкевич и др.). Так как в процессе формирования единой мировой литературы литературные контакты (связи) играли все более существенную роль, то и в лоне нового направления фольклорных и литературных исследований они заняли особое место. Иные склонны были даже сужать сравнительно-историческое литературоведение до одной теории заимствования или миграции.

В России первым авторитетным глашатаем теории заимствования был В. В. Стасов. Полемика, вызванная его «Происхождением русских былин» (1868), заставила многих русских филологов признать эту теорию научно перспективной. В их числе оказались Ф. И. Буслаев («Перехожие повести», 1874) и два его ученика: Александр Веселовский, ставший родоначальником сравнительно-исторического литературоведения, и Всеволод Миллер, возглавивший позднее историческую школу в фольклористике.

В сравнительно-историческом литературоведении необходимо различать две противоположные тенденции. 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; ученые, преувеличивавшие или даже абсолютизовавшие самостоятельность литературного процесса, а вместе с тем и значение литературных связей, представляли идеалистическую линию в науке. Выдающимся представителем первой направленности в русском и мировом сравнительно-историческом литературоведении дооктябрьской поры был Александр Веселовский. Деятельность его младшего брата, Алексея Веселовского, показательна для второй тенденции.

Влияние Александра Николаевича Веселовского на русскую науку было настолько глубоким, что, по словам академика В. Ф. Шишмарева, «мы оперируем зачастую готовыми мыслями и положениями, иногда даже совершенно не отдавая себе отчета или забывая о том, что

они ведут к Веселовскому»¹. Опередить буржуазную науку Веселовский смог не только благодаря своей исключительной одаренности, позволявшей ему заниматься фольклором всего мира и чуть ли не всеми европейскими и некоторыми восточными литературами, но главным образом благодаря объективным возможностям русской жизни того времени. В. И. Ленин называл это время «по-реформенной», но «дореволюционной эпохой»², полосой подготовки первой русской революции. Мировое значение назревавшей в России крестьянской буржуазной революции, в преддверии которой протекала деятельность Н. Г. Чернышевского, И. М. Сеченова, Л. Н. Толстого, И. Е. Репина и других, обусловило выход русской культуры на мировую арену. Вместе с тем экономическая отсталость полукрепостнической России ставила предел развитию передовой русской мысли: даже Герцен и Чернышевский не смогли подняться до цельного, исторического материализма. Но это была не 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 для передовых ученых возможности не только достигать высшего уровня классической буржуазной мысли, но и в обстановке небывалого расцвета отечественной революционно-демократической эстетики превосходить этот уровень. В числе таких передовых ученых был и Веселовский.

Хотя Александр Веселовский никогда не принадлежал к лагерю революционных демократов, однако он, так же как и Пыпин, многими сторонами своей литературно-эстетической концепции, особенно в период ее становления, был обязан великим русским просветителям. Проникнуться «журнальной атмосферой» в годы учебы в Московском университете (1855—1859) Веселовскому, его сокурсникам помогали подпольные кружки. В одном из таких кружков (Рыбникова — Свириденко), где тайно читали Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Фейербаха, Гегеля и других, участвовал и Веселовский.

«Общество рождает поэта, не поэт общество,— читаем мы в дневнике за 1859 г.— Исторические условия

¹ Шишмарев В. Ф. Александр Николаевич Веселовский. — Известия Академии наук СССР. Отделение общих наук, 1938, № 4, с. 39.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 22.

дают содержание художественной деятельности; уединенное развитие немислимо, по крайней мере художественное»¹. Это и подобные высказывания молодого ученого восходили к идеям культурно-исторической школы, вместе с тем они были направлены против эстетики Шевырева, в борьбе с которой развивалась передовая русская наука о литературе во главе с революционно-демократической критикой. Именно совместная борьба против реакционных тенденций в русском литературоведении объединяла лучшие силы университетской науки с революционно-демократической литературной критикой, создавая условия для их взаимного влияния. С этой точки зрения показательны и то, что уже с первых печатных работ (например, рецензия на книгу немецкого дантолога Г. Флото) Веселовский настаивал на необходимости видеть в «великих созданиях» плод не только личного творчества гения, но и общественной жизни, порождение века, рассматривать великих людей не обособленно, не искусственно вознесенными на высоту исторического пьедестала, а в окружающей их среде новых современников. Это тоже был один из принципов, проводившихся культурно-исторической школой при поддержке революционно-демократической критики. На его важное методологическое значение ученый указал позднее, в лекции «О методе и задачах истории литературы как науки» (1870). Высмеивая пресловутую «теорию героев, этих вождей и деятелей человечества», Веселовский сослался на современную передовую науку, открывшую движущую силу истории в народных массах. Он писал в «Исторической поэтике»: «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» [44].

Существенную роль в формировании научных воззрений Веселовского сыграла также заграничная командировка, в которую он был направлен в 1862 г. Московским университетом для приготовления к профессорскому званию. В Берлине Веселовский еще более утвердился в своем убеждении, что историк литературы должен хорошо знать народную жизнь. «Скажите мне, как народ

¹ Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. Пг., 1921, с. 65.

жил, и я скажу вам, как он писал...» [390], — формулировал он свою мысль. Но позитивистское понимание истории, характерное для западноевропейской культурно-исторической школы, он отвергал. «Мы готовы почти принять, что история или то, что мы обыкновенно называем историей, только и движется вперед помощью таких неожиданных толчков, которых необходимость не лежит в последовательном, изолированном развитии организма. Иначе говоря, вся история состоит в *Vermittlung der Gegensätze* (гегелевский термин: «разрешение противоречий». — *И. Г.*), потому что всякая история состоит в борьбе... мы не верим в возможность физическое построения исторических явлений» [392 — 393].

Находясь в Германии во время обострившихся споров между мифологами и поборниками теории заимствования Т. Бенфея, Веселовский критически отнесся к обоим учениям, считая их односторонними, игнорирующими возможность независимого возникновения в поэзии разных народов сходных черт вследствие отражения одинаковых условий. В частности, о теории заимствования он высказался в связи со своими занятиями славистикой в Праге, куда переехал летом 1863 г. «Влияние чужого элемента, — констатировал он, — всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется не понятым 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»¹.

Особенно благоприятными для идейно-научного становления Веселовского оказались годы, проведенные в Италии (1864 — 1867), откуда он посылал свои корреспонденции для «С.-Петербургских Ведомостей». Наблюдения над общественно-политической жизнью Италии, охваченной революционным движением, позволили ему сделать следующие обобщения.

¹ Журнал министерства народного просвещения, 1863, № 12, отд. 2, с. 557 — 558.

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. Эта сила — у народа. Поэтому побеждает тот, кто шире и глубже внедряет в народ свое сознание. Для «новых людей» средством внедрения в народ своего сознания может служить только просвещение, но не религия. Главной целью просвещения должна стать идея общественного прогресса, который сводится «к удалению стеснений самостоятельного развития народа».

Эта концепция определенно указывает на близость Веселовского к великим русским просветителям, для которых идея «самостоятельного развития народа», не подчиняющегося ни дворянско-церковной опеке, ни духовному руководству буржуазных либералов (западников), служила важнейшей посылкой во всех областях общественной мысли, в том числе литературно-эстетической. В духе этой посылки развивает свои литературно-эстетические убеждения и Веселовский. Он тоже доказывает, что «всякая литература, если она живуча, выражает собою прежде всего народное содержание»¹. Причем в отличие от Буслаева Веселовский понимает народность не как нечто испокон данное, а как явление, исторически возникающее и развивающееся в процессе общения народов.

Итак, 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. Причем в отличие от позитивистов он не мыслил себе истории вне «скачков» и отвергал уподобление законов общественного развития законам природы. В этом он приближался к диалектике Гегеля, а так как духовное, в частности художественное, являлось для ученого порождением бытового, реального, то это открывало перед ним путь к материалистическому пониманию истории вообще и истории литературы в частности. Но подняться до цельного, исторического материализма ему не удалось. Тем не менее убеждение в том, что искусство отражает

¹ Веселовский А. Н. Собр. соч. Спб., 1908, т. 3, с. 124.

жизнь и что ключ к пониманию литературной истории надо искать в истории общества, послужило для Веселовского плодотворным началом, исходя из которого он сумел критически воспринять все важнейшие веяния западноевропейской литературоведческой науки и синтезировать их.

Целью всех усилий Веселовского было создать научную историю литературы. Для этого необходим был исторический подход к рассмотрению всех эпох поэтического развития, начиная с древнейших пор и кончая современностью. Так ученый пришел к задаче «собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения, для выяснения сущности поэзии — из ее истории» [54]. Этот материал представляет собой богатейшее накопление фактов, литературных параллелей и частных наблюдений с кратким резюмирующим заключением в конце. Выполняя такую черновую работу, ученый вместе с тем подвергал фактической проверке различные гипотезы. Он отвергал не только «теорию красоты, как исключительной задачи искусства» [48], на которой настаивала, не считаясь с богатством народного творчества, немецкая идеалистическая эстетика, но и непроверенные, бездоказательные обобщения французской и итальянской критики, орудовавшей «оптовыми суждениями» и грешившей «поспешными заключениями».

Критическое отношение к различным теориям и их фактическая проверка позволяли русскому ученому без эклектизма усваивать положительное содержание учений. Так, из теории Гриммов он воспринял лишь идею о народных корнях поэзии и положение об языческой мифологии как об арсенале первоначальных художественных форм. Но гипотеза Гриммов об арийском происхождении поэзии и об извечности ее народных начал была чужда Веселовскому. Несмотря на старания Буслаева, он так и не стал приверженцем мифологического направления, предпочтя ему с самого начала культурно-историческое. Именно из этого направления «вытекла» его «Вилла Альберти» (1870) — фундаментальная работа об истоках Ренессанса. Но одно дело воспользоваться историческим освещением романа, в котором упоминались известные деятели и которых можно было точно датировать, и совсем иное — применить тот же подход к изучению фольклора и анонимной литературы средневековья,

в отношении которых неизвестно было даже, где и когда они возникли. Вот здесь-то, при испытании исторического принципа исследований, огромная заслуга принадлежала теории заимствования Бенфея, которая нацеливала на изучение действительной истории распространения словесных памятников, их взаимодействия и видоизменения их форм. Первым обстоятельным опытом Веселовского в этом направлении явились «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872). Увлечение теорией заимствования на первых порах было естественным, неизбежны были и те крайности, которые можно обнаружить не только у ортодоксальных последователей Бенфея, но и у тех, кто, подобно Веселовскому, испытывая влияние Бенфея, с самого начала относился к его концепции достаточно критически.

Один из кардинальных недостатков бенфеевской теории русский ученый обнаружил в том, что она игнорировала учение Гриммов, хотя оба 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 счеты с историей»¹. Другой недостаток бенфеевской теории заключался в формализме, по поводу которого Веселовский 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»². Указание последней возможности восходит уже к теории самозарождения, получившей свое развернутое изложение в «Первобытной культуре» (1871) Э. Тэйлора.

Синтезируя элементы различных учений, Веселовский сумел заложить основы «Исторической поэтики» и разработать глубоко оригинальный подход к истолкованию актов личного творчества. По этому поводу он говорил в своем университетском курсе 1884—1885 гг.: «Главный результат моего обозрения, которым я особенно дорожу,

¹ Веселовский А. Н. Собр. соч. Пг., 1921, т. 8, вып. 1, с. 1.

² Там же, с. 3—4.

важен для истории поэтического творчества. Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики 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. Чтобы 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 закономерности и связи с историко-общественным развитием»¹.

Реализацию своей программы ученый начал с теоретического обоснования истории всеобщей литературы как науки. Исходя из идеи единства мира — общности законов исторического развития и взаимной связи всех народов, Веселовский пришел к выводу, что история всеобщей литературы должна исследовать то, в чем были сходны различные национальные литературы. А для этого следовало предварительно изучить каждую из литератур в отдельности, в чем и состояла главная трудность на пути создания истории всеобщей литературы.

Другая трудность заключалась в неясности самого понятия «история литератур». Ограничивать литературу письменностью — значит исключать из поэзии фольклор; считать ее словесностью — значит включать в нее «историю науки, поэзии, богословских вопросов, экономических систем и философских построений» [387]. Ходячее же определение, сводившее литературу к изящным произведениям, было неприемлемо. Во-первых, оно, ограничиваясь сферой прекрасного, отрывало поэзию от жизни; во-вторых, носило чисто формальный характер

¹ Памяти академика Александра Николаевича Веселовского, с. 29–30 (приложение).

(по нему выходило, что труды по истории, философии, риторике и т. д. имели отношение к развитию литературы лишь настолько, насколько они были изящны по форме). Такая наука об изящном, по Веселовскому, «должна подвергнуться коренному изменению» [395]. Прежде всего историю литературы необходимо рассмотреть с точки зрения ее содержания, источником которого служит действительная жизнь, а с этой точки зрения она есть не что иное, как «история культуры» [389], включающая в себя все богатство «общественной мысли». Иное дело форма, где как раз и проходит та «межа, 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». Такая история литературы и должна была заменить «собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор» [396]. В 1870 г., уточняя свое определение, ученый пояснял: «История литературы в широком смысле этого слова — это история общественной мысли, насколько 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 выдвигания на передний план задачи познания законов изменения художественной формы.

Итак, для научного построения истории всеобщей литературы необходимо было раскрыть особые законы поэтического развития. В условиях, когда изучение всеобщей литературы лишь начиналось и особой методологии его не существовало, естественно было использовать общие приемы филологического и исторического исследо-

вания. В филологии между тем господствовал сравнительный метод, благодаря которому языкознание уже претерпело коренные изменения. Это вселяло надежду, что и в области историко-литературных явлений он может дать такие же значительные результаты, во всяком случае он уже «во многом изменил ходячие определения поэзии, порасшатал немецкую эстетику» [48]. При этом само собой разумелось, что история литературы должна освещаться исторически. Поэтому Веселовский и говорит, что его метод «есть только развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможно полного обобщения» [47]. Веселовский исходил из того, что поэзия, отражая жизнь, опредмечивается в вещах, которые как объективно данные сознанию могут сравниваться между собой не хуже любых других вещей. «Изучая ряды фактов, — пояснял он, — мы замечаем их последовательность, отношение между ними последующего и предыдущего; если это отношение повторяется, мы начинаем подозревать в нем известную закономерность; если оно повторяется часто, мы перестаем говорить о предыдущем и последующем, заменяя их выражением причины и следствия... каждый новый параллельный ряд может привести с собою новое изменение понятия; чем более таких проверочных повторений, тем более вероятно, что полученное обобщение подойдет к точности закона» [47].

Как индуктивный этот метод противостоял умозрительным построениям эстетики; как исторический он исключал метафизическое понимание того, что изменялось, и в то же время позволял выделять то, что устойчиво повторялось на фоне переменного; как сравнительный, 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.

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 сходное 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. В этой, чисто исторической сфере литературных исследований сравнительный метод разрабатывался приверженцами теории заимствования. Наконец, сходство поэтических явлений могло свидетельствовать об их типологической близости, обусловленной сходными чертами быта и психологии. В этом психолого-историческом аспекте сравнительный метод разрабатывался в основном поборниками теории самозарождения. В трудах Веселовского, который учитывал все три возможности, сравнительный метод превратился в тончайшее орудие индуктивных построений, поражающих своей масштабностью, точностью и осторожностью обобщений.

Но при всех достоинствах метод Веселовского тоже был существенно ограничен. Он оказывался результативным лишь в пределах того или иного эволюционного цикла. Так, согласно Веселовскому, для науки важно было установить, когда и как возникла поэзия и какие изменения претерпела она, прежде чем приобрести знакомые нам современные черты. Опираясь на сравнительное изучение культур, ученый обнаруживал различные элементы поэзии на почве тотемизма, анимистических представлений, мифотворства и т. д. Таким путем поэтические формы возводились к первобытным формам сознания, которое само по себе не являлось еще поэзией. Раскрыть причину этого перехода внешнеэстетических явлений в эстетические с помощью сравнительного метода Веселовский не смог. 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. На этом пути он наталкивался, однако, еще на одну преграду. 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 вынуждало Веселовского корректировать свой метод и по мере восхождения из глубы веков к современности сужать ту базу, на какой строилась его концепция. Если при решении вопроса о происхождении поэзии 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. Но здесь, при переходе от древней литературы к новой, т. е. у верхней границы цикла, сравнительно-исторический метод Веселовского опять-таки отказывается служить, вынуждая исследователя прибегать к иным способам освещения проблем личного творчества.

В результате сравнительно-исторического изучения литератур у Веселовского получалась длинная цепь причинно связанных друг с другом явлений искусства, одна из другой вырвавшихся сюжетных схем и стилистических формул. Но чем определилась эволюция словесного творчества? 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. Как же протекал этот процесс обновления поэзии? Согласно Веселовскому, поэты, так же как вожди и герои, являются представителями массы: на ранних исторических стадиях — безымянными выразителями коллектива, не отделяющими себя от него; на последующих ступенях — выразителями обособлявшихся общественных групп, постепенно приходившими к сознанию своего особого, сперва группового, а потом и индивидуального положения. Словом, как в истории вообще, так и в историческом развитии литературы определяющим фактором является общественное, а не личное начало. Ибо «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 содержании бытовой эволюции, выделившей его группу» [273]. Так же обстоит дело и с отдельными «великими созданиями». С течением времени менее удачные и незначительные произведения за-

бываются, тогда как талантливые, переходя из века в век, все более высвечиваются и в конце концов предстают перед нами в виде изолированных памятников, якобы обязанных своим возникновением только личному почину гениальных одиночек. Такое представление о поэтическом творчестве, 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 он, «не только не исключает, но и предполагает 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»¹. При этом основная трудность, по Веселовскому, заключалась в том, чтобы обозначить долю личного вклада каждого писателя в историю поэтического искусства и не смешивать процесс их индивидуального творчества с историко-литературным процессом, не зависящим от воли и сознания его отдельных участников. Да и само личное творчество при таком подходе может быть понято лучше, чем при туманных ссылок на гениальность. «Процесс личного творчества «покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет»... но мы можем, — возражает Веселовский, — ближе определить его границы, следя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный почин»².

При каком, однако, условии содержание литературы может играть определяющую роль по отношению к форме? Если форма несколько отстает в своем развитии от содержания. «Каждая новая поэтическая эпоха не рабо-

¹ Записки романо-германского отделения Филологического общества при имп. С.-Петербургском университете, Спб., 1888, вып. 1, с. 23

² Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. Спб., 1886, вып. 1, с. 27.

тает 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?» [51]. После тридцатилетнего изучения под этим углом зрения фольклора, средневековой и новой литературы ученый пришел к выводу: «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» [376]. 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 творчества отдельного поэта выяснить зависимость его мировоззрения от представляемой им социальной среды. Прежде чем пускаться в описание индивидуального своеобразия художника, следовало обозначить типические черты в его облике: соотнести его миропонимание с идеями и представлениями, свойственными его ближайшему окружению, а затем поискать их у его непосредственных предшественников; найти в психологии поэта типы умственных настроений и формы выражения чувств, принятые в данном обществе; обнаружить в личных эстетических вкусах и воззрениях поэта отражения широких литературных течений. Вторая методологическая установка касалась изучения формы отдельных произведений. С помощью сравнения надлежало выделить в них повторяющиеся сюжеты, образы, стилистические формулы и т. д. — словом, все те элементы, которые, будучи унаследованы, указывают границы личного почина писателя.

Сюжетные схемы Веселовский выделил в особую группу. Все остальные элементы, не вызывавшие сомнений в принадлежности к форме, он называл поэтическим языком и рассматривал его по аналогии с обычным. По его наблюдениям, важнейшие творческие приемы и поэтический словарь (основная символика, тропы и пр.) художник слова получает от рождения в готовом виде, как и родной язык. Когда-то поэтическая фразеология, образность, ритмика и прочее служили живым выражением собирательной психики первобытного человека, его

представлений о мире. Со временем содержание этих представлений улетучилось, заменялось другим, но формулы, его обозначающие, сохранялись, находя иное, переносное 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 слагаются и относительно редкие нововведения. Большой же частью новое содержание выражается в иных комбинациях из элементов старых форм, которые расчлняются наподобие того, как расчлняется живая речь на отдельные слова и обороты, чтобы послужить материалом для создания чего-то нового. И как в обычном языке, так и в поэтическом значительные изменения достигаются общими усилиями целого поколения. Индивидуальные различия формы произведения и роль гения в ее совершенствовании и обновлении Веселовский понимал иначе, чем кантианцы. Индивидуальные различия он усматривал в конкретной целостности произведений, а показателем гения служила для него та степень сознательности и интуиции, с какой личность опиралась в своем творчестве на общие правила применения устойчивых формальных элементов для выражения новых, созревающих в обществе настроений.

Впрочем, освещение личного творчества для Веселовского являлось не отправным пунктом, а конечной целью. При такой установке внимание обращалось сначала не на индивидуальное своеобразие поэтов, описать которое не смогло бы и целое поколение исследователей, а на то общее, что позволяло говорить о некоторых типологических тенденциях в их творчестве, подводивших к пониманию закономерности историко-литературного развития. Веселовскому хватило жизни лишь на то, чтобы 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. 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 разобратся в этих сложных отношениях.

Решая проблему происхождения поэзии, Веселовский опираясь на изучение фольклора, прояснявшее значение первобытного синкретизма. Синкретизм, в его понимании, представляет собой сочетание ритмических движений с песней-музыкой и элементами слова. На ранней стадии синкретизма слово играло, по-видимому, скромную роль носителя ритма и мелодии. Текст импровизировался в ходе песни-игры, причем эта импровизация ограничивалась повторением двух-трех стихов, подсказанных случайным впечатлением. Такая песня-игра пелась и плясалась 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. 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, словно 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.

Но форма этих древнейших поэтических произведений носила на себе еще заметные следы организации хорового исполнения. По мере усиления интереса к песне со связным текстом хор становится для нее все более неудобным. Это приводит к появлению внутри хора запевалы-солиста (корифея), который оказывается «в центре

действия, ведет главную партию, руководит остальными исполнителями. Ему принадлежит песня-сказ, речитатив; хор мимирует ее содержание молча, ибо поддерживает корифея повторяющимся лирическим напевом, вступает с ним в диалог...» [255]. Если в хоре был не один, а два солиста, 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 строф, разнообразно дополнявших друг друга» [259], а иногда в чередовании прозаического сказа и стиха, речитатива и припева. Такие первоначальные поэтические песни Веселовский называет лирико-эпическими. Эпическую часть составляет в них канва действия, а лирическое впечатление производят повторения стихов, рефрены и пр.

По содержанию эти песни могли быть легендарно-мифологическими; у тех же народов, которые втягивались в борьбу и под ее влиянием приходили к сознанию своего племенного единства, в песнях воспевались победы и оплакивались поражения. У потомков, однако, эмоции радости и горя затухали, зато интерес к рассказу о героях лиро-эпических песен возрастал и начиналась их циклизация: сначала естественная (об одном и том же событии слагается несколько песен); потом генеалогическая (при которой образы воспеваемых предков хронологически выстраивались длинной вереницей, приводя к обобщению идеала героизма) и, наконец, художественная (когда песни о разных событиях соединялись по внутреннему плану, нарушавшему хронологию). С развитием такого эпического схематизма (типизации) вырабатывался и типический стиль. «Складывается прочная поэтика, подбор оборотов, стилистических мотивов, слов и эпитетов: готовая палитра для художника» [268]. Так возникает эпика.

Зачатки лирики тоже восходят к первобытному синкретизму, к хоровым кликам, возгласам радости и огорчения, 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 выражения аффектов. Позднее они встречаются как в обрядовой поэзии, так

и в запевах и припевах лиро-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. 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, еще не отделявшая себя от коллектива — «эмоциональность коллективная» [271]. Пробуждение и развитие личного самосознания совершалось постепенно, на основе дружинных, сословных и иных групповых выделений, сужавших коллективное начало. Самосознание певца — это самосознание личности, высвобождающейся из сословной и кастовой замкнутости. Чем критичнее настроена личность к старому порядку, 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 биография, отчасти созданная им самим в его стихах. Он уже успел заинтересовать собой 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 отвергал точку зрения Гегеля, который считал драму синтезом эпоса и лирики — неким «сводом, соединявшим результаты прежних воззрений и форм для выражения нового мирозерцания» [243]. Эпос и личная лирика, конечно, 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» [315]. По Веселовскому, драма вследствие своего синкретического характера могла вырастать из различных обрядов и культов, образуя не один, а несколько рядов эволюции. Позднее эти различные по происхождению формы переплетаются, отчего генезис драмы еще более запутывается. Веселовский выделяет несколько типов зарождения драматического жанра.

Если драматическое действо выделялось из обрядового хора, оно не получало завершенной формы. Если же оно развивалось на культовой основе, драма принимала более определенные черты. «Культовая традиция определила большую устойчивость хоровой, потребовала и постоянных исполнителей...» Но чтобы такое представление стало вполне художественным, драма должна отделиться от культа, ибо важнейшее условие ее «художественности — в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодятся духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности» [291]. Такова греческая трагедия, олицетворяющая идеальный, классический тип возникновения драмы, но отнюдь не единственный и вовсе не обязательный в истории этого поэтического рода.

Иначе возникала греческая комедия. Она вышла из фаллических песен, раздававшихся в деревенских Дионисиях, т. е. 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. Кристаллизацией своей формы и ее позднейшей устойчивостью греческая комедия обязана влиянию трагедии. Были и другие пути зарождения драмы.

Освещение генезиса поэзии и ее родов намечало лишь самые общие контуры исторической поэтики. Дальнейшая ее конкретизация вела к проблематике мотивов и сюжетов, лежащих в основе массы тех произведений, из которых складывались поэтические роды.

Хотя современная литература исключала как будто даже самую постановку вопроса о повторяемости сюжетов, ученый был убежден, что и в сфере сюжетности можно выделить определенные схемы и проследить их развитие с древнейших пор до наших дней. Он доказывал, что, когда современная литература «очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упрощателя, 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» [494].

«Схематизмом» Веселовский называл известную обобщенность, типичность ситуаций, образов, приемов и т. д. 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 всем разветвляющемся отражающих их движении. «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых *обобщились* известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» [495]. Мотивы — тоже схемы, но одночленные. 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» [500].

Веселовский придавал этому различию принципиальное значение. Считая мотивы простейшими формулами, которые могли зародиться в разноплеменных средах самостоятельно, он утверждал, что «на почве *мотивов* теории заимствования нельзя строить» [505]. 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 из накопленного материала 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.

Изучая исторический быт ученый пытается выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни. Устанавливая путем сравнительного изучения доисторического быта и его отражений в древнейших поэтических памятниках зачаточные мотивные формулы, он хочет, далее, пролить свет на историю их преобразования в сложные композиции, простирающиеся вплоть до современности. 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.

Еще большие трудности представляло изучение поэтического стиля. Под поэтическим стилем Веселовский подразумевал те особенности художественных произведений, которыми их язык отличался от обыденной, деловой речи. Предшествующей наукой было установлено, что поэтический язык отличается от прозаического (нехудожественного) большей насыщенностью образами и метафорами, большей ритмичностью, приподнятостью выражений и т. п. Но при этом «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» [355]. С развитием понятий в обозначающих их словах живое представление тускнело — понятие оказывалось «в бессознательном противоречии с односторонне-графическим определением слова — метафоры» [355]. 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 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» [355].

В поэтическом языке Веселовский различает образность слова (эпитет) и образность словосочетаний, которым стилистически отвечают различные формы психологического параллелизма. «Эпитет — одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее, подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета» [73]. У Веселовского «нарицательное значение» слова соответствует тому, что Потебня называл «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 т. п.). Если же восстановление образности слова осуществлялось присоединением к нему слов, подчеркивающих качество предмета, возникали разнообразие пояснительные эпитеты. Одни из них выделяли какой-нибудь признак, считавшийся существенным для вещи (*ясенивое копье*); другие характеризовали ее отношение к практической цели и идеальному совершенству (*столы белодубовые*). Так как мерилом сущности, практичности и идеальности служило нередко бытовое состояние различных народов на разных ступенях их культурно-исторического развития, то это позволяло наметить приблизительную хронологию эпитета. Веселовский отмечает несколько моментов этого процесса: явление окаменения эпитета, накопление эпитетов, образование сложных эпитетов и пр. История эпитета, говорит Веселовский, есть история поэтического стиля в миниатюре — в ней наблюдается та же неустанная борьба развивающегося общественного сознания с застывающей традиционной формой.

Для образного воспроизведения действительности поэзия нуждается в графических возможностях всех языковых средств, в частности и сложных словосочетаний. Анализу последних посвящена статья Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898). Образность сложных языковых формул генетически тоже восходит к особенностям первобытного мышления — к анимистическому мировосприятию. Не владея 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 природой (человек уже выделял себя из природы) и не на сравнении (что предполагает развитое сознание раздельности вещей), а на «сопоставлении по признаку действия, движения» [125—126]. Возникали простейшие парные образования психологического параллелизма: *дерево хилится — девушка кланяется, солнце —*

глаз и т. д. В дальнейшем на основе таких сопоставлений признаки движения с одних объектов переносились на другие, приводя ко все более сложным и многообразным словесно-живописным параллелям; а 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» [133].

Охарактеризовав развитие психологического параллелизма по содержанию, ученый переходит затем к структуре его фигур. Общий тип простейшего народнопоэтического 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» [133]. В составе песен двучленный параллелизм претерпевал 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, наращивая ряд ритмических строк, в которых музыкальность преобладала над смыслом. Содержательный параллелизм перерастал в ритмический. Двучленный параллелизм кроме указанных формул мог превращаться и в многочленный. Если же один из членов параллели умалчивался, так как другой вбирал его содержание, то из двучленного возникал одночленный параллелизм, способствовавший обновлению и другим фигур. Так, в первой части параллелей мог просвечиваться второй, опущенный ряд, тогда формула приобретала символический характер. 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...» [181]. Такая поэтическая метафора — новообразование, как и отрицательный параллелизм, знаменующий выход из психологического параллелизма. Ибо отрицательный параллелизм предполагает более или менее ясное сознание раздельности человека и природы, как и сравнение. А сравнение — «это уже прозаический акт сознания, расчленившего природу» [189]. Перед сравнением, как и перед поэтической метафорой, открывается широкая перспектива вовлечения в сферу своего применения всех сближений и символов, выработанный предшествующей историей параллелизма. На этом пути они создают и различные виды нового, метафорического эпитета.

Для формирования теории Веселовского большое значение имели фольклорные и историко-литературные исследования ученого, в процессе которых она вырабатывалась и проверялась. Хотя научные интересы Веселовского были чрезвычайно обширны, излюбленными объектами его специальных исследований стали международный фольклор, анонимная и полуанонимная славянская письменность, преимущественно древнерусская, и итальянское Возрождение. 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. — это были темы, которые подсказывались идейной борьбой в русской науке. И не случайно ученый посвятил им большинство своих трудов. Проанализировав множество славянских преданий, легенд, памятников древнерусской письменности, особенно апокрифов (их тексты, как правило, он публиковал вперемежку с фрагментами аналогичного содержания на южно- и западно-славянских языках, на скандинавских, латинском, древнегреческом, старофранцузском и др.), Веселовский собрал уникальный материал. Еще более ценны его выводы, направленные против той концепции, по которой православная Русь представлялась замкнутой в себе. По словам Пыпина, Веселовский более других способствовал пересмотру этого взгляда, доказывая, что средневековая Русь жила единой жизнью с другими народами Европы и что только на фоне этой европейской

и — шире — мировой общности культурного развития человечества можно определить своеобразие славянских литератур и их значение в ряду других.

В то время как одни ученые видели в древнерусских фольклорных и литературных памятниках непосредственное изображение русской старины (историческая школа В. Миллера), а другие — переосмысление небесных явлений (мифологии), Веселовский подчеркивал, что история не знает изолированных племен, народностей и наций. Стало быть, пока мы не знаем, не вошли ли в состав изучаемого произведения какие-нибудь чужие элементы, мы не можем сводить их ни к реальной истории, ни к первобытной мифологии. Ведь то, что кажется истинным и цельным, может оказаться составленным из элементов разного происхождения и времени. 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 (содержания), но со стороны его отношения к другим, фольклорным и литературным произведениям (формы), которые могли быть известны его автору. Главная заслуга Веселовского как историка литературы заключалась именно в таком исследовании, особенно поучительна в этом отношении его докторская диссертация «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» — труд, который, по отзыву Буслаева, принадлежит «к капитальным приобретениям нашей ученой литературы».

В основу диссертации положены древнеиндийские сказания о Викрамадитье. В первоначальном виде они почти не сохранились, но в общем была известна литературная история тех сборников, в которых остался их след, что давало возможность проследить пути их распространения. Предположительно первоначальный вариант этих сказаний 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 в. 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 в. апокрифическая повесть о Соломоне, распространяясь в народе, становится на Западе источником фэбльо, анекдотов, 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 — западнолатинская и византийско-славянская — развиваются отдельно. Но, как можно полагать, в XVI и XVII вв. западные повести о Соломоне, в их народной переработке, проникают в Россию, где, надслаиваясь над старой византийской легендой, своим юмором окончательно заслоняют «серьезное содержание их далекого отреченного подлинника»¹.

Если Бенфей считал простое соседство народностей достаточным для того, чтобы говорить, например, о монгольском влиянии на русскую словесность, то Веселовский, исходивший из обусловленности внешних влияний «внутренним согласием» воспринимающей среды, искал причину перехода поэзии от народа к народу в духовно-культурной близости последних. Поэтому он обратил особое внимание на посредническую роль Византии в культурных сношениях Востока с христианской Европой и в результате раскрыл генетическое родство между такими произведениями и образами, о связи которых даже и не подозревали (Китоврас — Мерлин). Вообще, видя в изучении «влияний, веяний и скрещиваний» средство постичь становление исторической народности в поэзии, отделить в ней «свое» от «чужого» и таким путем определить вклад каждого из народов в свою национальную и всеобщую литературу, он придавал вопросу о движущей силе распространения произведений важнейшее значение. В этой связи автор «Славянских сказаний» исследовал еретическое движение богомилов, отражавших народный протест против официальной церкви, — они-то, по его предположению, и являлись главными распро-

¹ *Веселовский А. Н. Собр. соч., т. 8, вып. 1, с. 6.*

странителями в Европе апокрифических повестей, шедших из Византии.

Благодаря тому что русская тема рассматривалась Веселовским на фоне европейской и — шире — всеобщей литературы, ученый не только поднимал новые вопросы, но и глубже освещал уже поставленные. Это наблюдается и в его «Южно-русских былинах» (1881 и 1884), дополненных так называемыми «Мелкими заметками к былинам» (1885—1896). Преимущественным ареалом былинь являлся Север. Но воспеваемые в них события заставляли думать, что часть былинь пришла с Юга, где их, однако, не было. Веселовский привел к былинам множество параллелей из разных фольклорно-литературных источников — славянских, византийских и западных. Посредством сравнительно-исторического анализа он расчленил одну былину за другой на части, которые входили в состав различных жанров разных стадий поэтического развития. Такой же обработке и тоже с помощью параллелей из византийских, греческих, румынских и иных иноземных источников подвергал он те украинские обрядовые и исторические песни, сказки, поговорки и пр., где содержались фрагменты былевого эпоса или его следы. Определяя таким путем состав того или 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.

Вместе с тем в ходе конкретных исторических исследований ученый делал различные теоретические обобщения. Так, в «Разысканиях в области русского духовного стиха» (1879—1891) он сформулировал 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...»¹

Одним из важнейших результатов работы Веселовского со славянским материалом явилось своего рода открытие Византии, особенно для западных ученых, недооценивавших ее роль в культуре средневековья, а также истолкование «двоеверия» — смешения языческих элементов с христианскими в средневековой европейской литературе и фольклоре. При изучении этого явления Веселовский установил, что мифы создавались не только в доисторическую пору и не обязательно на основе языческих верований. По его наблюдениям, для создания «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 умственную среду попадает остов какого-нибудь нравоучительного аполога, легенда, полная самых аскетических порывов, они выйдут из нее сагой, сказкой, мифом»². По Веселовскому, европейское средневековье с его христианским переосмыслением мира может быть названо второй великой эпохой мифотворчества в истории человечества.

Из проблем западноевропейских литератур в поле зрения русского ученого находились многие сюжеты. Но самые значительные из достижений Веселовского связаны с освещением эпохи Возрождения и творчества Данте. Наиболее полную характеристику эпохи Возрождения, в особенности итальянского, русский ученый дал в магистерской диссертации «Вилла Альберти» (1870). Выдвинутая в ней концепция Ренессанса отличается такой глубиной, какой европейская буржуазная историография достигла лишь в 20-х годах XX в. Для Веселовского проблема Возрождения была неотделима от дантовского вопроса не только потому, что Данте стоял в начале этого движения, но и потому, что в нем резко обозначились черты художника нового времени. То, что предвещает в Данте человека новой эры, — это сознание личного достоинства, возникшее в условиях развития итальянских коммун. Вследствие роста в городах народного самосознания у Данте явилось стремление вырвать истину из рук

¹ *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русского духовного стиха. СПб., 1889, вып. 5, с. 115—116.

² *Веселовский А. Н.* Собр. соч., т. 8, вып. 1, с. 11.

клириков, чтобы поведать ее народу «народною речью». Этим он делает первый шаг к критике средневековой схоластической науки. Жажда познания истины, проистекавшая из пробудившейся человеческой гордости в эпоху всенародной борьбы со средневековым гнетом, и сказала, 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. Этот момент личного отношения к миру привел Данте и к коренному преобразованию старой жанровой схемы загробных хождений, соединявшейся у него с другими жанровыми формами средневековой поэзии. Явившись синтезом высшей учености той эпохи и различных литературных и фольклорных жанров, «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. Попытки создать нечто подобное дантовскому творению не удавались: безвозвратно ушло то время, когда люди верили в загробное царство и в представлениях о нем выражали свои живые страсти, когда поэтому такая форма была естественным воплощением высших идеальных стремлений человечества. Но из этого у Веселовского не следует, что Данте стоит особняком в истории литературы и что ценность «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 и в различных формах повторялись, умножались и развивались в творчестве последующих поколений.

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. Им Веселовский посвятил два обстоятельных исследования: двухтомную монографию «Боккаччье, его среда и сверстники» (1893—1894) и изумительную по тонкости стилистического анализа

работу «Петрарка в поэтической исповеди Canzoniere» (1905), в которой предпринял очередную попытку проследить, каким образом новое содержание жизни, возникшее с появлением людей эпохи Ренессанса, проникало в унаследованные «старые образы, эти формы необходимости»¹.

Под этим же углом зрения рассматривает он и творчество Жуковского в книге «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения» (1904), где личность поэта возводится к определенному общественно-психологическому типу той поры, проявления которого и раскрываются затем в индивидуальных чертах поэтического стиля автора «Светланы». Веселовский собирал материал для монографии о Пушкине, но она не была написана. Незавершенной осталась и «Историческая поэтика».

Из русских ученых, закладывавших основы истории всеобщей литературы, Веселовскому принадлежит наибольшая заслуга. На решение этой задачи нацелены почти все его труды, его теория и методология, которые в домарксистском академическом литературоведении знаменуют высший уровень достижений. Разработанный ученым сравнительно-исторический метод позволил ему сделать ряд выдающихся открытий в области изучения мифологии и фольклора, византийской, романо-германских и славянских литератур, в особенности русской. Веселовскому принадлежит попытка построения одной из интереснейших исторических поэтик. Ученый значительно расширил сферу приложения исторического принципа к изучению поэзии. Благодаря этому он сумел по-новому раскрыть проблему происхождения поэзии и ее родов, наметить эволюцию основных элементов поэтического стиля и сюжетности, выдвинуть противоположное кантианству понимание роли личности в историко-литературном процессе и соответственно по-другому поставить 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 ученого, необходимо учитывать ограниченность его методологических возможностей и неизбежно вытекавшую

¹ Шинмарев В. Ф. Александр Веселовский и русская литература. Л., 1946, с. 42—43.

отсюда противоречивость или недостаточную обоснованность некоторых из его положений. Его концепции присущи все те недостатки, какими страдал до Маркса философский материализм. Поэтому Веселовский не смог увязать эстетическую науку с историей литературы, в частности раскрыть при изучении генезиса поэзии причину перехода внеэстетических явлений в эстетические. Камнем преткновения для Веселовского, вместе с тем основной причиной, из-за которой он не смог завершить свою историческую поэтику, оказались также трудности, которые ставила перед наукой его времени идеалистическая психология. Это сказалось, в частности, в дуалистическом характере его теории психологического параллелизма. Нуждается в критическом пересмотре и предложенное ученым разграничение понятий мотива и сюжета. Короче, для истории литературоведческой науки деятельность Александра Веселовского представляет огромный интерес не только своими положительными результатами, но и чрезвычайно поучительными заблуждениями ума глубокого и пытливого.

Алексей Николаевич Веселовский (1843—1918), как и его старший брат, был одним из самых эрудированных историков всеобщей литературы в России. Человек широких интересов, он писал по истории театра, музыки, но более всего увлекался историей культуры. Собственно литературоведческая проблематика, требовавшая стилистического разбора произведений, их эстетического анализа, углубления в специфику поэтического слова и т. д., его не занимала. Он был последователем культурно-исторической школы, пытавшимся опираться на сравнительно-исторический метод в целях широкого освещения культурного общения народов. Современники Алексея Веселовского высоко ценили его литературоведческие очерки о Мольере, Байроне и других западноевропейских писателях — «этюды» в духе традиции Сент-Бёва. Работы о русских писателях менее объективны, особенно тенденциозна его книга «Герцен — писатель» (1909). К ней полностью приложима известная ленинская характеристика: «Чествует его вся либеральная Россия, заботливо обходя серьезные вопросы социализма, тщательно скрывая, чем отличался *революционер* Герцен от либерала»¹.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 255.

Алексей Веселовский был типичнейшим русским либералом, этим и объясняется его особая позиция в литературоведении рубежа XIX—XX вв. Не отрицая огромного значения русской демократической мысли XIX в., Алексей Веселовский отрывал ее, однако, от внутренних социально-политических корней, переводя вопрос в плоскость абстрактных сопоставлений отсталой России с передовой Европой. Проблему народности он и вовсе игнорировал. Оттого в своих компаративистских построениях ученый неглубоко затрагивает содержание литературного процесса; толкуя о влияниях, но не раскрывая их конкретных причин, он то и дело сбивается на путь чистейшего формализма. Алексей Веселовский очень резко выступал против славянофилов и народников 70—80-х годов, осуждая их за «пароксизм племенной исключительности». Реакционным тенденциям национальной самоизоляции в области культуры он противопоставлял идею последовательной европеизации России в результате заимствования всего лучшего у развитых стран. Такова идеологическая основа его трудов, в том числе лекций, построенных на сравнении разных эпох истории русской литературы, на сопоставлении западноевропейских литератур друг с другом и новой европейской литературы с восточными, наконец, на широком многоступенчатом освещении русской литературы XVIII—XIX вв. в ее связях с западноевропейскими литературами. Последней теме посвящена его знаменитая книга, выдержавшая пять изданий, — «Западное влияние в новой русской литературе» (1883).

Главная цель этого труда состояла в попытке определить место русской культуры и литературы в мировом процессе духовного и художественного развития человечества. Эта задача, возникшая еще в XVIII в., приобрела особую научную и идеологическую злободневность во времена борьбы западников со славянофилами и с тех пор не теряла своей актуальности. Согласно Веселовскому, в силу известных исторических причин Россия отстала в своем развитии от Западной Европы. Поэтому и литературное взаимодействие между ними, начавшееся еще в древние времена, приобрело характер одностороннего западного влияния, которое, пройдя стадии опосредованных воздействий через болгар, украинцев и поляков, в XVIII в. вернулось, наконец, к фазе непосредственных контактов русской литературы с английской, француз-

ской, итальянской, испанской и др. Для русской литературы длительное влияние западноевропейского искусства было, безусловно, положительным, хотя оно и выражается по необходимости в форме «ученического» подражания вплоть до середины XIX в. В этом, по убеждению Алексея Веселовского, проявились две основные закономерности формирования единой всеобщей литературы. Первая из них заключается в том, что литература, стоящая на низшем уровне, должна пройти все те стадии эволюции, через какие проходили высокоразвитые, влияющие литературы. Вторая закономерность сводится к тому, что передовые литературы, влияя на отстающую, выполняют функцию ускорителя ее развития, вследствие чего наступает момент, когда последняя становится вровень с опережавшими ее литературами и как вполне оригинальная начинает обогащать сокровищницу всеобщей мировой культуры. Автор «Западного влияния в новой русской литературе», убежденный в существовании таких законов, сводит на этом основании творчество Фонвизина, Радищева, Державина и других писателей к сатирическим традициям английской литературы; такие же следы западных «первоисточников» обнаруживает он затем в произведениях Жуковского, Крылова, Пушкина, Гоголя, Лермонтова и других писателей, полагая, что русская литература XVIII и второй половины XIX в. обязана своими лучшими сторонами, не исключая развития народного начала в ней, постоянному «влиянию и поддержке своих западных сверстниц»¹.

Итак, утверждая, что мировая литература не есть простая сумма национальных литератур, что она начинается там и тогда, где и когда достижения одних литератур становятся условием прогресса других, Алексей Веселовский исходил из правильной посылки. Но, правильно указывая на неодинаковый уровень развития разных национальных литератур, он, однако, ошибочно полагал, будто отстающие литературы непременно должны повторить путь, пройденный развитыми литературами. В сущности, эта установка была навеяна позитивистским пониманием эволюции. Но, перенесенная в сравнительно-историческое литературоведение, она приводила к экстраполяции — выводы, полученные из наблюдения над

¹ *Веселовский А. Н.* Западные влияния в новой русской литературе. М., 1883, с. 7.

одной литературой, становились основополагающими в истории другой, развивавшейся в совершенно иных условиях, что в конечном счете обуславливало непомерное преувеличение фактора литературных связей. Поэтому не случайно Алексей Веселовский из всех русских ученых стал самым страстным приверженцем теории заимствования в ее чистом, так сказать, классическом, виде. Возможность самозарождения сходства, как и его появления вследствие обращения к общему литературному источнику, им практически не принимались в расчет. Для него достаточно было установить, что одно из сходных литературных явлений возникло позже другого, чтобы ставить вопрос об их связи, подражании и пр. На этом приеме, принимающем форму различных способов «доказательства», держится вся концепция Веселовского.

Хотя методология Алексея Веселовского совершенно несостоятельна и любопытна в основном как пример неправильного применения различных исследовательских приемов, но намеченные им аспекты сравнительного изучения литератур и материал накопленных фактических наблюдений нельзя игнорировать. Конечно, из сходства неизвестного происхождения (обусловленного не то заимствованием, не то самозарождением, не то обращением к общему литературному источнику) нельзя умозаключать, как это делал Алексей Веселовский, как проявляются отношения зависимости литератур друг от друга, и строить на этом схемы историко-литературного развития народов, их культурного общения. Но при переходе от конкретно-исторического освещения литератур к типологическим обобщениям, для которых существен не конкретный источник наблюдаемых «совпадений», а сам факт повторяемости форм, нужны как раз такие «чистые» параллели, ведущие к абстракции закона. Вот здесь-то, при поисках формулировки некоторых специфических литературных законов, накопленные Алексеем Веселовским наблюдения над различными литературными параллелями, сближениями и т. п. могут оказаться чрезвычайно ценным подспорьем для науки.

4. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА

«Психологическая» (или психогенетическая) школа складывалась в 70—80-е годы XIX в. Представители этой школы, отыскивая стимулы, определяющие художествен-

ное творчество, опирались на психологию как на точную науку и видели решение своей задачи в психологическом анализе литературных героев и личности самих авторов. Литература рассматривалась ими как продукт душевной деятельности писателя. Из сочинений писателя «психологисты» реконструировали представление об его психических свойствах.

Психологическая школа генетически была связана с культурно-исторической. Ограниченность культурно-исторической школы заставила искать иные пути в литературоведении. Потребность учитывать не только влияние «среды» и других внешних факторов, но и специфические свойства художника, его творческую индивидуальность, особенности его психического склада находила реальную поддержку в успехах физиологии и психологии во второй половине XIX в., которые облегчали и стимулировали «психологическое» изучение искусства.

Последователь Тэна, выходец из культурно-исторической школы, французский литературовед и историк Поль Лакомб занялся почти исключительно вопросами психологии творчества, полагая, что все историко-литературные явления определяются психическими особенностями творческой личности и что определенная эмоциональная установка писателя является главным организующим принципом всякого произведения литературы.

На западе ярчайшим представителем этой школы был французский ученый Эмиль Эннекен (Геннекен, 1858—1888). Он так формулировал задачу психологического анализа: «...в самом произведении, и только в нем, нужно искать необходимые указания тому, кто хочет изучить личность художника... Изучив все эстетические особенности известного художественного произведения, связанные с его формой и содержанием, определить в терминах научной психологии особенности душевной организации его автора»¹. Эннекен не был удовлетворен развитием литературоведения своего времени, он отверг биографизм Сент-Бёва на том основании, что душевную организацию писателя можно определить и не изучая биографии — из одного только эстетического анализа произведений. Критиковал он также Тэна, в частности

¹ Геннекен Э. Опыт построения научной критики. (Эстопсихология.) Пер. с франц. Д. Струнина. Спб., 1892, с. 36. Далее постраничные ссылки на это издание даны в тексте.

его теории о влиянии расы, среды и момента, считая важным влияние не столько среды, сколько художника на среду.

Эннекен выдвинул понятие «эстопсихологии» — психологического метода исследования эстетических эмоций. Учение об «эстопсихологии» он изложил в специальном труде, который принес ему известность, — «Опыт построения научной критики. (Эстопсихология.)» (1888). «...Нет такой эстетической особенности, которая не нашла бы себе соответствующей психологической особенности» [47], — утверждает ученый. Учение Эннекена — это психология, основанная на изучении эстетических особенностей литературных произведений и возбуждаемых ими эмоций.

Эннекен предлагал подвергать произведение тройному анализу: 1) эстетическому, 2) психологическому, 3) социологическому, — а результаты этих анализов синтезировать. Эстетический анализ — основа всего исследования. Он выясняет те эмоции, которые вызывает произведение, а затем те художественные средства, которыми достигается эстетическое волнение. В отличие от Канта, полагавшего, что эстетические переживания субъективны и природа их не исследована, Эннекен считал, что вызываемые искусством эмоции объективны, для всех одинаковы и потому поддаются изучению.

Метод Эннекена приложим главным образом к объяснению творчества гениальных, крупных писателей, а также писателей, в произведениях которых преобладает социально-психологический интерес. Яркий пример — творчество Глеба Успенского, народническая беллетристика, в которой, по словам Плеханова, социологический интерес превалирует над собственно литературным. Такая литература близка по своей функции к социальной психологии и часто сотрудничает с ней — в рамках единства теоретического и интуитивно-художественного познания. Но и во всяком писателе должен быть скрыт социальный психолог, ибо, по словам Тургенева, «поэт... должен знать и чувствовать корни явлений, но представлять «только самые явления...»¹. Литература всегда социальна и психологична одновременно.

По Эннекену, «есть формы душевных состояний, ко-

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма. М. — Л., 1962, т. 4, с. 135.

торые соответствуют каждому из отличительных свойств произведения» [41]. Большие надежды Эннекен возлагал на изучение «поклонников» писателя, которые будто бы повторяют главные черты душевной организации писателя: «...искусство действует только той стороной, которая касается знакомых почитателю ощущений» [76]. Изучение этих связей Эннекен и называл социологическим анализом, выводя при этом такой «закон»: «...произведение производит эстетическое действие только на тех людей, душевные особенности которых воплощены в его эстетических свойствах. Короче говоря: художественное произведение действует только на тех, чьим выражением оно служит» [76]; «только на тех, душевная организация кого является хоть и *низшей*, но *аналогичной* организации художника...» [76–77]. Степенью такого соответствия (или несоответствия) определял Эннекен и успех произведения, а также все перемены этого успеха.

Эннекен полагал, что если «психология народов» и отдельных личностей будет основана «на точных и положительных данных» [90], то путем научно-критического синтеза можно прийти к знанию, которое может быть названо точным, научным. Большое значение он придавал эстетическому синтезу, ибо разобранное по частям произведение теряет эмоциональную силу, — надо «восстановить нарушенную целостность произведения и воссоздать общее впечатление», изучить произведение «с общехудожественной точки зрения» [92, 94]. Следующая задача исследователя — синтез психологический: дать полное изображение личности художника как одного из типов «думающего и чувствующего человечества» [98]. Далее — социологический синтез.

Вывод Эннекена о задачах «эстопсихологии» таков: «Эстопсихология — это наука, которая... исходя из эстетических данных, приступает к анализу и затем к синтезу, к полному уяснению класса великих художников и к уяснению обширных общественных групп, собравшихся вокруг художника благодаря однородности свойств и общему обаянию» [115]. Эстопсихология, пишет Эннекен, «позволяет ознакомиться с механизмом мыслей и эмоций» [117]. Причем данные ее «автоматически достоверны», ибо «ни один художник не может не отразиться в своем произведении» [117].

В европейской науке крупнейшими представителями психологической школы кроме Эннекена были В. Вундт,

В. Вец, Э. Эльстер, Э. Бертрам, Э. Гроссе. Существенные особенности школы выразил И. Фолькельт: «Не имело бы смысла описывать эстетическое выражение, игнорируя при этом созерцающего и чувствующего субъекта...»¹.

Основоположником психологической школы в русской филологии был Александр Афанасьевич Пот е б н я (1835—1891). В Харьковском университете Потебня создал целую школу литературоведов и языковедов («психологического» направления (Д. Н. Овсянко-Куликовский, А. В. Попов, А. Г. Горнфельд, В. И. Харциев, Б. А. Лезин, А. В. Ветухов).

В 1862 г. в «Журнале министерства народного просвещения» Потебня опубликовал свой знаменитый труд «Мысль и язык» — наиболее полное изложение философских и лингвистических взглядов ученого.

Все работы А. А. Потебни выросли из лекционных курсов, прочитанных в университете. Многие труды так и остались в виде подготовительных записей к курсам, иногда — в конспективной записи слушателей. В таком виде дошел до нас и главный, незавершенный труд Потебни по поэтике — «Из записок по теории словесности»².

В основе учения Потебни — мысль о связи языка и мышления, высказанная еще немецким филологом В. Гумбольдтом (1767—1835), который изучал слово как деятельность. Слово не просто носитель мысли, оно — генератор мысли. Оно «вынуждается работой мысли»³. Это средство создания мысли. В качестве орудия создания мысли язык, по Потебне, служит основой любых явлений духовной и нравственной жизни. Потебня обосновывает это своей концепцией развития человеческой мысли и речи. Язык он считает социальным явлением и средством коммуникации между людьми, однако понимание слова, по Потебне (как и у В. Гумбольдта), сугубо индивидуально: «никто не думает при слове именно того самого, что другой»⁴.

Кроме внешней, звуковой формы, считает Потебня, многие слова несут в себе еще образ («представление»),

¹ Volkelt J. Das Aesthetische Bewusstsein. В., 1920, S. 19—20.

² См.: Потебня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.

³ Там же, с. 31.

⁴ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 307.

который составляет внутреннюю форму — важнейшую категорию структуры слова. Она выражает значение слова живописно, служит источником образности языка и в то же время главным инструментом появления новых слов, осуществляет преемственность значений. Внутренние формы слов, одна за другой, выявляются в этимологической цепи: *голубой, голубь, приголубить...* Слово может утрачивать свою внутреннюю форму, и тогда оно лишается поэтичности. Образность — переносное, наглядное значение слова и составляет его поэтичность. Понятие внутренней формы слова лежит в основе концепции Потебни.

Другое важнейшее положение учения Потебни — аналогия между словом и художественным произведением. Внутренней форме слова соответствует внутренняя форма произведения. Слово, по Потебне, — это эстетический феномен, во всем подобный произведению художественной литературы. Поэзия как способ мышления не только там, где великие произведения, но всюду, где размышляют и говорят. Строя таким образом свою лингвистическую поэтику, Потебня полагает, что «история литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она так же ненаучна, как физиология без химии»¹.

Трем элементам слова — звуку, внутренней форме, лексическому значению — в художественном произведении соответствуют: внешняя форма, образ, содержание (или идея). Внутренней форме слова, таким образом, в произведении адекватен образ. Собственно, отдельное слово Потебня считает возможным рассматривать как своеобразное поэтическое произведение.

С этим связаны дальнейшие размышления Потебни о природе, сущности и задачах художественного творчества. Искусство для него — средство познания жизни, существующее параллельно с научным познанием. Художественное произведение не есть, по его мнению, отражение готовой мысли, — для этого не надо было бы прибегать к формам искусства. Идея, имевшаяся в виду художником, может сильно измениться в процессе творчества. Как слово, так и искусство, по Потебне, «есть не столько выражение, сколько средство создания мысли»².

¹ Потебня А. А. Мысль и язык. Харьков, 1926, с. 169.

² Там же, с. 143.

«...Поэт создает прежде для себя, потом для публики»¹. Произведение искусства возникает как вопрос, на который художник ощущает внутреннюю потребность ответить; ответить самому себе. Искомый ответ — это потребность его ума и души.

От В. Гумбольдта Потебня воспринял положение о том, что идентичное понимание невозможно, что всякое понимание есть вместе с тем непонимание, у каждого человека слово вызывает свои представления. Это положение по аналогии Потебня переносил и в сферу восприятия литературы: «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»², вызывая у читателя (или зрителя) порой такие ощущения, о которых сам автор и не помышлял. В связи с этим положением, одним из центральных в теории Потебни, общим для всей психологической школы, встал вопрос о литературной критике и о толковании художественного произведения, о его восприятии читателями.

Задачей литературной критики Потебня считал «новое применение» художественного образа, т. е. то же самое, что делает и всякий читатель. Субъективность такого понимания и применения Потебню и его последователей не смущала, так как они считали ее неизбежной. И хотя пределы такой субъективности обусловлены наличием некоей основы — в виде самого художественного произведения и его текста, — каждое поколение и эпоха, по их учению, понимают произведение по-своему.

— В связи с проблемой переосмысления слова и его «внутренней формы» большое значение Потебня придавал тропам, рассматривая их не как украшение речи, а как необходимый, важнейший элемент поэзии и самого языка. Тот вид тропа, который представляет синекдоха (часть вместо целого), Потебня считал основой художественной типизации: тип — это сложная синекдоха. Метафоры постоянно порождаются языком; они создают новые значения слов и новые мысли; аллегория представляет собой разновидность сложной метафоры. Метафоричность, в понимании Потебни, выступает как одна из категорий поэтического мышления, литературы в целом.

¹ Потебня А. А. Из записок по теории словесности, с. 34.

² Потебня А. А. Мысль и язык, с. 136.

Потебня предполагал проанализировать соотношение слова и произведения литературы на примере всех основных жанров литературы — от пословицы до романа, но успел рассмотреть только басню и отчасти пословицу, да и это дошло до нас лишь в записи одной из слушательниц¹.

Односторонность учения Потебни проявилась в абсолютизации образа, в отождествлении образности и поэтичности. На самом же деле образ только одно из средств поэтичности наряду с ритмом, мелодикой и т. п. На это позднее, в порядке критики концепции Потебни, указали советские ученые — В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов и другие.

Однако в учении Потебни важно выделить ряд чрезвычайно сильных, исторически прогрессивных положений. Подойдя к искусству с точки зрения гносеологической природы слова и образа, Потебня направил внимание науки на проблемы художественности, на специфически литературные проблемы образности и поэтичности, забытые господствовавшей в то время культурно-исторической школой. В то же время, настаивая на идее развития, Потебня историчен в своих построениях, у него есть высказывания принципиального характера о методологической ценности и неизбежности принципа историзма в исследовании, например: «Всякое наблюдение данного момента вызывает наблюдение предшествующего и вытягивается в нить времени»². К проблемам восприятия и толкования художественного произведения, поднятым Потебней, стягиваются кардинальные вопросы литературы — ее природа, сущность, функции, механизм действия, внутренние закономерности, проблема критики и т. п. Мысль Потебни о том, что произведение не живет готовой идеей, а формирует ее, основана на представлении о сложности искусства, неисчерпаемом богатстве его содержания, заложенного в образе. Она представляет собой действенное противоядие против упрощенных представлений о творчестве как об иллюстрировании заранее заданных положений.

В сильной зависимости от А. А. Потебни другой вариант «психологического» метода разрабатывал акаде-

¹ См.: Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1894.

² Потебня А. А. Из записок по теории словесности, с. 642.

мик Дмитрий Николаевич Овсяннико-Куликовский (1853—1920). Как и Потебня, Овсяннико-Куликовский был профессором Харьковского университета, литературоведом и крупным лингвистом.

Особенность варианта Овсяннико-Куликовского в том, что ученый соединял психологический метод с социологическим. Овсяннико-Куликовский признает, что произведения великих поэтов должны быть изучены прежде всего как явления исторические, с историко-литературной точки зрения, но нужны и другие литературоведческие аспекты, в частности точка зрения, «определяемая понятием *задач психологии художественного творчества как особого вида работы мысли*»¹. Эта точка зрения, по мнению ученого, принципиально отлична от исторической, ибо историк литературы может совсем не интересоваться психологией творчества. Ведущее понятие этой разновидности психологической школы — «общественная психология», понятие, широко распространившееся, плодотворное, сближающее этот вариант «психологизма» с научной методологией, в известной мере — с марксизмом.

Овсяннико-Куликовский разделял мысль Потебни о причинах и характере творчества. Он тоже полагал, что поэт «меньше всего думает о передаче своей мысли другим: он поглощен внутренним процессом создания этой мысли»². Отсюда у Овсяннико-Куликовского, как и у всех представителей психологической школы, интерес к творческой личности. Ученый разработывал целую теорию личности, определяя ее структуру, обуславливающие ее факторы. Например, Чехова Овсяннико-Куликовский рассматривал как писателя, подбирающего односторонние черты к характеристике героев. Так, в сборнике «Хмурые люди» он изучает не людей конкретных профессий (ученого, почтальона и т. д.), а тот род душевного самочувствия, который можно назвать «хмуростью» и который по-разному проявляется у разных лиц³.

В «Истории русской интеллигенции» (1906—1911) Овсяннико-Куликовский прослеживал психологию русской интеллигенции XIX в. на основе данных художественной литературы. Ученый рассматривал русскую литературу

¹ Овсяннико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества. Спб., 1902, с. 3.

² Овсяннико-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. Спб., 1895, с. 19.

³ См.: Овсяннико-Куликовский Д. Н. Вопросы психологии творчества, с. 214.

как прямое отражение общественных идеалов и настроений внутри русского общества. В ней он видел богатый материал для конструирования истории русского общества, развития общественного движения и общественной мысли в России. Чацкий, Онегин, Печорин, Рудин и другие герои русской литературы стали для него основными «общественно-психологическими типами» и изучались как таковые. Мысль эта не нова и в общем лежала в основе культурно-исторической школы. Но Овсяннико-Куликовский первый предпринял опыт создания истории русской интеллигенции (что совпадает в основном с историей русского общества вообще) на материале художественной литературы.

В основе трехтомного труда — контраст между богатством духовной и умственной жизни интеллигенции и незначительностью результатов ее деятельности в подъеме общей культуры страны. Как следствие этого противоречия возникают особые «чаадаевские настроения», которым Овсяннико-Куликовский в своем исследовании уделил много внимания. «Чаадаевские настроения», проходя через весь XIX в., шли постепенно на убыль, но не исчезли. Все, о чем думали и говорили лучшие умы России, — Белинский, Грановский, Герцен, Конст. Аксаков, Ив. Киреевский и др., — как представлялось ученому, было ответом на вопрос, поставленный П. Я. Чаадаевым.

Как и большинство представителей академической науки его времени, Д. Н. Овсяннико-Куликовский был эволюционистом, сочинения его пронизаны идеей развития. Он стремился понять мировоззрение писателя в его развитии, произведение — в ходе его создания, литературный процесс — в последовательности смены литературных форм. В отличие от многих представителей культурно-исторической школы, не делавших различия между писателями первого ряда и литературной порослью, он писал только о том, что имело историческое значение, — о творчестве больших писателей, произведения которых остаются жить долго. Особый интерес для ученого представляла общественная жизнь произведения после создания его писателем. Об особом подходе Овсяннико-Куликовского к литературе писал А. Г. Горнфельд: «Его интерес связан всегда с человеком. Не только «Мертвые души» и «Атта-Троль», «Фауст» Гете и «Фауст» Тургенева живы для него, но и сам Гоголь, сам Гейне, сам Гете, сам Тургенев — для него это вечно

живые люди, всегда живые индивидуальности... именно их личностью он занят более всего... их творческим аппаратом, — в зависимости от их общего мироотношения»¹.

Свою книгу о Гоголе Овсянико-Куликовский определил как «Опыт психологического диагноза». И таковы были все его историко-литературные исследования. Ученый стремился проникнуть в лабораторию создания духовных ценностей, понять психологию творца, полагая, что писатель в своем творчестве «преследует свою личную нравственную задачу», озабочен излишним и прояснением собственной души. Поэтому Овсянико-Куликовский не смог верно понять значение творчества писателя в общественной борьбе (хотя он интересовался, в известной мере, классовой психологией).

Литературу Овсянико-Куликовский изучал в социально-психологическом аспекте, произведение — как документ общественной психологии, из которого извлекаются элементы сословной и классовой психологии. При всей недостаточности такого подхода сравнительно с методом марксистским он все же был большим шагом вперед в сопоставлении с прежними попытками объяснить литературу как выражение абстрактного «духа времени». Заслуга Д. Н. Овсянико-Куликовского и в защите реалистического искусства в ту пору, когда его захлестывало декадентство, защита сатирических направлений, признание за литературой воспитательного значения. Ученый с уважением отнесся к литературным мнениям и оценкам Белинского, Герцена, Чернышевского и Добролюбова.

Этопсихологом по литературно-теоретическим взглядам был П. Д. Боборыкин (1836—1921), более известный в качестве плодовитого писателя-романиста. Боборыкину принадлежит ряд историко-литературных статей и большой труд «Европейский роман XIX столетия», первая часть которого («Роман на Западе за две трети века») вышла в Петербурге в 1900 г.² и вызвала много критических откликов³.

¹ Горнфельд А. Г. Д. Н. Овсянико-Куликовский и современная литературная критика. — В кн.: Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1923, т. 8.

² См.: Чупринин С. И. П. Д. Боборыкин — историк русской литературы. — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1976, т. 35, № 3, с. 221—228. Там же содержатся сведения о невьшедшей части — «Русский роман до эпохи 60-х годов».

³ Боборыкин ответил на критику статьей «Истинно научное знание» (Русская мысль, 1901, № 8, 9).

Боборыкин считал, что задача историка литературы — «быть исследователем эстетической области души человеческой»¹; он предупреждал об опасности утилитарного морализаторства и социологизма, но не отвергал и социологии: «...держаться эсто-психологического принципа в изучении области изящного творчества... не значит, однако же, быть противником социологического исследования. Напротив! Социология (как наука и как общий итог культурного движения) представляет собою в данном случае тот грунт, к которому, в конце концов, все сводится»².

Историко-литературные и литературно-теоретические взгляды Боборыкина привлекают своей оригинальностью и системностью. Первое место в истории русской литературы XIX в. он отводил Пушкину и Лермонтову, за которыми шли писатели «натуральной школы», подготовившие «мирное завоевание Европы» русской литературой. Особую заслугу в этом отношении Боборыкин приписывал Тургеневу. Суждения Боборыкина о русском романтизме, заключавшем в себе предпосылки реализма, предвосхитили концепции более поздних, советских исследователей.

Социально-психологический интерес к литературе характерен для работы Н. А. Рожкова (1868—1927), историка и социолога, испытавшего значительное влияние В. О. Ключевского. Как и Д. Н. Овсянико-Куликовский, Рожков проводит мысль о том, что литературным героям соответствуют социально-психологические типы самой действительности. Об этом он говорит в статье «Пушкинская Татьяна и Грибоедовская Софья в их связи с историей русской женщины XVII—XVIII веков»³.

Одним из наиболее выдающихся учеников А. А. Потебни и Д. Н. Овсянико-Куликовского был А. Г. Горнфельд (1867—1941). Горнфельда отличала склонность к формально-эстетическим анализам литературы, к психологии творчества, стиля, проблем восприятия.

Мысли А. А. Потебни об относительности восприятия литературы были продолжены и развиты Горнфельдом в статье «О толковании художественного произведе-

¹ Боборыкин П. Д. Методы изучения романа. — Северный вестник, 1894, № 11, с. 9.

² Боборыкин П. Д. Русский роман до эпохи 60-х годов (цит. по указанной статье С. И. Чупринина).

³ Журнал для всех, 1899, № 5.

ния»¹, а также в трактате «Муки слова»². Но и он, и Д. Н. Овсяннико-Куликовский, писавший на эти темы, слишком отрывались от текста (чего не делал сам Потебня). Литературно-социологические исследования нередко вызывали неодобрение Горнфельда: его статья «Литература и героизм» направлена против С. А. Венгерова, «Искусство и экономика» — против книги В. М. Фриче «Художественная литература и капитализм».

Психологическая школа, сложившаяся в Харькове, имела свою печатную трибуну — непериодическое издание «Вопросы теории и психологии творчества» (1907—1923, т. 1—8), выходявшие под редакцией Б. А. Лезина (1880—1942). Большая часть материалов этого издания пропагандировала психологическую поэтику Потебни, идеи психологизма творчества, активности восприятия. В нем сотрудничали Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. Г. Горнфельд, В. И. Харциев. Эта же группа издавала в Харькове сочинения Потебни.

Главным пороком «психологического» метода, требовавшего тщательного изучения биографии писателей в аспекте «психологии», было стремление раскрыть не законы развития литературы, а законы психологии. Н. А. Котляревский, например, в работах о декабристах сводил все к характеристике отдельных личностей. Соответственно проявились и всякого рода крайности, выразившиеся особенно в «психопатологических» обследованиях писателей и их творчества. Таким образом, здесь, как и в культурно-исторической школе, имела место односторонность, совершалась подмена предмета изучения. «Этнопсихологический» метод может оказаться полезным в тех случаях, когда сведения об авторе произведения отсутствуют и их надо вывести. Но такие случаи редки, и сама задача имеет частный характер.

5. ВКЛАД РУССКИХ КРИТИКОВ И ПИСАТЕЛЕЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. В НАУКУ О ЛИТЕРАТУРЕ

Теоретические взгляды русских революционных демократов в области искусства и литературы были столь значительны в своем содержании, что их с полным осно-

¹ См.: Горнфельд А. О толковании художественного произведения. — Русское богатство, 1912, № 2, с. 145—172.

² См.: Горнфельд А. Муки слова. Спб., 1906.

ванием можно считать одним из важнейших источников марксистско-ленинского литературоведения в России. Советская литературная наука опирается на философско-эстетический и теоретико-литературный опыт мыслителей-демократов XIX в. Невозможно представить современное историко-литературное исследование художественного процесса в XIX в. без всестороннего учета глубоких и концептуальных суждений о нем критиков той эпохи. Но и дальнейшая разработка вопросов специфики искусства и литературы, художественного содержания и формы, литературного направления и творческого метода, природы и типов реализма, стиля невозможна без постоянного использования теоретических рекомендаций и литературно-критических анализов мыслителей прошлого.

В революционно-демократической критике отчетливо проявляется качество историзма — он стал более научным, близким к конкретно-историческому осмыслению литературного процесса. Это особенно характерно для истолкования категории народности. Ярким примером могут служить суждения Герцена, который видел своеобразие литературы в раскрытии национальных и исторических обстоятельств. О чем говорило Герцену сравнение, в частности, творчества Пушкина и Лермонтова? Прежде всего о реальных переменах в умах, происшедших после 1812 г.

С появлением национального элемента в содержании литературы можно говорить о ее народности. Рассматривая многие исторические события с точки зрения причастности к ним народа, Герцен видел в великих творениях искусства результаты могучего движения народной жизни. Что породило Пушкина? «...Народ, который втихомолку образовал государство в 50 миллионов... который сохранил величавые черты, живой ум и разгул широкой, богатой природы под гнетом крепостного состояния и в ответ на царский приказ образоваться ответил через сто лет громадным явлением Пушкина»¹. Вызванный к жизни народом, художник уже в силу только этого обстоятельства обязан воплотить в своих созданиях черты народного характера. Примеру Пушкина последовали другие писатели и поэты. Герцен высоко оценивал творчество Кольцова, называя его песни «шеде-

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 6, с. 322.

вром», потому что они «настоящие песни русского народа»¹. Понимание народной жизни замечательно отразилось в творчестве Гоголя; уже первые рассказы, отмечает Герцен, — «подлинно прекрасные картины»². Герцен особенно высоко оценил гоголевские принципы, потому что они дали толчок развитию творчества многих русских писателей. Главная суть этих принципов состояла, по Герцену, в единстве воссоздания положительных начал народной жизни и беспощадного изображения социальных несовершенств.

Другой существенной стороной народности было, по Герцену, то, что связано с проникновением в русскую литературу середины XIX в. социалистических идей. «...Все наиболее замечательные русские литературные произведения, — писал он, — появившиеся между 1835 и 1848 годами, носят заметную социальную (по смыслу герценовского высказывания, социалистическую. — *П. Н.*) окраску, в доказательство чего достаточно привести повесть Достоевского... «Бедные люди»³. Наконец, было найдено то слово, в котором нуждался русский народ. «Социализм, — говорил Герцен, — вернул нас в наши деревенские избы обогащенными опытом и вооруженными знанием»⁴. Таково важное качество историзма мышления Герцена, связавшего проникновение социалистических идей в литературу с развитием активности народного движения.

Это характерно для всей революционно-демократической критики, как и то, что она была свободна от всякой социологической узости в трактовке народности и ее истоков. Народность порождается не определенным (демократическим) социальным происхождением и положением художника, а его идейной позицией, которая шире, если воспользоваться выражением Белинского, «генеалогических предрассудков». Такую широту, например, Герцен подчеркивал у Гоголя, который, «не будучи, в отличие от Кольцова, выходцем из народа по своему происхождению, был им по своим вкусам и по складу ума»⁵. По сути дела, Герцен, как и другие революционные демократы, признает возможность перехода пи-

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 7, с. 226.

² Там же, с. 228.

³ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 12, с. 77.

⁴ Там же, с. 73.

⁵ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 7, с. 227.

сателя с одной позиции на другую, и это предвосхищает марксистское теоретическое обоснование эволюции мировоззрения художника и мыслителя.

Показательно для революционно-демократической теории единство концепции национальности, народности и реализма. «Пушкин как нельзя более национален», «русский поэт реален во всем»¹ — соседство этих формулировок Герцена не случайно. Говоря о «романе из народной жизни», достигшем «известного значения», Герцен тут же подчеркивает, что это роман «вполне реалистический»².

Объясняя развитие литературы общественными условиями, Герцен и возникновение реализма поставил в связь с историческими обстоятельствами. Согласно его концепции, классицизм и романтизм исчерпали свои возможности и закономерно сменились реализмом, обогатив его своими лучшими достижениями. Возникло новое реалистическое мышление, которое «оперлось одним локтем на классиков, другим на романтиков и стало выше их — как «власть имущее»; признало тех и других и отреклось от них обоих; это была внутренняя мысль, живая Психея современного нам мира»³.

Классики русской эстетики и критики создали систему научных знаний о художественном творчестве. Будучи материалистами, они доказали теоретическую несостоятельность идеалистической эстетики и теории искусства, которая была, по словам Чернышевского, в ту пору господствующей. Тем самым решалась исключительно важная и трудная задача.

Вслед за Белинским, считавшим, что «все прекрасное заключается только в живой действительности», Чернышевский и Добролюбов глубоко разработали учение об объективных источниках прекрасного в искусстве. С точки зрения Чернышевского, само эстетическое восприятие (которое является, по сути дела, первичным актом художественного творчества) есть результат отражения реального мира. Вместе с тем Чернышевский предпринял попытку открыть связь между объективным существованием красоты и «субъективными воззрениями» на нее. Внутреннее единство формул «прекрасное есть жизнь»

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 7, с. 202.

² Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 13, с. 170.

³ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 3, с. 28.

и «прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь такую, какова должна быть она по нашим понятиям»¹, своеобразно отражающее единство материалистической философии и революционно-демократических идеалов великого мыслителя, составило прочный теоретический фундамент теории искусства вообще и прекрасного в искусстве в частности. Выявление диалектики связей между свойствами объекта и субъективными представлениями о нем, диалектики, которая не может не быть законом и в искусстве, поскольку оно есть результат эстетического восприятия и познания действительности, в конечном счете подготавливало научную концепцию реализма.

Но революционные идеи Чернышевского и его единомышленников не были приняты писателями и критиками целого ряда общественных направлений и групп, материалистическая теория реализма подвергалась самым активным нападкам. Ей противостоял тезис Дружинина: «Теория артистическая, проповедующая нам, что искусство служит и должно служить само себе целью, опирается на умозрения, по нашему убеждению, неопровержимые. Руководствуясь ею, поэт, подобно поэту, воспетому Пушкиным, признает себя созданным не для житейского волнения, но для молитв, сладких звуков и вдохновения»². При этом Дружинин стремится объявить своим эстетическим идеалом «правдивое» искусство. Но слово «правдивое» возникает как дань времени. Это очень характерно для теоретических и критических приемов идеалистической эстетики.

Чернышевский и передовые шестидесятники осознавали истинный смысл слов Дружинина и не пытались в защите реализма искать союзников среди подобных критиков. Напротив, они полагали, что только нарушением всей (иногда сложной) терминологической постройки критиков идеалистического направления можно отстоять в литературе реализм в собственном смысле слова как метод истинно художественного познания жизни со всеми ее преимущественно негативными социальными особенностями³.

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 115, 10.

² Дружинин А. В. Собр. соч. Спб., 1865, т. 7, с. 214.

³ Эта сторона деятельности революционных демократов (как и борьба либерально-дворянского лагеря против эстетики Чернышевского) широко освещена в советской науке.

Художественный опыт реалистов, на который преимущественно и опирался Чернышевский и развитию которого способствовал, не мог не оказать соответствующего воздействия на теоретическое сознание многих писателей той поры, которые в прямых высказываниях о материалистической эстетике Чернышевского склонялись к отрицательным оценкам, выраженным подчас в чрезвычайно резкой форме. Оно было внутренне близким теоретическому пафосу Чернышевского, особенно, когда речь шла о конкретных формах изображения жизни. Вот почему мы встречаем в высказываниях Тургенева и Толстого, не принявших диссертацию Чернышевского как целостную, философско-эстетическую систему понятий, такие формулы реализма, которые связаны с материалистической эстетикой. Таков был «диктат» реалистического искусства и материалистической теории искусства.

Испытывала ли это влияние критика? Есть все основания ответить на этот вопрос утвердительно. Будучи в целом враждебной Чернышевскому и Добролюбову, «артистическая» критика в конкретных характеристиках художественных произведений невольно учитывала те критерии оценок, которые были заложены в методологии материалистической эстетики и «реальной» критики. Вот почему критики противоположных направлений были иногда близки в суждениях о структуре реалистических произведений. Конечно, обнаруживая эту близость, надо постоянно помнить о той борьбе, победа в которой составила особую заслугу русских революционных демократов. Несомненно, например, что именно влиянием материалистической теории реализма можно объяснить отрицательное отношение многих критиков 50-60-х годов к романтизму.

Известно, что склонность к теории так называемого «чистого искусства», скажем, во французской литературе XIX в. была привилегией преимущественно романтиков. Разлад писателя со средой, служившей реальным источником специфического для романтической литературы художественного конфликта, в теории «чистого искусства» оказывался часто (например, в произведениях Теофиля Готье) формой протеста против социальной, политической регламентации художественной деятельности со стороны данной среды.

Русские теоретики «искусства для искусства», как правило, не принимали романтизм, и это, разумеется, нель-

зя считать историческим достоинством их работ, но в судьбах реализма данное обстоятельство играло нередко конструктивную роль. Они часто относили к «чистому искусству» вполне реалистические произведения и, рассматривая их структуру, применяли к ней такие критерии оценок, которые были свойственны реализму, — логика развития характеров, художественное единство и т. д. Крайность (от нее были свободны такие критики, как Чернышевский, давший глубокую характеристику типам европейского романтизма) состояла в том, что отрицалась способность романтической литературы к объективному отражению жизни. Элемент субъективности в романтизме объявлялся Дружининым основным свойством метода. В период господства, как казалось Дружинину, «объективности» мир, естественно, «позабыл про воинственно-дидактическую сторону романтизма»¹. Такую концепцию критик распространял и на сентиментализм. Все это объясняет, почему Дружинин пренебрежительно отзывался о Гюго, Ламартине и Гейне и почему ему нравился протест Писемского против сентиментального обличительства в литературе. Дружинин осуждал при этом и «дидактизм» современной реалистической литературы, а особенно материалистические теории, обосновывавшие «учительские» цели искусства. Важно отметить, однако, что Дружинин отрицал одну, хотя и чрезвычайно существенную, сторону реализма, но, как увидим, не его структуру в целом.

Это было характерно и для других критиков, которые, казалось, должны были быть сторонниками «дидактизма». Так, М. Антонович убежденно писал о том, что мораль должна «вытекать очень естественно из восприятий действительности»². Здесь сразу же вспоминаются слова Чернышевского: «...тенденция может быть хороша, а талант слаб»³.

Теоретики идеалистического направления обосновывали свои воззрения ссылкой на реалистическую природу искусства и литературы, защите которой они якобы служили. Возьмем, к примеру, одного из наиболее активных противников Чернышевского — Н. Соловьева. Он утверждал: искусство «в высшей степени реально», поэзия

¹ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 221.

² Антонович М. А. Литературно-критические статьи. М.—Л., 1961, с. 234.

³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 14, с. 322.

«рассталась с романтизмом»¹. Не заблуждаясь относительно идейно-эстетических источников критических суждений Соловьева, нельзя не оценить должным образом пренебрежительную характеристику им «серии новейших романтиков»² — Крестовского и Стебницкого, громко заявивших в ту пору о себе антинигилистическими романами.

Известно, что революционные демократы глубоко раскрыли познавательную природу реализма, обосновали выводы о том, что главный «механизм» управления в реалистическом методе — авторская мысль, от особенностей которой зависят все его исторические модификации. В 60-е годы получила большое развитие концепция Белинского: «Чтоб уметь изображать действительность, мало даже дара творчества: нужен еще разум, чтоб понимать действительность»³. Чернышевский поставил и решил важную проблему соответствия теоретической мысли писателя объективным результатам его художественного изображения. Добролюбов рассмотрел эту проблему в другом плане, исходя из тех же методологических предпосылок. Он показал, что авторский замысел может расходиться с объективным смыслом произведения, что верный правде жизни художник может опровергать свою же ложную идею или схему.

Как же соотносились с этими идеями революционных демократов суждения критиков в середине XIX в.?

На характер авторского понимания жизни обратили внимание все.

Добролюбов утверждал, что главное достоинство писателя-художника — в правде изображений. Он указывал на то, что авторы самых нелепых романов и мелодрам не выдумывают абсолютной неправды (эту мысль позднее повторил Щедрин), их произведения «представляются ложью и в том отношении, что если по ним составлять теоретические понятия, то можно прийти к идеям совершенно ложным»⁴. Реализм, таким образом, становился в прямую связь с определенными теориями и идеями.

¹ Соловьев Н. Искусство и жизнь. Критические сочинения. М., 1869, ч. 1, с. 7.

² Соловьев Н. Искусство и жизнь. Критические сочинения. М., 1869, ч. 3, с. 177.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7, с. 94.

⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5, с. 23.

Почти все критики того времени объявили степень широты писательских воззрений критерием правдивости и психологической глубины художественного произведения, а затем и эстетическим критерием. Конечно, различия в представлениях о правдивости порождали противоречия в конкретных оценках писателей и их произведений. Дружинин, например, так же как и Чернышевский, сопоставлял произведения Гоголя и Щедрина, чьи «Губернские очерки» он приветствовал и даже, подобно Чернышевскому, отметил у автора «всестороннее»¹ знание жизни. Правда, в отличие от Чернышевского Дружинин считал, что Гоголь шире и глубже, чем Щедрин, осознал связь между изображаемыми фактами². В «Губернских очерках», с точки зрения Дружинина, мы «еще не проникаем в ...таинственную сущность вещей», в то время как «гоголевское воззрение на людей отличалось могучею всесторонностью»³. В этом нет ничего удивительного, поскольку Чернышевский и Дружинин по-разному понимали «таинственную сущность вещей» (противник «новой» дидактики, Дружинин не только не отрицал, например, религиозную дидактику «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголя, но и утверждал, что она не противоречит искусству).

Такого рода конкретных несогласий с Чернышевским и Добролюбовым, естественно, в критике той поры было немало. Но важно отметить самую теоретическую тенденцию в исследовании системы и особенностей писательских взглядов. В чем, скажем, видел Анненков творческий прогресс любимейшего из своих писателей — Тургенева? В том, что писатель, наконец (это сказалось наиболее отчетливо в «Дворянском гнезде»), обнаружил понимание «течений общественной мысли»⁴. Этот процесс имел свои художественно-эстетические последствия. (Уже и до названного романа, говорил Анненков, автор-

¹ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 246.

² Напомню, что Чернышевский отметил у Щедрина в «Губернских очерках» способность полностью осознавать сцепление воспроизводимых реальных фактов и их связь с характером «национального устройства» в России — то, что еще не было, по Чернышевскому, доступно Гоголю.

³ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 255.

⁴ Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Спб., 1879, отд. 2, с. 220. Далее постраничные ссылки на это издание даны в тексте.

ская тенденциозность сказывалась на композиции образов, на всей повествовательной структуре.) «Мысль» Тургенева живет в «игре человеческих страстей», характеры у Тургенева — «без всякой утайки», на мысли автора строится весь «механизм романа». Анненкова заинтересовали и в творчестве Щедрина функции активного авторского сознания в исследовании жизни. Отметив цельность воззрений писателя, критик, по сути дела, в духе, близком концепции Чернышевского, установил специфическое для очерковых циклов Щедрина сцепление воспроизведенных фактов: писатель изучает духовную организацию, некую общую мысль, порождающую данные факты [92, 103, 51, 279]. Разумеется, Анненков не забывает о специфике искусства вообще и реалистического в частности. Ошибкой Писемского в «Взбаламученном море» он считает полную подчиненность повествования тенденциозной мысли, ему претит самоуправство автора с темами и персонажами, и он приветствует «Войну и мир» Толстого именно за то, что в романе не нарушен обычный «ход» жизни.

Независимо от симпатий к пушкинскому или гоголевскому направлениям, в обосновании и защите которых, как известно, сталкивались представители идеалистической и революционно-демократической эстетики и критики, степень понимания народной жизни часто оказывалась высшим критерием правдивости. При этом надо отметить и некоторую долю историзма в данной постановке вопроса. Если Гоголь мог ограничиваться «художественным чутьем» (выражение, употреблявшееся, помимо Добролюбова, Ап. Григорьевым и Анненковым), то в 60-е годы в силу усложнившихся задач уже совершенно недостаточно «чутья». Усложнились приемы исследования, в том числе художественного, вследствие чего были достигнуты новые, серьезные результаты. Анненков заявлял, что Гоголь знал народ, но не видел его «затаенных стремлений» [231 — 232], теперь же писатели глубоко проникают во «внутренний мир» народа.

Отсюда вытекали первые попытки критиков дать детальную типологическую классификацию русских реалистов. По Анненкову, в 40-е годы преобладала «утонченная вежливость писателей к народу» и литература была «адвокатом народа», а в 60-е годы в изображении народа стала господствовать «голая правда... без всяких при-

крас» [258 — 260]¹. Применительно к новым явлениям в литературе 50 — 60-х годов все чаще употреблялись слова «анализ», «задачи», «знание», «миросозерцание», столь неизбежные при истолковании историко-познавательных и гносеологических проблем. Для Ап. Григорьева послегоголевский путь развития литературы характеризуется «анализом явлений повседневной окружающей нас действительности», сменившим гоголевское «чутье жизни»; необычайно возросшим значением писательского «миросозерцания»².

Чем внимательнее вслушиваешься в критическую разноголосоицу той поры, тем яснее замечаешь, что отрицание писательской «дидактики» не исключало, а предполагало признание субъективности. Художественный объективизм, который иногда приобретал своеобразную форму нарочитой демонстрации, никем не одобрялся. Тот же Ап. Григорьев, далекий от какой бы то ни было апологии тенденциозности, мог считать отрицательной такую манеру писателя, как «неприятно действующая... форсированная пластичность»³ (разрядка моя. — П. Н.).

Так осознавалась роль авторской мысли в творчестве. Это был интересный процесс, влиявший, как видно на примере Ап. Григорьева, на критическую оценку реалистического произведения. В этой связи следует напомнить известные слова Тургенева о требованиях, которые писатель должен предъявлять к себе: «Стараться не только уловлять жизнь во всех ее проявлениях — но и понимать ее, понимать те законы, по которым она движется и которые не всегда выступают наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типов — и со всем тем всегда оставаться верным правде, не довольствоваться поверхностным изучением, чуждаться эффектов и фальши»⁴. Это свидетельство того же процесса.

Другие критики и писатели 60-х годов столь же конкретно осмыслили роль и место теоретических идей

¹ Эта мысль перекликается с известными словами Чернышевского о Н. Успенском (статья «Не начало ли перемены?»), хотя Анненков в своей статье об этом писателе-очеркисте выступал против основной идеи Чернышевского.

² *Григорьев Ап.* Полн. собр. соч. и писем. Пг, 1918, т. 1, с. 116, 113, 167.

³ Там же, с. 196.

⁴ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма. М. — Л., 1966, т. 11, с. 280.

в структуре реалистического произведения. И, может быть, самым важным для теории реализма было, во-первых, констатирование противоречия между теоретической мыслью писателя и логикой художественного произведения — констатирование с непременным подчеркиванием победы последней, а, во-вторых, научное исследование данного противоречия, попытка доказать обусловленность сильных сторон художественного творчества реалиста сильными сторонами его миропонимания.

Тот же Тургенев, обративший на себя особенное внимание этим «загадочным» противоречием, сам, так сказать, его теоретически «узаконил», признав необходимость торжества художественной истины над авторскими пристрастиями: «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями»¹.

Терминологических вариантов в определении победы «правды» над «мыслью» было много — самыми распространенными можно считать тезисы о торжестве таланта или естественной наблюдательности автора над теоретическими доктринами. Но суть не в этом. Важно конкретное наблюдение над «механизмом» взаимодействия разных форм сознания писателя. Показательны знаменитые суждения Герцена о творчестве Тургенева. По концепции Герцена, в «Отцах и детях» писатель находится во власти двух не вполне согласующихся между собой идейно-творческих предрасположений и намерений. С одной стороны, он охвачен социально-политическими идеями, которые он стремится выразить со всей полемической страстью, с другой — природа его творческого метода почти постоянно заявляет о себе безукоризненной логикой художественных характеров. Намередаясь задать образом Базарова «головомойку молодому поколению»², отступившему от некоторых нравственных заветов прошлых времен, Тургенев был так неудержимо захвачен этой мыслью, что даже не позаботился объяснить, каким же образом душа Базарова сделалась «чертовой снаружи, угловатой, раздражительной...»³. Но

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма. М. — Л., 1967, т. 14, с. 100.

² Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 18, с. 216.

³ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 27, кн. 1, с. 217.

«забыв» об объяснении нравственных несовершенств героя и приведя его к своеобразному моральному поражению в интриге романа, писатель, однако, в коллизии произведения сумел обнаружить и воспроизвести огромные духовные преимущества Базарова перед «жалкими и ничтожными» Кирсановыми: «...крутой Базаров увлек Тургенева, и вместо того, чтоб посечь сына, он выпорол отцов»¹.

Такая удивительная особенность осознавалась тогда как закономерность всего творчества Тургенева, начиная с раннего периода. Дружинин отметил, что художественный тип в «Андрее Колосове» утратил то свое значение, которое ему первоначально придавал автор (по замыслу, герой должен был оказаться в коллизии со многими сторонами жизни, а на самом деле сталкивается с мелкой волокитой), и вообще «замысел разнится с постройкою»². То же самое критик обнаружил и в «Рудине», где противоречие приобрело, впрочем, несколько иную форму: «...Способность анализа... опередила мощь создания»³. Даже у Островского Дружинин, который активно защищал «Бедность не порок» от критики «Современника», констатировал всякие нелогичности: Гордей Торцов неожиданно становится добрым и т. д.

И позднее критика осознавала и еще четче определяла указанную особенность творчества реалистов. В статье Писарева «Старое барство» мы читаем такие важные для теории реализма слова: «...Именно оттого, что автор (речь идет о Л. Толстом — авторе «Войны и мира». — П. Н.) потратил много времени, труда и любви на изучение и изображение эпохи и ее представителей, именно поэтому созданные им образы живут своею собственною жизнью, независимо от намерения автора, вступают сами в непосредственные отношения с читателями, говорят сами за себя и неудержимо ведут читателя к таким мыслям и заключениям, которых автор не имел в виду и которых он, быть может, даже не одобрил бы. Эта правда, бьющая живым ключом из самих фактов, эта правда, прорывавшаяся помимо личных симпатий и убеждений рассказчика, особенно драгоценна по своей неотразимой убедительности»⁴.

¹ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т., т. 20, кн. 1, с. 339.

² Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 307.

³ Там же.

⁴ Писарев Д. И. Соч. в 4-х т. М., 1956, т. 4, с. 370—371.

Это удивительное явление, над которым критики мучительно размышляли и многие десятилетия спустя (для некоторых критиков оно и по сию пору остается совершенно загадочным), было тогда объяснено теоретически. В статье «Темное царство» Добролюбов выдвинул концепцию, согласно которой в произведениях подлинного художника, как бы они ни были различны, есть нечто отличающее их от произведений других авторов. Это — «миросозерцание художника», «собственный взгляд» писателя на мир. Этот взгляд, «служащий ключом к характеристике его таланта», и «надо искать в живых образах, создаваемых им»¹. Но иногда, замечает Добролюбов, писатель выражает такие мысли (как правило, в отвлеченных понятиях, приобретающих публицистическую или полупублицистическую форму), которые противоположны тому, что составляет содержание системы его художественных образов. Однако, как явствует из концепции Добролюбова, эти отвлеченные понятия не составляют всего мировоззрения художника, они лишь часть его взглядов и чаще всего добыты им «посредством ложных, наскоро, часто внешним образом составленных, силлогизмов»².

Концепция Добролюбова давала ключ к познанию источников собственно реалистического отражения. Почти все критики 60-х годов отчетливо осознавали, что реалистический принцип отражения будет более последовательным, если жизнь протекает в произведении по объективным законам «саморазвития».

Дружинин главным пороком считал наличие у ряда писателей некоей «сатирическо-сентиментальной аптеки, из которой известные ингредиенты шли... на создание данных личностей в повестях и романах»³. Не раз высказывался в том же духе и Антонович, любивший ссылаться на тезисы диссертации Чернышевского о зависимости человека от обстоятельств и о необходимости для художника понимать эту зависимость и вырастающую на ее основе логику характера.

Так обстояло дело в русской критике с решением вопроса о специфике реализма в связи с выяснением «загадочных» противоречий в произведениях.

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 5, с. 22.

² Там же, с. 22.

³ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 273.

Для понимания природы реализма имела большое значение концепция художественного единства, выдвинутая и разработанная Чернышевским в статье о Л. Толстом. Эта концепция почти единодушно была принята критикой середины XIX в. Художественное единство считалось важнейшим художественно-эстетическим законом реализма. Конечно, критикам были известны слова Гегеля: «Если же мы обратимся к вопросу, по какому праву вообще та или иная деталь, в частности, может быть введена в произведение искусства, то мы исходили из того, что к произведению искусства вообще приступают в связи с единой основной идеей, изображаемой этим произведением искусства»¹, — которые относились, как видим, к искусству вообще. Но в период споров о романтизме, «натуральной школе», художественности, психологизме, типах реалистических произведений суждения о художественном единстве (конечно, не только они) представляли собой один из критериев оценки содержательной и формальной структуры реализма данного времени.

В художественном единстве Чернышевский видел едва ли не самое большое искусство писателя. Понятие этого единства широкое. Во-первых, это «единство идеи». Определенная поэтическая идея требует определенного содержания. По мнению Чернышевского, не следует вводить общественные вопросы, как бы ни были они важны, в произведение, главная идея которого не связана с ними. В статье о Л. Толстом он писал: «...изображая «Детство», надобно изображать именно детство, а не что-либо другое, не общественные вопросы, не военные сцены...»². От введения посторонних проблем разрушается идейно-художественная целостность произведения, нарушается сама «поэтическая идея». Во-вторых, указанное единство, по Чернышевскому, заключается в логической закономерной связи между собой картин, событий, сцен в художественном произведении: «...естественно ли, по закону поэтической необходимости, развивается весь ход событий, воплощающих идею автора, из данных характеров и положений...»³.

То, что указанное единство Чернышевский открыл, анализируя ранние произведения Толстого, и сказал

¹ Гегель. Соч. М., 1958, т. 14, с. 178.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т. т. 3. с. 429.

³ Там же, с. 164.

о нем так, что оно выступило в виде эстетического закона, имеет, разумеется, важнейшее значение (такое же значение имела характеристика, данная Добролюбовым Островскому). Но особую историческую характерность и типичность тезис получил благодаря почти всеобщей апелляции к художественному единству тогдашней критики самых разных направлений. Вот как трактует художественное единство Дружинин. Он выделяет Фета в современной поэзии исключительно по двум причинам: во-первых, поэт успешнее, чем другие, «прилаживает склад своего стиха к общему тону произведений», во-вторых, в его стихотворениях — верность «изображения немногих неуловимых ощущений души нашей», «уловление неуловимого»¹. У Толстого, по словам Дружинина «все строго и соразмерно с своей целью»². В тургеневском же «Рудине» критик считает пороком «недостаток полной гармонии между идеей повести и главным эпизодом по части ее воплощения»³.

В подобных суждениях немало историко-литературных ошибок, вытекающих из идейных и эстетических пристрастий критиков. Нам же важно отметить теоретическую тенденцию, имеющую прямое отношение к проблеме реализма. Мы знаем необъективность оценки Антоновичем «Отцов и детей» Тургенева, но несомненно, что его упреки автору в композиционных просчетах («лишние» персонажи) были порождены тогдашней теоретической озабоченностью, касающейся художественного единства. О последнем писал и Анненков, имея в виду Л. Толстого, в «Казаках» которого критик все считал верным прежде всего потому, что повествование подчинено общей идее; он подчеркивал значение подобного толстовского опыта. Наконец, и сами писатели указанное единство считали решающим фактором, «законом красоты» и правдивости произведения. Так, защищая Пушкина от упреков, Достоевский писал о «художественной полноте» «Египетских ночей»: «Тут все составляет один аккорд: каждый удар кисти, каждый звук, даже ритм, напев стиха — все приноровлено к цельности впечатления»⁴.

¹ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 124, 119, 125.

² Там же, с. 125.

³ Там же, с. 175.

⁴ Достоевский Ф. М. Полн. собр. худож. произв. М.—Л., 1930, т. 13, с. 214.

Можно сказать, что это критерии художественности, относящиеся к искусству вообще, но в критике, признавшей реализм единственно плодотворным методом, подобные тезисы оказывались критериями художественности реалистической литературы. Именно так и следует воспринимать известную формулу Чернышевского из «Заметок о журналах»: «Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее. Для решения последнего вопроса надобно просмотреть, действительно ли все части и подробности произведения проистекают из основной его идеи»¹. Любое подобное несоответствие вредит художественности произведения. Об этом неоднократно говорил и Добролюбов в статьях об Островском.

Важно учесть и контекст выступлений русской критики о художественном единстве. Все свидетельствовало о развитии именно теории реализма, и все способствовало развитию соответствующей художественной практики. Почему Чернышевский высказал недовольство некоторой лоскутностью пьесы Островского «Бедность не порок», несвязанностью ее отдельных эпизодов, а главное, чем он объяснил такую слабость построения драмы? В пьесе Островского критик обнаружил несоответствие между логикой жизни и философско-нравственным осознанием ее автором. Славянофильские иллюзии привели драматурга к идеализации купеческого быта и морали, вследствие чего потребовались иллюстрации, носящие иногда, так сказать, этнографический характер и плохо выполняющие собственно художественные функции. Стало быть, слабость композиции вытекала, по концепции критика, из слабости познавательных предпосылок таких основ пьесы, прочность которых только и гарантирует победу реалистического метода.

Научная концепция художественного единства в критике той поры включала в себя суждения о поэтическом языке как такой форме речи, которая органична, естественна для данного литературного произведения. Особенно ценны в этом отношении высказывания Чернышевского и Некрасова о народности художественной речи. Писатель, по убеждению Чернышевского, должен брать за основу в художественном творчестве единый национальный язык, понятный всему обществу. Считая

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3, с. 663.

образцовым гоголевский язык, близкий к живому, разговорному, Чернышевский не одобрял писателя, заставившего своих героев говорить «странную смесь надутого книжного языка с простонародным»¹. Чернышевский упрекал и редакцию львовского «Слова» за претензию «создавать свое особенное литературное наречие из смеси местного народного говора с литературным языком других племен... не довольствуясь уже готовым литературным языком»².

Еще более строго отзывался Чернышевский о русских писателях, которые пытались изобразить народную жизнь, не зная ее, не понимая характера народа: «...мужики у них заговорили так, что не употребляли ни одной фразы, которая имела бы смысл на обыкновенном русском языке (которым, между прочим, говорят и крестьяне, не имеющие средств объясняться на иных языках), не произносили ни одного слова, не исковеркав его; да и то была еще милость, когда только коверкали обыкновенные слова, а не вовсе отказывались от них, заменяя их неслыханными в народе русским предложениями, заимствованными из «Словаря областных наречий»... на употреблении «хурушу» (вместо «хорошо». — П. Н.) основаны и надежда их на славу и любовь их к поселянам»³.

В критике осознание художественного единства углубляется, приближаясь к пониманию специфической структуры реалистического произведения (то, что полностью вошло и в наше современное представление о реализме). Добролюбов, для которого идея художественного единства была, как и для Белинского и Чернышевского, одним из главных законов «эстетического кодекса», связывает целесообразность всех компонентов произведения с логикой художественных характеров. В произведении могут быть вводные сцены, второстепенные персонажи, не участвующие непосредственно в коллизии или интриге, но не нарушающие, а, напротив, укрепляющие единство. Имея в виду «Грозу» Островского, критик пишет: «Страшная борьба, на которую осуждена молодая женщина, совершается в каждом слове, в каждом движении драмы, и вот где оказывается вся важность вводных

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 702.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., М., 1950, т. 7, с. 777.

³ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3, с. 692—693.

лиц, за которых так упрекают Островского»¹. Так постепенно созревала теория, согласно которой «саморазвитие» характера является основным признаком реалистического повествования.

Как отмечалось выше, Дружинин упрекал Тургенева за недостаточную композиционную цельность «Рудина», но аргументировал этот упрек главным образом тем соображением, что основной персонаж романа как художественный тип «не имеет... собственно ему принадлежащей жизни»². В пьесе же Островского «Свои люди — сочтемся!» совершенство композиционного построения Дружинин ставит в прямую связь с безукоризненной логикой внутреннего развития действующих лиц. Показательно (и ценно в теоретико-литературном отношении, хотя и не вполне верно в смысле конкретного анализа), что Антонович, не видя в «Отцах и детях» мастерства постройки, соотносит композиционные просчеты с «невыдержанностью и неестественностью характера». Он считает, будто в романе не получилось так, чтобы главный герой «постоянно оставался верен самому себе»³. Для Чернышевского вопрос о психологической мотивировке героя был важнейшим вопросом композиции реалистического образа. Говоря о конкретном выявлении в искусстве того, как «действует обстановка на человека и человек ... на окружающий его мир»⁴, Чернышевский считал совершенно обязательным, чтобы это взаимодействие подчинялось логике развития художественного характера. Писатель, желающий нарисовать правдивый образ человека, обязан «понимать или чувствовать, как стал бы действовать и говорить этот человек в тех обстоятельствах, среди которых он будет поставлен поэтом»⁵. Так думали многие критики.

Анненков основным принципом подлинно художественного построения повести и романа считал мотивированность характеров закономерностями жизни, что, как мы знаем, и создает иллюзию полного «саморазвития» реалистического художественного характера. В этом нет ничего удивительного, поскольку для Анненкова изображенный характер и организует всю композицию: на-

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6, с. 353.

² Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 373.

³ Антонович М. А. Литературно-критические статьи, с. 39.

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4, с. 152.

⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2, с. 66.

пример, из «социального характера» в «Молотове» Помяловского вырастает «зерно», «интрига» повести¹. От «саморазвивающегося» характера зависит все, и в первую очередь степень правдивости произведения. Кто Рудин? «Вот вопрос, — писал Дружинин, — от разрешения которого зависит законность и правда всей повести»². Критика постепенно все больше значения придавала социальным мотивировкам в литературе. Чернышевский и Добролюбов, как и некоторые другие критики, считали возможным говорить о логике характера, если он был мотивирован обстоятельствами. Герои Писемского, по Дружинину, «типичны в литературном отношении, — эти лица до мелочи верны всему, что мы видим в действительной жизни»³. Антонович, ссылаясь на положения диссертации Чернышевского, заявлял о том, что подлинно художественный характер должен действовать и мотивироваться соответствующими объективными обстоятельствами.

Все эти теоретико-литературные основы реализма складывались (вольно и невольно) вследствие проникновения в литературно-критическую мысль тех материалистических идей, согласно которым человеческий характер в жизни может быть объяснен, а может быть и изменен лишь в результате изменения обстоятельств. «Дурные поступки и привычки... извиняются обстоятельствами... жизни»⁴, — говорил Чернышевский. Отстраните пагубные обстоятельства — и просветлеет ум, облагородится характер человека. Как бы эта детерминистическая идея Чернышевского ни казалась иным критикам прямолинейной, она давала себя знать в социально-нравственных, а затем и в эстетических высказываниях критиков.

Идеи социально-исторического детерминизма не могли тогда проводиться последовательно даже материалистами, поскольку в их философии были сильны антропологические элементы. Разумеется, сторонники идеалистической эстетики в своих общих теоретических обоснованиях реализма запутывали проблему детерминизма. Но в общем движении русской литературной и эстетической мысли это теперь кажется «издержками» исторических

¹ См.: Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки, отд. 2, с. 244—245.

² Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7, с. 367.

³ Там же, с. 521.

⁴ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 4, с. 267.

исканий «верной теории», в данном случае верной теории реализма, элементы которой возникали и постепенно соединялись между собой в самых различных понятийных системах.

Под влиянием революционных демократов критика середины XIX в. затрагивала немало вопросов, так или иначе относящихся к проблеме реализма. И это было исторически закономерно. В 70—80-е годы, когда среди некоторых беллетристов раздались голоса протеста против господства реализма, Салтыков-Щедрин с удовлетворением отмечал, что протест выражался преимущественно в дидактических отступлениях и лишь иногда облекался в форму образов, «которые тщетно заявляют претензию на жизнь»¹. Показателем силы реализма является то, что в деятельности этих беллетристов наблюдается, по мнению Щедрина, очень резкое внутреннее противоречие. Рядом с дидактическим протестом против господства реализма эта деятельность «фаталистически удерживается на почве того же реализма со всею полнотою внутреннего содержания, которое питает его в данную минуту»².

Против реализма в том его смысле, который мы теперь имеем в виду, говоря о методе, возражений не было. Не реализм как специфический принцип отражения со своими законами, а определенные стороны идейного содержания того или иного реалистического произведения — вот что вызывало протест. Щедрин это хорошо понимал. «Но ежели мы вникнем в сущность этого протеста, — писал он, — то увидим, что предметом его служит не реализм собственно, а лишь содержание, которое наполняет его в данную минуту. Не по сердцу то, что содержание это имеет характер совершенно не сходственный с прежним; что тут на первом плане стоят совсем иные задачи, нежели те, которые когда-то волновали общество; что из-за этих задач уже выглядывают другие в качестве предвидений и предчувствия будущего»³.

Вдумаемся в эти слова. Не объясняют ли они историческую ситуацию, характеризующую развитие русской теории реализма в ту пору? Анализ народнической критики и работ, в которых сказывалось влияние психологи-

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) Полн. собр. соч., М., 1937, т. 8. с. 437.

² Там же.

³ Там же.

ческой школы, а также других материалов, позволяет придать наблюдению Щедрина широкое значение.

Разумеется, субъективная социология народников не могла быть прочной методологической основой теории реализма, и преувеличение роли психологии автора в художественном творчестве не помогало пониманию «механизма» реалистического отражения. В конечном счете подобные общие положения объективно были направлены против реализма как метода, а не против отдельных сторон содержания. Более того, нередко можно встретить в теоретической литературе тех лет прямые выступления критиков и писателей против материалистической эстетики Чернышевского и «реальной критики» Добролюбова, т.е. против методологических основ теории реализма. Наибольшей активностью в этом отношении отличался П. Боборыкин, удивительно сочетавший в себе писателя, склонного к фактографическому описательству, и теоретика, осуждавшего Чернышевского за стремление открыть реальные, жизненные источники содержания искусства. И среди народнических критиков находились противники теоретико-эстетической системы великого русского материалиста (например, А. Скабичевский в 80-е годы). Эти факты, однако, не «отменяют» тех очевидных обстоятельств, что, за редким исключением, представители народнической мысли и «психологических» методов, во-первых, субъективно не были противниками реализма, а во-вторых, сумели, несмотря на общие ошибочные доктрины, помочь его развитию.

Михайловский, отрицавший идею социального детерминизма литературы, сделал, однако, немало для уточнения специфики реализма, определив его отличия от натурализма, в котором неправдивость содержания естественно выливается в ложные сюжетные ситуации и другие искусственные подробности повествования (он весьма прозорливо заметил, что натуралист Боборыкин «выдумывает сверх всякой меры. Значит, выдумка не такое уже хитрое дело»¹).

Не забывая о несовпадении между общими доктринами и частными суждениями, следует положительно оценить вклад народнической критики и психологической школы в теорию реализма, так или иначе связанный

¹ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 290.

с материалистической философией искусства. Прежде всего это идея психологического детерминизма в художественном произведении, сознательно или стихийно опиравшаяся на концепцию детерминизма социального. Идея психологического детерминизма, относящаяся к художественному образу-характеру, обосновывалась законами художественного и эстетического мышления автора, законами эстетического восприятия, в которых, оказалось, свою роль играли и психобиологические факторы. Несомненно, что преувеличение роли последних было методологической бедой народнических теоретиков искусства и психологической школы, но само выяснение психобиологических предпосылок имело определенное значение для развития теории реализма.

Идея психологического детерминизма в конкретной критической практике выражалась прежде всего в требовании психологических мотивировок, что было не новым. Новое же — более глубокое теоретическое обоснование психологического анализа. Необходимость анализа и особое внимание писателя к нему выводились из специфической природы искусства, четкого различия между правдой жизни и правдой художественной. Гончаров, внесший немалый вклад в теорию реализма, говорил, например, 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 оправдывали события в его художественном произведении»¹. Но неглубокий психологизм рассматривался рядом критиков как фактор, отрицательно влияющий на структуру художественного произведения. Так, поверхностный психологизм, по убеждению Михайловского, «на архитектуре романа или повести... отразится непомерными и совершенно нехудожественными длиннотами, вводными сценами», и при этом «внутренняя сторона всех этих отступлений и вводных картин не будет вызываться течением романа, не будет соответствовать жизненной правде, не будет иметь нравственного смысла, не будет шевелить у читателя мысль»².

Как известно, мысль об опасности для художников поверхностного психологизма была прекрасно выражена

¹ Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма. Л., 1938, с. 310.

² Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи, с. 208.

Добролюбовым в статье «Забитые люди» (в связи с анализом образа Валковского из романа Достоевского «Униженные и оскорбленные») — теперь она получила дальнейшее развитие. Но при этом были и некоторые теоретические «потери». Михайловский, не принявший на основе добролюбовского критерия художественное изображение другого персонажа произведений Достоевского — «подпольного человека» («Точно вся его гнусность каким-то самозарождением должна объясняться или даже никакого объяснения не требует»¹), к сожалению, не осознавал социальные источники психологического содержания художественного характера и вообще отрицал, как было сказано выше, идею социального детерминизма. Но сама проблема психологической конкретности ставилась и разрешалась им последовательно.

Немалый интерес представляет трактовка писателями и критиками художественных характеров вообще. Мы имеем все основания считать, что речь шла о реалистическом характере. Во-первых, почти все критики безоговорочно отдали предпочтение реализму (так было и в академическом литературоведении: Пыпин, Александр Веселовский и др.). Во-вторых, защищаемые критикой свойства художественного характера, специфические для подлинного искусства, принимались по традиции, идущей от критики предшествующих лет, как свойства, специфические для реализма. Такая «глобальность» значения реалистического характера закреплялась именно в критике 70—80-х годов. С точки зрения Михайловского, основные «художественные требования» (распространенное тогда выражение) к характеру состоят в том, чтобы он соответствовал логике обстоятельств, «правде вещей»². В качестве образца такой характерологии Михайловский указывал на шекспировское изображение действующих лиц: «Раз дан характер и положение Отелло — все остальное, все мельчайшие подробности его страданий вытекают сами собой»³. То чувство художественной меры, о необходимости которой критика говорила и прежде, Михайловский прямо связывал со способностью автора предоставлять «свободу» своим героям, подчинять все повествование закономерностям их внутреннего движения. Чувство меры обнаруживается тогда, когда автор

¹ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи, с. 191.

² Там же, с. 221.

³ Там же, с. 222.

подавляет свои «личные поползновения»¹ по отношению к художественным персонажам.

Отсюда у Михайловского вытекал критерий оценки художественного психологизма. Признавая огромное мастерство Тургенева в исследовании внутреннего мира человека, особо подчеркивая индивидуализацию образов характеров в тургеневских повестях и романах, Михайловский тем не менее крайне придирчиво рассматривал и строго судил все случаи, когда характеры у Тургенева искусственно, насильственно «вдвинуты в различные обстановки»², причиной чего является, по Михайловскому, абстрактная психологизация.

Всякое насилие над персонажами чаще всего приводит к сюжетному построению, которое не соответствует естественному движению событий. На основе этого Михайловский безоговорочно исключал творчество Боборыкина из реалистического направления и высмеивал склонность писателя-натуралиста к «выдумке», позволяющей бесцеремонно обращаться с персонажами. «...В огромном большинстве случаев, — писал критик, — он поступает с действующими лицами как хороший маркер с бильярдными шарами: отвернет рукав, помелит руку, поерзает кием, и — бац! — шар шаром желтого в среднюю лузу! Он именно так же у себя в области выдумки, как маркер на бильярде»³. Щедрин утверждал, что при «несвободном» отношении беллетриста к своим героям в фабуле его произведения происходят неожиданности такого свойства: герой убивает, в то время когда ему надо спасать, грубит, хотя должен приносить благодарность. Отрицательное отношение к таким принципам изображения было нормой для всей критики тех лет. Ткачев, считавший «правду психологическую» «главным и существенным условием правды художественной», также полагал, что подлинно художественное действие в романе будет тогда, когда имеются не «олицетворения некоторых... психологических состояний»⁴ (речь идет о Боборыкине), а «живое воплощение конкретного характера»⁵.

¹ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи, с. 249.

² Там же, с. 276.

³ Там же, с. 292—293.

⁴ Ткачев П. Н. Избр. соч. М., 1932, т. 2, с. 262, 338.

⁵ Ткачев П. Н. Избр. соч. М., 1933, т. 3, с. 16.

Влияние революционно-демократической эстетики на литературную мысль во второй половине XIX в. сказалось в выступлении многих крупных писателей и критиков против натурализма. В этот период новое развитие получили мысли Белинского о нехудожественности натуралистического описательства, о нравственном равнодушии того писателя, который «сочувствует всему на свете, ничему не сочувствуя в особенности»¹. В свое время еще Добролюбов, решительно выступая против натуралистического объективизма, объявлял подлинную литературу «силой служебной, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует»². Особая роль в развитии этих идей принадлежит Щедрину.

Такая важная научная проблема как типология реализма очень сложна. Теоретики натурализма включали в свое направление великих реалистов, и некоторые критики, допуская ошибочную подмену понятий, приходили, однако, в итоге к плодотворным выводам относительно классификации типов реализма. Вот один из примеров. Н. Шелгунов противопоставлял два направления, два типа реализма в литературе: «народно-реальное» и «идеально-реальное»³, отдав предпочтение первому (Решетников противопоставлялся Тургеневу). На чем основывалось подобное разделение? На общей системе представлений ученого о литературе, человеке, философии. Декларируя исключительное значение естественно-научных знаний, Шелгунов часто приходил к биологической трактовке человека, невольно — к оправданию натурализма в литературе. Этому способствовали апелляции ученого к позитивистской теории «экспериментального романа» Золя, широко обсуждавшейся тогда в русской критике. Принимая основные элементы позитивистского учения о человеке и считая возможным полностью применять дарвиновские идеи к изучению социальных отношений, Шелгунов потому так горячо и защищал теорию Золя, в основе которой лежала концепция «физиологического детерминизма» Клода Бернара, что считал первоисточником французского реализма дарвинизм. Именно при этом и происходило отождествление реализма с на-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10, с. 79.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч. в 9-ти т., т. 6 с. 309.

³ Шелгунов Н. В. Избр. литературно-критические статьи. М.—Л., 1928, с. 101.

турализмом. Но рациональным началом в защите Шелгуновым натурализма оказалось расширение им границ предмета искусства и литературы, включение сюда всей «грязи жизни». В изображении последней Шелгунов видел чуть ли не единственную положительную программу художника. На этом он основывал свои симпатии к Золя, а также трактовку преемственности современной литературы от Гоголя. Узкое представление о природе реализма стало одной из причин упрощенной дифференциации Шелгуновым типов русского реализма, в частности одностороннего отношения критика ко всему «тургеневскому» в литературе.

Но чем конкретнее рассматривал Шелгунов литературный процесс, тем чаще выходил за пределы позитивистской схемы Золя. В отличие от французского писателя и теоретика, мечтавшего решать социологические проблемы с помощью методов физиологии, Шелгунов в этих целях склонен был обращаться к сфере общественной мысли. Поэтому в конкретных разъяснениях своей теории «двух реализмов» Шелгунов отвлекался от «физиологической» методологии и сосредоточивал внимание на социальном содержании произведений реалистов как основном типологическом факторе. Когда он говорит о тяготении одних писателей к отвлеченному психологизму, а других — к социально-детерминированному изображению человека, то не выходит за рамки типологической схемы, созданной критикой 70-х годов и получившей впоследствии признание в научной литературе, — «писатели-психологи» и «писатели-социологи».

Щедрина принадлежат известные слова, определяющие различия между реализмом и натурализмом: «Мы замечаем, что произведения реальной школы нам нравятся, возбуждают в нас участие, трогают нас и потрясают, и это одно уже служит достаточным доказательством, что в них есть нечто большее, нежели простое умение копировать»¹. Гончаров признавал профессиональный уровень, высокую формальную технику натуралистического писательства, но отказывался видеть в произведениях «неореалистов» или «псевдореалистов» мысль, художественное единство, авторскую одушевленность: «Нет мысли, нет цемента, никакого света и тепла!»².

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 5, с. 174.

² Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма, с. 327.

Г. Успенский в повествовании натуралистов также обнаружил пустую, «праздную, «ничем не согретую» жизнь»¹. Об эмоциональной индифферентности Боборыкина как автора романов, об отсутствии в его произведениях «художественного синтеза» писал Ткачев. Он говорил, что даже в воспроизведении внешнего облика, внешних действий персонажей в произведениях натуралистов есть какая-то «отрывочность»².

Л. Толстой видел в сцеплении мыслей, сказывающемся в сюжетном «лабиринте», «сущность искусства»³. Толстой гордился «архитектурой» «Анны Карениной», так как в романе «своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок». Такая композиция выросла, по Толстому, на основе «внутренней связи», «внутреннего содержания»⁴ — это определение Толстой любил и повторял не раз. Внутренний смысл повествования создает художественное целое; оно укрепляется единством авторского нравственного отношения к воспроизводимому. Отсюда вытекает толстовский критерий художественной правды и художественности. Вот почему великий писатель говорил о натуралистах: «Идет мужик — опишут мужика, лежит свинья — ее опишут и т. д. Но разве это искусство? А где же *одухотворяющая мысль*, делающая бессмертными истинно великие произведения человеческого ума и сердца... И как легко дается это писание «с природы!»⁵.

Конечно, не каждая из подобных оценок-характеристик была новой по сравнению с предшествующими критическими выступлениями, но многократное повторение прежних истин, так сказать, закрепляло их исторические «права», а тем самым способствовало развитию теории реализма. В этом смысле немалый интерес представляют и многочисленные высказывания критиков и писателей-реалистов той поры о художественной условности, опять-таки направленные против натуралистического копирования.

Михайловский считал условность обязательной для искусства, аргументируя ее закономерность свойствами эстетического восприятия читателей или зрителей (галлюцинации Гамлета — и «коллективная галлюцинация

¹ Успенский Г. И. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 10, кн. 1, с. 345.

² Ткачев П. Н. Избр. соч., т. 3, с. 137.

³ Л. Н. Толстой о литературе. М., 1955, с. 156.

⁴ Там же, с. 161.

⁵ Литературное наследство. М., 1939, т. 37—38, с. 422.

зрителей», являющаяся «достоверным психическим фактом»¹. Критик пропагандировал опыт Щедрина, введившего в самые реальные (в смысле внешнего правдоподобия) описания сказочную фантастику. Он видел в этом опыте дальнейшее «раскрепощение» художественной формы: Щедрин, «презирая препоны утвержденных форм словесности, переходит от одной из них к другой, от беспощадного реализма к вершинам фантазии»².

Михайловский находил эту кажущуюся невыдержанность стиля правомерной, не противоречащей логике художественного повествования по той причине, что писатель, «дозволяя себе художественные дерзости вроде перетасовки утвержденных форм словесности и полного смешения фантазии и действительности... знал, что он делает, и в каждой своей строчке мог бы дать отчет и себе и другим»³. Границы условности определяются познавательными задачами и целями художника, которые должны быть ясны. (Недаром, не обнаружив такой ясности, Михайловский отверг как условность символистов и декадентов, так и их художественный опыт.)

Решение этой сложной проблемы было намечено еще Белинским, который, развивая мысль о художественных образах, являющихся не «списком с действительности», а воспроизведенной фантазией «возможностью» явления, говорил о гиперболе, гротеске в художественном произведении. Аналогичные высказывания Чернышевского о фантазии (в предисловии к роману «Повести в повести»), художественная условность в романе «Что делать?», а главное творческая практика Щедрина-сатирика — все это служило серьезной опорой для научного обоснования художественной условности.

С помощью художественных преувеличений, считал Щедрин, можно открыть «другую действительность», которая прячется за обыденными фактами и которая недоступна обычному наблюдению. Человек так сложен, что «необходимо коснуться всех готовностей, которые кроются в нем, и испытать, насколько живуче в нем стремление совершать такие поступки, от которых он, в обыденной жизни, поневоле отказывается»⁴. Если существует связь между этими «готовностями» и картинами,

¹ Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи, с. 242.

² Там же, с. 574.

³ Там же, с. 584.

⁴ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 9, с. 204.

рожденными художественной фантазией, незачем говорить об искажении действительности, о ее внешнем, пустом пародировании: «...карикатуры нет... кроме той, которую представляет сама действительность»¹. Отвечая рецензенту «Истории одного города», Щедрин писал: «Иносказательный смысл тоже имеет право гражданства» — и так разъяснял особенности типизации в своей хронике: «Ведь не в том дело, что у Брудастого в голове оказался органчик, наигрывавший романсы: «не потерплю!» и «разорю!», а в том, что есть люди, которых все существование исчерпывается этими двумя романсами»². Достоевский, как бы вторя Щедрину, утверждал, что фантастическое в искусстве должно мотивироваться реальными обстоятельствами, иметь с ними такую внутреннюю связь, которую может почувствовать читатель: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему»³.

Отрицая свои способности к созданию условнофантастических ситуаций в произведении, Г. Успенский оправдывал и одобрял последние в том случае, если их источником оказывалась особая субъективность автора, его эмоциональная восприимчивость к воспроизводимым предметам. Гаршину, писал Успенский, «нужно было как можно скорее освобождать себя от угнетающего впечатления переживаемых фактов; они ясны ему до поразительности, и вот на помощь ему пришли сказка и аллегория»⁴.

Нельзя, разумеется, сказать, что проблема реализма как с точки зрения общей теории, так и в плане конкретных особенностей этого метода в критике второй половины XIX в. решалась мирно. Михайловский с сожалением писал, что слова «реализм», «идеализм» и прочие «измы» очень захватаны и люди, спорящие о них, разумеют под этими терминами разные вещи. И Щедрин замечал, что по поводу слова «реализм» «у нас было преломлено достаточно копий»⁵. Происходила борьба не только терминологическая. Позитивизм в эстетике в целом отрицательно воздействовал на теорию и практику художественного реалистического творчества. Ре-

¹ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 9, с. 206.

² Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 18, с. 239, 238.

³ Русские писатели о литературном труде. Л., 1955, т. 3, с. 155.

⁴ Там же, с. 320.

⁵ Щедрин Н. (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч., т. 14, с. 200.

акционная идеология и ее буржуазные разновидности, особенно в конце XIX в., оказывали сопротивление художественной правде. Борьба против реализма приобретала все более острый характер. В конце 80-х годов стал выходить философско-эстетический орган «Вопросы философии и психологии», выступавший последовательно против материалистической эстетики. Возникали различные формы декаданса, который получал и теоретическое обоснование.

В эти годы на защиту реализма встали Толстой, Чехов, Короленко, некоторые представители академического литературоведения.

Как уже было сказано, не все защитники реализма разделяли основные принципы материалистической эстетики, иногда даже выступали против них. Но в конкретных литературно-художественных высказываниях, отражающих эстетические симпатии к определенному — именно реалистическому — типу творчества, всегда можно обнаружить влияние этой эстетики, в частности революционно-демократической теории реализма. Это было исторически чрезвычайно симптоматично и важно. Реалистический художественный метод и теория реализма окажут влияние даже на символическую эстетику.

Достижения русского реализма — его художественной практики и его теории — были использованы марксистской наукой об искусстве, давшей точную оценку роли и значения русского реализма в мировом литературном процессе и определившей исторические задачи реализма на рубеже двух веков.

6. РАЗВИТИЕ ВСПОМОГАТЕЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

Во всех странах (Россия не составляет исключения) возникновению литературной науки предшествовал донаучный период, когда изучение художественных произведений сводилось к их описанию, библиографированию и другим формам приведения в известность, в лучшем случае — к толкованию, узким грамматическим и фактографическим комментариям и к практическим указаниям авторам. Это был период чисто схоластической учености и первоначального накопления разрозненных знаний об отдельных явлениях и фактах.

В середине XVIII в. в связи с общим подъемом культуры и общественной мысли, развитием в литературе ав-

торского начала в России возникла эмпирическая эдиционно-текстологическая работа. В 1760—1763 гг. С. Ф. Наковальнин издал сочинения Феофана Прокоповича, декларируя в предисловии заботу об исправности текстов. В 1762 г. Академия наук издала сочинения А. Кантемира, а изданием «Русской Правды» и Никоновской летописи (1767) положила начало русской археографии, опыт и приемы которой существенно влияли на издание литературных текстов. Дамаскин (Дм. Семенов-Руднев) усвоил европейскую книжную культуру и воспользовался ее опытом при издании сочинений Ломоносова (1778). Н. И. Новиков издал под своей редакцией сочинения Сумарокова (1781—1782). Политическая реакция 90-х годов XVIII в. обрывает это развитие, которое возобновляется в начале XIX в. Труды А. Х. Востокова, И. М. Борна, М. Н. Макарова создают фольклористику с текстологической работой над записями произведений народного творчества. Открытие «Слова о полку Игореве», публикация его в 1800 г., утрата оригинала при пожаре 1812 г. вызвала появление обширной научной литературы о происхождении памятника и толковании его «темных мест». Р. Ф. Тимковский (1785—1820) применил опыт классической филологии к работе над древнерусскими памятниками. Сочинения русских писателей, изданные П. П. Бекетовым, А. Ф. Смирдиным, Глазуновыми, навели критику на мысль о дифференциации изданий по типам.

С началом реалистического периода Пушкин провозгласил принцип, согласно которому «всякая строчка великого писателя становится драгоценной для потомства»¹. Осознание исторической связи биографии автора и его творений стало стимулом к развитию вспомогательных дисциплин и первичных литературных разысканий.

С начала XIX в. нарастают те элементы историко-литературной науки, которые обеспечили потом глубокое внедрение ее в пласты многовековой допетровской литературы: описания рукописей и старопечатных книг, собиранье, каталогизация и издание древних памятников. В первые десятилетия века появляются справочные издания, такие, как «Опыт российской библиографии» В. С. Сопикова (1765—1818), библиографические словари

¹ Современник, 1836, т. 3, с. 158; Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т. М., 1949, т. 12, с. 75.

духовных и светских писателей, составленные Евгением Болховитиновым (1767—1837), терминологический «Словарь древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова.

Археографические исследования получили правильную организацию и широкое развитие усилиями группы энтузиастов — членов кружка Н. П. Румянцева (1754—1826). В 1828 г. Академия наук снарядила специальную экспедицию по России для обследования старинных библиотек и монастырских архивов. Экспедиция, которой руководил П. М. Строев (1796—1876), длилась пять лет, после чего в 1834 г. была учреждена Археографическая комиссия для издания исторических памятников. В течение многих десятилетий шел процесс выработки научного метода передачи текста летописей. Изданием Остромирова евангелия (1843) А. Х. Востоков (1781—1864) положил начало традиции точных лингвистических и палеографических исследований и изданий древнерусских рукописей.

Работа над текстами новейших писателей до середины века переживала донаучный период. Российская академия, созданная в 1783 г. для изучения русской словесности, занятая составлением известного «Словаря Академии Российской», почти не занималась научной обработкой и публикацией наследия русских писателей. Посмертное издание сочинений Пушкина (1838—1841) обратило на себя внимание бессистемностью и небрежностью, произвольным вмешательством редакторов в тексты поэта. Это издание вызвало много критических откликов в печати и возбудило интерес к вопросам эдичионной культуры. Н. А. Полевой и В. Г. Белинский провозгласили исторический взгляд на литературное наследие, требующий его исправного и полного издания в хронологическом порядке в пределах основных жанров.

На 30—40-е годы, когда определилась в своей специфике национальная русская художественная литература, приходится и начало поворота в отношении к классическому наследию. Филологические склонности Пушкина проявились в замысле комментированного научного издания «Слова о полку Игореве»; он много внимания уделял изданию собственных сочинений и едва ли не первый в России отказался от крайне неудобного условно-жанрового расположения материала. Это нововведение получило горячее одобрение Н. А. Полевого, пропагандировав-

шего новый, исторический взгляд на литературу, противопоставляемый прежней, условно-эстетической точке зрения. Исторический принцип, естественно, заключался в рассмотрении всего наследия писателя, требуя хронологического расположения сочинений в издании. Почти одновременно с Полевым исторический принцип горячо проповедовал В. Г. Белинский.

В своем историческом развитии текстология зависела от общего развития литературы, и не случайно наивысшего расцвета она достигла в период господства реалистического искусства. Стремление к точному наименованию и описанию, богатство выражения, стилистическая точность — все то, что нес с собой реализм, требовало хорошо разработанной «варьянтологии», отражающей работу писателей.

Этим тенденцией в русской литературной науке типологически соответствовала «историко-филологическая» школа, сложившаяся к тому времени в Германии и оказавшая влияние на другие страны. Эта школа, опираясь прежде всего на текст, особое значение придавала изучению источников. Большую известность историко-филологическая школа получила благодаря трудам Карла Лахмана (1793—1851), установившего правила критики текста Гомера, древних латинских поэтов, Нового Завета и применившего потом их к литературе немецкого средневековья.

К середине XIX в. интенсивный процесс изменения форм общественной жизни, споры о путях исторического развития России потребовали исторических аргументов повышенной убедительности и точности. В России возникает либерально-буржуазная историческая наука, представители которой — К. Д. Кавелин, П. П. Пекарский, В. О. Ключевский и другие — много внимания уделяют подробным библиографическим, фактографическим, источниковедческим и т. п. предварительным разработкам. Возникшие к середине века новые литературоведческие школы, основанные на позитивизме и историческом изучении литературы, тоже требовали детальных предварительных разработок. Историзм становился основой и стимулом развития вспомогательных наук. Произведения литературы рассматриваются уже не изолированно, а в историко-литературном контексте, в тесной связи с другими, вследствие чего изменилось значение литературных источников — дороги стали все частности, спо-

собствующие уяснению места произведения в ряду других. «Отсюда любовь к полным изданиям писателей, к собиранию биографических данных, к изданию рукописей, редких старопечатных книг и т. п.»¹, — отмечал Н. С. Тихонравов.

Усилился интерес к публикациям исторических и литературных памятников и источников. С возрастанием требований к качеству изданий (в отношении их точности и полноты) обращено внимание на неудовлетворительность существовавших изданий, которые, как тогда говорили, «опасны для работы»². Критике подверглись, в частности, многие издания серии «Полное собрание сочинений русских авторов» А. Ф. Смирдина, не отличавшиеся ни полнотой, ни исправностью текста. Н. С. Тихонравов дал критическую оценку изданию сочинений Ломоносова, В. П. Гаевский — изданию сочинений Дельвига, он выдвинул принципиальное программное требование: «...собрав налицо все факты, определить на основании их литературное значение автора»³. Для правильной исторической оценки писателя нужно было прежде всего иметь исправное и полное издание текстов.

С 1858 г. и в 1861 г. в Москве выходит журнал «Библиографические записки», придавший организационные формы «библиографическому» направлению литературной науки. Помимо А. Н. Афанасьева, редактировавшего журнал, сотрудниками его были Г. Н. Геннади, Н. С. Тихонравов, М. Н. Лонгинов, П. А. Ефремов. В журнале помещались статьи о забытых писателях в соответствии с требованиями культурно-исторической школы: о Княжнине, Измайлове, Кострове, Озерове, Третьяковском; новые текстовые и библиографические материалы о Кантемире, Фонвизине, Радищеве, Новикове, Карамзине, Пушкине, Лермонтове, Гоголе; разыскания об анонимах и псевдонимах. Понятию «библиография» придавали широкий смысл; под ним подразумевали «не ту мертвую библиографию, которая ограничивается одними заглавиями книг, но ту, которая имеет в виду обогатить историю литературы новыми фактами»⁴.

¹ Библиографические записки, 1859, т. 2, № 2, с. 55—56.

² *Комарницкий В.* Краткое критико-библиографическое обозрение некоторых трудов по истории русской литературы. Варшава, 1911, с. 527.

³ *Гаевский В. П.* Дельвиг. — Современник, 1853, № 2, 5, 1854, № 1, 9.

⁴ *Тихонравов Н. С.* Соч., т. 3, ч. 2, с. 169.

«Библиографическое» направление зародилось в прогрессивных русских журналах того времени. В некрасовском «Современнике» с 1856 г. стали появляться «Библиографические записки» М. Н. Лонгинова, в которых были опубликованы стихотворения Пушкина, не вошедшие в собрание сочинений, указывались материалы для будущего собрания сочинений Батюшкова. В середине 50-х годов систематическую библиографию русских книг вел В. И. Межов (1830—1894), автор библиографического труда «История русской и всеобщей словесности» (1872), а также персональной пушкинской библиографии «Puschkiniana» (1886). Он же составил и первое методическое пособие по библиографии. Возникает мысль об издании полного библиографического свода (репертуара) русской книги взамен устаревшего «Опыта» Сопикова, но эту задачу ввиду ее крайней сложности разрешить не удалось. Более скромную цель выборочной регистрации поставил А. Н. Неустроев в двухтомном труде «Исторические разыскания о русских повременных изданиях и сборниках за 1702—1802 гг.» (1874—1898). Репертуар «Русской книги» гражданской печати составлял С. А. Венгеров, выпустивший 30 тетрадей (до буквы «В»). В самом конце XIX в. появился библиографический труд А. В. Мезьер (1869—1935) «Русская словесность с XI по XIX век включительно» (1899, 1902).

Уже в середине века по-новому осознается значение библиографии: «Без предварительной библиографической работы невозможна история литературы, без истории литературы ни одна наука не может рассчитывать на верный успех»¹, — писал видный петербургский библиограф Р. И. Минцлов. Тогда же возникла острая дискуссия по вопросам библиографии. Революционно-демократические критики и писатели — Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Салтыков-Щедрин, — придавая библиографии глубокий смысл, высмеивали формализм и крохоборство, уродливые крайности, свойственные части библиографов. Понимая значение подготовительных научных работ, пройдя хорошую школу такой работы под руководством И. И. Срезневского, Чернышевский и Добролюбов выступали против наплыва в эту область дилетантов, против того, чтобы литературная наука

¹ Минцлов Р. Что такое библиография и что от нее требуется? — Библиографические записки, 1858, № 12, с. 385.

и критика целиком сводились к формальной библиографии. Г. Н. Геннади, Р. И. Минцлов, С. А. Соболевский отстаивали взгляд на библиографию как на исключительно вспомогательное знание, чисто формальное описание книг.

Борьба направлений и идей в русской библиографии с особой наглядностью проявилась в журнале «Книжный вестник» (1860—1867), который, переходя из рук в руки, из формально книговедческого органа постепенно превращался в активного участника идейной борьбы 60-х годов. В статье Н. Д. Ножиной указывалось на связь научно-библиографической работы с потребностями текущей научной и общественной жизни¹. Сходную позицию заняла редакция журнала «Библиограф» (1869), выпускавшегося кружком революционной молодежи. В программной статье, помещенной в первом номере журнала, написанной П. Л. Лавровым, выдвигалось требование «цели», «плана» и «надлежащей организации» журнала, полного учета материалов. Издание журнала прекратилось после третьего номера из-за ареста основных его участников.

Таким образом, вспомогательные науки, в частности библиография, развивались в унисон со всей историей литературной науки.

В последние десятилетия XIX в. ставится вопрос об объединении труда библиографов. Оно осуществилось в 1889 г., когда образовался Московский библиографический кружок, переименованный в 1900 г. в Русское библиографическое общество при Московском университете. Организатор кружка А. Д. Топоров в 1894—1896 гг. издавал журнал «Книговедение», целью которого было «создать своего рода школу» библиографии, «с твердо установленными принципами и приемами».

Быстрыми темпами развивается историко-литературная библиография. Начало этой работе положил Г. Н. Геннади (1826—1880), выпустивший «Справочный словарь о русских писателях и ученых» и ряд других библиографических книг: «Список русских книг, напечатанных вне России», «Список русских анонимных книг с именами их авторов и переводчиков», «Литература

¹ См.: Наша наука и ученые: ученые книги и издания. — Книжный вестник, 1866, № 1—3, 7. Публикация прекратилась в связи с неожиданной смертью автора.

русской библиографии», «Русские книжные редкости» и др. Он же составил персональные библиографии Пушкина и Гоголя.

Продолжая словарь Г. Н. Геннади, Д. Д. Языков (1850—1918) ежегодно издавал «Обзор жизни и трудов покойных русских писателей». 13 выпусков этого издания за 1881—1893 гг. в совокупности составляют один из наиболее ценных по богатству приведенного фактического материала биобиблиографических трудов.

Ценным биобиблиографическим пособием были «Материалы для истории русской литературы» П. А. Ефремова (1830—1908).

Дальнейшая задача заключалась в составлении единого сводного биобиблиографического словаря русских писателей и ученых. Ее попытался выполнить С. А. Венгеров, составивший «Критико-биографический словарь русских писателей и ученых от начала русской образованности до наших дней». В предисловии к изданию в соответствии с принципами культурно-исторической школы Венгеров проводил мысль о принципиальном неприятии изучения только великих писателей — этого «литературного аристократизма» — и много внимания уделил малозначительным писателям. Грандиозный замысел Венгеров осуществлял с помощью привлеченных им библиографов и агентов, но все же он не был доведен до конца. С 1889 по 1904 г. вышло шесть томов «Критико-биографического словаря». Второе издание «Критико-биографического словаря», предпринятое по новому плану (с подзаголовком «Предварительный список»), с 1915 г. прекратилось на пятом выпуске. Несмотря на незавершенность биобиблиографических начинаний С. А. Венгерова, его труды оказали неоценимую помощь исследователям русской литературы.

Разработку теории библиографии как научной отрасли осуществляли Н. М. Лисовский (1854—1920), определивший библиографию как «*книговедение* в самом обширном смысле этого слова», А. М. Ловягин (1870—1925), предложивший для нее специальный термин — «библиология».

Ни культурно-исторический, ни сравнительно-исторический, ни какой бы то ни было другой из бытовавших в России историко-литературных методов не исключали традиционного, чисто филологического изучения литературы, сличения источников текста, его реконструкции,

очищения от всякого рода наслоений, сопоставления редакций, отыскания «архетипа».

Совершенствовалось собрание и издание памятников народной поэзии. С 1860 г. под редакцией П. А. Бессонова выходит известный сборник песен, собранных П. В. Киреевским.

Новую направленность — в духе взглядов Н. А. Добролюбова — придает этому делу собиратель народной поэзии П. Н. Рыбников (1831—1885). Собираем фольклора занят Е. В. Барсов (1836—1917), издавший уникальное собрание «Причитанья Северного края» (1872—1882). В 1873 г. вышли из печати «Онежские былины», собранные А. Ф. Гильфердингом (1831—1872). Его записи представляли особую ценность для науки, потому что впервые были сделаны «по петому», а не под словесную диктовку, как у других собирателей, и снабжены вариантами. Позднее появились «Печорские былины» (1904) Н. Е. Ончукова, «Архангельские былины и исторические песни», собранные А. Д. Григорьевым (3 тома, 1904, 1910), «Русские былины старой и новой записи» (1894), вышедшие под редакцией Н. С. Тихоновой и Вс. Миллера.

Богатство сохранившихся старинных славянских письменных памятников составило важную предпосылку для развития русской палеографии. Издание памятников древней письменности сопровождалось подробным палеографическим описанием и исследованием их. Выходят «Палеографические и филологические материалы для истории писем славянских» (1855) Ф. И. Буслаева, пять томов «Описания славянских рукописей Московской синодальной библиотеки» (1855—1869) А. В. Горского и К. И. Невоструева. Значение последнего труда — в исключительном богатстве рукописей, значительная часть которых восходит к XI—XV вв. В. М. Ундольский (1815—1864) изучает византийские источники для сличения их со славянскими; ему принадлежат и первые попытки определения предмета и задач палеографии.

С ослаблением цензурного гнета в середине 50-х годов исследователям стали доступны целые области совершенно не изученных материалов: апокрифическая литература, переводная повесть, памятники официальной письменности. Большое число памятников древнерусской литературы опубликовали О. М. Бодянский (1808—1877), академик И. И. Срезневский (1812—1880).

В Казани, куда была перевезена библиотека Соловецкого монастыря, памятники древней письменности издавал И. Я. Порфирьев (1823—1890). С середины века велось многотомное издание полного собрания русских летописей, которым руководил А. Ф. Бычков (1818—1899). Его работу, особенно в области новой письменности, продолжил его сын И. А. Бычков (1858—1944).

При академических учреждениях и университетах во многих городах образовались общества истории и древностей; с 1869 г. периодически собираются археологические съезды.

Эмпирическая работа описания памятников на определенном этапе подверглась методологическим обобщениям. Палеография перерастает в особую отрасль филологической науки, имеющую свои задачи и цели и применяющую для достижения их различные приемы филологической и исторической критики. В 1885 г. вышел из печати посмертно изданный курс лекций И. И. Срезневского «Славяно-русская палеография XI—XIV вв.» — первый опыт систематического обзора этой научной отрасли. В 1901 г. академик А. И. Соболевский (1856—1929) издал курс своих лекций по палеографии. Помимо формальных сведений автор относил к палеографии решение вопроса о происхождении текста — на основе особенностей оригинала. В 1905 г. курс своих лекций по палеографии издал И. А. Шляпкин.

Новая фаза наступает в изучении «Слова о полку Игореве». Отмечая, что внутреннее, поэтическое содержание памятника оставалось не объяснено, Ф. И. Буслаев возражал против изучения этого произведения по отдельным частностям. Буслаев указал на связь «Слсза» с произведениями народной словесности и с древнерусской письменностью, особенно летописями. Исследования Буслаева продолжены были А. Н. Афанасьевым, О. Ф. Миллером, Вс. Ф. Миллером. Открытие в середине XIX в. «Задонщины» — очевидного подражания «Слсву о полку Игореве» — еще более развило подобные разработки. Под редакцией П. П. Пекарского в 1864 г. была издана копия погибшей рукописи «Слова о полку Игореве», снятая в XVIII в. для Екатерины II. Сличение ее с изданием 1800 г. позволило Н. С. Тихонравову получить представление о приемах работы А. И. Мусина-Пушкина и о многих деталях утраченной рукописи.

Академик М. И. Сухомялинов (1828—1901) на основе исторического изучения литературы исследовал древнерусские памятники в сопоставлении с южнославянскими и византийскими и поставил вопрос о русском происхождении многих произведений, приписываемых византийским писателям. Сухомялинов, первым изучая летописи с художественной точки зрения, указал на их литературные источники.

Для научной деятельности Сухомялинова характерны исследование обширного материала при соблюдении осторожности в выводах, строгий научный индуктивизм.

С середины XIX в. состояние исторических архивов привлекает внимание специалистов. В России развивается архивоведение. Сведения о важнейших архивах стали публиковаться в печати. На первом археологическом съезде в Москве (1869) возникла мысль о централизации архивов, которую особенно отстаивал Н. В. Калачов (1819—1885). В 1877 г. он организовал в Петербурге Археологический институт для подготовки архивных работников. Свои курсы по архивоведению издали П. Е. Андреевский и А. П. Воронов. В 1896 г. Московское археологическое общество для разработки вопросов археографии и архивоведения организовало специальную Археографическую комиссию.

Научные принципы издания писателей нового времени вырабатывались с середины XIX в. Первое в России научно-критическое издание — собрание сочинений А. С. Пушкина (7 томов, 1855—1857), осуществленное П. В. Анненковым (1813—1887). Издатель использовал рукописи поэта, освободил тексты Пушкина от цензурных увечий и грубых искажений предшествовавших издателей. Осуществленное Анненковым издание стало крупным литературным событием. С него началась разработка практических вопросов текстологии.

Позднее вышли сочинения и письма Н. В. Гоголя под редакцией П. А. Кулиша (4 тома, 1857—1859) и сочинения М. Ю. Лермонтова под редакцией С. С. Дудышкина (2 тома, 1860). Эти издания не достигли научного уровня анненковского, но стали заметными вехами в развитии гоголевской и лермонтовской текстологии. Ряд изданий сочинений Пушкина, Жуковского, Рыльева, Лермонтова и других писателей редактировал библиограф П. А. Ефремов, работа которого носила отчетливо выраженный фактографический характер, вследствие чего Еф-

ремов вступил в ожесточенную полемику с Анненковым, представлявшим противоположное направление «эстетической критики».

После того как в начале 80-х годов рукописи Пушкина поступили в Румянцевский музей, изучением их занялся В. Е. Якушкин (1856—1912), составивший описание этих рукописей — первый образец научного описания рукописного наследия писателя. Трудом Якушкина воспользовался П. О. Морозов (1854—1920), редактировавший несколько изданий сочинений Пушкина, из которых наиболее значительны издания Литературного фонда (7 томов, 1887) и издательства «Просвещение» (8 томов, 1903—1906).

С 1859 г. к изданию сочинений писателей приступило II Отделение императорской Академии наук. Для первого опыта были избраны сочинения Г. Р. Державина. Подготовка издания академиком Я. К. Гротом (1812—1893) заняла несколько лет, в течение которых он организовал сбор рукописей и предпринял несколько поездок по стране и за границу для ознакомления с зарубежным эдиционным опытом. Гротовское издание сочинений Державина (9 томов, 1864—1883) рассчитывалось на исчерпывающую полноту, хронологическое расположение, тщательно установленный по всем доступным источникам точный текст с подведением полного свода других редакций и вариантов, подробнейшие историко-литературные и биографические примечания, разветвленный справочный аппарат. Однако в самом выборе для такого издания сочинений Державина, в официозной интерпретации их Гротом была известная политическая тенденция, которая придавала этим признакам «учености» неуместный, демонстративный характер и была высмеяна прогрессивной критикой.

Гротовское издание сочинений Державина определило, однако, тип особого, академического издания произведений новейшей литературы. По поручению Академии наук П. С. Билярский разрабатывал материалы для подобного издания сочинений М. В. Ломоносова; В. Ф. Кеневич занимался текстами басен И. А. Крылова и издал к ним свои «Библиографические и исторические примечания» (1869).

В 90-е годы в русском литературоведении складывается особая, «историко-фактическая» школа, специально основывавшаяся на вспомогательных изучениях и пред-

ставленная трудами Л. Н. Майкова, В. И. Саитова, их учеников и последователей. Методологическая программа этого направления была изложена в статье Л. Н. Майкова (1839—1900) «История литературы как наука и как предмет преподавания»¹. Исходя из того что история русской литературы переживала лишь первый период своей разработки, всю свою деятельность Майков направил на библиографические разыскания о писателях и публикации текстов. В сочинениях К. Н. Батюшкова (в 3 томах), выпущенных в 1887 г. под редакцией Л. Н. Майкова и В. И. Саитова, богатейший научно-справочный аппарат занимает сотни страниц.

Из учеников Майкова наиболее последовательным представителем школы был А. И. Лященко (1871—1931). Вместе со своими товарищами по майковско-саитовской школе он участвовал в издававшейся С. А. Венгеровым «Русской поэзии XVIII века» (7 вып., 1893—1901), а в 1909 и 1911 гг. редактировал издание сочинений А. В. Кольцова, характерное по своей основательности для историко-фактической школы. В 1901—1904 гг. Лященко издавал журнал «Литературный вестник», орган Русского Библиологического общества, основателем и президентом которого был сам издатель журнала.

При содействии Майкова, Саитова, Тихонравова и других лиц с 1887 г. М. И. Сухомлинов готовит по рукописям академическое издание М. В. Ломоносова, применив здесь «*editio princeps*» (публикацию текстов первых изданий), что вызвало в печати оживленную научную дискуссию.

Много внимания изданию произведений писателей нового времени уделял Н. С. Тихонравов. По его суждению, «прежде чем произносить суд над писателем, определять значение его деятельности, нужно наперед изучить *все*, что вышло из-под пера его; тогда только суждение о нем не будет односторонним и шатким, потому что тогда только будет иметь под собою твердое основание»². Наиболее примечательным с научной точки зрения дореволюционным изданием текстов нового времени было предпринятое Тихонравовым издание сочинений Н. В. Гоголя (5 томов, 1889—1890). Редактор задался целью проверить печатные тексты произведений

¹ См.: Отечественные записки, 1864, т. 155, с. 169—193.

² Тихонравов Н. С. Соч., т. 3, ч. 2, с. 6.

Гоголя по рукописям и выработать критически очищенный текст, а также включить в издание полный материал редакций и вариантов, чтобы читатель имел возможность проследить все фазы процесса творчества. Тихонравов подверг источники скрупулезнейшему анализу и поместил в издании образцовое описание их. В комментарии изложена творческая история каждого произведения писателя. Своим высокоавторитетным изданием Тихонравов создал в русской текстологии целую школу, традиции которой существовали вплоть до нашего времени. Тихонравовское издание сочинений Гоголя стало образцом научно-эдиционной работы, хотя в нем обнаружилось и недостатки — злоупотребление методом коньктур, более уместных в отношении текстов древних произведений. Традиции Тихонравова усвоены его учеником — академиком В. М. Истриным, изучавшим произведения древней и новой литературы с большой филологической основательностью и тщательностью.

В 1898 г. Академия наук разработала план научного издания серии «Академическая библиотека русских писателей». Были изданы сочинения Кольцова, Баратынского, Лермонтова и Грибоедова. Издание осуществлял специально созданный «Разряд изящной словесности» II Отделения Академии наук, рассматривавшийся как возрождавшаяся в новой форме литературная академия. Последним по времени эдиционным предприятием императорской Академии наук было академическое полное собрание сочинений Пушкина. Изданный в 1899 г. под редакцией Л. Н. Майкова первый том вызвал резкую критику вследствие механического следования издателей правилу последнего авторского текста. После смерти Майкова издание продолжала специально созданная комиссия под председательством академика И. Н. Жданова. До 1917 г. было издано еще несколько томов, причем в каждом из них менялись принципы издания и каждый вызывал критику и споры. Другие издания сочинений Пушкина не воспользовались достижениями академического издания, которое так и не было завершено. В ходе его подготовки родилось специальное неперIODическое издание «Пушкин и его современники» (вып. 1—39, 1901—1930).

Накопив собственный достаточный опыт, осваивая опыт европейской филологии, русская наука обратилась к основополагающим обобщениям и в области вспомога-

тельных дисциплин. А. Ионин в статье «О филологической герменевтике»¹, опираясь на мнения профессора Бека, заявлял, что при чтении произведений любого писателя древности ни шагу не сделать без реальных сведений, без герменевтики, которая сводится к всестороннему филологическому анализу произведения.

С интересом к методологии науки и ее вспомогательным средствам связано начавшееся во второй половине XIX в. обобщение опыта отечественной науки о литературе. Одной из первых таких работ был очерк собирания и изучения древних рукописей, принадлежавший перу М. П. Погодина². Опыт изучения русских литературных древностей обобщил В. С. Иконников³. Исследования М. И. Сухомлинова «О трудах по истории русской литературы»⁴ и многотомная «История Российской академии»⁵, «Материалы для истории Академии наук» (дополнение незаконченного труда академика П. П. Пекарского⁶) основаны на тщательно изученных архивных материалах. Подытоживается опыт археографической и текстологической работы над русскими летописями. И. И. Срезневский в своем курсе «Славяно-русская палеография» дает обзор русских палеографических работ до середины XIX в. Сочинение А. А. Кочубинского «Начальные годы русского славяноведения» (1887—1888) критически рассматривает достижения начавшегося в XIX в. исследования памятников древней славянской письменности. Над историей славянской филологии работает академик И. В. Ягич⁷, издававший с 1875 г. славистический журнал «Archiv für slavische Philologie». Итоги библиографической работы подводят Г. Н. Геннади в труде «Литература русской библиографии» (1858) и Ф. Т. Тарасов в работе «Наша библиография. Историко-

¹ См.: Журнал министерства народного просвещения, 1863, ч. 120, отд. 2, с. 293—302.

² См.: *Погодин М. П.* Судьба археологии в России. — Журнал министерства народного просвещения, 1869, ч. 145—146.

³ См.: *Иконников В. С.* Опыт русской историографии. Киев, 1891—1908, т. 1—2.

⁴ См.: Журнал министерства народного просвещения, 1871, № 8.

⁵ См.: История Российской академии в 8-ми т. Спб., 1874—1888.

⁶ См.: *Пекарский П.* История императорской Академии наук в Петербурге. Спб., 1870—1873, т. 1—2.

⁷ См.: *Ягич И. В.* История славянской филологии. Спб., 1910, вып. 1.

критический очерк»¹. Богатый историографический материал содержит «История русской этнографии» А. Н. Пыпина (т. 1—4, 1890—1892). Историографические главы стали принадлежностью многих общих руководств по истории русской литературы. В первые десятилетия XX в. появились специальные монографические труды² на эти темы.

Развитие самой истории литературы вызывает развитие и вспомогательных дисциплин — от чисто внешних описаний к широкому филологическому пониманию предмета, с осмыслением и объяснением историко-литературного процесса и всей русской истории.

Введение в научный оборот и изучение рукописных, неопубликованных текстов, вновь открытых произведений, редакций и вариантов, научная критика текстов характерны для литературоведения конца XIX — начала XX в. Мемуары, дневники, письма, цензурные и другие документы, отражавшие литературно-общественную жизнь XVIII и XIX вв., печатались в журналах «Русский архив», «Русская старина», «Исторический вестник», «Голос минувшего», «Былое». Появились труды по истории русской цензуры.

Однако вследствие общего методологического кризиса развитие вспомогательных изучений в последние предреволюционные десятилетия получило односторонний характер: фактография и эмпиризм нередко заменяли собой подлинно историческое изучение предмета. Ни подлинной теории библиографии, ни текстологии в дореволюционное время еще не существовало. Только в начале революционной эры вспомогательные знания оформляются в научные дисциплины, имеющие свой предмет, метод и занимающие определенное место в общей системе филологических наук.

¹ См.: Северный вестник, 1890, № 5, с. 205—228.

² См.: *Архангельский А. С.* Введение в историю русской литературы, т. 1. История литературы как наука. Очерк научных изучений в области истории литературы. Спб., 1916; *Перетц В. Н.* Из лекций по методологии истории русской литературы.

ВОЗНИКНОВЕНИЕ МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИКО- ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ Г. В. ПЛЕХАНОВА

Георгий Валентинович Плеханов (1856—1918) первым в России не только начал пропагандировать марксизм, но и попытался развить некоторые стороны марксистского учения об обществе и его культуре. Немало оригинальных идей выдвинуто Плехановым об изучении исторического процесса, в частности роли личности в нем. Весь комплекс вопросов, связанных с историко-материалистическим, или, по характерной для Плеханова терминологии, монистическим, принципом исследования, ставился и решался им с исключительной методологической четкостью и последовательностью. Плеханов глубоко исследовал проблему зависимости различных идеологических форм от объективных социально-исторических факторов. Те формы, которые являются специфическим предметом философско-эстетического рассмотрения, прежде всего искусство, освещены Плехановым подробно и своеобразно. Эта сторона деятельности позволяет считать Плеханова самым крупным представителем доленинской эпохи марксистской эстетики и искусствознания не только в России, но и вообще в Европе.

Неудивительно, что Плеханов, обратившись к изучению литературных направлений и художественному опыту русских и западноевропейских писателей, внес значительный вклад и в методологию литературоведения. Он первым в истории русской теоретической мысли утвердил бесспорное преимущество методологических проблем перед всеми иными вопросами изучения художественного творчества, что исходит из понимания им руководящей роли научного метода в исследовании любого исторического объекта. Достижения и просчеты мы-

слителей прошлого Плеханов объяснял, исходя из этой своей концепции.

Плеханов апеллировал к таким философским авторитетам, как Гегель и Энгельс, придававшим огромное значение методу; он приходил к выводу о том, что метод исследования важнее результатов исследования. Аргументируя этот вывод, Плеханов указывал на возможности исправления ошибок, если впоследствии будет применен правильный метод. При ошибочном же методе подобные исправления, по логике Плеханова, практически невозможны, а результаты исследования могут не противоречить лишь какой-то частной, но не общей истине. Вместе с тем Плеханов полагал, что научный метод, являющийся «орудием... для открытия истины... важен не сам по себе, а по отношению к тем выводам, которые делаются с его помощью»¹. Стало быть, по Плеханову, достоинство того или иного метода зависит не от одного из выводов, а от совокупности правильных заключений.

Какова же была методология Плеханова, оказавшая большое влияние на развитие русского литературоведения?

Прежде всего необходимо отметить, что Плеханов весьма критически оценил многие научные идеи своего времени, игравшие методологическую роль в самых разных областях знаний, в том числе в искусствоведении и литературоведении. Таковы, например, были идеи географической среды, согласно которым многие особенности духовной жизни людей, в том числе художественной, определяются данной средой.

Плеханов в принципе не отрицал влияния географических условий на духовную жизнь людей, но считал это влияние не прямым, а осложненным разными факторами. В работе «Литературные взгляды В. Г. Белинского» он писал: «Непосредственное же влияние этой (географической. — П. Н.) среды на искусство вряд ли существует в сколько-нибудь заметной степени» (10, 297).

Еще более строгому критическому осмыслению Плеханов подверг популярное тогда учение о расе, опиравшееся на антропологические исследования. Конечно, расовые

¹ Плеханов Г. В. Собр. соч. в 24-х т. М., 1925, т. 18, с. 3. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (курсивом) и страницы.

признаки иногда проявляют себя в тех или иных формах эстетической деятельности человека, но они, по убеждению Плеханова, не дают даже приблизительного ответа на вопрос об общих закономерностях этой деятельности. Еще Чернышевский считал, что в истории слишком велика роль обстоятельств, не зависящих от природных, в том числе расовых, свойств личности, чтобы можно было придавать научное значение таким свойствам.

Плеханов соглашался с этой точкой зрения и, развивая ее, утверждал, что «расовая» теория не позволяет объяснить социальные и психологические мотивы поступков художественных характеров. В статье «Сын доктора Стокмана», говоря о недостаточном объяснении Гамсуном поведения Ивара Карено, персонажа его пьесы «У врат царства» (драматург лишь сообщает, что в жилах персонажа текла кровь маленького непокорного народа — финнов), Плеханов пишет: «...дело не в расе, а в тех условиях общественной и частной жизни, которые привели нашего героя к его человеконенавистничеству» (14, 246).

Оценки Плехановым двух близких учений о географической среде и расе были связаны с его отношением к различным воззрениям на человеческую природу, распространенным в XIX в. В одной из своих философских работ — «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» — он детально рассмотрел многие домарксистские концепции человека, общей для которых была идеалистическая трактовка человеческого сознания и его основных форм. Даже французские материалисты XVIII в. не могли предложить верное понимание места и роли субъективного фактора, человеческих «мнений», допустив гиперболизированную оценку значения последних в общественном развитии. Соответственно и французские историки начала XIX в., полагает Плеханов, преувеличили роль человеческого сознания и всей человеческой природы в эволюции духовных, в том числе художественных, форм деятельности. При этом человеческая природа выступала чем-то неизменным, вечным. Классическая немецкая философия в лице Гегеля, отказавшись от прямых апелляций к «вечной» природе человека и объявив источником исторического развития некую абсолютную идею, в сущности не отвергла формулу французских материалистов XVIII в. — «мнения правят миром». Подобный вывод Плеханов делает, исходя из

своей трактовки гегелевской абсолютной идеи: она не что иное, как олицетворение нашего собственного логического процесса мышления, продукт «разума».

От указанной формулы он протягивает нити к народнической субъективной социологии, к учениям о «критически мыслящей» личности, вообразившей себя демиургом истории и противопоставившей себя «толпе». Народнические теоретики окончательно запутали вопрос о человеке, выдвинув положение об исключительной роли личности в истории и интерпретировав эту роль в идеалистическом духе.

Правильное решение этих вопросов имеет большое методологическое значение для литературной науки: во-первых, человек — специфический предмет искусства и литературы, во-вторых, для понимания художественного процесса, естественно, важно определить место и роль в нем личности писателя.

Плеханов первым в России раскрыл смысл марксистского учения о человеке, вытекающего из научного понимания социально-экономического базиса и связанных с ним идеологических форм. Исторический материализм, по трактовке Плеханова, объясняет разнообразные особенности человеческой природы «не *причиной*, а только *следствием*» (8, 24) исторического движения. В работе «К вопросу о роли личности в истории» Плеханов утверждает, что история делается общественным человеком, но направление этой деятельности в конечном счете зависит от социально-экономических моментов соответствующего периода истории.

Применительно к области литературы и искусства эта проблема решается Плехановым следующим образом. Ведущие художественные течения возникают, конечно, благодаря крупнейшим творцам, но прежде всего — под влиянием общих исторических причин. Мысль эта существовала и прежде, еще в позитивистской эстетике. Но под воздействием марксистской методологии Плеханов придал ей последовательный и законченный характер. Заявляя, например, о том, что даже такие гиганты Возрождения, как Рафаэль и Микеланджело, не создали направления, а лишь явились его лучшими выразителями, Плеханов в отличие от позитивистов знает истинные исторические предпосылки Возрождения.

В работе «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» Плеханов ясно сказал об огромном

значении творческой индивидуальности художника, особенно гениального, и вообще усомнился в возможности ее объяснения общими или частными обстоятельствами. Однако он предостерегал от чрезмерного исследовательского увлечения индивидуальным своеобразием писателя и художника. «Для истории литературы, — писал Плеханов, — важно выяснить, как и почему явилась, как и почему исчезла французская трагедия; но почему именно Корнель, а не кто-нибудь другой написал «Сида», это вопрос не существенный для научного объяснения литературной истории»¹.

В суждениях такого рода у Плеханова можно встретить иногда излишнюю прямолинейность, объясняемую заостренностью постановки вопроса. Но в целом его концепция человека вообще и личности художника в частности прочно опирается на тезис Маркса о сущности человека как «совокупности общественных отношений» и иные положения исторического материализма.

Отталкиваясь от них, Плеханов всесторонне оценил европейскую позитивистскую эстетику, особенно труды И. Тэна, и русское академическое литературоведение. Отчасти это уже было видно, когда речь шла об отношении Плеханова к учению о расе, поскольку последнее входило в тэновскую систему взглядов.

В плехановской трактовке, философия искусства, развиваемая Тэном, основывалась на идеалистическом понимании истории и, подобно многим теориям XIX в., в конечном счете признавала безусловную гегемонию сознания и психики человека, будто бы способных решающим образом влиять даже на политическую жизнь общества. По логике Плеханова, эстетика Тэна, хотя и признает некоторые объективные факторы истории, в целом не знает истинных законов социального развития и его «скрытых сил» (8, 161) и потому оказывается лишь «наполовину... исторической» (8, 165).

Русское академическое литературоведение, в значительной степени опиравшееся на позитивистскую методологию, но не сводившееся к ней, вызывало у Плеханова большой интерес и получило в его работах объективную характеристику. Более того, можно говорить даже об определенной близости некоторых идей Плеханова выводам этого направления. Это был тот случай, когда марк-

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6. М., 1938, с. 346, 347.

систская наука об искусстве и литературе наглядно показала свою связь с положительным опытом иных научных направлений. Вместе с тем Плеханов столь же наглядно проявил методологическую принципиальность и последовательность «монистических» воззрений на искусство и литературу.

Он тщательно изучил многочисленные труды историков литературы, высоко оценивая научные заслуги Пыпина, Тихонравова, Александра и Алексея Веселовских. Многие выводы Пыпина о творчестве Гоголя и литературно-критической деятельности Белинского он разделял полностью, а книга Котляревского о Лермонтове послужила Плеханову материалом для его собственных теоретических выводов. Наблюдения Алексея Веселовского в книге «Герцен — писатель» помогали Плеханову в осуществлении сопоставительного анализа творчества Гоголя и Герцена.

Плеханов отмечал, что в русском литературоведении не было стремления к политическому консерватизму, идейной реакционности, которыми отличалась, по его мнению, русская философская наука академического направления.

В конкретно-исторической методологии Плеханова, естественно, видны принципиальные отличия от методов академических литературоведческих школ, которые часто склонны были вообще отказаться от идеи исторического детерминизма, представить личность художника свободной от влияния времени. По-разному трактовалась историческая преемственность идеалистических, в том числе художественных, форм. Плеханов, разумеется, не мог согласиться с отрицанием в академических школах последовательной преемственности настроений и идеалов в общественном развитии (отчетливее других это выражал Овсяннико-Куликовский). Марксистская диалектика трактовала преемственность иначе — как нечто более сложное, как глубокую внутреннюю связь различных исторических моментов.

В культурно-исторической и психологической школах Плеханов видел серьезные методологические противоречия. Он не мог принять утверждения Пыпина о том, что появление личности Лермонтова менее всего можно объяснить условиями общественного развития. Противник «эмпирической критики», Плеханов не принимал «биографизм» культурно-исторического метода, в част-

ности отрицал плодотворность мысли Пыпина о прямой связи бытовой жизни Белинского с его философским толкованием объективного мира.

В работах одного из создателей психологического метода — Овсяннико-Куликовского — Плеханов констатировал поразительную теоретическую непоследовательность. И хотя Плеханову была близка концепция Овсяннико-Куликовского, по которой психология как предмет и содержание художественного произведения является общественной, социальной психологией, методологические расхождения видны и в решении данной проблемы. По Овсяннико-Куликовскому, социальная психология не зависит от экономических обстоятельств и испытывает влияние преимущественно культурных условий жизни класса. Естественно, Плеханов не мог разделять такой, в сущности, культурно-исторической точки зрения на общественную психологию.

Сложным было отношение Плеханова и к сравнительно-исторической методологии в академическом литературоведении. Он с сочувствием отнесся к одному из отправных положений книги Алексея Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе» (автор книги ссылаясь на Ф. И. Буслаева): изолированное изучение немецкой, французской и русской литератур стало решительно невыносимо. Это сочувствие неудивительно: Плеханов неоднократно заявлял, что нельзя изучать русскую литературу, не зная западноевропейской. Однако Плеханов видел в работах компаративистов отвлеченность представлений о взаимовлиянии художественных идей и вносил принципиальные коррективы в методологию сравнительного изучения национальных литератур.

Характеристика Плехановым популярных в его время методологических идей и теоретических тезисов вытекала из признания им марксистского учения об обществе и его истории единственно верной научной системой. Эстетика могла стать в отличие от тэновской вполне исторической, считал Плеханов, только в результате усвоения методологии Маркса, объяснившего природу и эволюцию идей экономическими и социально-классовыми причинами.

В «Очерках по истории материализма» Плеханов определил марксистскую методологию с помощью своей известной «пятичленной» формулы: *«Данная степень развития производительных сил; взаимоотношения людей*

в общественном процессе производства, определяемые этой степенью развития; форма общества, выражающая эти отношения людей; определенное состояние духа и нравов, соответствующее этой форме общества; религия, философия, литература, искусство, соответствующие способностям, направлениям вкуса и склонностям, порождаемым этим состоянием — мы не хотим сказать, что эта «формула» дает ответ на все вопросы, совсем нет — но, как нам кажется, она имеет то бесспорное преимущество, что она лучше выражает причинную связь, существующую между различными «членами ряда» (8, 169).

Понять эту несколько абстрактную формулу позволяют неоднократные разъяснения Плеханова, данные им в других работах относительно некоторых составляющих ее элементов. Один из важнейших — тезис об «определенном состоянии духа и нравов». Это, в истолковании Плеханова, не что иное, как общественная психология. Без уяснения ее невозможно материалистическое исследование истории идеологий. Плеханов утверждал, что общественная психология есть преобладающее состояние умов и чувств в данном классе данной страны. Так вводится в «пятичленный ряд» категория классовости.

Каким образом учение об общественной психологии может влиять на искусствоведческие и литературоведческие принципы? В работах Плеханова есть ответ на этот вопрос. Один из примеров, когда Плеханов говорит о верности определенного художественного произведения духу Возрождения. Что это означает? То, что данное произведение соответствует преобладающему настроению тех классов, которые тогда влияли на общественную атмосферу. Меняются общественные отношения — меняется психология классов, что выражается в возникновении новых философских течений, религиозных догматов, эстетических потребностей и направлений в искусстве и литературе.

По Плеханову, марксистская методология не исключала, а, напротив, предполагала психологический аспект изучения социально-исторических процессов. «Мы уверены, — писал он, — что не один из наших читателей будет искренне изумлен ... что для Маркса проблема истории в известном смысле тоже была психологической проблемой» (8, 168). Последняя возникает в качестве важнейшей уже по одной той причине, что научный мате-

риализм, всесторонне объясняющий человеческую жизнь, должен глубоко раскрыть (если он не хочет признать приоритет идеализма в этой сфере) и субъективную сторону ее. А последняя является психологической: «человеческий дух», чувства и т. п. Плеханов обращает особое внимание на критику Марксом прежних форм материализма, в том числе фейербаховского, рассматривавших действительность, чувственность только в виде объекта, но не субъективно.

Все это имеет прямое отношение к проблеме специфики искусства.

Не являясь первичным и тем более единственным источником идеологии, общественная психология служит своеобразным конкретным материалом для обобщенной, концентрированной систематизации в разных формах идеологии, выступая в искусстве в качестве одного из его главных предметов.

В творческом процессе создания художественного произведения часто виден переход от несистематизированного, непосредственного сознания писателя к идеологии, которая заключена во всей законченной образной системе этого произведения. Многие стороны социальной психологии писателя в процессе осмысления и воспроизведения действительности приобретают конкретное идеологическое (в соответствующей художественной форме) выражение.

Вообще же наиболее важным моментом методологии Плеханова, содержащейся в его «пятичленной» формуле, является диалектическая трактовка сложных, опосредованных связей между экономическими факторами, классовыми отношениями и искусством.

Для более конкретного представления о плехановских взглядах на литературоведческую методологию важно указать на положение Плеханова относительно сравнительно-исторического изучения литератур. Здесь важную роль играет его суждение о литературных влияниях: *«...влияние литературы одной страны на литературу другой прямо пропорционально сходству общественных отношений этих стран. Оно совсем не существует, когда это сходство равняется нулю»* (7, 210).

Трудно не обратить внимание на известную прямолинейность подобной интерпретации влияний. Относительная самостоятельность художественных форм развития здесь не учтена. И в многочисленных попытках Плеха-

нова развить приведенный тезис указанная прямолинейность так и не была снята.

Убедительны, однако, были соображения Плеханова относительно того, как одна национальная культура воспринимает другую, исходя из своих потребностей, в соответствии со своей идеологической спецификой. В «Истории русской общественной мысли», особенно в третьей части, содержащей характеристику послепетровского периода, показано, что далеко не во всех апелляциях прогрессивного русского дворянства к идеям французских просветителей было в собственном смысле слова просветительское начало. Интерес к европейскому образу жизни, усилившийся после петровских реформ, породил увлечение образованного дворянства произведениями Вольтера и других французских мыслителей. Но в целом как следствие русское дворянство еще не восприняло самого главного в освободительной философии — идею уничтожения всех сословных привилегий. Отменить крепостное право оно не намеревалось. Только отдельные личности (Плеханов указывает на Радищева) преодолевали эту ограниченность.

Историко-социологический анализ огромного материала «изящной литературы» XVIII в. приводит Плеханова к выводу о том, что последняя не пошла дальше идей просвещенного абсолютизма. Причем из сокровищницы западноевропейских идей она не только брала то, что «приличествовало самодержавию», а не республике и парламенту, но и самому понятию самодержавия придавала «домашний оттенок» (21, 241).

Имея в виду главным образом творчество Сумарокова, Плеханов заявлял, что русская трагедия шла по пути французской, но отказаться от некоторой идеализации просвещенного абсолютизма не смогла, хотя и содержала в себе много высоких нравственных идей, которые резко противоречили нормам и законам самодержавного правления.

Несмотря на указанную прямолинейность в оценке конкретных литературных явлений, позиция Плеханова относительно сравнительно-исторического метода в литературной науке в целом вполне диалектична. Это видно в суждениях Плеханова не только о литературе XVIII в., но и о любом периоде ее развития.

Порой в русской литературе возникали явления, заимствованный характер которых был преобладающим в си-

лу того, что социальные отношения и взгляды, породившие данное явление, еще не окончательно сложились в России. Таков, например, русский декаданс. В объяснении его природы и видна плехановская диалектика: «...если возникновение русского декадансизма не может быть в достаточной мере объяснено нашими, так сказать, домашними причинами, то это несколько не изменяет его природы. Занесенное к нам с Запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением «бледной немочи», сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе» (14, 164).

Такова же диалектика в рассуждениях Плеханова о взаимном влиянии французской и английской литератур, о влиянии драматургии Ибсена на интеллигенцию стран более развитых, чем Норвегия.

Главная мысль Плеханова состоит в том, что литературные влияния отражают глубоко лежащие взаимные влияния общественных групп. Если же литературное явление вступило в некоторый конфликт с предшествующим литературным явлением, то это означает, что возникло противоречие в реальных («фактических») общественных отношениях. Подобные причинные связи можно понять упрощенно; Плеханов это предполагал. Поэтому, развивая основную формулу, он предложил определение, учитывающее национальное своеобразие идеологических форм, испытывавших влияние извне, и исключающее социологический схематизм: «Одинаковые по своей природе, но неодинаковые по степени развития, общественные элементы различно сочетались в различных европейских странах и тем причиняли то, что в каждой из них было очень своеобразное *«состояние умов и нравов»*, выразившееся в национальной литературе, в философии, в искусстве и т. д.» (7, 211). Вот почему, разъяснял Плеханов, один и тот же вопрос мог волновать французов и оставлять равнодушными англичан, а один и тот же довод вызывать почтение передового немца и горькую ненависть передового француза.

Определение было перспективным и в том отношении, что открывало возможность в конце концов выяснить, с чем же мы имеем дело: с закономерным и необходимым влиянием, внешним малоплодотворным подражанием или просто со сходством (обусловленным единством общественных обстоятельств, стимулировавших возникновение и развитие данных идеологических форм).

Большое методологическое значение для литературной науки имеют суждения Плеханова о мировоззрении и творчестве писателя. Плехановская точка зрения совпадает с тезисами Добролюбова о «теоретическом мышлении» и «миросозерцании» писателя, прекрасно объяснившими противоречия художника. По Плеханову, у писателя могут быть теоретические взгляды, которые еще не составляют его мировоззрения и, естественно, могут противоречить некоторым сторонам его художественного творчества, в котором это мировоззрение и выражено с наибольшей полнотой.

Именно поэтому Плеханов не однажды подчеркивал действенный характер сильных сторон миросозерцания писателя. Например, он отмечает, что хотя Успенский вместе со своим любимым героем Иваном Ермолаевичем внутренне сопротивляется новым порядкам, идеализируя «земледельческий труд», однако писатель соглашается с Иваном Ермолаевичем, когда тот, уступая этим порядкам, отдает, например, своего сына в ученье. К выводам о несостоятельности основных теоретических доктрин народничества привела не художественная интуиция (большая их часть разделялась Успенским), а его активная аналитическая мысль. Для понимания плехановской теории искусства важно отметить: Плеханов считает, что сильные стороны воззрения Успенского отчетливее выразились в художественном творчестве, а слабые — в теоретических суждениях, в публицистической стороне произведений. И это, разумеется, закономерное и плодотворное соображение.

Теоретически важно было положение Плеханова о «мыслителе» и «художнике», развитое им в статьях о Л. Толстом. Собственно историко-литературное значение плехановских оценок творчества Толстого невелико по сравнению со статьями Ленина. Тут две причины. Одна, методологическая, состояла в том, что Плеханов не увидел конкретных социально-исторических предпосылок творчества великого писателя, не объяснил его своеобразием первой русской революции. Другая — преимущественное внимание Плеханова к Толстому-«мыслителю», а не художнику. Плехановские статьи имели прежде всего публицистическое значение: они отвергали либеральную и реакционную интерпретацию идей Толстого и тем были близки Ленину.

Вместе с тем статьи Плеханова в определенном отно-

шении, конечно, связаны с ленинской концепцией художественного сознания. Здесь как раз надо иметь в виду теоретический смысл рассуждений Плеханова о «мыслителе» и «художнике», исходивших из понимания им специфики содержания искусства. Художественное воспроизведение жизни, по Плеханову, — не пассивный акт, не внешнее «подражание», «копировка» жизни. Теоретик иногда критически оценивал тезис Чернышевского об искусстве как «учебнике» жизни только потому, что Чернышевский придавал ему «просветительский» характер «объясняющей» функции искусства; в принципе же такую функцию Плеханов считал обязательной для художественного творчества. Оно не может не быть «объясняющим» уже по той простой причине, что в нем выражается «мысль», а не одно «чувство». Следовательно, содержанием произведения являются и изображенный объект, и «объясняющая» мысль автора. Художник, как и ученый, по Плеханову, тоже «убеждает». Наивно думать, будто Плеханов полагал, что в этом процессе «убеждения» не участвует сознательная мысль художника. Все дело только в том, чтобы эта мысль, во-первых, была верной, а, во-вторых, чтобы не было «неодушевленных рассуждений на данную психологическую тему», возникающих от «дурной привычки до к а з ы в а т ь там, где надо р а с с к а з ы в а т ь, р а с с у ж д а т ь там, где надо р и с о в а т ь»¹.

Такое положение, неоднократно повторяемое Плехановым в разных вариантах, позволяет с особым доверием относиться к методологическим рекомендациям Плеханова в области исследования литературы: они ни в малейшей степени не игнорировали самостоятельность художественного познания среди других идеологических форм, тем более не ориентировали на констатацию иллюстративного характера литературного творчества.

Методология Плеханова имела и общее (связанное с исследованием всех форм духовной деятельности человека), и специфически литературоведческое значение. Работы Плеханова дают материал для актуальнейшего в наше время теоретического разделения методологии по ее уровням — на общую и специальную.

Вопрос о мировоззрении и творчестве художника в эстетической теории Плеханова оказывался внутренне

¹ Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948, с. 618.

связанным с общей проблемой специфики и содержания искусства, вернее, с ее составной частью. Его решение уточняло ответ на главный «вечный» вопрос: что такое искусство? Уточняло, но лишь в некоторой степени.

Главное состояло не в том, чтобы утвердить «мысль» художника в качестве обязательного «компонента» его произведения, а в том, чтобы определить самое содержание данной «мысли» и на этой основе — содержание всего произведения искусства. Плеханов объявил закон соответствия содержания форме универсальным законом в искусстве. Все многочисленные закономерности в искусстве, по Плеханову, сводятся к одному: «...форма должна соответствовать содержанию... Этот закон важен для всех школ, и для классиков, и для романтиков, и т. д.»¹.

Это теоретическое положение оказало влияние на историко-литературную концепцию Плеханова относительно всех эпох. Например, в «Истории русской общественной мысли» именно мысль о связи формы с содержанием была одним из отправных моментов для наблюдений над литературными явлениями времен Кантемира, а также русского декаданса XX в. Но изучение материала приводило Плеханова к выводам о сложности данной связи. Единство двух сторон произведения не означало их совпадения. Плеханов полагал, что бывают эпохи, когда форма словно отделяется от содержания. Он назвал эти эпохи «исключительными», имея в виду не частные, отдельные случаи несоответствия, а свойство целых направлений в искусстве и литературе. В периоды возникновения прогрессивного литературного течения закономерно, по Плеханову, отставание формы от содержания. В качестве примера он указывает на сатиры Кантемира, которые содержат мысли, сохранившие свое значение до XX в. Форма же сатир оказалась исторически преходящей, вследствие чего их чтение сопряжено с большими усилиями. Да и потом русской литературе, по выражению Плеханова, «нужно было долго и много поработать над собой для того, чтобы стать в самом деле изящной», т. е. найти своему содержанию, которое она имела в определенный исторический момент, «подходящую форму» (21, 209). Это относится прежде всего

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 3. М.—Л., 1936, с. 64.

к литературе XVIII в., в частности к одической поэзии, в которой Плеханов видел серьезность содержания и выпренность стиля.

Плеханов несколько преувеличил противоречия между содержанием и формой в поэтическом творчестве основоположника сатирического направления в русской литературе, но это в известной степени оправдано тем, что оно рассмотрено в перспективе общего исторического развития литературы в России. Тем более, что этот взгляд имеет и методологическое значение при истолковании природы искусства: констатируя первичность содержания в процессе поступательного «движения» искусства, Плеханов вновь выявляет в последнем главную, «управляющую» силу, благодаря чему только и можно понять специфические законы в искусстве.

Ссылки Плеханова на литературу периода общественного упадка можно считать «доказательствами от противного». Общественный упадок, по Плеханову, — это, конечно, упадок определенного общественного слоя, который хочет выразить свои социальные и эстетические вкусы в данном литературном направлении. К чему ведет такое стремление? Часто совсем к иному соотношению формы и содержания и, следовательно, к нарушению законов в искусстве, к искажению его природы. Декадентство, футуризм и подобные литературные направления (как и направления в изобразительном искусстве, например кубизм) тем больше обнаруживали свою творческую несостоятельность, чем больше начинали отдавать предпочтение форме перед содержанием. Практика декаданса и всех его разновидностей, в основе которой лежал отказ от воспроизведения объективной действительности, была своеобразным «культом формы», но он разрушал... и самую художественную форму.

Так полагал Плеханов. Он писал: «Литературный упадок всегда выражается, между прочим, в том, что формой начинают дорожить гораздо более, нежели содержанием. Но содержание так тесно связано с формой, что пренебрежение к нему быстро влечет за собою сначала утрату красоты, а потом и полное уродство формы» (21, 208 — 209).

Он осознавал сложность совмещения точек зрения на относительную самостоятельность содержания и формы и на их же единство. Теоретика интересовал вопрос: можно ли обуславливать любую, даже частную компози-

ционную и стилистическую подробность особенностями идейного содержания? Он положительно, например, оценивал «технические вопросы», поставленные художественной практикой импрессионизма. Тем самым возникла мысль о возможности дифференцированного подхода к художественной форме. Ее стороны бывают различны по степеням своей относительной самостоятельности: в одном случае характер связи формы с содержанием был более или менее непосредственным, в другом — опосредованным. Плеханов был близок к такому заключению и немало сделал для того, чтобы в науке об искусстве утвердилась мысль о «внутренней» и «внешней» форме. Он ссылаясь на Гегеля, который «хорошо показал» в своей «Логике», что «форма» предмета тождественна его «виду» только в известном и притом поверхностном смысле — в смысле внешней формы. Более же глубокий анализ приводит к пониманию формы как «закона» предмета, или, лучше сказать, его «строения» (17, 35). В терминологическом переводе на язык тех понятий, которые были введены Потебней, слово «вид» здесь означает «внешнюю форму», а «форма» — «внутреннюю форму». Применительно же к искусству эти стороны формы и обнаруживают различные степени зависимости от содержания.

Конкретные историко-литературные попытки дифференцированного подхода к форме художественного произведения нельзя считать удачей Плеханова, но определенное теоретико-литературное значение они имеют. Вот одна из его характеристик творчества Некрасова (стихи поэта, как известно, Плеханов оценивал невысоко с художественной стороны: это в данном случае не отвечало широте его эстетического вкуса). Что обращает на себя внимание в этой характеристике? Скептические замечания о «шипящих звуках» в стихах Некрасова относились, по признанию самого Плеханова, к «внешности, так сказать, *поверхности* поэтического произведения». Это с одной стороны. С другой — стихи иногда, полагает Плеханов, «не удовлетворяют художественным требованиям *даже по своему внутреннему строению*» (10, 378). Под последним теоретик имеет в виду излишнюю риторичность, прозаичность стихов, считая это явление вообще нередким в поэзии («Человек не справляется со своими поэтическими образами, и потому в его стихотворение врывается проза» — 10, 379).

Такого рода несоответствия между серьезными теоретическими предпосылками и необъективностью конкретного рассмотрения художественного материала не так уж редки в работах Плеханова. Следует тем не менее выделять рациональное зерно в его противоречивых суждениях: в случае с оценкой некрасовской поэтики, как видим, нельзя не подчеркнуть дифференцированный подход к разным сторонам художественной формы.

Но самым сильным моментом теории Плеханова были, конечно, многократно высказанные им, убедительно аргументированные выводы о доминирующей роли содержания, о соответствующем влиянии истинных и ложных идей на построение и язык художественного произведения. Тезис о первичности содержания не исключал для Плеханова большого внимания к форме. Об этом можно судить, например, по плехановскому учению о «двух актах» литературной критики.

Свой метод «материалистической критики» (14, 189) Плеханов имел все основания считать сложным прежде всего вследствие сложности «первого акта» — выявления «общественного эквивалента» (14, 189) художественного произведения. Но не только поэтому. Дело в том, что критика включает в себя закономерно «второй акт», и его игнорирование есть измена специфической, «собственной» природе критики. Теоретическая мотивировка этого положения, по Плеханову, состоит в следующем. Художественные достоинства, которые определяются «вторым актом», — это те особенности художественного творчества, которые находятся в тесной причинной связи с общественным настроением, обусловленным, в свою очередь, общественными отношениями времени.

Это соответствовало основным методологическим принципам Плеханова, который всегда полагал, что с точки зрения «материалистического понимания» идеологий все специфические особенности последних объясняются общественными, историческими обстоятельствами. Как известно, например, многие жанровые явления во французском искусстве XVIII в. он связывал с социально-историческими предпосылками. Художественные достоинства и недостатки народнической беллетристики он объяснял в конечном счете системой взглядов ее создателей, как она закономерно складывалась в 70—80-е годы. Отсюда становятся понятными причины глубоких внутренних связей между двумя актами критики, при-

чины, по которым «социология должна не затворять двери перед эстетикой» (14, 189). Но Плеханов не ограничивается констатацией и соответствующей мотивировкой подобных связей. Он ставит вопрос еще глубже.

По его концепции, «первый акт» предполагает «второй» как свое необходимое дополнение не просто потому, что таково элементарное условие критического анализа, учитывающего две стороны художественного произведения: содержание и форму. Плеханов утверждает, что нельзя ограничиваться «первым актом», ибо самодевулюющее исследование «общественного эквивалента» будет «неполным, а следовательно, и неточным» (14, 189) без оценки художественного своеобразия произведения, т. е. сам «эквивалент» нельзя выяснить до конца, не оценив художественных достоинств произведения. Так объективно признается активность, содержательность художественной формы.

Этот вывод может показаться странным, если иметь в виду, что в практике литературно-критического анализа Плеханов всегда объяснял (иногда даже прямолинейно, подобно другим критикам-марксистам той поры) качества формы своеобразием содержания. Но это обычный случай уже отмеченного выше противоречия литературно-эстетической позиции Плеханова.

Однако есть в работах Плеханова и примеры последовательности в этом отношении. Так, анализируя пьесы Ибсена, Плеханов выделяет одну их особенность: пристрастие драматурга к отвлеченным художественным символам показывает слабость позитивной программы Ибсена, иллюзорность его нравственных идей; подчас образы-символы начинают «управлять» авторским повествованием. И в изучении подобных символов как важнейших элементов художественной формы Плеханов видел возможность познания авторской мысли и вообще содержание в большей мере, нежели через анализ других сторон соответствующего произведения Ибсена. В переводе на язык плехановской терминологии это означает, что «второй акт» (эстетический) критики участвует в осуществлении задач «первого акта» (социологического), существенно дополняя его. А вызвано это в конечном счете той активностью художественной формы, которую смог осознать Плеханов.

Многие суждения Плеханова о художественной форме помогают сделать вывод о том, что «законы красоты»

в искусстве, называемые художественностью, представляют единство глубокого осознания художником действительности и совершенства образной формы, передающей это осознание.

Главный же критерий художественности, определяемый идейной правдивостью произведения, также обосновывался Плехановым. В этом смысле немалую роль сыграли его тезисы о ложных идеях. По Плеханову, именно эти идеи в конечном счете приводят к тому, что существенные элементы формы не выполняют нужной автору функции и часто вообще меняют пафос произведения. Упомянутый анализ Плехановым пьесы Гамсуна «У врат царства» особенно наглядно иллюстрирует эту мысль теоретика. Вследствие того что драматург положил в основу своего повествования ложную идею, пьеса, по словам Плеханова, «вызывает смех как раз в тех местах, где по плану автора ход действия должен был бы принять трагический оборот» (14, 153). Гамсуна пытался идеализовать главного персонажа пьесы Ивара Карено, охваченного, в сущности, человеконенавистническими идеями, в частности враждой к рабочему классу; подобная социальная слепота Гамсуна не могла не определить его огромную творческую неудачу: пьеса не имеет художественных мотивировок и вообще производит, по Плеханову, «впечатление колоссальной литературной ошибки» (14, 254).

Плеханов не раз высказывался и о природе художественности, об основных моментах той внутренней организации произведения, которая составляет достоинство формы. Здесь он не сказал ничего нового, но активно поддержал эстетическую мысль, развиваемую уже несколько десятилетий русскими критиками и писателями. Речь идет о так называемом «художественном единстве», когда, по словам Плеханова, «все части художественного произведения должны составлять одно гармоническое целое» (23, 156—157).

Конечно, это является эстетическим законом всякого истинного произведения искусства. Однако в высказываниях русских критиков и писателей второй половины XIX в. данное «единство» выступало специфическим качеством реалистического произведения. Такой теоретический пафос можно вполне понять, поскольку именно в реализме полнее всего выражены законы настоящего искусства. А мысль о том, что законы художественности

осуществляются лучше всего с помощью реалистического метода, имела в эпоху Плеханова особое значение: формалистические теории, получившие тогда широкое распространение, признавали художественным лишь «ирреалистическое» (термин А. Евлахова) искусство. Именно поэтому критики-марксисты чаще всего тогда объявляли понятия художественной правды и художественности (эстетичности) однопорядковыми, почти тождественными. В принципе Плеханов разделял такую теоретическую тенденцию, однако его концепция реализма все же учитывала подлинную специфику этой сложной искусствоведческой и литературоведческой категории.

Плеханов внес большой вклад в теорию реализма. Естественно, значение этого вклада можно осознать в полной мере, учитывая методологический и собственно теоретико-литературный аспекты проблемы реализма. Что касается методологического обоснования реализма, то в работах Плеханова оно было чрезвычайно широким. Тут все: и общая материалистическая концепция прекрасного, воспринятая от Чернышевского, и развернутая критика различных субъективистских теорий эстетического восприятия, и характеристика творческого процесса, опирающаяся на материалистическую гносеологию и, следовательно, отрицающая интуитивистскую природу данного процесса — служило для Плеханова методологическими ориентирами в защите реалистического искусства как наивысшей формы художественного познания.

Не случайно многие теоретики той поры, не принимавшие реализм, отрицали и формулу Чернышевского относительно прекрасного, и субъективность эстетического вкуса, и интуитивистскую интерпретацию творческого процесса. Разумеется, плехановские выступления против таких теоретиков объективно почти в каждом конкретном случае заключали в себе защиту реализма.

В определенной степени такой же смысл имели и антипозитивистские идеи Плеханова, выразившиеся в критике натурализма и тэновской методологии, а также вообще всяких позитивистских трактовок «опыта». Последнее особенно важно отметить, поскольку чувственный «опыт», согласно позитивизму, представляет основу реалистического воспроизведения действительности. Но, как известно, в позитивистской интерпретации «опыта» как непосредственного ощущения искусство неспособно

к типизации, ибо связано лишь с внешней, чаще всего материальной стороной объективного мира.

В работах Плеханова можно найти методологическое обоснование главного признака реалистического отражения жизни в искусстве. Прежде всего это различные варианты положения о том, что «объективная логика» действительности определяет в конечном итоге «субъективную логику» людей (23, 18). Вместе с тем теоретик отрицал поверхностно понятую идею зависимости форм сознания от объективных факторов, что имело положительное значение и для методологии литературоведения, и для самой теории реализма.

Реализм, по логике Плеханова, это такой принцип отражения действительности, который в большей степени определяется особенностями авторского сознания. Само развитие, совершенствование этого принципа, его качественное преобразование прямо зависят от степени авторского понимания действительности. Не случайно Плеханов, создавая теорию социалистического искусства, связывает это качественное изменение метода со способностью художника до конца понять логику жизни.

Но прогресс и в пределах классического реализма зависит, по Плеханову, от глубины понимания художником закономерностей воспроизводимого объекта. Так, сравнивая Гоголя с Герценом, Плеханов писал, что, уступая Гоголю в силе художественного дарования, Герцен, однако, обнаруживал большую проницательность мысли.

Каковы же, по Плеханову, основные черты реализма?

Это прежде всего те, которые вообще присущи подлинному искусству. В многочисленных заметках о живописи конца XIX — начала XX в. Плеханов, утверждая, что «не везет теперь с реализмом в искусстве»¹, объясняет это увлечением художников «скорлупой» явлений. Чтобы завоевать симпатии зрителей или хотя бы возбудить у них интерес к произведению, подобные художники часто стремятся к парадоксальности внешних эффектов и вообще к культу формы. Реализм этих художников «не весьма интересный»², потому что предмет их изображения, являющийся специфическим предметом искусства, — человек — выявлен не в его сущности, не в том общем, что составляет его внутреннее содержание.

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 3, с. 272.

² Там же.

Будучи не законченной, недостаточно последовательно развиваемая плехановская концепция реализма, однако, в своих главных теоретико-конструктивных элементах внутренне связана со знаменитым учением Энгельса о реализме (особенно с тезисами письма Энгельса к Лассалю — о действующих лицах, черпающих мотивы своих поступков в «историческом потоке, который их несет»¹, т. е. о характерах, чье развитие стимулируется и направляется конкретными общественными обстоятельствами). По логике Плеханова, ощущение «исторического потока» в произведении возникает благодаря историзму мышления художника.

Эта точка зрения присутствует во многих историко-литературных и критических суждениях Плеханова. Вот один из примеров. Плеханов колебался в оценках художественного мышления Пушкина как автора «Цыган». Сначала ему казалось, что в поэме «непосредственный творческий элемент»... «сильнее мыслительного»². Затем Плеханов думает иначе. Он приходит к выводу, что Пушкину удалось уловить в образе Алеко основное противоречие «романтиков». И вообще Плеханов интерпретирует образ Алеко и поэму в целом как явления реалистического искусства: «...поэма Пушкина далеко не представляет собою простой сатиры на эгоизм и непоследовательность. Она берет вещи гораздо глубже, она объясняет психологию целой исторической эпохи. Алеко громит нынешние общественные порядки, но, попав в почти первобытную среду цыган, он в своих отношениях к любимой женщине продолжает руководиться взглядами, господствующими в покинутом им обществе. Он стремится восстановить то, что ему хотелось разрушить» (10, 291). Пушкин смог осмыслить Алеко, потому что в основном преодолел романтическое мышление. По концепции Плеханова, получается так, что творческая победа художника возможна при окончательном утверждении историзма в его мышлении (о Пушкине как авторе «Цыган» Плеханов говорит: «...еще не вполне разделался с романтизмом», т. е. не смог объяснить явление «исторически» — 10, 291).

Важная в теоретико-литературном отношении мысль, что реалистическое изображение — в сфере «сознательно-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1976, т. 1, с. 23.

² Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6, с. 113.

го», еще более ясно видна в статьях Плеханова о народниках. Теоретик-марксист в работах о художественном творчестве народников выступал против народнической идеологии, но далеко не все взгляды народников казались Плеханову ошибочными. В них было заключено и то, что позволяло говорить о народничестве как передовом общественном течении в определенный исторический период. Плеханов продолжал искать в народнических утопиях историческую целесообразность даже в первые годы своего прихода к марксизму, несмотря на то что научный социализм, казалось бы, должен был побуждать к особенно решительному отказу от них. Это объясняет плехановскую трактовку реалистического творчества писателей народнического направления. Мировоззренческой основой их реализма, по концепции Плеханова, являются положительные стороны народнической, разночинной идеологии, то «демократическое ядро», отыскание которого Ленин считал большой заслугой русских марксистов 80-х годов¹.

Реализм литературного народничества Плеханов оценивал столь высоко, что склонен был противопоставлять его некоторым западноевропейским художественным направлениям, прежде всего, естественно, натурализму. Литературное народничество, считал Плеханов, выражает настроения и взгляды того слоя общества, который был несколько десятилетий самым передовым в России, и потому оно превзошло, например, натуралистическое течение во французской литературе. Большую роль в этом сыграли идейные, мировоззренческие предпосылки творчества народников. «Наша народническая беллетристика, — писал Плеханов, — вполне реалистична, и притом реалистична не на современный французский лад: ее реализм согрет чувством, проникнут мыслью» (10, 15).

Плеханов, вопреки распространенным тогда взглядам, не считал интуитивизм серьезной мировоззренческой основой реалистического искусства. Система рассуждений Плеханова на эту тему заключается в том, что если в реалистическом произведении не чувствуется желание автора обнаружить свои пристрастия, то такого рода объективность, «невмешательство» отнюдь не является результатом «таинственного», имманентного действия метода, а лишь отвечает законам специфическо-

¹ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 121.

го художественного повествования, не предусматривающим обязательность прямой субъективности: «...художник не отвечает за смысл речей, произносимых его героями», хотя часто и «дает понять свое отношение к этим речам» (14, 154).

Акцент на активное сознание писателя-реалиста присутствует в рассуждениях Плеханова и тогда, когда теоретик сопоставляет реалистический метод с иными и когда характеризует какой-либо нереалистический принцип отражения.

Вот оценка Бальзака и Гюго, реалиста и романтика. Родившаяся в полемике с Лансоном, она выросла в развернутое и четкое определение главных творческих методов искусства XIX в. «Каково бы ни было происхождение сочинений Бальзака, не подлежит ни малейшему сомнению то обстоятельство, что между ним и романтиками — *целая пропасть*. Перечитайте предисловия, которые писал Гюго к своим драмам; вы увидите там, как понимали романтики задачу психологического анализа. Гюго обыкновенно сообщает, что он в данном своем сочинении хотел показать, к чему приводит такая-то страсть, поставленная в такие-то и такие-то условия. Человеческие страсти *«берутся»* им при этом в самом абстрактном виде и действуют в выдуманной, искусственной, можно сказать, совершенно *утопической* обстановке... Сочинения Бальзака чужды этого недостатка. Он «брал» страсти в том виде, какое давало им *современное ему буржуазное общество*; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, *как они растут и развиваются в данной общественной среде*. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, и его сочинения представляют собой незаменимый источник для изучения психологии французского общества времен реставрации и Людовика-Филиппа»¹.

Этот тезис о Бальзаке может быть общей формулой реализма, потому что последний в данном определении противостоит всем нереалистическим методам, которые, по концепции Плеханова, характерны воспроизведением человеческих страстей в «абстрактном виде». Им свойственно (конечно, в различной степени) преобладание теоретической отвлеченности над тщательным и последовательным изучением жизни. В этом смысле показательна известная плехановская характеристика натуралисти-

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6. с. 344.

ческого метода (в статье «Искусство и общественная жизнь»).

Отвлеченность, лежащая в основе этого метода, имела чаще всего форму психофизиологической трактовки личности. Ясно, что отказ от социального аспекта рассмотрения человека мог породить лишь иллюзию конкретности и определенности. На проверку оказывалось, что, «освободив» человеческое поведение от общественных мотивов, художник должен был апеллировать к «прирожденным» свойствам природы человека, которые, как правило, поддавались чисто внешней описательной констатации, а не анализу именно в силу своей неопределенности. Разумеется, такая трактовка была препятствием в исследовании художником человека в его существенных социальных связях. Взамен социальной целостности и единства той или иной группы людей натурализм выдвигал личность внутренне изолированную от серьезной общественной практики, удовлетворяющуюся узкой нравственной сферой существования. «Этот метод (натуралистический или экспериментальный. — П. Н.), — писал Плеханов, — был теснейшим образом связан точкой зрения того материализма, который Маркс назвал естественно-научным и который не понимает, что действия, склонности, вкусы и привычки общественного человека не могут найти себе достаточное объяснение в физиологии или патологии, так как обуславливаются общественными отношениями. Оставаясь верными этому методу, художники могли изучать и изображать своих «мастодонтов» и «крокодилов» как индивидуумов, а не как членов великого целого. Это и чувствовал Гюйсманс, говоря, что натурализм попал в тупой переулочек и что ему ничего не остается, как рассказывать лишний раз о любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей» (14, 146).

Плеханов связывает именно реалистическую типизацию с теоретической широтой авторской мысли. Все нереалистические методы, внешне отличаясь друг от друга, внутренне близки отвлеченностью, неспособностью авторов к глобальным, а вместе с тем к конкретным и четким обобщениям. Неудивительно, что Плеханов соглашался с оценкой Флобером романтика Гюго: «Гюго не мыслитель; это... натуралист»¹. В теоретическом смысле

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 3, с. 374.

это не парадокс: абстрактность мышления действительно роднит романтика и натуралиста.

Рассматривая сопоставительные замечания Плеханова о реализме и нереалистических методах (романтизм, импрессионизм, символизм, натурализм и т. д.), не следует полагать, что теоретик отрицал за последними способность отражать действительность с той или иной степенью правдивости. Романтическое искусство Байрона, Шелли и других поэтов он считал выдающимся художественным явлением и во многих произведениях романтического направления (в целом, естественно, не одобряемого Плехановым) видел истинную художественную правду.

В приведенных словах о Бальзаке («отце реализма»¹) содержится лишь определение специфики реалистического метода. Этот реализм был вершинным для искусства XIX в. Однако Плеханов видел и его слабости. Они вытекали из определенной слабости мышления художников, становившейся особенно очевидной на рубеже двух веков, когда освободительное движение пролетариата оказывалось темой искусства, и для правильного освещения ее необходима была новая система взглядов. Плеханов все чаще находил в мировоззрении художников, обращавшихся к подобной теме (и, разумеется, не обращавшихся) элементы буржуазной ограниченности.

Отсюда теоретик-марксист не мог не прийти к выводу о необходимости и неизбежности рождения нового реализма. Сочувственное пожелание обездоленным «д о б р о й н о ч и!» (как один из мотивов «старого» реализма), считал Плеханов, — пройденный исторический этап; наступает «настоящий день» (14, 94), а вместе с ним должно возникнуть и новое искусство, способное отразить самое существенное в развитии пролетарского движения начала XX в. — революционную борьбу, цель которой — утверждение социализма.

Плеханов выдвинул немало теоретических положений, имеющих прямое отношение к социалистическому искусству. Одно из важнейших — мысль о том, что рабочий класс должен иметь свое собственное искусство. Обращаясь к пролетарскому сословию, он писал: «У вас должна быть с в о я поэзия, с в о и песни, с в о и стихотво-

¹ Литературное наследие Г. В. Плеханова. Сб. 6, с. 356.

рения. В них вы должны искать выражения своего горя, своих надежд и стремлений»¹.

Но эти слова не означали, конечно, недооценку Плехановым значения классического искусства в духовной жизни пролетариата.

Методологической основой плехановской теории нового искусства является его концепция этапов духовного развития человечества. Она выражена в следующих словах: «В истории умственного развития человечества, — как и в истории *всякого* развития, — последующая фаза всегда тесно связана с предыдущей, и вместе с тем всякая последующая фаза не только *отличается* от предыдущей, но во многих отношениях прямо *противоположна ей*» (10, 334).

Анализируя народническую литературу, творчество Л. Толстого, Плеханов пытался выявить преемственные связи между новым и старым искусством. Это был интересный и своеобразный научный опыт. Видя специфику нового искусства в особом содержании, особом познавательном моменте, Плеханов с этой точки зрения и рассматривал его предпосылки в народнической прозе. В этом смысле и следует понимать слова Плеханова о том, что Г. Успенский своим творчеством подготавливал «почву для совершенно иных взглядов на нашу народную жизнь» (10, 116).

Плеханов говорил о своем намерении в специальном исследовании показать возникновение принципиально новых тенденций в народнической литературе. В общем виде концепция Плеханова выглядит так. Литературное народничество заключало в себе огромные познавательные возможности, ибо оно возникло из стремления образованного разночинца выяснить весь характер народной жизни. Но вследствие неразвитости общественных отношений и при плохом знакомстве разночинца-писателя с западноевропейским рабочим движением эти познавательные возможности не могли осуществиться в полной мере. Дальнейшее изучение народной жизни показало неспособность народнических беллетристов, с одной стороны, найти правильный ответ на вопрос, что должен делать разночинец для народа, а с другой — определить, в каком направлении искать правильные от-

¹ Плеханов Г. В. Искусство и литература, с. 485.

веты. Народническая проза, однако, в силу своего реализма постепенно осознала это направление. В 1887 г. Плеханов писал С. М. Кравчинскому: «Я отдам нашим народникам должную им дань уважения. Вместе с тем я покажу, что в нашей беллетристике начинается, хотя еще и робко и почти бессознательно, новое направление, которое должно, наконец, ввести нашу общественную мысль в ее зрелый период»¹.

За такими общими соображениями о новых тенденциях в литературе следовало более конкретное социально-историческое обоснование Плехановым социалистического искусства.

В 80-е годы Плеханов не раз пишет о том, что «в России начинается такое историческое движение», которое способно вдохновить самого великого художника. Он уточняет эту мысль: не весь исторический процесс капитализации страны, а лишь его положительные стороны, т. е. движение пролетариата. Закономерность подобного плехановского предположения подтверждалась многими обстоятельствами.

Плеханов признавал возможность возникновения и расцвета социалистической литературы в досоциалистическую формацию. Эта мысль имела тогда принципиальное значение, поскольку даже крупные западноевропейские и русские марксисты (П. Лафарг, Ф. Меринг, В. Воровский) отрицали такую возможность. Здесь Плеханов оказался последовательным приверженцем подлинно научной методологии, которая, как известно, исключает упрощенное, прямолинейное понимание связей искусства с определенной социально-экономической формой.

В чем же конкретное содержание плехановской концепции новой, социалистической литературы? Прежде всего в идее ликвидации противоречий между теоретической и художественной мыслью писателя, что становится гносеологической, а затем и эстетической основой социалистического искусства. Плеханов поставил и решил вопрос о том, что «старая» литература вполне подготовила подобную гармонию художественного познания, но не осуществила ее до конца.

Наиболее развернуто эта мысль Плеханова выражена в статье о Г. Успенском, где анализируются произведе-

¹ Исторический архив, 1956, № 6, с. 8.

ния и других писателей народнического направления; в частности повесть С. Каронина «Снизу вверх» (ее можно считать и циклом рассказов). Плеханов подчеркивает положительную роль процесса деклассации, претерпеваемого одним из персонажей повести — Михаилом Луниным. У разорившегося вконец крестьянина в условиях города интенсивно развивается сознание, он пытается решить крупные вопросы общественного устройства жизни. Но что предлагает Лунин, а вместе с ним и автор повести, задумавшись над тем, как избавить людей от материальных бед и нравственных унижений?

Плеханов невысоко оценивает позитивную программу писателя. Рассуждения критика представляют определенный теоретико-литературный процесс. Резонно предположить, что Михаил Лунин захочет вернуться в деревню (таково желание автора). Плеханов сомневается в способности и желании нового интеллигента восхищаться в духе народнических утопий «стройностью крестьянского мирозерцания». Будучи развитым человеком, говорит Плеханов, Лунин не захотел бы нести в народ то учение, которое решительно отрицало промышленную цивилизацию. Наоборот, он захотел бы бороться против этой цивилизации, но непременно воспользовавшись ее плодами, т. е. он стал бы, заключает Плеханов, «передовым борцом пролетариата» (10, 59). Такова логика характера главного героя повести, таков ее объективный смысл, или, как пишет Плеханов, ее «мораль». Беда, однако, в том, что сам автор не понимает этой логики, чему причиной, конечно же, народнические представления Каронина. Это непонимание сузило его художественные возможности, помешало нарисовать более исторически содержательную и правдивую картину. Говоря об объективной логике, «морали» повести Каронина, Плеханов пишет: «...как обогатилась бы его художественная деятельность, если бы он сознал эту мораль!» (10, 59). Но правоверному народнику, каким является Каронин, сделать это, конечно, трудно. Поэтому естественно, что Каронин как художник не пытается подчинить изображение Михаила Лунина логике развития этого характера. Напротив, он готов выступить против этой логики.

Из плехановского анализа повести Каронина следует очевидный вывод: именно полное совпадение логики реалистического повествования и всех основных воззрений

автора — наивысший художественный результат. Подобное же совпадение находится в прямой зависимости от глубины теоретического мышления художника.

Степень понимания писателями действительности лежит в основе различий между собой творческих методов. Но Плеханов предостерегал от упрощенной трактовки художественного сознания. Теоретик не отрицал возможности для художника выйти «за пределы данной действительности» (14, 197). Он только считал, что некоторые литературные направления подобный выход превращают в самодовлеющую цель. В результате, например, образная система символистов ведет в область абстракции, которая обескровливает художественный образ и вообще плохо осуществляет познавательные задачи. Выйти за пределы данной действительности и произнести «волшебные слова, вызывающие образ будущего» (Гегель), можно лишь тогда, говорит Плеханов, когда понят «смысл данной действительности» и определены «направления ее развития» (14, 198).

По логике плехановских суждений, все это присуще именно художнику-реалисту: «Когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности идти в пустыню символизма» (14, 198). Неспособность же глубоко понять конкретные обстоятельства жизни и порождает тягу к нереалистическим методам и соответствующим художественным формам. Здесь Плеханов, следовательно, вновь связывает воедино теоретико-познавательные возможности писателя с его творческим методом.

Когда в России появилась пролетарская литература и Плеханов активно ее воспринял и приветствовал, его суждения об особенностях нового метода не изменились. Правда, переход к меньшевизму помешал Плеханову быть до конца объективным в оценке, например, некоторых произведений Горького, где одобряется большевистская тактика борьбы. Однако основоположник социалистической литературы всегда в работах Плеханова характеризуется как очень большой художник. Горьковскую «Жизнь Матвея Кожемякина» критик-марксист сближал по значению и уровню с романами Бальзака.

Самое существенное в плехановских оценках произведений социалистической литературы — внимание к новому художественному характеру. Плеханов связывал возникновение социалистического искусства именно с глубо-

ким пониманием нового общественного типа, который становится затем художественным типом. Уже в 80-е годы в статье о Г. Успенском Плеханов выразил уверенность в возникновении такой личности и сформулировал положение о ее роли и месте в искусстве: «Художественному изображению хорошо поддается только та среда, в которой личность человеческая достигла уже известной степени выработки. Торжеством художественного творчества является изображение личностей, принимающих участие в великом прогрессивном движении человечества, служащих носительницами великих мировых идей» (10, 35). Понятно, что Плеханов имеет в виду революционного рабочего.

Создание художественного типа рабочего неизбежно по двум причинам: во-первых, оно диктуется исторической необходимостью, во-вторых, оно подготовлено предшествующим художественным опытом в изображении революционера из «интеллигентской» среды, например созданием образа Рахметова, «совокупность характера» которого оставалась «верной действительности» (5, 121).

Развитие индивидуальности из рабочего сословия, по убеждению Плеханова, прямо пропорционально тяготению рабочего к массе: в этом логика его социального прозрения и социального действия. Это хорошо показывает оценка Плехановым пьесы «Враги», в которой его внимание привлекли характеры активных, сознательных пролетариев, отличающиеся высокой степенью художественной индивидуализации. Став в начале XX в. меньшевиком, Плеханов использовал пьесу Горького отчасти для обоснования своего тезиса о том, что большевики в отличие от рабочих слишком спешат с революцией. Ему казалось нелогичным думать, что героизм рабочих, который изображен Горьким, может отвечать интересам «романтических оптимистов», тех интеллигентов, которые слишком «торопят» события.

Понимая, что Плеханов выводит из пьесы не ту мораль, которую видит в ней сам автор, важно обратить внимание на плехановскую трактовку героизма горьковских рабочих. Для Плеханова, может быть, главный социально-психологический смысл пьесы в том, как в ней выявлена природа героизма «сознательных рабочих». Эта природа — в простоте, убежденности рабочего пойти на жертвы во имя других людей, которые лучше его. Та-

кой человек свободен от всякого чувства исключительности. Отсюда и «психологические условия» пролетарской тактики: для революционного рабочего, как он дан в пьесе, страшна не гибель, а неудача того дела, которому он предан. Именно этой стороной своего содержания пьеса и была прежде всего «откровением» для Плеханова-социолога. Плеханов, обычно не прибегавший в своих оценках к помощи эмоциональных эпитетов, утверждает, что пьеса может называться «замечательным художественным произведением» (24, 276) за одно то, что в ней последовательно противопоставляется нравственность пролетариата проповедям различных моралистов.

Теоретико-эстетическое значение плехановского анализа «Врагов» в том, что он показывает: раскрытие мотивов поведения «сознательного рабочего» под силу художнику-психологу, способному понять социальную психологию рабочего движения.

Говоря о том, что освободительное движение рабочего класса — стремление к подлинной свободной жизни и «художественной человечности», Плеханов выразил веру в великий расцвет искусства в социалистическом обществе. Всегда борющийся за высокоидейное, содержательное искусство, он был убежден в том, что социалистическое общество окончательно утвердит именно такое искусство. Плеханов писал: «В социалистическом обществе увлечение искусством для искусства делается чисто логически невозможным в той же самой мере, в какой прекратится опошление общественной морали, являющейся теперь неизбежным следствием стремления господствующего класса сохранить свои привилегии» (14, 175). Эти превосходные слова показывают близость суждений Плеханова эстетическим идеям нашего времени.

В лучшие годы своей деятельности, до перехода на меньшевистские позиции, сказавшиеся и в сфере эстетики, и литературной критики, Плеханов выдвинул много плодотворных идей, влияние которых испытывала русская литературная наука в XX в. Они в полной мере определяют содержание первого этапа марксистского литературоведения в России. Содержание это относится прежде всего к методологии науки о литературе, но имеет и определенный теоретико-литературный характер.

Не освободившись до конца от воздействия позитивизма, что сказалось, например, в некотором релятивизме представлений об эстетическом познании, не сняв

всего значения активных сторон содержания искусства и литературы, например такой категории, как партийность, Плеханов оказался выразителем первого, доленнинского этапа в русском марксистском литературоведении. Но на основе своего «монистического» взгляда на общественную историю Плеханов глубоко раскрыл истинные связи искусства и литературы с социальными обстоятельствами. Он показал далее, что высшая художественная ценность произведения искусства состоит не вообще в единстве содержания и формы, а в соответствии наиболее глубокого, идейно-прогрессивного содержания и совершенной формы. Эта мысль, в свою очередь, способствовала развитию плехановских идей относительно реализма и его высшего типа — социалистического искусства. Плеханов выявил некоторые существенные изменения в литературе на рубеже XIX—XX вв. и увидел будущий расцвет демократического, а не элитарного искусства. Все это, а также многие конкретные высказывания о природе художественного творчества, о явлениях западноевропейской и русской литературы, о разных элементах содержания и формы произведения искусства позволяют считать весьма значительными заслуги Плеханова в развитии русской литературоведческой мысли.

2. ЭВОЛЮЦИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Развитие историзма неизбежно вело литературную науку к марксизму, потому что марксизм — это прежде всего социально-историческое мировоззрение. Именно в трудах основоположников марксизма получила наиболее полное научное обоснование и развитие категория историзма.

Академические школы в русском литературоведении были, таким образом, предрасположены к восприятию идей марксизма, хотя даже в высших точках своего развития в дореволюционное время оно отстояло от марксизма достаточно далеко.

Вольное или невольное усвоение русским литературоведением элементов марксизма, тяга к нему или совпадение с ним — часть общеисторического, общейдеологического процесса, охватившего со второй половины XIX в. все общественные науки. Парадоксальным образом даже в идейной борьбе против марксизма и революционных

движений ее сторонники усваивают некоторую часть марксистских идей.

Самым существенным, определяющим и важным для сближения академических школ с марксистским диалектико-материалистическим методом стал интерес к теоретическим вопросам познания. Литературоведение XIX в. все чаще пользуется философскими категориями закономерности и причинности, задумывается над диалектикой содержания и формы, необходимости и случайности, логического и исторического, объективного и субъективного, индивидуального и надъиндивидуального, единичного и повторяющегося, типического.

В последние десятилетия XIX в. и в начале XX в. литературоведческая мысль в России устремилась к обобщениям и разработке методологии. Едва ли не каждой большой конкретной историко-литературной работе предпосылалось методологическое введение. Каждый крупный историк или теоретик литературы стремился изложить методологические основы своей науки в специальной вводной лекции или статье¹. И хотя разнობой и смешение методов были при этом чрезвычайно велики, примечательна самая потребность в методологии. Метод познания из идеалистического и метафизического постепенно приближался к материалистическому и диалектическому, монистическому.

В пору зарождения марксистского литературоведения казалось, что культурно-исторический метод включает в себе все необходимое и достаточное для перехода к марксистской интерпретации литературы. Для Г. В. Плеханова И. Тэн — «почти марксист». Показательно, что едва ли не все представители «социологического» литературоведения 10-х и 20-х годов, искавшие пути к марксизму (П. Н. Сакулин, Н. К. Пиксанов, В. А. Келтуяла и др.), вышли именно из культурно-исторической школы и сохранили в своей работе многие присущие ей черты.

¹ См.: *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы — Журнал министерства народного просвещения, 1870, № 11; *Розанов М.* Состояние вопроса о методах изучения литературных произведений. — Русская мысль, 1900, № 4; *Истрин В. М.* Опыт методологического введения в историю русской литературы XIX в. Спб., 1907, вып. 1; *Ситовский В. В.* История литературы как наука. Спб. — М., 1911. Аналогичные работы напечатали *Л. Н. Майков*, *Н. С. Тихонравов*, *А. А. Шахов*, *Н. П. Дашкевич*, *Л. Е. Колмачевский*, *Н. И. Каресв* и др.

Неоспоримые преимущества и привлекательные стороны марксистского метода обращали к нему взоры представителей прежних литературоведческих школ, ранее всего — культурно-исторической, которая давно искала факторы и условия «среды», обуславливающие создание художественного произведения, но эти условия и факторы выбирались ею внесоциологически и случайно.

Обнаруживались точки соприкосновения с марксизмом и в «психологическом» литературоведении. Д. Н. Овсяннико-Куликовский много внимания уделял «психике» писателя и его среды; он говорил о писателе как об «аккумуляторе психической силы», что, несомненно, привлекло внимание Плеханова при разработке учения об общественной психологии как главном источнике содержания искусства, а также В. В. Воровского, критика-марксиста, много писавшего о «творческой психике» писателя — со ссылкой, в частности, на Овсяннико-Куликовского¹. Позитивистская установка на «опыт», проявившаяся на Западе в теориях «экспериментального романа», нашла свое отражение в работах русских «психологистов». Д. Н. Овсяннико-Куликовский пропагандировал «художественный опыт» и литературный эксперимент, аналогичный научному. Плеханов и другие марксистские теоретики не отказывались от учета психологических факторов и от психологического анализа; правда, отставание психологии как науки задерживало такое использование.

Объективно в отдельных положениях сближаясь с марксизмом и подготавливая условия для марксистского литературоведения, академические школы, идеологически носившие либерально-дворянский и либерально-буржуазный характер, не могли стать марксистскими. Нередко они вели борьбу против марксизма и научного коммунизма.

Недостаточно органическое, в значительной мере эклектическое соединение с марксизмом идей культурно-исторической школы способствовало образованию в литературоведении того времени социологического направления, ярчайшим представителем и теоретиком которого был П. Н. Сакулин. «Психологическое» направление

¹ См.: Воровский В. В. Литературно-критические статьи. М., 1956, с. 68, 72, 90.

под воздействием тех же влияний становилось социально-психологическим. Психологизм и социологизм, соединяясь на первых порах, правда, эклектически, способствовали возникновению важных для объяснения литературы научных понятий, развитых потом марксистским литературоведением. Таково понятие «общественная психология», получившее в литературоведении широкое распространение благодаря Д. Н. Овсяннико-Куликовскому и развитое потом на марксистской основе Г. В. Плехановым.

Интуитивная устремленность литературоведения в конце XIX — начале XX в. к новым методологическим идеям получила эклектическое выражение, как это часто бывает в переломные периоды смены теорий и мировоззрений. Д. Н. Овсяннико-Куликовский, С. А. Венгеров, П. Н. Сакулин были сознательными эклектиками, и у них можно найти программные высказывания о принципиальной неизбежности и пользе эклектизма в науке. «Было бы своего рода канцелярщиной держаться всегда одного и того же принципа при выборе текста», — писал Венгеров при издании собрания сочинений Пушкина¹. Участникам Пушкинского семинария при Петербургском университете он предоставлял полную методологическую свободу. «Литературная наука, — писал Н. К. Пиксанов, — своим предметом имеет явление столь сложное, что ограничение каким-нибудь одним монопольным методом в ней было бы положительно вредно. Поэтому приемлемы — и давали отличные результаты — самые разнообразные методы: лингвистический, формальный, эстетический, психологический, социологический»². Мысль о соединении методов и разных философско-эстетических идей была свойственна едва ли не каждому ученому-литературоведу, пытавшемуся овладеть в то время марксистской методологией. При этом характерно, что основным методом все чаще признавался социологический: сознательно и подспудно шел процесс консолидации знаний о литературе на основах социологии, была потребность социально объяснить связанные с литературой идеологические, психологические явления и самые литературные формы. «...Определение социальной среды,

¹ См.: Библиотека великих писателей. Под ред. С. А. Венгерова. Спб., 1907, т. 1. Пушкин, с. V.

² Пиксанов Н. К. Два века русской литературы. М. — Пг., 1923, с. 5—6.

воспитавшей известное литературное явление, — писал Н. К. Пиксанов уже в 1923 г., — часто поможет понять не только его психологическое, идейное содержание, но и формальные особенности, а также — причины расцвета или увядания»¹. Он ставит задачей поощрять подобное изучение.

В академическом литературоведении все глубже осознавалась потребность свести все к «общему знаменателю», к литературоведческому синтезу и монизму. Разнохарактерные наблюдения, накапливаясь, раскрывали перед исследователями закономерность историко-литературного процесса, осознаваемую как часть общей исторической закономерности, предусмотренной учением исторического материализма.

Восприятие идей марксизма академическим литературоведением в России было подготовлено и облегчено влиятельной и сильной революционно-демократической эстетикой и критикой, оказавшей существенное воздействие на основные академические школы.]

Влиянием передовой революционно-демократической идеологии обуславливались освободительные и гуманистические идеи в сочинениях многих историков литературы второй половины XIX в. У А. Н. Пыпина находим новое понимание задач литературы, в частности, «разъяснить общественную ненормальность и безнравственность угнетения, лежавшего на народных массах...»² Ал-р Н. Веселовский — стихийный материалист-шестидесятник, безусловно впитавший в себя идеи Белинского и революционных демократов. Отказывать Веселовскому в этих связях, писал академик В. Ф. Шишмарев, «только потому, что он не был революционером, социалистом или подлинным материалистом, — значит умалять влияние публицистики и литературной критики на широкие общественные круги и на русскую науку»³.

Обращает на себя внимание то, что литературоведение второй половины XIX в. в лице таких представителей (народнических по преимуществу), как Н. К. Михайловский, А. М. Скабичевский, стремилось воспитать читателя в духе гражданственности и определенной политической доктрины, культивировало любовь к реалисти-

¹ Пиксанов Н. К. Два века русской литературы, с. 13.

² Пыпин А. Н. История русской литературы, т. 1, с. 58.

³ Шишмарев В. Ф. Александр Веселовский и его критика. — Октябрь, 1947, № 12, с. 160.

ческой и демократической литературе, которая, впрочем, утилитаристски ценилась ими преимущественно в ее откровенно служебной функции. Родилось понятие «направленческой» критики; возникло публицистическое по своему характеру «направленное», либерально-дидактическое литературоведение.

В разработку социологического метода истории литературы особенно много сил вложил П. Н. Сакулин (1868—1930). Для методологических исканий Сакулина, начавшихся задолго до революции, характерен принципиальный эклектизм — соединение рациональных начал разнообразных литературоведческих методов. А. В. Луначарский отмечал «большие заслуги» П. Н. Сакулина «в области приближения академического литературоведения к марксистскому миросозерцанию»¹. В 1905—1907 гг. ученый усиленно изучает работы Плеханова и Луначарского, сочинения о К. Марксе и пролетарской идеологии, сам пишет брошюру «О социализме». Сакулин был убежден, что «социологизм насквозь пропитывает работу историка литературы и самым активным образом влияет на все построение нашей науки»². В методологических исканиях этой поры он ощущал «возбуждение революционной эпохи». «В книжке, вышедшей в 1906 году, нельзя обходить молчанием метод марксизма, как бы автор к нему ни относился», — писал П. Н. Сакулин о работе В. В. Сиповского³.

Сакулин намеревался создать цельную науку о литературе и разработал план выпуска 15 монографий по основным вопросам теории литературы и методологии литературоведения под названием «Наука о литературе, ее итоги и перспективы». Этот план осуществлен был отчасти: вышли три монографии и несколько статей.

Литературу Сакулин рассматривал как одно из проявлений общественной жизни. Горячо пропагандировавшийся им принцип каузальности опирался на социальный анализ. Соединением социально-каузального изучения с имманентным учетом «внутренней логики произведения»⁴ Сакулин намеревался создать «социоло-

¹ Памяти П. Н. Сакулина. Сб. статей. М., 1931, с. 128.

² Сакулин П. Методологические задачи историка литературы. — Печать и революция, 1925, кн. 1, с. 104.

³ Вестник воспитания, 1907, № 6, с. 28.

⁴ Сакулин П. Н. В поисках научной методологии. — Голос минувшего, 1919, № 1—4, с. 35.

гическую эстетику и поэтику», как бы дополняющую «Историческую поэтику» А. Н. Веселовского. Им учитывались достижения и психологической школы, и «эстопсихологов»; существенное значение Сакулин придавал способности литературоведа-аналитика к эстетическому и нравственному «сопереживанию» с автором. Он считал нужным, особенно на начальном этапе, до «синтеза», обращать главное внимание на идейно-психологические (общественно-психологические) факторы развития литературы, не допуская ее прямого выведения из экономики. Социолог по преимущественному направлению исследовательской мысли, Сакулин считал, однако, произведение литературы чрезвычайно сложными явлениями, обязанными своим происхождением социальным, философским, художественно-эстетическим, психологическим и другим факторам. Это определило разносторонний подход ученого, вышедшего из культурно-исторической школы, к исследованию литературы как самостоятельного явления, не исчерпывающегося только социологией.

Методологически Сакулин, таким образом, устремлен был к марксизму и признавал его неоспоримые права, его возможности в литературоведении. Луначарский высоко ценил это в трудах Сакулина и считал возможным рекомендовать их «всякому марксисту». При этом он отмечал, что у Сакулина социальная классификация стилей начертана «гверже, чем это было до сих пор, придавая всей истории нашей литературы характер по меньшей мере весьма хорошей обработки полуфабриката для грядущей марксистской истории литературы»¹.

Активным проводником социологического метода был и В. А. Келтуяла (1867—1942). В своем «Курсе истории русской литературы» (1906—1911) Келтуяла рассматривал литературу с позиций «экономического материализма», как выражение интересов различных классов.

Социологический пафос свойствен сочинениям Н. К. Пиксанова (1878—1969). Идти от социальной истории к истории литературы, выяснять общий социально-исторический смысл творчества, критически рассматривать и объяснять исторически диалектику воззрений и творчества писателя — таковы принципы исследовательской работы Пиксанова.

¹ Луначарский А. В. Памяти П. Н. Сакулина. — Литературное наследство. М., 1970, т. 82, с. 110.

Освоение марксизма литературоведением на первых порах; даже в первые годы Советской власти протекало все же поверхностно; дело нередко сводилось к идеографии, к простой систематизации и логизации, к сопоставлению идей без выяснения их социального происхождения из классовых интересов и классовой борьбы! Но постепенность этого процесса была естественной. Внезапное «перерождение» давало, как правило, только вульгарно-социологические результаты. Даже уже в советские годы А. В. Луначарский задачу освоения марксистского метода понимал как сложный «процесс взаимопроникновения вне партийных рядов сложившейся науки и крепящего миросозерцания», процесс, который требовал «подчас кропотливой и даже, может быть, мучительной работы найти сначала точки, а потом и плоскости соприкосновения между своей работой и новыми методами, выдвигающимися вперед с победой нового класса»¹.

Механическое и внешнее сближение с марксизмом проявлялось в таких гибридных образованиях, как «форсоцство» (объединение «формального» метода с социологическим), в попытках примирить потебнианство с марксизмом, в чисто внешних подражаниях Г. В. Плеханову, П. С. Когану, В. М. Фриче. Все это еще долго мешало утверждению истинно научных принципов в литературоведении.

Марксистско-ленинское учение об обществе и его исторических формах развития, отвергнув вульгаризаторские упрощенческие теории, стало прочной методологической основой подлинно научного литературоведения.

3. ВКЛАД МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ В НАУКУ О ЛИТЕРАТУРЕ

Начиная с момента своего возникновения русская критика не только была в авангарде литературно-художественного процесса, но и неизменно задавала тон теоретическим исканиям нашей науки о литературе, направляя развитие русской теоретико-литературной мысли. Особенно возрастала ее роль в узловых, переломные эпохи художественного развития России. Так было и в начале XX в., в период зарождения новой, пролетарской ли-

¹ Памяти П. Н. Сакулина, с. 129.

тературы, на защиту которой встала передовая, марксистская критика. Она повела решительную теоретическую борьбу против упаднической литературы и модернистских литературных теорий, за искусство революционного пролетариата, искусство активное, действенное, устремленное в светлое будущее человечества.

Одним из первых шагов на этом пути стала статья «Поль Верлен и декаденты» (1896) Максима Горького (Алексея Максимовича Пешкова, 1868—1936), который уже с определенных марксистских позиций стремился проанализировать и оценить ведущее течение современной ему буржуазной литературы. Для Горького нет сомнений в том, что декадентство — это «болезненно извращенная литературная школа». С любой точки зрения, отмечает он, «декаденты и декадентство — явление вредное, антиобщественное, — явление, с которым необходимо бороться»¹.

Модернизм, писал в 1903 г. Анатолий Васильевич Луначарский (1875—1933) — это искусство, отрицающее жизнь, это своего рода форма «эстетического пессимизма»². Этой литературе жизнеотрицания марксистская критика противопоставляет искусство жизнеутверждения, поэзию борьбы. «Про страдания, — говорил Луначарский, — мы слышали, пойте нам про бодрость, про надежду, возбуждайте в нас не жалость, а гордость и гордый гнев за поправное право на счастье»³.

Теоретически заостряя проблему декаданса, он пишет в статье «Тьма» (1908): даже сторонники «свободной» русской литературы признают, что она полна «одним чувством — страхом смерти», что «суть этой освободившейся от социалистической гегемонии, несоциальной, метафизической и чисто художественной литературы, по словам пронизательного и похвально откровенного критика (К. Чуковского. — А. К.), лучше всего передается предсмертным восклицанием толстовского Ивана Ильича: «у-у-у». Кто громче всех крикнет это у-у-у — тот и будет первым в русской литературе, заявляет Чуковский... Так вот для чего, — саркастически замечает Луначарский, — «новые писатели», «победители» добивались свободы. Так вот что ждало их там, в области свободной

¹ М. Горький о литературе. М., 1961, с. 3, 4.

² Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 18.

³ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, с. 289.

красоты: поджечь хвосты, поднять носы к луне и, щелкая зубами, завывать: у-у-у»¹.

Литература и искусство модернизма с их «волной вакханалии и патологического эротизма» есть не что иное, как «пир во время чумы». «Жизнь, — отмечает Луначарский, — принцип пролетарский. Так вышло. Так изжила себя старуха-буржуазия на Западе, что русская сестра ее начинает свою жизнь с панихиды и колыбелью своей избирает гроб. Буржуазное «свободное» искусство есть — смерть»². Подтверждение тому — произведения Л. Андреева и других писателей-декадентов.

Опираясь на учение о классовом характере литературы и искусства, марксистская критика развенчала миф о «революционности» модернизма, раскрыв его подлинную мелкобуржуазную сущность. В художественном творчестве, писал в 1908 г. Вацлав Вацлавович Вороский (1871—1923), сталкиваются две силы: «мышление, сохраняющее буржуазный порядок, хотя бы оно и стремилось реформировать его, и мышление, в корне подрывающее его основы...»³. И вот, так называемая «новейшая», модернистская литература стоит целиком и полностью за «сохранение буржуазного порядка». Цель писателей-декадентов — «не разрушение буржуазного мира, а завоевание его для себя, устройство в нем уютного для себя уголка»⁴.

Почему же возник миф о «революционности» модернизма? Дело в том, отмечает Вороский, что модернистское, декадентское искусство отражает настроения той части мелкой буржуазии, которую в условиях империалистической стадии развития капитализма все сильнее теснит и выживает буржуазия крупная. Эту мелкую буржуазию отличает, с одной стороны, «жажда испить до конца всю чашу современных (то есть опять-таки буржуазных) культурных благ, с другой — ненависть и презрение к богатой буржуазии, такой ограниченной и тупой, а в то же время пользующейся всеми этими благами»⁵. Эту «ненависть и презрение» к крупной, преуспевающей буржуазии мелкая, разоряющаяся буржуазия

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, с. 393.

² Там же.

³ Вороский В. Литературная критика. М., 1971, с. 157.

⁴ Там же, с. 158.

⁵ Там же, с. 157.

и выдает за «бунт», «революционный протест», перенося его и на страницы литературных произведений.

Беда многих писателей-модернистов, которые искренне верят в «революционность» их искусства, заключается в том, что на самом деле они выступают простым рупором настроений и интересов мелкой буржуазии, которая, как огня, боится революции, но «охотно делает глазки пролетариату» и пугает им крупную буржуазию. «Нет господа модернисты, — пишет Воровский, — ваша новейшая литература — доподлинный плод буржуазного общества, его гнилой плод, порожденный им и нужный ему для самоуслаждения»¹. Содержание всей вашей литературы, продолжает он, «проникнуто одним призывом: бегите от общественной деятельности, от политики, от догм, программ и всевозможных «пут» — к индивидуальной жизни, к торжеству плоти, к свободе от всякой обязательной морали и даже логики»². И вот эти призывы, эту «богемную» ненависть и выдают теоретики «новейшей» литературы за «революционность». «Да, — саркастически подытоживает Воровский, — ...это «революционно» — но лишь в одном смысле: это контрреволюционно»³. «Страшная правда» Л. Андреева, как и всего русского декадентства, отмечает в это же время Луначарский, «с точки зрения теоретической этики не стоит выеденного яйца, а с практической точки зрения есть одетая в люмпен-пролетарское тряпье консервативно-мещанская реакция на революцию»⁴. «Иудиной беллетристикой»⁵ называл произведения писателей-декадентов Михаил Степанович О л ь м и н с к и й (Александров, 1863—1933).

Против упаднической литературы выступил в цикле статей под общим названием «Литературно-критические заметки» Николай Семенович К л е с т о в - А н г а р с к и й (1873—1943). Значительную работу по разоблачению декадентства провела большевистская «Правда»⁶. Философские и нравственные основы «новейшего», модернистского искусства были подвергнуты резкой критике в работе Г. В. Плеханова «Евангелие от декаданса»

¹ Воровский В. Литературная критика, с. 158.

² Там же, с. 160.

³ Там же.

⁴ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, с. 411.

⁵ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937, с. 84.

⁶ См. там же.

(1907), в статьях М. Горького: «Заметки о мещанстве», «О цинизме», «Разрушение личности».

Показав историческую закономерность возникновения декадентства, его ярко выраженную мелкобуржуазную классовую сущность, марксистская критика полностью раскрыла творческие «принципы» этого искусства и развенчала его. Она указала на общественно-социальные предпосылки, истоки и источники, обусловившие антигуманный, антиобщественный характер этой литературной школы, убедительно доказав, что в основе произведений искусства должна лежать «человечность, а не человеконенавистничество»¹.

Декадентство с его жизнеотрицанием, эротизмом и мракобесием заставило нашу теоретическую мысль вновь обратиться к вопросу о сущности и назначении искусства, к проблеме отношения искусства к действительности, поэзии и жизни. Марксистская критика была на переднем крае борьбы за подлинно научное, отвечающее природе художественной деятельности и эстетического познания решение этих вопросов.

Все критики-марксисты подчеркивали общественное назначение искусства. С такого рода утверждений начинается свою литературно-критическую деятельность и Степан Георгиевич Шаумян (1878—1918). Литература, скажет он в 1902 г., не самоцель, а оружие. В условиях, когда идет революционная борьба за освобождение трудящихся, писатель должен быть «яростным революционером»².

Разоблачая буржуазную сущность модернизма, подерживая писателей-реалистов, марксистская критика в то же время ясно сознавала, что будущее литературы зависит от ее связи с самым передовым, самым революционным классом — пролетариатом. Она понимала, что только пролетарская по своему характеру литература будет лишена тех недостатков, которые были свойственны буржуазной литературе и искусству, и прежде всего модернизму. И марксистская критика начинает теоретически обосновывать необходимость и историческую закономерность создания *пролетарской литературы*, т. е. такой литературы, которая отражала бы настроения и интересы рабочего класса, его отношение к миру, окру-

¹ Олминский М. По литературным вопросам. М.—Л., 1932, с. 24.

² Шаумян С. Литературно-критические статьи. М., 1955, с. 14, 20.

жающей действительности. «...одним читателям, — писал Луначарский в 1903 г., — играют на свирели, и они пляшут, другим — поют, а они плачут. Пусть же кто-нибудь трубит зорю и боевые марши: есть читатель, который хочет этого. Господа писатели, этот читатель хочет делать большое дело, — посветите ему!»¹. Критики-марксисты понимали всю сложность создания такой зовущей на борьбу литературы: «Художественное творчество, носящее определенные классовые черты, складывается лишь тогда, когда сам класс уже значительно оформился и сознал свою самостоятельность»². И марксистская критика выдвигает учение о двух идеологиях — *политической* и *эстетической*, где центральным являлось положение о некотором естественном отставании последней. «Эта область человеческого творчества, — писал Воровский, — по самому свойству своему поэтического отображения жизни, менее всего точно отражает действительность и более всего запаздывает с этим отражением»³. Таким образом, получал теоретическое обоснование и объяснение тот факт, что в 900-е годы идеология пролетариата в России уже сформировалась, а пролетарская литература еще находилась в зачаточном состоянии. «Эстетическая идеология» рабочего класса, отмечает Воровский, «проникнута лишь неоформленными, радостными предчувствиями и чаяниями, преисполнена сознания избытка накопляющихся сил и жажды дать исход этим силам»⁴. На данной ступени своего развития эта идеология еще «чужда реализма». «Исходя из предчувствия назревающего будущего, она окрашена элементами фантастики, она *романтична*». Поэтому «не удивительно, — продолжает Воровский, — что М. Горький, явившийся выразителем еще слабо дифференцированной пролетарской массы, выступил под флагом романтизма. И хотя за семнадцать лет, протекавших со времен «Макара Чудры», быстрое развитие пролетариата коренным образом изменило *содержание* творчества М. Горького, превратив его в открытого идеолога рабочего класса, — все же налет романтизма сохранился в его поэзии и по сей день»⁵. Марксистская критика научно объяснила, по-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 31.

² Воровский В. Литературная критика, с. 235.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 236.

чему процесс рождения новой, пролетарской литературы открывается романтизмом. Вместе с этим, опираясь на художественный опыт рождавшейся пролетарской литературы, прежде всего Горького, марксистская критика обогатила теорию романтизма. «Поэт-романтик, — писал Воровский, — не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах. И воспроизводит он эти эстетические образы и эмоции не так, как воспринял их, а, в свою очередь, фантастически преувеличенно. Таким образом, творческая работа романтика сопровождается двукратным потенцированием линий, форм, красок, светотеней, перспективы. Отсюда образы романтической литературы необычайно выпуклы, яркие, красочны, легко подкупают своей несбыточностью, вызывают более сильные эмоции, чем реалистические образы, хотя последние сопровождаются более спокойными и более глубокими переживаниями»¹.

Отказываясь от трактовки романтизма как формы художественного идеализма, в основе которого лежит интуитивное познание мира, марксистская критика значительно расширила представления о сущности и возможностях романтического творчества. Она не противопоставляла его антагонистически реализму, а утверждала его правомерность и необходимость в определенных условиях развития общественного сознания. Не случайно же в советское время А. В. Луначарский говорил о романтизме и реализме как равноправных методах искусства молодой республики рабочих и крестьян.

В 900-е годы художественный опыт Горького — наглядный для марксистской критики пример становления эстетической идеологии пролетариата. Если в первом, «романтическом» периоде творчества Горького, писал Воровский, «красной нитью проходит протест личности против неправоты, неустройства, нелепости существующего общественного уклада», а во втором — «он беспощадно бичует безвольную, жалкую, неспособную на смелый порыв интеллигенцию, не понимающую даже того народа, о котором она якобы печется», то в третьем периоде, который открывают «Мать» и «Исповедь», «ав-

¹ Воровский В. Литературная критика, с. 236.

тор обрел» строителя жизни «в рабочем классе»¹, став открытым его идеологом.

Развивая учение о формировании пролетарской литературы, марксистская критика выдвигает положение о двух правдах — реальной и идеальной.

Реальная правда — это все многообразие жизни, которое окружает художника. Писатель-реалист должен стремиться к изображению жизни во всей ее полноте и многообразии. В чем слабость повести Бунина «Деревня»? В том, отвечает Воровский, что писатель сказал не всю правду о деревенской жизни, дал неполную, одностороннюю картину этой жизни. Из поля зрения художника совершенно выпала «новая деревня», то, что реально существует — «нечто промежуточное между разрушающейся старой крепостнической деревней и складывающейся будущей, буржуазной...»². Бунин «дал яркую и правдивую картину быта падающей, нищающей деревни, *старой* деревни», но он прошел мимо «народждения нового»³. А художник, стремящийся к изображению правды жизни, должен, обязан обращать внимание на все стороны этой жизни, даже если для этого ему необходимо перешагнуть через свое классово-ограниченное восприятие мира. Конечно, раскрытый в повести Бунина «идиотизм деревенской жизни», — продолжает критик, — «объясняет многое и многое. Он дает ключ к пониманию самых ярких неудач пресловутого «бурного года»: об него разбились многие надежды, он свел на нет не один выигранный момент в борьбе»⁴. (Здесь Воровский развивает одно из основных положений ленинских статей о Толстом.) Однако делать только это, т. е. раскрывать «идиотизм жизни», «свинцовые мерзости», в условиях развертывающегося пролетарского движения недостаточно.

Большее значение должно отводиться искусству, отражающему *идеальную* правду, т. е. изображающему преимущественно «*положительные черты*, которые способствуют развитию общества в сторону «человечности»⁵. Но положительные черты надо не выдумывать, а находить в самой действительности. Только в этом случае

¹ Воровский В. Литературная критика, с. 236—237.

² Там же, с. 308—309.

³ Там же, с. 309.

⁴ Там же, с. 310.

⁵ Там же, с. 286.

они станут жизненной правдой, составив основу «художественной правды», которая заключается в том, «чтобы из этих положительных черт строить *идеальный* образ той жизни, которая *должна* быть и *будет*, ибо *нужно*, чтобы она была»¹. Однако подобная картина жизни также не лишена односторонности, но она выгодно отличается от бунинского изображения деревни тем, что показывает не или иное явление жизни «в формах его *движения*, его *развития*»², т. е. устремлена в будущее, а не обращена в прошлое, причем в отмирающее прошлое. Так, в марксистской критике формируется положение, что одним из главных предметов изображения рождающейся пролетарской литературы являются положительные черты и стороны действительности, ростки того нового, что способствует поступательному развитию жизни, ведет к торжеству дела рабочего класса.

Конечно, нарисовать картину развития общества в будущем, изобразить жизнь такой, какой она в идеале может и должна быть с точки зрения революционного пролетариата, трудно. Писателя подстерегает опасность вместо идеально-правдивой картины создать «беспомощную и жалкую подделку под *научный* прогноз». В таком «печальном положении, — отмечает Воровский, — находятся те художники, которые *идейно* (то есть умом) примкнули к интересам и движению рабочего класса». С одной стороны, они полны решимости помочь делу освобождения пролетариата, всех трудящихся, а с другой — практически ничего не знают о жизни этих трудящихся, не говоря уже об идеальном устройстве их жизни. В результате искусство примкнувших к рабочему движению писателей — это лишь форма познания пролетариата, его интересов, его надежд, настроений и чаяний. Такая литература еще далека от подлинно пролетарской. Мысль этих писателей, отмечает Воровский (а именно ими прежде всего и делаются попытки создания новой, пролетарской литературы), пока еще «работает над бытом рабочих масс, они *хотят* отразить этот быт в искусстве». В результате «получаются более или менее удачные рассказы «из рабочего быта», и только»³.

Раскрывая специфику новой, пролетарской литературы, марксистская критика вырабатывает очень важное

¹ Воровский В. Литературная критика, с. 286.

² Там же, с. 309.

³ Там же, с. 288.

теоретическое положение о том, что «для того, чтобы быть действительно пролетарской, поэзия не должна обязательно черпать свои темы из жизни пролетариата. Здесь не в теме суть, а в самом духе творчества, в доминирующем настроении, а настроения, как известно, никакими усилиями мысли и воли не создашь. Для того, чтобы появилась настоящая пролетарская поэзия, необходимо, чтобы психика художника была не только творческой, но и пролетарской»¹. Именно неразвитость «творческой пролетарской психики» сдерживала в 900-е годы процесс формирования подлинно пролетарской литературы и искусства.

«Пролетарский художник, — отмечал Луначарский, — будет изображать и рабочий быт, но не нищета привлечет прежде всего его внимание, а боевая сторона пролетарской жизни. Изображение борьбы, титанических усилий, порывов и упорства, новаторства, то гневно, то светло улыбающегося, — составит большую часть мотивов, которые предстоит разработать». И сам реализм — искусство «реального протеста» против буржуазной действительности — тоже должен стать пролетарским: тогда «дух творчества, надежды... вдохнет новую жизнь в реализм...»². «И когда, — писала в 1914 г. «Правда», — в рабочей среде зарождается стремление к созданию своего, пролетарского искусства, не сокрушаться и «бояться» должны истинные защитники демократии, а приветствовать эти новые стремления культурной рабочей среды»³.

Разоблачая псевдореволюционность модернизма, марксистская критика выдвинула и разработала учение о подлинно революционном пролетарском искусстве и литературе. Именно пролетарское мышление, говоря словами Воровского, в корне подрывало основы существующего строя. Именно пролетарская литература и искусство с их жизнеутверждающим началом, верой в будущее, в торжество справедливого дела социалистической революции подрывали основы модернизма, декадентской литературы и искусства.

Важнейшая теоретическая проблема того времени — соотношение искусства и революции — решалась марк-

¹ Воровский В. Литературная критика, с. 288.

² Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 161.

³ Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе, с. 254.

систской критикой только в одном плане: победа революции — это *смерть* для тех сотен и тысяч людей, которые живут чужим трудом, беззащитно грабят и угнетают миллионы трудящихся, но это начало настоящей, полнокровной *жизни* для миллионов ранее угнетенных. Торжество революции означает конец буржуазного искусства смерти, искусства модернизма и декаданса, обескряливающих человека, являя собой «великое начало нового и несравненного искусства, плодородную почву для появления сотен Данте»¹, оно предполагает небывалый расцвет искусства, возвышающего человека, помогающего ему жить и бороться за идеальное с точки зрения всех трудящихся, прежде всего рабочего класса, устройство мира.

В теоретико-литературной борьбе, которую вела марксистская критика против буржуазных, модернистских концепций искусства за литературу революционного пролетариата, она учитывала, творчески применяя и развивая, достижения революционно-демократической критики, а также методологический опыт русского академического литературоведения.

«Если идея фальшива, — писал Чернышевский, — о художественности не может быть и речи, потому что форма будет также фальшива и исполнена несообразностей»². Опираясь на это положение, критики-марксисты показали прямую зависимость между ложностью идей, которые пытались провести Л. Андреев, Ф. Сологуб, М. Арцыбашев и другие писатели-декаденты в своих произведениях, посвященных русским революционерам, и художественными достоинствами этих сочинений, где отсутствие художественной правды объяснялось тем, что в основу произведений положены «непереваренные, неизжитые образы — искусственные, нехудожественные продукты торопливой мысли»³. Желая унизить революционеров, отмечает Луначарский, «талант Андреева начинает так лгать, так завираться, что странным становится, как бумага не краснеет»⁴.

Особенно близкими критикам-марксистам оказались сформировавшиеся в недрах академического литературоведения учение о последовательном, естественно-истори-

¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 139.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 3, с. 663.

³ Воровский В. Литературная критика, с. 161.

⁴ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, с. 410.

ческом развитии литературы и учение о социальной психологии. Первое помогло им раскрыть и обосновать неизбежность возникновения пролетарской литературы — эстетической идеологии рабочего класса. Второе привлекло тем, что именно социальная психология той или иной группы людей, слоя, класса в целом, выразителем интересов которого и становится писатель, определяет, с одной стороны, направление его творческих поисков и художественных возможностей, а с другой — помогает понять и объяснить преимущественный характер его произведений, всей литературы данной социальной группы или класса на каждом этапе их исторического развития.

Однако марксистская критика не просто приняла эти учения, но творчески обогатила их марксистской социологией — учением о классовой сущности искусства, неизбежной исторической победе рабочего класса в общественной жизни, его литературы и искусства в процессе эстетического развития человечества. Это дало марксистской критике возможность определить классовую природу художественных образов Горького, Чехова, Куприна, Бунина, писателей-декадентов — Андреева, Сологуба и других.

Писатель способен создать подлинно художественное произведение именно тогда, когда по своей психике, своему настроению он оказывается близким тем людям, той социальной среде, представители которой становятся героями его произведений. Когда у писателя «созревает идея художественного произведения, — отмечал Воровский, — она прежде всего складывается в виде некоторого *лирического ядра*, основного настроения будущего произведения; и этим основным настроением окрашивается все это будущее произведение, вся работа над ним. Сквозь сито этого настроения сортируются факты, типы, образы, коллизии, ибо творческая психика не может пропустить ничего, не гармонирующего с этим настроением. Получается некоторый *искусственный отбор* — искусственный по отношению к богатству и разнообразию жизни, но психологически совершенно естественный для творящего ума художника»¹.

Такой отбор мы встречаем и в рассказах Горького, и в драматургии Чехова, и в повестях Куприна. Именно такой отбор определил односторонность изображения

¹ Воровский В. Литературная критика, с. 301.

Буниным деревни. Подобный отбор в пределах реальной жизни, реальной действительности не только правомерен, без него не может существовать искусство. Когда же «творящий ум художника» начинает искусственно подбирать факты, типы, образы, которые, отвечая минутному настроению художника, не отвечают правде жизни, т. е. не соответствуют поступкам, характеру людей, самой социальной среде, которую старается изобразить писатель в своем произведении, то получается клевета на этих людей, на саму жизнь. Примеры тому — рассказ «Тьма» Л. Андреева, «Навьи чары» Ф. Сологуба, «Санин» М. Арцыбашева, произведения других писателей-модернистов, изображавших революционеров. «Мародерами революции» называл этих писателей В. Воровский.

Диалектика творческого процесса от «лирического ядра» к «искусственному отбору», раскрытая критиками-марксистами, в известной мере присуща работе любого настоящего художника. В этом отношении разработанное ими учение сохраняет свое методологическое значение и для современной науки о литературе, помогая и критикам, и литературоведам познавать, находить и исследовать истоки своеобразия того или иного писателя.

Для историков литературы методологическое значение имела и разрабатываемая марксистской критикой теория возникновения определенных *литературно-художественных формаций*, в основе которой лежало учение о классовой сущности искусства. «...В жизни класса, — писал Воровский, — существует определенная градация; сначала складываются самые элементарные — экономические — отношения, а с ними и понятия; после долгой внутренней работы появляется объединяющее политическое сознание; только сложившись в самостоятельное целое, класс вырабатывает свою научную идеологию, и много, много пути приходится сделать ему, пока он выдвинет собственных идеологов в области искусства»¹. Это учение дало возможность марксистской критике научно объяснить, почему русская литература носила сначала дворянский, потом мелкобуржуазный, буржуазный характер, а затем начинает приобретать пролетарский — формируется пролетарское искусство и литература. Каждый класс, вытесняя с арены политической и обще-

¹ Воровский В. Литературная критика, с. 288.

ственной жизни предшествующие ему классы, создает и свою собственную эстетическую идеологию, которая помогает ему в борьбе за господство во всех областях жизни, способствует утверждению новой культуры, что неизбежно проявляется и в сфере художественного творчества.

Правда, чрезмерное увлечение этой теорией нередко приводило и критиков, и литературоведов к социологизаторству, даже к отрицанию какой-либо ценности художественного наследия прошлого, созданного представителями других, враждебных пролетариату классов. Однако ошибки вульгаризаторского истолкования учения критиков-марксистов были успешно преодолены в ходе становления и развития нашей науки о литературе, советского литературоведения.

Основополагающую роль в формировании новой научной методологии, марксистского литературоведения сыграло *ленинское учение о партийности* и его теоретическое развитие марксистской критикой. Прежде всего критики-марксисты показали, что партийность не является чем-то чуждым, инородным творчеству, привносимым в литературу и искусство извне, ставящим своей целью сознательно ограничить свободу художника. Наглядный пример тому — творчество Горького. Именно «назревающие события общественно-политической жизни и последовательное развитие мысли самого автора... привели его к пониманию, что единственным носителем начал устройства общества и уничтожения безысходного горя угнетенных масс является пролетариат. С искренностью, характерной для этого цельного человека и художника, М. Горький открыто стал на сторону рабочего класса и социал-демократии»¹. Творчество писателя стало партийным, приобретя еще большую значимость в литературно-художественном развитии нашего общества, всего человечества. Развивая ленинское учение о партийности, Луначарский прямо говорит о «задачах социал-демократического художественного творчества», подчеркивая, что «художественное творчество», искусство «должно быть партийным»², что оно не может быть иным.

Открытие партийности как одного из важнейших качеств литературы и искусства показало, что историко-ли-

¹ *Воровский В.* Литературная критика, с. 242.

² *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 154.

тературный процесс самым тесным образом связан не только с общественным, но и с освободительным, революционным движением. Именно партийность выступает важнейшей движущей силой художественного развития человечества, одновременно являясь и показателем этого развития. С этого времени изучение истории литературы — особенно новой и новейшей — становится немыслимо вне категории партийности. Только такой подход к познанию литературы, ее специфики, назначения, характера ее исторического движения оказывается самым плодотворным и перспективным.

Всем опытам художественного анализа современной ей литературы, теоретической борьбой за торжество подлинно партийной, народной, пролетарской литературы марксистская критика деятельно способствовала формированию качественно нового, марксистско-ленинского литературоведения.

4. В. И. ЛЕНИН И НАУКА О ЛИТЕРАТУРЕ

Ленинский этап в истории русской литературной науки подготовлен многими историческими обстоятельствами. Прежде всего — это исключительная активизация рабочего движения и связанное с ней окончательное перемещение в Россию центра мировой революционной борьбы, что обусловило принципиально новые явления в идеологии, в общественной и научной мысли. Новые процессы в русской литературе отвечали тезису Энгельса о том, что поскольку полубессознательные или сознательные попытки рабочего класса добиться своих человеческих прав вписаны в историю, они должны занять свое место в реализме.

Конечно, связь между общественным движением, новой художественной практикой и ее теорией не следует рассматривать прямолинейно. Методологическим основанием для анализа этой связи должны служить положения Ленина о стихийном движении пролетариата к социализму и о правильной, научной теории социализма, возникшей как естественный, неизбежный результат развития общественной мысли. Говоря о том, что социалистическое учение к середине 90-х годов было вполне сложившейся программой плехановской группы «Освобождение труда» и завоевало на свою сторону большинство русской революционной молодежи, Ленин так

охарактеризовал положение в России: «Таким образом, налицо было и стихийное пробуждение рабочих масс, пробуждение к сознательной жизни и сознательной борьбе, и наличность вооруженной социал-демократической теорией революционной молодежи, которая рвалась к рабочим»¹.

По аналогии можно определить диалектику связей между социалистическим искусством в начале XX в. и марксистско-ленинской наукой об искусстве в тот период: между этими идеологическими сферами происходило активное взаимодействие. И несомненно, что уже тогда стало очевидным огромное влияние ленинской методологии и ленинской эстетики на литературно-художественный процесс.

Начался новый этап в истории мирового литературоведения. В свете ленинской методологии окончательно выявилась неспособность позитивистской эстетики объяснить исторические причины и внутренние закономерности того или иного явления искусства. Ленин открыл истинные социально-исторические и социально-психологические истоки и стимулы художественного творчества; он указал, что конкретные социально-идеологические предпосылки творчества помогают понять основные содержательные, а в конечном счете и эстетические стороны произведений писателя.

Ленинская методология требовала от художника предельной объективности в оценке изображаемой жизни и идеологической активности.

Характеризуя эпоху высвобождения личности из-под власти социальных обстоятельств, Ленин уделил особое внимание роли личности писателя. Великий диалектик, Ленин соединил идеи социально-исторического детерминизма с идеями воздействия человека на эти обстоятельства. «Идея детерминизма, — писал Ленин, — устанавливая необходимость человеческих поступков, отвергая вздорную побасенку о свободе воли, нимало не уничтожает ни разума, ни совести человека, ни оценки его действий. Совсем напротив, только при детерминистическом взгляде и возможна строгая и правильная оценка, а не сваливание чего угодно на свободную волю»². Ленин завершил борьбу с народнической апологией личности,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 31.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 159.

обосновав историческую роль масс, но он же писал, обращаясь к «экономистам»: «Вы хвастаетесь своей практичностью, а не видите того, знакомого всякому русскому практику факта, какие чудеса способна совершить в революционном деле энергия не только кружка, но даже отдельной личности»¹.

Эти слова имеют широкий теоретический смысл. Они в конечном счете представляют собой обоснование определенной научной системы Ленина, которая положила конец всяким объективистским теориям: релятивизму в эстетических концепциях (по логике Ленина, есть абсолютный эстетический критерий — народность искусства), признанию «права» художника на беспристрастное описание — и объявила законными, обязательными в произведениях искусства и литературы «активные» стороны содержания — категории партийности и классовости.

Ленинское учение о партийности искусства было подготовлено суждениями Энгельса о тенденциозности. Радуя за тенденциозность, Энгельс, однако, не считал обязательным для писателя в иных случаях прямое выражение социалистических идей — надо понять, что речь идет о произведениях, обращенных к буржуазному читателю. Через 20 лет Ленин пишет о литературе, имеющей активного читателя из пролетарского сословия.

Ленин утверждал партийность искусства, и это было признанием права и способности художника судить о жизни так, как может судить о ней самая революционная в истории партия коммунистов.

Ленинский принцип партийности литературы опирается на учение о классовости искусства, разрабатываемое Марксом и Энгельсом, а также русскими революционными демократами, но не совпадает с ним. Партийность — осознанная классовость.

Ленин глубоко определил различие между категориями классовости и партийности, выявил их специфику. Ленин показал (в статье «Критические заметки по национальному вопросу» и других работах), как складываются две культуры в каждой национальной культуре и как этот процесс детерминируется классовой структурой нации, классовыми отношениями в обществе. Ленинское учение о двух культурах — буржуазной и демократиче-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 107.

ской — имело особенное значение для характеристики литературы периода буржуазного упадка.

Ленинские работы помогают осознать сложный опосредованный характер проявления классовости в художественной литературе по сравнению с другими идеологическими формами: философией, политической экономией и т. д. Ленин указывает также на возможность несовпадения классовой направленности произведения с политическими намерениями автора.

Говоря о партийности как осознанной классовости, следует иметь в виду, что, по логике Ленина, партийность — свойство вообще литературы в классовом обществе, а не только качество социалистической литературы. Ленин неоднократно характеризует и феодальную, и буржуазную партийность. Так, в статье «Памяти графа Гейдена» Ленин говорит о партийности представителя помещичьего сословия. Граф Гейден, по мнению Ленина, сумел возвыситься до осознания общих интересов своего класса, которые он защищает с полным знанием дела. Буржуазное сословие выдвигает из своей среды защитников и пропагандистов идеологии данного сословия.

В работах Ленина содержится важнейшее положение о том, что партийность может приобретать разные формы. На определенной стадии общественного развития классовая борьба становится политической борьбой, и ее наиболее полным выражением оказывается борьба партий. В этом случае партийность в различных формах идеологии, в том числе в искусстве и литературе, выступает уже не просто как осознанная классовость, а как прямое выражение партийных интересов. Так складывалась революционная партийность в демократической литературе в 60-е годы XIX в., в годы первой русской революционной ситуации, а затем — на новой ступени — в литературе 1905—1907 гг., в годы первой русской революции.

Замечательной особенностью ленинского учения о партийности является заключенное в нем объяснение истинной, реальной свободы художественного творчества. Пафос статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» — в борьбе за освобождение писателя от индивидуалистического своеволия, за превращение его в художника народных масс, в чем заключается подлинная свобода творца духовных ценностей. Ленин выступил в этой статье против навязывания писателю

и художнику тем и форм изображения, заявив, что в художественном творчестве «безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»¹.

Выросшее из гениального решения проблемы личности и общества учение Ленина о партийности искусства и литературы связано с глубоким пониманием специфики искусства. Оно опиралось на признание познавательной природы и эмоциональной особенности искусства. В этом отношении представляют большой интерес знаменитые слова Ленина: «...роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией. А чтобы хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература...»².

Здесь литература выступает в особой, идеологически познавательной функции, она поставлена в один ряд с самыми значительными идейно-политическими явлениями русской истории, выступает в качестве источника передовой теории.

Ленин высоко ценил художественно-эмоциональную заразительность искусства и видел в ней критерий идейной и эстетической ценности. Художественное своеобразие толстовских произведений, по Ленину, обусловлено тем, что «критика Толстого» отличается «силой чувства», страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием, в стремлении «дойти до корня»³. Ленина привлекал романтический пафос литературы, отвечавший его представлению о роли революционной мечты.

Все это основывалось на осознании специфики искусства как вполне самостоятельной формы идеологии. Оспаривая народнические доктрины, разрабатывая научную концепцию развития России, Ленин апеллировал и к явлениям художественной литературы.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 12, с. 101.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 25.

³ См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 40.

Теории, согласно которым литература не имеет своего специфического содержания и тем самым будто бы выполняет лишь иллюстративную роль по отношению к другим идеологическим формам, вступают в полное противоречие с ленинским пониманием художественного творчества.

В работах Ленина содержатся научные основы понимания многих сторон и особенностей литературы, в частности такой важнейшей стороны содержания, как народность. Статьи «Из прошлого рабочей печати в России», «Памяти Герцена», «Критические заметки по национальному вопросу», о Л. Толстом дают, во-первых, ключ к познанию соотношения народности и классовости (без чего народность выступает как некое надклассовое, отвлеченное свойство), во-вторых, помогают увидеть историческую изменчивость и конкретность самого содержания народности, в-третьих, показывают пути исследования социальных и идейных источников творчества писателя.

Как известно, Ленин определил три этапа русского освободительного движения: дворянский, разночинский и пролетарский. Эта периодизация выявляет различия в роли народа в движении, специфичность в представлениях участников и руководителей движения о народе, разную степень народности в мировоззрении идеологов и писателей. Декабристы, мечтавшие об отмене крепостного права, были, однако, по словам В. И. Ленина, «страшно далеки... от народа»¹. Они очень отвлеченно представляли сословные и классовые различия в русском государстве и подчас отождествляли понятия национальности и народности. Это нашло соответствующее выражение в их литературном творчестве. И даже Пушкин, преодолевший недооценку декабристами роли народа в истории, не смог понять, например, политической целесообразности крестьянского восстания (хотя морально и оправдывал его в «Капитанской дочке»). Революционеры же второго этапа (по словам Ленина, «ближе их связь с народом»²) весьма отчетливо увидели классовые границы в обществе и стали идеологами крестьянства. Их народность заключала в себе идею крестьянской революции. Конечно, надежды революционеров-демократов на то, что в результате такой революции возникнет

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 21, с. 261.

² Там же.

социалистическое общество, были утопичны, тем не менее это было высшим идейным достижением общественной мысли в России до появления марксизма. Тем же пафосом проникнуто и художественное творчество революционных демократов. Народность произведений и творческих принципов революционеров-демократов приобрела новые качества. Если Гоголь, например, говоря словами Добролюбова, подошел к народной точке зрения «художнической ошупью», то для Чернышевского и Добролюбова стало закономерным высокое осознание народных интересов и потребностей. Образы Рахметова и Гриши Добросклонова олицетворяли собой связь демократической интеллигенции с крестьянством, и в этом смысле они, конечно, были фактами огромного идейно-художественного и исторического значения. На третьем этапе освободительного движения в связи с появлением пролетариата как главной революционной силы крестьянско-демократическая народность стала ощущаться как исторически ограниченная; возникла народность пролетарского демократизма. Вера в социализм перестала быть иллюзией, ибо она уже опиралась на правильное понимание путей к нему. Соответственно художественное изображение рабочего класса как самого революционного выразителя народных интересов представляло собой высшую народность литературы.

Так исторически дифференцируется понятие народности в свете ленинской методологии, которая позволяет устанавливать различия не только между художниками разных исторических периодов, но и между художниками одного и того же периода. А подобные различия (в существенном) можно выявить, лишь отыскав социальные и идейные истоки творчества писателя. Ленин в статьях о Льве Толстом дает образец такого исследования.

Из работ Ленина следует, что прогрессивная идейность, способствующая правдивому воссозданию жизни, является одним из критериев народности литературы.

Прогрессивная идейность — первооснова народности в художественном произведении. Непонимание этого приводит литературоведа к теоретическим ошибкам, а писателя к серьезным художественным просчетам. Но еще большие творческие неудачи терпит художник, сознательно стремящийся уйти от этой первоосновы.

Все многочисленные разновидности формализма в литературе и искусстве связаны с отрицанием первичности

идейного содержания в произведении и все они в той или иной степени антинародны. Культ формы почти всегда порожден или идейной незрелостью, или идейной реакционностью. Этот культ формы (вместе с теориями абсолютной автономности искусства) оправдывал, например, худосочную практику декаданса, в основе которой лежал отказ от воспроизведения объективной жизни. Опыт классиков свидетельствует: психологическое мастерство, композиционное и стилистическое совершенство, как правило, тем выше, чем отчетливее поняты новые жизненные процессы, человеческие характеры и сформировавшие их обстоятельства. Забвенье этого опыта, попытки доказать плодотворность формалистического «новаторства» всегда приводили к жалким творческим результатам.

Ленин дал такому «новаторству» совершенно ясную эстетическую оценку, представляющую большой теоретический интерес. Она касалась модернистской живописи, но вследствие своего методологического значения может быть отнесена и к литературным явлениям. Как свидетельствует К. Цеткин, Ленин говорил: «Мы чересчур большие «ниспровергатели в живописи». Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости»¹.

Суждения Ленина по самым различным общественным проблемам помогают понять природу искусства и литературы. Прежде всего — осмыслить художе-

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., 1957, с. 583.

ственное творчество как вполне самостоятельную форму познания жизни (а вовсе не иллюстрирующую своими образами достигнутое иными формами познания, как это иногда истолковывалось в теоретической литературе). Так, в «Развитии капитализма в России», аргументируя в борьбе с народническими концепциями свое учение об историческом процессе, Ленин ссылается не только на реальные данные, зафиксированные в статистических материалах и различных научных документах, но и на художественные произведения русских писателей.

Столь же важными являются мысли Ленина об общественной психологии, которая служит существенным источником содержания искусства. Работы Ленина позволяют глубоко дифференцировать понятия идеологии и общественной психологии. Ленин не только констатировал наличие этих двух форм общественного сознания, но и раскрыл взаимоотношения между ними. Всякая господствующая идеология находит множество способов воздействия на стихийное сознание — психологию масс. Но последняя, в свою очередь, влияет на идеологов, во многом определяя содержание их философских, художественных и иных произведений. По логике Ленина, возможность для элементов стихийного сознания стать содержанием идеологического сознания заложена в самой природе социальной психологии. «...Стихийный элемент», — говорит Ленин, — представляет из себя, в сущности, не что иное, как *зачаточную форму* сознательности»¹. Поэтому, чем сильнее данная форма в сознании масс, тем слабее влияние консервативной идеологии на их социальную психологию. Но именно уже поэтому эффективность воздействия на нее прогрессивных идей зависит от внутренней близости этих идей тенденциям, логике «стихийного элемента». Это объясняет настойчивость, с какой Ленин писал о необходимости и практической возможности соединения стихийного рабочего движения с идеями научного социализма: тут очевидна содержательная связь социальной психологии с идеологией.

Но это же объясняет исследовательские принципы, применявшиеся Лениным при изучении всех разновидностей идеологии. Историческая прогрессивность произведений различных идеологических форм всегда обусловлена их зависимостью от сильных сторон общественной

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 6, с. 29—30.

психологии масс. Письмо Белинского к Гоголю стало лучшим произведением демократической публицистики потому, что оно отразило, по словам Ленина, настроение крепостных крестьян. Тот же принцип применяет Ленин и в анализе творчества Льва Толстого. Оно осуществило собой самую высшую цель, какую может достигнуть художник, — оказалось зеркалом революции, вследствие того, что отразило все стороны стихийного сознания основного населения России — крестьянства. Сила и слабость художественного опыта Толстого обусловлены в конечном счете неустойчивыми и устойчивыми компонентами социальной психологии русского крестьянства: настроением, чувствами и т. п. Беспощадный протест Толстого против государства и церкви «передает настроение примитивной крестьянской демократии», в которой накопились «горы злобы и ненависти», его отрицание частной собственности на землю «передает психологию крестьянской массы»¹. По Ленину, социальная психология русского крестьянства — основной источник содержания толстовских произведений. Отраженная в этих произведениях, она стала системой взглядов писателя, следовательно, его идеологией, ибо, с точки зрения Ленина, система взглядов и есть идеология². Для общественной психологии как науки имеют теоретическое значение и слова Ленина о том, чтобы философы дали «связное исследование» народного творчества, «нужного и важного для изучения народной психологии»³.

Ленинские работы — выражение прочного единства конкретного историзма и глубокой теоретичности. Это относится к любой области знаний и к любому историческому и литературному материалу, которых касался Ленин. Скажем, такой чрезвычайно сложный этап в русской истории и литературе, как народничество, рассматривался Лениным с учетом всех фактов, что соответствует требованиям конкретного историзма, а также на основе научной концепции мировоззрения, идеологии и подобных категорий.

По логике Ленина, при изучении мировоззрения можно признавать ту или иную теоретическую систему, разделяемую человеком, в качестве определяющей данное

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 20—21.

² См.: Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 304; т. 26, с. 50.

³ Бонч-Бруевич В. Д. В. И. Ленин об устном народном творчестве. — Советская этнография, 1954, № 4, с. 118.

мировоззрение, но, строго говоря, при всей значительности своего «удельного веса» она никогда не может быть отождествлена с ним. Непонимание этого всегда приводило к серьезным ошибкам в исторических, философских и литературоведческих сочинениях. Так, долгое время в нашей научной литературе существовали неточные оценки русского народничества. И происходило это в значительной степени оттого, что под идеологией подразумевались отдельные теоретические взгляды, которые еще не составляют идеологии в целом. Именно это и приводило к принижению народничества 70-х годов как широкого идейного течения.

Ленин говорил о том, что исторические заслуги людей надо оценивать по тому, что они «дали нового сравнительно с своими предшественниками»¹. В свете такого положения имеют принципиальное научное значение слова Ленина о классическом народничестве, сделавшем «шаг вперед» по сравнению с шестидесятниками, поскольку оно поставило вопрос о капитализме в России. Решение этого вопроса народниками, как известно, было реакционным, но сама постановка его «есть крупная историческая заслуга народничества...»².

Нельзя видеть в народнической идеологии, считал Ленин, лишь утопические идеи, неверную доктрину социализма, игнорируя «исторически реальное и прогрессивное историческое содержание народничества...»³. Народническая идеология не являлась чем-то враждебным демократизму как общей системе мышления и реализму как высшей форме художественного познания. Ленин писал: «Народничество есть идеология (система взглядов) крестьянской демократии в России»⁴. И этот демократизм народников 70-х годов Ленин считал революционным. «Вера в особый уклад, в общинный строй русской жизни; отсюда — вера в возможность крестьянской социалистической революции, — вот что одушевляло их, поднимало десятки и сотни людей на геройскую борьбу с правительством»⁵.

Эти оценки Лениным русского народничества имеют методологическое и теоретическое значение для характе-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 178.

² Там же, с. 531.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 47, с. 228—229.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 22, с. 304.

⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 271.

ристики мировоззрения вообще и художественного в частности. Они дают возможность верно осмыслить сложное взаимоотношение разных сторон в человеческом сознании, дифференцировать в научном и художественном сознании узкотеоретические, часто иллюзорные дефиниции, и широкие, непосредственно оценивающие, конкретные суждения о мире, или наглядное, образное воспроизведение последнего.

Вот еще одно принципиальное положение Ленина, своеобразно объясняющее многие «загадки» искусства прошлого, нередко являвшего собой яркие примеры противоречивого познания жизни. Это положение также возникло при характеристике народничества и явилось завершением тех научных исканий, истины относительно природы художественного мышления, которые столь оригинально выразились, например, в знаменитых высказываниях Добролюбова о мирозерцании и теоретических взглядах художника. Говоря об отношении народнических теоретиков «Отечественных записок», к антагонистическим, буржуазным свойствам порядков в России, Ленин отмечал, что народники «хотя и не умели понять этой антагонистичности, но сознавали ее и хотели бороться против самой организации общества, порождавшей антагонистичность...»¹.

В данном случае, конечно, слова «понять» и «сознавали» определяют, с одной стороны, теоретическую узость воззрений публицистов-писателей, а с другой — широту их конкретных наблюдений. В таком диалектическом определении системы взглядов — единственно надежный ключ к правильному исследованию всякого противоречивого мировоззрения; здесь же и решение проблемы соотношения мировоззрения и творчества многих художников прошлого. Несомненно, что осознание проявлялось в реалистическом воспроизведении жизни, а понимание, как правило, — в ошибочных, слабых теориях. Ленинская концепция противоречивого мировоззрения позволяла понять многие особенности классического реализма, в том числе «загадочные» несоответствия между авторским замыслом и его воплощением.

Многочисленные высказывания Ленина о русских писателях, об отдельных произведениях или персонажах классической литературы также ориентируют на конкрет-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 293.

но-исторический подход к художественному наследию. Особую методологическую значимость имеют всесторонние оценки Лениным теоретических взглядов и художественного творчества Чернышевского и Льва Толстого.

Отношение Ленина к Чернышевскому отражает преемственную связь между разными эпохами в революционной истории нашего государства: Чернышевский выступает самым ближайшим идейным предшественником русской социал-демократии и пролетарского движения. Суждения Ленина о Чернышевском в своей совокупности составляют целостную систему оценок, важнейшей стороной которой является исследование творчества в общем контексте развития русской культуры, теоретической мысли и художественной литературы. Это позволяет выявить подлинную роль демократической традиции в истории России, что имеет особую актуальность.

Буржуазная наука и по сей день стремится — что естественно вытекает из ее антидемократического пафоса — представить эту традицию изолированной от всей нашей отечественной культуры, особенно художественной. Громкие слова о величии Достоевского и Толстого часто сопровождаются скептическими репликами в адрес Некрасова и Чернышевского. Проявляют активность в этом смысле различные «советологи», стремящиеся принизить, а порой просто дискредитировать те явления прошлого, с которыми социалистическое государство устанавливает свое прямое идейное родство.

Концепция Ленина отличается широтой, она решительно противостоит всяким попыткам разъединить великие духовные течения прошлого. Ленин прекрасно показал, что искания теоретической истины в России осуществлялись людьми и близкими к политической борьбе, и далекими от нее, лидерами революционной демократии и творцами художественных феноменов, — такими, как Толстой.

Чернышевский и Толстой, в ленинском истолковании, выступают как равные вершины русской теоретической и художественной мысли в прошлом столетии. Но это не просто сближение великого теоретика и великого писателя: в учении Ленина категории «мыслитель» и «художник» не отделены друг от друга. Ленин чрезвычайно высоко оценивал художественный опыт Чернышевского (с разных точек зрения и в разных аспектах), а о Толстом писал: это — мыслитель, «который с громадной силой,

уверенностью, искренностью *поставил* целый ряд вопросов, касающихся основных черт современного политического и общественного устройства»¹.

По логике Ленина, в воззрениях Чернышевского и Толстого немало общего. Прежде всего это черты социализма, хотя в каждом случае очень специфические. Что питало беспощадный протест Толстого? В конечном счете, по Ленину, «крайняя революционность мужика»². Но выражением этой революционности и был социализм великих русских демократов во главе с Чернышевским.

Сопоставляя формы «крестьянской демократии», Ленин демонстрирует диалектический подход к историческим явлениям, что, естественно, распространяется на философско-эстетические и литературно-художественные явления. Расходясь в одном, мыслители и художники обнаруживали точки соприкосновения в другом. Дело в «уровнях» сходства и различия. Чернышевский и Толстой шли неодинаковыми путями, но к одной цели: художественной правде, — и приближали появление исторической истины и «передовой теории».

Очень актуальной представляется характеристика Лениным философских воззрений Чернышевского. Она замечательно ориентирует на выявление истинных теоретико-познавательных ценностей в истории русской мысли. Известно, что буржуазная историография усиленно противопоставляет материалистическому направлению в русской философии различные интуитивистские и религиозно-идеалистические течения, отдавая предпочтение последним. Конечно, эти течения имели и крупных представителей. В советском литературоведении убедительно показано все ценное в наследии В. Соловьева и В. Розанова. Однако невозможно принять современную гипертрофию их значения, пустопорожние суждения некоторых западных историков о Соловьеве и Розанове как выразителях «русского духа» и т. п.

Ленин прекрасно показал, что русская классическая философия в лице Чернышевского бесспорно превосходит все идеалистические течения. Но высокая оценка философской системы Чернышевского не содержит ни малейших элементов односторонности и пристрастности. Урок подлинно научной объективности виден и в том,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 38.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 40.

как Ленин определяет меру исторической ограниченности революционного демократа, говоря, что Чернышевский не сумел подняться до диалектического материализма Маркса и Энгельса.

Единственно плодотворный в общественных науках принцип конкретного историзма Ленин демонстрирует во всех суждениях о самых различных сторонах мышления и деятельности Чернышевского. Отвергая пустые абстракции либеральных ренегатов — веховцев, пытавшихся представить Чернышевского и его единомышленников вне связей с конкретными социальными и историческими условиями, Ленин точно указал на обстоятельства, определявшие силу и слабость революционной демократии.

Эпоха 60-х годов прошлого века в России еще не способствовала формированию научного социализма. Именно отсюда проистекали сильные утопические элементы в исторических идеях даже самых прозорливых и глубоких мыслителей. Но та же эпоха с непрерывно растущим движением народных, преимущественно крестьянских масс против крепостничества не могла не активизировать политическую мысль Чернышевского в определенном направлении.

Ленин выявил всю диалектику связей между революционностью трудящихся масс и деятельностью Чернышевского, вставшего в годы борьбы против царского правительства и его пресловутой «крестьянской реформы» во главе немногочисленных революционеров.

Ленин на примере Чернышевского показывает, что во взглядах человека, если он мыслит революционно, всегда будут иметь место широта и пронизательность в суждениях о конкретных формах социально-политической жизни, как бы эти взгляды ни были по историческим причинам теоретически уязвимы и ограничены.

В многочисленных ленинских характеристиках политической позиции и социально-исторических идей Чернышевского есть одна важнейшая черта, которая представляет актуальный методологический интерес для исследователей в наше время. Ленин видит в Чернышевском исключительно своеобразную, неповторимую историческую личность, но вместе с тем (и прежде всего) он стремится подчеркнуть в нем то, что выступает огромным обобщением духовных сил России, воплощением самых прогрессивных начал русской истории. В 1911 г. Ленин писал: «Либералы 1860-х годов и Чернышевский суть

представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию»¹.

В такой обобщающей трактовке фигура Чернышевского приобретает особую историческую значимость, монументальность, а тем самым истинную ценность.

Ленин высоко ценил в Чернышевском мыслителя, всегда соотносившего любое общественное явление с конкретной исторической ситуацией. Эта особенность воззрений революционного демократа многое объясняет в его ясных и твердых оценках, очень объективных и одновременно передающих эмоциональное богатство природы Чернышевского, силу его чувства.

Мечтая о крестьянской революции, зовя к ней, Чернышевский, однако, видел невозможность ее в 60-е годы, что рождало горькие и суровые слова о политической слабости русского народа в ту пору. Ленин считал их словами настоящей любви к родине, любви «тоскующей», поскольку массы не были готовы к революционным действиям. Как известно, в данном случае Ленин имеет в виду слова требовательной любви, произнесенные в романе Чернышевского «Пролог». И здесь следует сказать особо об отношении Ленина к Чернышевскому-художнику.

Чернышевский был любимым писателем Ленина. У него не было сомнений в том, являются ли романы «Что делать?» и «Пролог» произведениями подлинного искусства. Для Ленина они, как и всякие истинно художественные творения, были замечательными источниками всестороннего познания жизни, явлениями, обладающими большой силой воздействия на человека.

Интерес Ленина к романам Чернышевского был устойчивым и длительным. Уже в одной из своих ранних работ он обращается к «Прологу» как богатейшему историческому документу, дающему яркую картину идейной жизни 60-х годов. Этот роман, созданный в сибирской ссылке, выразил политическую программу революционера-демократа: Чернышевский пропагандировал революционную тактику, суть которой в тщательной подготовке масс к освободительной борьбе.

Но роман интересен и большим художественным

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 174—175.

психологизмом, реалистическими характерами. Научная точность в анализе эпохи тесно слита в романе с художественно-психологической достоверностью и глубиной. Особое внимание Ленина привлекал центральный персонаж романа — Волгин; именно его слова он цитирует, когда говорит о гениальности Чернышевского, сумевшего с исключительной проницательностью понять и буржуазный характер крестьянской реформы 1861 г., и предательскую роль либералов, да и все происходящее в тот период. Ленин обращался к «Прологу» на протяжении многих лет и во многих своих трудах — это яркое свидетельство богатства содержания романа.

В отношении Ленина к другому, самому знаменитому художественному произведению Чернышевского — роману «Что делать?» — замечательно продемонстрировано единство строгой объективности и личной, эмоционально выраженной пристрастности. Тут урок и для исследователей, и для всех читателей. Важно учесть указание Ленина о том, что роман очень сложен и что только духовная, интеллектуальная зрелость позволит воспринимающему понять роман до конца. Исключительно ценно также признание Лениным того, какую роль в его нравственном формировании сыграл этот роман: «Под его влиянием сотни людей делались революционерами... Он, например, увлек моего брата, он увлек и меня. *Он меня всего глубоко перепаял...* Роман Чернышевского слишком сложен, полон мыслей, чтобы его понять и оценить в раннем возрасте... Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь»¹.

Ленин назвал свою книгу «Что делать?» под влиянием романа Чернышевского.

Исключительное методологическое значение для литературной науки имеют статьи Ленина о Толстом. Ленинская концепция творчества Толстого универсальна. Возможна даже классификация ее аспектов — так они многообразны. Начнем с методологии: Ленин дает ключ к пониманию художественного процесса как в определенных национальных условиях, так и в мировом контексте. Обратимся к теории искусства: в ленинских статьях открыты внутренняя диалектика художественного феномена, связи между познавательными и эмоциональными сферами в художественном произведении.

¹ В. И. Ленин о литературе и искусстве, с. 653.

Художественная система Толстого очень определена, можно сказать, устойчива, ясна в своих главных качествах. Однако она (как и всякое великое искусство) внутренне чрезвычайно динамична. Потому так поразительно ее историческое функционирование: каждая новая эпоха рождает свои социально-нравственные интересы, и всякий раз толстовское творчество оказывается способным их удовлетворять. Жизнедеятельная сила книг Толстого такова, что не оставляет никаких сомнений и относительно их будущей исторической роли.

Но именно Ленин и увидел такую историческую судьбу писателя — возможно, здесь одна из главных причин постоянной актуальности его «толстовских» работ. Об этом пронизательно сказал Ромен Роллан: «Для историка литературы интересно было бы точно понять, что именно в таких людях, как Руссо, Дидро, Вольтер, во всех великих художниках-предтечах опережает их самих, что в них принадлежит... грядущему... Именно эту работу с присущей ему стремительной и ясной прямою начал Ленин в отношении писателя, которого он особенно любил»¹.

Наука о Толстом давно освободилась от многих «грехов»: от вульгарной «социально-генетической» методологии, ориентированной на поиски «графского» начала в романах писателя, от метафизического противопоставления «художника» «мыслителю», от односторонней интерпретации религиозно-нравственного учения Толстого. Последнее очень характерно. Еще Луначарский обратил особое внимание на то, что Ленин отметил в реакционной утопии Толстого сильные «критические элементы». Прежде литературная наука не всегда извлекала методологический урок из этого ленинского замечания. Нынешним трудам о Толстом такого упрека сделать нельзя. И подобный случай не единичен.

Трудно отдать предпочтение какой-то проблеме в «толстовском» цикле Ленина, создававшемся в течение трех лет (1908—1911 гг.): они, по существу, все равны в своей значимости. Есть, однако, особая необходимость выделить в проблемной «иерархии» статей следующее: характеристику Лениным толстовского творчества как художественного познания мира. Стоит вспомнить важный идейный импульс выступления Ленина — защиту

¹ Роллан Р. Собр. соч. в 15-ти т. М., 1958, т. 14, с. 567.

Толстого от разноликих интерпретаторов из буржуазного, «веховского» лагеря, которые, однако, были едины в главном: в бессмысленном, но упорном отлучении писателя от истины. Это они культивировали религиозные доктрины художника, стремились ввести толстовские идеи в систему своих мистических или полумистических представлений о бытии. Толстовский опыт включался в ложную шкалу духовных ценностей; демонстративность, с какой кричала печать о Толстом как «всеобщей совести», имела целью отодвинуть в тень великое познавательное содержание его книг, к которым в полной мере относятся слова Толстого о литературе как «науке о жизни».

Либеральная интеллигенция не могла не осознавать этого. Пустопорожние лозунги скрывали, хотя и плохо, ее намерение обойти вопросы, поставленные Толстым.

Ленин первым сказал о мировом значении русской литературы. Он имел в виду прежде всего Толстого. Чрезвычайно важен вопрос: чем обоснована мысль Ленина, благодаря каким своим сторонам русская литература, с его точки зрения, приобретала всемирное значение? Приведенные выше слова Ленина о роли «передовой теории» позволяют дать только один ответ: благодаря ее познавательному богатству, ее идеям. В методологическом отношении такой вывод очень важен и актуален, он позволяет определить главные ценности искусства, благодаря которым оно может стать всемирным.

По смыслу ленинских суждений, истоками всемирного значения Толстого являлись демократические начала творчества писателя. Причем в эстетике Ленина этот демократизм не выступал как некое автономное содержание, не обязательно соответствующее законам подлинного искусства, как иллюстрация антиправительственных, антицерковных или иных идей писателя. Книги Толстого были блестящим образцом эмоциональной заразительности, которую Ленин (как и Толстой) всегда считал одним из специфических качеств искусства. Эмоциональная сила толстовских произведений как раз и была связана с их демократическим содержанием. «Критика Толстого, — писал Ленин, — потому отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении «дойти до кор-

ня», найти настоящую причину бедствий масс, что эта критика действительно отражает перелом во взглядах миллионов крестьян, которые только что вышли на свободу из крепостного права и увидели, что эта свобода означает новые ужасы разорения, голодной смерти...»¹

В гениальной ленинской интерпретации художественный опыт Толстого предстает как колоссальное духовное явление переходной эпохи русской истории. Вообще замечательной особенностью ленинской методологии является установление внутренней связи этого опыта с социально-историческими явлениями русской жизни. Ленин считал главным недостатком русской прессы, писавшей о Толстом, то, что она меньше всего интересовалась анализом произведений великого художника с точки зрения характера и движущих сил первой русской революции. Ленин прекрасно выявил национальные истоки оригинальности Толстого: «Его мировое значение, как художника, его мировая известность, как мыслителя и проповедника, и то и другое отражает, по-своему, мировое значение русской революции»².

Во всем этом — методологический урок для современного советского литературоведения. Акцент на исследование исторического генезиса художественных явлений всегда помогает избежать элементов описательности в литературоведческих работах. Эти элементы получают распространение, в частности, под воздействием структуралистской методологии — в тех случаях, когда при изучении художественных произведений обращается преимущественное внимание на то, что может считаться количественными факторами (устойчивые, давно сложившиеся элементы формы: речь, жанровая, композиционная организация и т. д.) и когда невозможно получить ответ на вопрос, почему возникло данное художественное явление.

Методология Ленина, нашедшая свое выражение в анализе творчества Толстого, ориентирует на глубокое исследование закономерностей литературного развития, обусловленных общественно-историческими обстоятельствами, что составляет высшую цель науки о литературе.

Вот еще одна методологическая актуальность ленинской концепции мирового значения русской литературы,

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 40.

² Там же, с. 19.

концепции, которая применительно к Толстому получила всем хорошо знакомую, благодаря свидетельству Горького, эмоциональную форму: «Кого в Европе можно поставить рядом с ним? Сам себе ответил: — Некого. И, потирая руки, засмеялся довольный»¹.

Не удивительна ли в свете ленинских суждений активно защищаемая и в наши дни теория так называемого «кризиса» русского классического реализма? Вопрос этот имеет давнюю историю, с той поры, когда в конце XIX в. Мережковский своим заявлением о кризисе реализма пытался убедить в господстве модернизма. Попытка была наивной, но громко заявленной. И хотя тогда Толстой, Короленко, Чехов или смеялись над мнимой декадентской чувствительностью, или серьезно предостерегали русскую культуру от вторжения столь же мнимой интеллектуальности декаданса, разноголосая критическая молва об упадке «старого» искусства распространялась не в одних литературных салонах.

Конечно, современные тезисы относительно «кризиса» художественного реализма классиков на рубеже двух веков ни в общеидеологическом, ни в теоретико-эстетическом плане не опираются на недобрые и легковесные соображения Мережковского. Тут другая предпосылка, весьма привлекательная на первый взгляд: стремление найти дополнительные исторические аргументы в пользу нового типа реализма, названного впоследствии социалистическим. Необходимость появления нового реализма обосновывается, так сказать, внутренними законами художественного развития: одно направление может исчерпать себя, следовательно, должно быть заменено другим. Но в рассматриваемом случае не понята истинная преемственность между классическим и социалистическим искусством, не понята природа классического и тем самым толстовского реализма.

Дифференцированный подход Ленина к Толстому-художнику и проповеднику «подсказывает» иное отношение к этому реализму. Историческое мышление писателей-классиков было противоречиво и потому всегда чревато кризисом. В конце же XIX в., когда появились новые объекты художественного изображения (новые общественные процессы, новый рабочий класс, требовавший научной идеологии и вооружавшийся ею), слабость тео-

¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 17, с. 39.

ретического сознания писателей стала особенно очевидной. За воспроизведение указанных объектов трудно было браться, не овладев научной системой воззрений. Но такое состояние еще отнюдь не порождало кризиса господствующего теоретического метода. Напротив, классический реализм в великом опыте Толстого (и, добавим, Чехова) достиг своего высшего развития.

В статьях о Толстом Ленин, в сущности, выдвинул основные положения о художественном методе. Ленинское понятие изобразительной «художественной силы» Толстого проясняет категорию творческого метода. По смыслу ленинских суждений, метод — это способность художника дать максимально глубокие и яркие картины социальной и психологической жизни.

Свое высшее проявление метод находит в гениальности художественного освоения действительности. Для Ленина всемирное значение и масштабность Толстого обусловлены исключительной активностью великого художественного сознания: «Рисуя эту полосу в исторической жизни России, Л. Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе»¹. У Толстого, говорит далее Ленин, «такие изображения этого (русского. — П. Н.) быта, которые принадлежат к лучшим произведениям мировой литературы»². Причем нельзя не заметить, что для Ленина художественный гений Толстого блестяще выразил себя при обращении к главному объекту истории на рубеже двух веков: «поразительно рельефно воплотил»³ своеобразие первой русской революции.

В ленинской оценке художественной мощи Толстого нельзя найти опоры тезисам о «кризисе» реализма.

В творческом методе нагляднее всего проявляются взаимоотношения художника и действительности. Чем они теснее, тем больше искусство осуществляет свои познавательные возможности, тем выше степень его реалистичности. На вершинном эстетическом уровне подобные связи образуют некое единство, могущее явить собой целую художественную эпоху в истории общества. Тол-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

² Там же, с. 39.

³ Там же, с. 20.

стовский гений и отраженная им действительность и создали такое единство. Ленин определил его в замечательной формуле: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»¹.

В свое время Луначарский точно указал на огромную методологическую ценность знаменитых слов. «Шаг вперед» — это результат уникального сцепления двух факторов: гигантский исторический материал, «так сказать, напрашивающийся на то, чтобы быть художественно выраженным»², и гигантская сила изобразительного искусства Толстого.

Все составные элементы художественной системы Толстого способствовали этому «шагу вперед». Например, художественный психологизм. По Марксу, проблема историческая есть в то же время проблема психологическая. Поэтому толстовское воспроизведение внутреннего мира личности объективно заключало в себе решение исторических вопросов. И все это благодаря великому реалистическому методу.

Именно потому, что русский реализм имел к началу XX в. огромные художественные достижения, он мог, обретая новое, принципиально новое качество, выразиться сразу же в эстетически полнокровных замечательных явлениях, таких, как роман «Мать» и драма «Враги» Горького.

Приняв эстафету классической литературы, социалистический реализм очень скоро приобрел всемирное значение.

Сложный вопрос об этой преемственности побуждает рассмотреть статьи Ленина о Толстом с точки зрения их роли в создании теории социалистического искусства. С этой стороны она не осознана в нашей литературной науке. Между тем ленинская характеристика мировоззрения Толстого имеет еще более широкий смысл, чем принято думать. Ленин, как помним, истолковал «кричащие» противоречия Толстого: несравненные картины жизни и культивирование религии, беспощадный протест и непротивленчество — как исторически неизбежные, поскольку они «зеркально» отражали противоречия русского

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 19.

² Луначарский А. В. Избр. статьи по эстетике. М., 1975, с. 298.

крестьянства. Но противоречия — в разной степени, с разным содержанием — были свойственны почти всем крупным художникам эпохи Толстого. Многие десятилетия эти явления казались загадочными, и их анализ занимал немало места в классической критике. И даже в простой констатации противоречий объективно подчас заключалась борьба критики за их ликвидацию.

Это отвечало исторической тенденции самого искусства. Собственно говоря, развитие художественной системы реализма во второй половине XIX в. вело к единству непосредственно эстетической и теоретической форм мышления писателя. А в объединении данных форм — одна из важнейших особенностей социалистического реализма.

Потребность в синтезе, более того, в своеобразной гармонии всех сторон сознания чувствовали сами художники — пример Чехова очень красноречив.

Жаждал синтеза и Толстой. Он создал целое эстетическое учение о художественном единстве, о связи всех элементов повествования, подчиняющихся одной мысли или одному чувству. Конечно, эстетическая мысль Толстого не могла образовать соответствующий синтез в его общей системе взглядов: слишком велики были противоречия эпохи и сословия, выразителем которых судьба назначила Л. Н. Толстого. Внутренний конфликт сознания Толстого открылся в его творчестве с такой остротой и обнаженностью, в некоем крайнем пределе, который как бы диктует неизбежность гармонии.

Ленин гениально выявил этот предел. Внешне парадоксальной, а по существу логичной выглядит отмеченная Лениным внутренняя связь между конфликтными «слагаемыми» толстовского мышления: «...Толстой поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции...»¹.

Этот тезис вытекает из общего учения Ленина о противоречивом мировоззрении художника, имеющего широкий методологический смысл. Известно, что в философско-эстетической литературе, прежде всего западноевропейской, не раз высказывалась мысль (иногда даже с опорой на ленинские статьи о Толстом) о противоре-

¹ Ленин В.-И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 20.

чиях между мировоззрением и творчеством. Пример Толстого (как и Бальзака) казался свидетельством интуитивности художественного творчества, которое именно вследствие этой своей особенности может не соответствовать системе взглядов художника, составляющих его мировоззрение. По этой логике получалось так, что Толстого с его утопическими идеями, носящими реакционный характер, «спасала» лишь художественная интуиция.

Но этого не следует ни из общей концепции Ленина относительно мышления писателя, ни из его конкретных характеристик Толстого. Исследование Лениным мировоззрения художника, прежде всего противоречивой системы взглядов Толстого, определило научное решение в XX в. проблемы рационального и интуитивного в искусстве. Стало очевидным, что интуиция не может быть прочной познавательной основой реалистического изображения. Современное искусствознание и литературоведение характеризуют с гносеологической точки зрения реалистический тип мышления как рационалистический, противостоящий иным, интуитивистским, хотя и учитывающий достижения интуиции.

Возвращаясь к вопросу о том, как Ленин отметил внутреннюю связь между разными сторонами мышления Толстого-художника и проповедника, следует сказать, что в единстве творческой активности («рельефно воплотил») всех этих сторон состоял и один из залогов преодоления противоречий художественного мышления. Ленин ясно показал, что может вывести художника из тяжких заблуждений. Он не раз называет рабочий класс, с точки зрения которого и необходимо оценивать Толстого. Класс, который помимо прочего доказал свою способность бороться с ограниченностью и непоследовательностью крестьянской демократии. Идеология пролетарской социал-демократии — истинно научная система воззрений.

В ленинских характеристиках деятельности Чернышевского и Толстого заключена непреложная истина: плодотворен только конкретно-исторический подход к теоретическому и художественному наследию. Но из них же ясно видно, на чем основывается ленинский критерий оценки художественных произведений: на понимании специфически особенной и определенной функции, которую осуществлял в данный исторический период тот

или иной писатель. Именно этим объясняется, в частности, приведенная выше высокая оценка Лениным романа Чернышевского «Что делать?» как произведения, оказавшего огромное воздействие на революционные поколения в России и на самого Ленина благодаря глубине и силе своего идейного содержания, характерного для литературной и общественной мысли 60-х годов XIX в.

Пример этот показателен еще в одном отношении: он позволяет понять то, как Ленин характеризовал историческую жизнь литературных произведений далеко за пределами времени их создания. Это — живая функция литературы, истинно художественных произведений, содержащих в себе наряду с конкретными приметами времени общечеловеческие нравственные начала, тем самым способных навсегда выполнять социально и воспитательные задачи. Широко известна характеристика Лениным персонажей произведений Гоголя, Щедрина, Гончарова, Чехова и других писателей, характеристики, помогающие глубже понять как самих этих персонажей, так и многие общественные явления русской жизни в XX в., для объяснения которых Ленин использовал классические художественные типы. Это относится не только к русской литературе: Ленин оставил много точных суждений о западноевропейской литературе.

В последнее время в нашем литературоведении получает широкое распространение историко-функциональный метод. Его развитие возможно при условии глубокого усвоения всесторонней системы ленинских оценок художественного наследия.

В труде Ленина «Материализм и эмпириокритицизм» и других работах прекрасно определен путь человеческого познания, в том числе и художественного. И в конечном итоге защита Лениным подлинного искусства, прежде всего реалистического, вытекает из его теории отражения, из глубоко научного истолкования диалектических связей между объективным миром и формами мышления: «Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д.»¹.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 318.

Подобное положение помогает понять специфику и функцию искусства. Определяя путь познания как переход от живого созерцания к абстракции (а затем к практике), Ленин вовсе не трактует первое как низшую познавательную форму. «Отдельное», к которому прежде всего и относится «живое созерцание» (и, стало быть, это главная область искусства как конкретно-чувственной сферы познания), есть реальное явление, сама жизнь и уже вследствие одного этого не может уступать абстракции. Ленин говорит: «Явление *богаче* закона»¹.

Тем самым Ленин устанавливает некоторое преимущество конкретно-чувственной, «предметной» формы познания перед понятийной, что, разумеется, не означает превосходства искусства над понятийным, научным мышлением: богаче — не всегда глубже и точнее. И Ленин это также показал. В специфике каждой познавательной формы заключается ее преимущество перед другими формами, и, следовательно, нарушать эту специфику, по меньшей мере, нецелесообразно. Рассуждения Ленина о том, что вся главная художественная суть произведения, его «гвоздь», заключается в *индивидуальной* обстановке, в анализе *характеров* и психики *данных типов*², означают также признание им специфики художественного метода. По Ленину, конкретно-чувственная форма познания и отражения «богаче закона» не только потому, что она представляет некую сумму отдельных подробностей действительности, нет, она несет в себе специфическое обобщение («Всякое отдельное есть... общее»³).

Но что обобщает искусство? Естественно, что материалистическая теория познания Ленина признает единственно достойным предметом художественного обобщения реальную действительность; идеалисты многих направлений, в частности махисты, любят, по словам Ленина, говорить о своем превосходстве над материалистами в способности видеть краски и звуки мира, поскольку это богатство якобы обусловлено субъективными ощущениями. Но «...для материалиста, — по словам Ленина, — мир богаче, живее, разнообразнее, чем он кажется...»⁴. Это не означало для Ленина того, что

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 137.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 49, с. 57.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 318.

⁴ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 130.

объект искусства не включает в себя внутреннюю жизнь личности. Этот объект представляет собой, таким образом, куда более универсальное явление, чем это казалось представителям идеалистической философии и эстетики.

«Точка зрения жизни...»¹ — вот основной ленинский критерий ценности художественного познания. Эту мысль Ленин проводил последовательно, в различных обстоятельствах, имея в виду самые различные теоретические задачи, а также практические цели художественного развития.

В этом отношении имела принципиальное значение, например, критика Лениным теорий так называемой «пролетарской культуры», наиболее активно защищаемой А. А. Богдановым. В своей «Тектологии», которую Богданов начал писать еще в 1913 г. и закончил после революции, он игнорировал объективный источник «психического». Конечные результаты той творческой деятельности, которая теоретически обосновывалась Богдановым, можно определить как отказ от реализма, поскольку все идеи Богданова были чистыми абстракциями, отъединенными от реального мира. Но для теории искусства и, конечно, для теории реализма еще более отрицательное значение имело богдановское игнорирование общественной жизни людей как объекта художественного познания.

Ленин указывал на ошибки философско-идеалистической эстетики Богданова, возглавлявшего Пролеткульт. В основе Письма РКП «О Пролеткультах» в 1920 г. лежал проект резолюции, написанный Лениным. Именно под влиянием Ленина в теоретико-литературных спорах еще в период существования Пролеткульта и особенно после его ликвидации все последовательнее утверждались познавательные задачи и функции искусства в качестве главных.

Огромное значение имели вызвавшие широкий отклик среди искусствоведов и теоретиков литературы суждения Ленина во время профсоюзной дискуссии о диалектике. Споря с Бухариным по поводу формальной и диалектической логики, Ленин продемонстрировал метод подлинно диалектического анализа реального предмета. В отличие от Бухарина, предлагавшего в рассуждениях о данном предмете (речь шла о стакане) руководство

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 18, с. 145.

ваться, в сущности, случайным и эклектическим соединением двух характеристик (стеклянный предмет и инструмент для питья), Ленин отказывается от такого формального синтезирования: нельзя ограничиваться указанием на различные стороны предмета и только. Ленин утверждает: «Чтобы действительно знать предмет, надо охватить, изучить все его стороны, все связи и «опосредствования»... Это во-1-х. Во-2-х, диалектическая логика требует, чтобы брать предмет в его развитии, «самодвижении» (как говорит иногда Гегель), изменении. По отношению к стакану это не сразу ясно, но и стакан не остается неизменным, а в особенности меняется назначение стакана, употребление его, *связь* его с окружающим миром. В-3-х, вся человеческая практика должна войти в полное «определение» предмета и как критерий истины и как практический определитель связи предмета с тем, что нужно человеку»¹.

Такое диалектическое определение «всесторонности» объективного предмета имело большой резонанс в литературной науке 20-х годов. Оно призывало писателей отказаться от всякого схематизма как враждебного художественной правде. Призывы эти были плодотворными и для литературной теории и для художественной практики.

Осуществляемое в советской науке в последующие годы интенсивное изучение ленинских работ способствовало развитию советского литературоведения. Речь шла всегда, конечно, не об отдельных высказываниях Ленина о литературе и искусстве. А. В. Луначарский хорошо выразил методологию подхода литературоведов к трудам Ленина: «Все ленинское наследство должно быть самым внимательным образом исследовано литературоведами, начиная от философских построений Владимира Ильича, его исторической концепции, его политических воззрений и кончая непосредственно литературными высказываниями. Часто бывает, что брошенные, казалось бы, вскользь замечания Владимира Ильича содержат на самом деле целую программу действия для литературоведа, намечают вехи его методологического пути»².

Советское литературоведение играет большую роль в духовной жизни нашего общества. Его достиже-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42, с. 290.

² Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 458.

ния в анализе природы художественного творчества, в исследовании исторических процессов в различных национальных литературах давно признаны во всем мире. Своим большим успехом советское литературоведение обязано прежде всего марксистско-ленинской методологии, ленинским идеям, определившим высший этап в развитии мировой литературной науки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жанр данной книги не позволил детально охарактеризовать все стороны дореволюционного литературоведческого наследства в России. Но и по необходимости краткий обзор научного материала выявляет богатство русского литературоведения, прошедшего путь исключительно интенсивного и плодотворного развития. Даже такая систематизация может объяснить, между прочим, почему русская литературная наука прошлого века столь популярна сегодня в академических и университетских курсах многих стран мира.

И надо заметить, что самые различные теоретические идеи и выводы, возникавшие в прежних научных школах, представляют вовсе не один исторический интерес, а часто оказываются стимулом для формирования новых теорий и приемов анализа. Теперь, когда в нашем литературоведении возникли условия, при которых невозможна прежняя амплитуда колебаний в отношении к указанному наследству — от апологии до почти полного отрицания, оно все сильнее влияет на современную литературоведческую мысль.

Рассмотренный исторический опыт нашей отечественной науки о литературе современен и в том смысле, что он предостерегает от разных методологических крайностей: как от прямолинейного сопоставления гражданской истории с художественной литературой, так и от самодовлеющего анализа так называемых «внутренних» свойств художественного отражения.

Самое ценное в отечественном литературоведении прошлого — принципы историзма, возникновение которых приветствовал еще Пушкин. Они были разными по своему содержанию, подчас слишком абстрактными, но в каждом случае: шла ли речь об общих методологических рекомендациях, о конкретных приемах исследования или о вспомогательных, например текстологических,

задачах литературной науки — принцип историзма почти всегда выступал «организующим» началом литературоведческой мысли, основной линией всего процесса развития литературоведческих знаний. Самые интересные исследовательские выводы возникли тогда, когда принцип историзма, становясь более конкретным, воплощался в приемах анализа с отчетливой последовательностью.

В лучших трудах выдающихся критиков и ученых академических школ никогда не игнорировались специфика и относительная самостоятельность литературы как способа отражения действительности, активность художественной формы. Мысли тех критиков и теоретиков, которые склонны были «прикреплять» почти каждый элемент формы (например, тот или иной стихотворный ритм) к определенному содержанию, художественной идее, преодолевались, корректировались в последующем научном опыте ученых, все глубже понимавших сложную диалектику взаимодействия между формой и содержанием. И в этом — значимый исследовательский «урок» прежнего литературоведения, который нуждается в тщательном усвоении и творческом развитии.

Важно также учесть те обстоятельства, что русская классическая критика и лучшие труды академических направлений отличались демократическим характером своего содержания, огромным интересом к прогрессивным, демократическим сторонам русской художественной культуры, к великому русскому реализму и влияли на развитие и совершенствование этой культуры.

В таком союзе науки и литературы — огромная историческая заслуга нашего отечественного литературоведения, большое национальное своеобразие которого не только не помешало, а, наоборот, способствовало ему стать мировым явлением.

Советская наука о литературе наследует лучшие достижения литературоведческой мысли прошлого.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аввакум Петров 151
 Аксаков К. С. 209
 Александр I 131, 134, 135, 140, 141
 Александровский В. Т. 43—44, 46
 Алексей Михайлович, царь 50
 Амвросий см. Серебренников А. Н.
 Анакреонт 33
 Андреев Л. Н. 299, 300, 307, 308, 309
 Андреевский П. Е. 252
 Анненков П. В. 220—221, 222, 227, 230—231, 252, 253
 Антонович М. А. 218, 225, 227, 230, 231
 Ариосто Л. 114
 Аристотель 11, 71, 95
 Архангельский А. С. 257
 Арцыбашев М. 307, 309
 Афанасьев А. Н. 117, 118—120, 122, 246, 251

 Бабкин Д. С. 15
 Байбаков А. Д. 26—28, 29, 30, 58, 64
 Байрон Дж. Г. 197, 283
 Баландин А. И. 115
 Бальзак О. де 129, 281, 283, 287, 335
 • Баратынский Е. А. 255
 Барков И. С. 35
 Барсов Е. В. 250
 Батый 50
 Батушков К. Н. 51, 80, 91, 247, 254
 Баумгартен А.-Г. 56, 61, 68
 Бёк А. 256
 Бекетов П. П. 243

 Белинский В. Г. 5, 6, 8, 55, 57, 66, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 78—91, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 113, 131, 132, 143, 152—153, 160, 209, 210, 214, 215, 219, 229, 237, 240, 244, 245, 259, 263, 264, 294, 315, 320
 Бенфей Т. 114, 170, 173, 192
 Берков П. Н. 33, 38, 154
 Бернар К. 237
 Бертрам Э. 204
 Бессонов П. А. 250
 Бестужев (Марлинский) А. А. 50—51, 70, 80, 86
 Билярский П. С. 253
 Блок А. А. 164
 Боборыкин П. Д. 210—211, 233, 236, 239
 Богданов А. А. 338
 Бодянский О. М. 250
 Болховитинов Е. 244
 Боккаччо Д. 158, 195
 Бокль Г. Т. 160—161
 Бонч-Бруевич В. Д. 320
 Борн И. М. 44, 45—47, 54, 97, 243
 Боян 12
 Брандес Г. 128, 161
 Буало Н. 12, 23
 Бунин И. А. 304, 308—309
 Буслаев Ф. И. 3, 7, 100, 103—104, 108, 110—117, 122, 150, 152, 165, 167, 171, 172, 191, 250, 251, 264
 Бухарин Н. 338
 Бычков А. Ф. 251
 Бычков И. А. 251
 Бюффон Ж.-Л.-Л. 32

- Вахлер И. 95
 Велланский Д. М. 80
 Вельтман А. Ф. 93, 117
 Венгеро́в С. А. 155, 160, 165, 212, 247, 249, 254, 293
 Венелин Ю. 103
 Вергилий М. 33, 114
 Веселовский Александр Н. 3, 7, 8, 118, 145, 152, 158—159, 160, 165, 166—197, 235, 263, 291, 294, 296
 Веселовский Алексей Н. 142, 145, 159, 165, 167, 197—200, 263, 264
 Ветухов А. В. 204
 Вец В. 204
 Вида М. 12, 16
 Вико Дж. 95
 Виноградов В. В. 207
 Владимир Мономах, вел. князь 38, 44, 50
 Волков А. А. 36, 37
 Вольтер Ф. М. А. 328
 Вомперский В. П. 14, 15, 16, 19
 Воровский В. В. 285, 292, 299—300, 302—309, 310
 Воронов А. П. 252
 Востоков А. Х. 243, 244
 Вундт В. 203
 Вяземский П. А. 54—55, 93, 95, 96—97, 98—100

 Гаевский В. П. 246
 Галахов А. Д. 104, 147—151
 Галич А. И. 65
 Гамсун К. 260, 276
 Гаршин В. М. 241
 Гегель Г. В. Ф. 17, 71, 94, 168, 170, 171, 184, 226, 259, 260, 273, 287, 339
 Гейден П. А. 314
 Гейне Г. 209, 218
 Геннади Г. Н. 246, 248—249, 256
 Геннадий, писатель XV в. 132

 Георгиевский П. Е. 65
 Гердер И.-Г. 95, 124
 Герцен А. И. 96, 153, 168, 197, 209, 210, 213—215, 223—224, 263, 278, 315, 316
 Гершензон М. 164
 Герье В. И. 128, 156
 Гесиод 33
 Гете И.-В. 154, 155, 209
 Геттнер Г. 127, 131, 144, 154, 159
 Гизо Ф.-П.-Г. 102
 Гильфердинг А. Ф. 250
 Глазуновы А. И. и И. И. 243
 Глинка С. Н. 80
 Гоголь Н. В. 73, 75—78, 86, 89—91, 99, 100, 104, 107, 147, 199, 209, 210, 214, 220, 221, 238, 246, 249, 252, 254—255, 263, 278, 317, 320, 336
 Гомер 33, 184, 245
 Гонорский Р. Т. 69
 Гончаров И. А. 234, 238, 336
 Гораций Ф. К. 11—12, 23, 33
 Горнфельд А. Г. 204, 209—210, 211, 212
 Горский А. В. 250
 Горький М. 287, 288, 289, 298, 301—303, 308, 310, 331, 333
 Готье Т. 217
 Грамматин Н. Ф. 44
 Грановский Т. Н. 209
 Греч Н. И. 48—50, 54, 65, 69, 78, 79, 81, 97
 Грибоедов А. С. 80, 84, 85, 134, 211, 255
 Григорович В. И. 103
 Григорьев А. А. 221, 222
 Григорьев А. Д. 250
 Гримм В. 104, 107, 108, 167, 172, 173
 Гримм Я. 104, 107, 108, 167, 172, 173
 Гроссе Э. 204

- Грот Я. К. 253
 Гумбольдт В. 204, 206
 Гюго В. 218, 281, 283
 Гюисманс Ж. 282
 Гюйо М. 131
- Давыдов И. И. 55, 100, 105
 Даль В. И. 93, 118
 Дамаскин (Семенов-Руднев Дм.) 243
 Данте А. 158, 179, 194—195, 307
 Дарвин Ч. 124, 126
 Дашкевич Н. П. 156, 162, 166, 167, 291
 Дельвиг А. А. 246
 Державин Г. Р. 4, 54, 80, 83—85, 91, 96, 97, 147, 199, 253
 Димитрий Ростовский (Туптало) 132
 Дмитриев И. И. 91
 Дидро Д. 328
 Добролюбов Н. А. 6, 8, 72, 107, 129, 154, 168, 210, 215, 217, 219—221, 225, 227, 228, 229—231, 233, 235, 237, 247, 250, 269, 317, 322
 Домашнев С. Г. 35
 Достоевский Ф. М. 214, 227, 235, 241, 323
 Дрепер Дж.-В. 131
 Дружинин А. В. 216, 218, 220, 224, 225, 227, 230—231
 Дудышкин С. С. 252
 Дурьлин С. Н. 98
- Евлахов А. 164, 277
 Егунов А. Н. 33
 Екатерина II 141, 251
 Ефремов П. А. 246, 249, 252—253
- Жданов И. Н. 159, 255
 Жирмунский В. М. 207
 Жуковский В. А. 51, 55, 66—67, 69, 73, 79, 80, 91, 100, 159, 196, 199, 252
- Загоскин М. Н. 80
 Зизаний Л. 13
 Золя Э. 129, 237, 238
 Зульцер И. Г. 56
- Ибсен Г. 268, 275
 Иван I Калита, вел. князь 50
 Иван III, вел. князь 138
 Иван IV Грозный 50
 Измайлов А. Е. 246
 Иконников В. С. 256
 Ионин А. 256
 Иосиф Волоцкий 132
 Истрин В. М. 154, 159, 255, 291
- Кавелин К. Д. 245
 Кадлубовский А. П. 28
 Калачов Н. В. 252
 Кант И. 94
 Кантемир А. Д. 21, 33, 35, 36, 38, 83, 91, 147, 243, 246, 271
 Караджич В. 94
 Карамзин Н. М. 4, 30, 47, 49—50, 56—57, 67, 69, 73, 80, 82, 84, 87, 91, 97, 102, 153, 246
 Кареев Н. И. 156, 157, 291
 Карл Великий, фр. король 128
 Каронин С. (Петропавловский Н. Е.) 286
 Каспари О. 115
 Катенин П. А. 93—94
 Катулл Г. В. 153
 Каченовский М. Т. 80, 102
 Келтуяла В. А. 291, 296
 Кеневич В. Ф. 253
 Киресвский И. В. 70, 74, 86, 100, 101, 209
 Киресвский П. В. 94, 118, 250
 Кирпичников А. И. 154, 159, 167
 Клестов-Ангарский Н. С. 300
 Ключевский В. О. 110, 154, 157, 211, 245

- Княжнин Я. Б. 246
 Коган П. С. 154, 297
 Колмачевский Л. Е. 291
 Кольцов А. В. 213, 214, 254, 255
 Комарницкий В. 246
 Коперник Н. 80
 Корнель П. 262
 Короленко В. Г. 242, 331
 Костров Е. 246
 Котляревский А. А. 107—108, 118, 121—122, 167
 Котляровский Н. А. 8, 155, 164, 212, 263
 Котошихин Г. 132
 Кочубинский А. А. 256
 Кошанский Н. Ф. 79
 Кравчинский (Степняк) С. М. 285
 Крестовский В. В. 219
 Крылов И. А. 80, 84, 85, 91, 199, 253
 Кулиш П. А. 252
 Кун А. 109
 Куприн А. И. 308
 Кюхельбекер В. К. 51—53, 69, 70
- Лавров П. Л. 248
 Лажечников И. И. 80
 Лакомб П. 127, 201
 Ламартин А. М. Л. де 218
 Лансон Г. 281
 Лассаль Ф. 279
 Лафарг П. 285
 Лахман К. 245
 Левитский И. М. 60, 62—65
 Лезин Б. А. 204, 212
 Ленин В. И. 9—10, 165, 168, 197, 269, 280, 304, 311—340
 Лермонтов М. Ю. 73, 104, 135, 199, 211, 213, 246, 252, 255, 263
 Лесков Н. С. (М. Стебницкий) 219
 Ливий Тит 125
 Лисовский Н. М. 249
- Лихачев Д. С. 35
 Лихуды, братья 17
 Ловягин А. М. 249
 Ломоносов М. В. 4, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 24—26, 31, 32, 34, 36—39, 40, 49, 54, 55, 80, 82, 83, 91, 243, 246, 253, 254
 Лонгинов М. Н. 246, 247
 Лукин В. И. 128, 142
 Луначарский А. В. 295, 296, 297, 298—299, 300, 302, 303, 306, 310, 328, 333, 339
 Людовик-Филипп, фр. король 281
 Лященко А. И. 254
- Майков В. И. 37
 Майков Л. Н. 254, 255, 291
 Макарий, архиепископ вологодский 14—15, 16
 Макаров М. Н. 243
 Максимов Ф. 20
 Максимович М. А. 99, 101—102
 Маркс К. 76, 165, 197, 208, 262, 264, 265—266, 279, 282, 295, 313, 325, 333
 Мартэн Л.-Э. 51
 Медведев П. Н. 166
 Медведев С. 132
 Межов В. И. 247
 Мезьер А. В. 247
 Менендес-и-Пелайо М. 128
 Меньшенин Д. 51
 Мережковский Д. 331
 Мерзляков А. Ф. 48, 49, 53—54, 67—69, 100
 Меринг Ф. 285
 Миллер В. Ф. 167, 191, 250, 251
 Миллер О. Ф. 118, 120—121, 122, 251
 Милюков А. П. 133
 Микеланджело Буонаротти 261
 Мицлов Р. И. 247, 248
 Михайловский Н. К. 233—236, 239—240, 241, 294

- Мольер (Ж.-Б. Поклен) 197
 Морозов П. О. 253
 Морозова, боярыня 157
 Мочульские, братья 27, 28, 29, 30
 Муравьев М. Н. 145
 Мусин-Пушкин А. И. 251
 Мюллер А. 109
- Надеждин Н. И. 28, 70
 Наковальнин С. Ф. 243
 Невоструев К. И. 250
 Некрасов Н. А. 228, 273, 323
 Нестор, летописец 38, 44, 50, 103
 Неустроев А. Н. 247
 Нибур Б.-Г. 102
 Никитенко А. В. 104, 105
 Николай I 141
 Никольский А. С. 28, 57—61, 63, 64, 68, 78—79
 Новиков Н. И. 36—38, 39, 56, 141, 142, 146, 147, 153, 243, 246
 Ножин Н. Д. 248
- Овидий П. Н. 33
 Овсяннико-Куликовский Д. Н. 8, 159, 165, 204, 208—212, 263, 264, 292, 293
 Одоевский В. Ф. 65, 80
 Озеров В. А. 80, 96, 246
 Олин В. Н. 45
 Ольминский (Александров) М. С. 300, 301
 Ончуков Н. Е. 250
 Остолопов Н. Ф. 65, 244
 Островский А. Н. 130, 224, 227, 228, 229—230
- Павлов М. Г. 80
 Пауль Г. 144
 Пекарский П. П. 245, 251, 256
 Перетц В. Н. 162—163, 257
 Петр I 48—50, 81, 82, 83, 98, 135, 138, 139, 147, 149
- Петрарка Ф. 178, 195—196
 Петров В. П. 54
 Пиксанов Н. К. 134, 145, 291, 293—294, 296
 Писарев Д. И. 153, 224, 247
 Писемский А. Ф. 218, 221, 231
 Плетнев П. А. 97
 Плеханов Г. В. 8, 9, 154, 164—165, 202, 258—290, 291—293, 295, 297, 300
 Погодин М. П. 100, 103, 256
 Подшивалов В. С. 31—32
 Полевой Кс. А. 72
 Полевой Н. А. 70, 92, 102, 244—245
 Полоцкий С. 38, 83, 132
 Помяловский Н. Г. 231
 Понтан Я. 16
 Попов А. В. 204
 Попов М. И. 35
 Порфирьев И. Я. 251
 Потебня А. А. 3, 7, 108, 118, 187, 204—208, 211, 212, 273
 Прокопович Феофан 18—19, 23, 25, 26, 33, 36, 37, 51, 243
 Прыжов И. Г. 118
 Пушкин А. С. 5, 51, 55, 66, 73—76, 79, 80, 85, 91, 93, 95, 98, 99—101, 196, 199, 211, 213, 215, 216, 227, 243, 244, 246, 247, 249, 252, 253, 255, 279, 293, 316, 340
 Пыпин А. Н. 3, 6, 8, 93, 103, 105, 110, 114, 128, 130—145, 147, 150, 152, 154, 155, 157, 159, 160, 168, 190, 235, 257, 263—264, 294
- Рабле Ф. 158
 Радищев А. Н. 141, 199, 246, 267
 Расин Ж. 128
 Рафаэль С. 261
 Ренар Ж. 127
 Рено де Монтобан 128
 Репин И. Е. 168

- Решетников Ф. И. 237
 Рижский И. С. 31—32, 61—62, 64
 Рожков Н. А. 211
 Розанов В. 324
 Розанов М. Н. 163, 291
 Розен Е. Ф. 99
 Роллан Р. 328
 Ростовчин Ф. В. 128, 146
 Румянцев Н. П. 244
 Руссо Ж. Ж. 328
 Рыбников П. Н. 108, 109, 118, 168, 250
 Рылеев К. Ф. 252

 Саитов В. И. 254
 Сакулин П. Н. 8—9, 103, 104, 145, 150, 152, 154, 165, 291, 292, 293, 295—296
 Салтыков М. Е. (Н. Щедрин) 8, 219, 220, 221, 232—233, 236, 237, 238, 240—241, 247, 336
 Санктис Ф. де 128
 Свечин П. И. 80
 Свириденко М. Я. 168
 Семевский В. И. 145
 Сенковский О. И. 80, 93
 Сент-Бёв Ш.-О. 127, 197, 201
 Сент-Илер Э. Ж. 126
 Сервантес Сааведра М. де 87, 179
 Серебренников (Амвросий) А. Н. 30
 Сеченов И. М. 168
 Сивоконь Г. М. 16
 Сиповский В. В. 129, 162, 291, 295
 Скабичевский А. М. 233, 294
 Скалигер Ю. Ц. 11, 12, 16, 24, -28
 Скотт В. 87
 Смирдин А. Ф. 85, 243, 246
 Смотрицкий М. Г. 13—14, 15, 33
 Соболев П. В. 56
 Соболевский А. И. 251
 Соболевский С. А. 248
 Соловьев В. 324
 Соловьев Е. А. (Андреевич) 145
 Соловьев Н. 218—219
 Соловьев С. 28
 Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 307, 308, 309
 Сомов О. М. 70
 Сопиков В. С. 243, 247
 Сорский Н. 132
 Спасович В. Д. 137
 Спенсер Г. 124
 Сперанский М. Н. 154
 Срезневский И. И. 94, 247, 250, 251, 256
 Сталь А. Л. Ж. де 95
 Стасов В. В. 167
 Стебницкий М. см. Лесков Н. С.
 Стендаль 127
 Стороженко Н. И. 154, 161—162, 166
 Страхов Н. Н. 138, 161
 Стрекалов Н. 97—98
 Строев П. М. 244
 Струнин Д. 201
 Сумароков А. П. 22, 33—34, 36, 37, 97, 243, 267
 Сухомлинов М. И. 101, 105, 160, 165, 252, 254, 256

 Тарасов Ф. Т. 256
 Тассо Т. 114
 Тимковский Р. Ф. 243
 Тихонравов Н. С. 6, 112, 128, 138, 143, 145—154, 157, 160, 246, 250, 251, 254—255, 263, 291
 Ткачев П. Н. 236, 239
 Толмачев Я. В. 65
 Толстой Л. Н. 5, 168, 217, 221, 224, 226, 227, 239, 242, 269, 284, 304, 315, 316, 317, 320, 323—324, 327—335
 Топоров А. Д. 248
 Тредиаковский В. К. 13, 20—24, 25, 26, 27, 28, 34—35, 36, 38, 50, 83, 246

- Тургенев И. С. 5, 104, 147, 202, 209,
211, 217, 220—221, 222—224, 227,
230, 236, 237, 238
- Тьерри О. 102
- Тэйлор Э. 173
- Тэн И. 7, 123—129, 140, 144, 145,
155, 156, 160—161, 164, 165, 201,
262, 291
- Ундольский В. М. 250
- Усачев М. И. 16
- Успенский Г. И. 202, 239, 241,
269, 284, 285, 288
- Успенский Н. В. 222
- Фарнгаген фон Энзе К.-А. 145
- Фейербах Л. 168
- Фет А. А. 227
- Флобер Г. 129, 283
- Флото Г. 169
- Фолькельт И. 204
- Фонвизин Д. И. 47, 83, 91, 96—99,
199, 246
- Фриче В. М. 212, 297
- Харциев В. И. 204, 212
- Хемницер И. И. 80, 91
- Херасков М. М. 38, 45, 46, 148
- Хомяков А. С. 106, 209
- Худяков И. А. 118
- Цеткин К. 318
- Чаадаев П. Я. 141, 209
- Чернышевский Н. Г. 6, 7, 8, 72,
95, 100, 144, 153, 154, 168, 210,
215—219, 220—222, 225, 226,
228—233, 240, 247, 260, 270,
277, 307, 315, 317, 323—327,
335—336
- Чехов А. П. 5, 208, 242, 308,
331, 332, 334, 336
- Чуковский К. И. 298
- Чупринин С. И. 210, 211
- Шаумян С. Г. 301
- Шахматов А. А. 154
- Шахов А. А. 154, 155, 164, 291
- Шевырев С. П. 70, 100, 101, 103,
105, 147, 152, 169
- Шекспир В. 87, 94, 174, 235
- Шелгунов Н. В. 237, 238
- Шелли П. Б. 283
- Шеллинг Ф. В. 94
- Шерер В. 127, 133
- Шерр И. 131
- Шиллер Ф. 99
- Шишков А. С. 93
- Шишмарев В. Ф. 167, 168, 196, 294
- Шлегель Ф. 95, 99
- Шлёцер А. Л. 80, 102, 103
- Шляпкин И. А. 251
- Щеголев П. Е. 145
- Щедрин Н. см. Салтыков М. Е.
- Эвгемер 115
- Эверс И.-Ф.-Г. 80
- Эйхгорн Г. 124
- Эйхенбаум Б. М. 93
- Эльстер Э. 204
- Эмин Ф. 80
- Энгельгардт Б. М. 158, 159
- Энгельс Ф. 76, 259, 279, 313, 325
- Эннекен Э. 201—203
- Яворский Стефан 157
- Ягич И. В. 256
- Язвницкий Н. И. 45, 46, 47, 50
- Языков Д. Д. 249
- Языков Н. М. 99, 100
- Якоб Л. Г. 65
- Якушкин В. Е. 154, 253
- Якушкин П. И. 112, 118
- Ярослав Мудрый, князь 44

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение	3
Глава 1. Возникновение русского литературоведения	11
1. У истоков русского литературоведения	11
2. Теоретико-литературные взгляды в России XVIII в. В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов	20
3. Историко-литературные работы в XVIII в.	33
Глава 2. Русское литературоведение первой половины XIX в.	42
1. Становление национального историко-литературно- го мышления	42
2. Развитие русской теоретико-литературной мысли в первой четверти XIX в.	55
3. Русское литературоведение на рубеже 30-х годов	69
4. В. Г. Белинский — теоретик и историк литературы	78
5. Историко-литературная мысль в 30—40-е годы XIX в.	92
Глава 3. Академические школы в русском литературоведении XIX в.	106
1. Мифологическая школа	106
2. Культурно-историческая школа	123
3. Сравнительно-историческое литературоведение Александр и Алексей Веселовские	166
4. Психологическая школа	200
5. Вклад русских критиков и писателей второй поло- вины XIX в. в науку о литературе	212
6. Развитие вспомогательных дисциплин	242
Глава 4. Возникновение марксистско-ленинского литературове- дения	258
1. Методологические и теоретико-литературные прин- ципы Г. В. Плеханова	258
2. Эволюция академического литературоведения	290
3. Вклад марксистской критики в науку о литературе	297
4. В. И. Ленин и наука о литературе	311
Заключение	340
Указатель имен	342

Петр Алексеевич Николаев, Александр Сергеевич Курилов,
Андрей Леопольдович Гришушин

ИСТОРИЯ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Под редакцией П. А. Николаева

Редактор Л. А. Дрибинская
Художник А. К. Зефирова
Художественный редактор Н. Е. Ильенко
Технический редактор А. К. Нестерова
Младший редактор Т. А. Карасева
Корректор Л. И. Маркова

ИБ № 2296

Изд. № РЛ — 25. Сдано в набор 22.05.79. Подп. в печать 18.01.80.
А-08622. Формат 84 × 108¹/₃₂. Бум. тип. № 2. Гарнитура Таймс. Печать
высокая. Объем 18,48 усл. печ. л. 19,10 уч.-изд. л. Тираж 40 000 экз.
Зак. № 712. Цена 90 коп.

Издательство «Высшая школа», Москва, К-51, Неглинная ул., д. 29/14

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени
Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный
Двор» имени А. М. Горького «Союзполиграфпрома» при Государствен-
ном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 197136. Ленинград, П-136, Чкаловский просп., 15.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»

выпустит в свет

В 1980 Г.

**для студентов
филологических факультетов
пединститутов и университетов
следующие учебные пособия:**

Ивлев Д. Д. Поэма В. В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин»: Учеб. пособие. — 6 л. — 25 к.

Работа посвящена одному из самых значительных произведений социалистического реализма — поэме Маяковского «Владимир Ильич Ленин». В книге дан анализ поэтического текста, выявляющий индивидуально-стилевую манеру выдающегося советского поэта. Поэма о вожде изучается в контексте произведений о Ленине.

Предназначается для студентов филологических факультетов пединститутов.

Петров С. М. Критический реализм: Учеб. пособие. — 2-е изд., испр. и доп. — 20 л. — В пер.: 1 р.

В книге известного литературоведа С. М. Петрова на большом материале западноевропейской и русской литературы прослеживаются генезис и формирование критического реализма как литературного направления, выясняются его своеобразия как художественного метода, его поэтика и стилистика, освещены проблемы типологии реализма.

В новом издании (первое вышло в 1974 г. в изд-ве «Современник») уточнены отдельные теоретические положения, привлечен новый историко-литературный материал.

Предназначается для студентов филологических факультетов университетов.

Старицина З. А. Беранже в русской литературе: Учеб. пособие. — 10 л. — 40 к.

В пособии воссоздана картина идеологической борьбы, которая велась в России во второй половине XIX в. вокруг

творчества французского поэта. Представлена история русских переводов Беранже. Особое место уделено вопросу об использовании песен Беранже в революционной пропаганде в России.

Предназначается для студентов филологических факультетов пединститутос. Может быть использован читателями, интересующимися проблемой взаимодействия литератур.

Уважаемые читатели!

Издательство «Высшая школа» выпускает учебники, учебные и методические пособия, плакаты. Подробнее познакомиться с учебной литературой вам поможет аннотированный план выпуска литературы на 1980 год (вузы и техникумы), который имеется в книжных магазинах.

Предварительные заявки на книги вы можете сделать в магазинах Книготорга или потребительской кооперации.