

# Вопросы ЛИТЕРАТУРЫ

ОРГАН  
СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР  
И ИНСТИТУТА  
МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО  
АКАДЕМИИ НАУК СССР

7-й год издания

Ежемесячный журнал

**3**

**МАРТ**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА

**1963**

# История ЛИТЕРАТУРЫ

---

Д. ЛИХАЧЕВ

## Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого

**Э**стетическое изучение памятников древнего искусства мне представляется важным и, как я постараюсь показать в дальнейшем, очень актуальным вопросом. Мы должны поставить памятники культуры прошлого на службу будущего. Ценности прошлого должны стать активными участниками жизни настоящего и нашими боевыми соратниками. Вопросы истолкования культур, отдельных цивилизаций сейчас привлекают за рубежом внимание историков и философов, историков искусств и литературоведов. Вокруг проблем истории культуры идет ожесточенная борьба. Советским литературоведам надо занять в этой борьбе прочные позиции.

Но прежде — о некоторых особенностях развития культуры.

\* \* \*

История культуры резко выделяется в общем историческом развитии человечества. Она составляет особую, красную нить в свитой из множества нитей мировой истории. В отличие от общего движения «гражданской» истории, процесс истории культуры есть не только процесс изменения, но и процесс сохранения прошлого, процесс открытия нового в старом, накопления культурных ценностей. Лучшие произведения культуры и, в частности, лучшие про-

изведения литературы продолжают участвовать в жизни человечества. В произведениях гуманистических, человеческих в высшем смысле этого слова, культура не знает старения.

Преимственность культурных ценностей — их важнейшее свойство. «История есть не что иное, — писал Ф. Энгельс, — как последовательная смена отдельных поколений, каждое из которых использует материалы, капиталы, производительные силы, переданные ему всеми предшествующими поколениями...»<sup>1</sup>.

По мере развития и углубления наших исторических знаний, умения оценить культуру прошлого человечество получает возможность опереться на все культурное наследие.

Ф. Энгельс писал, что без расцвета культуры в рабовладельческом обществе оказалось бы невозможным «все наше экономическое, политическое и интеллектуальное развитие»<sup>2</sup>. Все формы общественного сознания, обусловленные в конечном счете «материальным основанием культуры», в то же время непосредственно зависят от мыслительного материала, накопленного предшествующими поколениями, и от взаимного влияния друг на друга различных культур. Конечно, преимственность не есть механическое использование культурного наследия прошлых поколений. «...«ученики» хранят наследство не так, как архивариусы хранят старую бумагу, — писал В. И. Ленин. — Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством...»<sup>3</sup>.

Вот почему объективное изучение истории литературы, живописи, архитектуры, музыки так же важно, как и самое сохранение памятников культуры. При этом мы не должны страдать близорукостью в отборе «живых» памятников культуры. В расширении нашего кругозора, и в частности эстетического, — великая задача историков культуры различных специальностей. Современность — это не только настоящее, но и великое прошлое, нами воспринятое.

Одно из важнейших свидетельств прогресса культуры — развитие понимания культурных ценностей, умение их беречь, накапливать, воспринимать их эстетическую ценность. Вся история развития человеческой культуры есть история не только постепенного *созидания* новых, но и *обнаружения* старых культурных ценностей. Герцен хорошо писал об этом: «...последовательно оглядываясь, мы смотрим на прошедшее всякий раз иначе; всякий раз разглядываем в нем новую сторону, всякий раз прибавляем к уразумению его весь опыт вновь пройденного пути. Полнее сознавая прошедшее, мы уясняем современное; глубже опускаясь в смысл былого — раскрываем смысл будущего; глядя назад — шагаем вперед...»<sup>4</sup>.

Напомню некоторые факты. Средние века были лишены чувства истории, они не понимали античности или понимали ее только

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 3, стр. 44—45.

<sup>2</sup> Ф. Энгельс, Анти-Дюринг, М. 1957, стр. 169.

<sup>3</sup> В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 2, стр. 542.

<sup>4</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, Изд. АН СССР, т. III, М. 1954, стр. 24.

в собственном аспекте. Если средние века и обращались к истории, то рядили ее в свои, современные им одежды. Величие эпохи Возрождения было связано с открытиями ценности античной культуры, в первую очередь ее эстетической ценности. Открытия нового в старом сопутствовали ее движению вперед. Один из наиболее ярких возродителей итальянской скульптуры Николо Пизано был влюблен в античность. Чуткость к художественным достижениям своих предшественников характеризует Джотто, с именем которого связан крупнейший переворот в живописи XIII—XIV веков.

Известно, что впоследствии, в XVIII веке, расширение в эстетическом понимании античного искусства, связанное с деятельностью Винкельмана и Лессинга, привело не только к собиранию и сохранению памятников античности, но и к перевороту в *современном* им искусстве.

Движение мировой культуры к постепенному расширению понимания культур прошлого и инациональных культур с целью обогащения культурного настоящего не было равномерным и легким. Оно встречало сопротивление и часто отступало назад. Раннее христианство ненавидело античность. Античная скульптура ассоциировалась с язычеством. Она напоминала об идолопоклонстве и безнравственном культе императоров. Ранние христиане, тая суеверный страх перед языческими богами, разбивали античные статуи, оправдывая свое варварство тем, что старики и старушки продолжали еще им поклоняться. Конная статуя Марка Аврелия сохранилась только потому, что ее приняли за статую святого императора — христианина Константина Великого. Сколько голов у лучших античных статуй было отбито по этим «идеологическим» соображениям, сколько произведений литературы утрачено безвозвратно...

Иконоборческое движение VIII и IX веков погубило тысячи шедевров византийской живописи.

В Риме на Капитолии, где находились мраморные храмы Юпитера и Юноны, была сделана в средние века каменоломня, и только великий Рафаэль, художник-новатор, стал первым вести там раскопки. Крестоносцы же, мнившие себя радикальными реформаторами жизни, разрушили Галикарнасский мавзолей и из его камней построили замок для порабощения завоеванной страны.

В истории мировой культуры особенно значительны культурные завоевания XIX века. Открытие богатства духовной жизни прошлых эпох явилось одним из величайших завоеваний именно XIX века. Это завоевание пришло с осознанием единства движения всей мировой культуры (в этом огромная заслуга принадлежит, в частности, Гегелю). Общность развития всего человечества, равенство культур прошлого, способность людей проникать в дух и содержание культур прошлого — все это достижения именно XIX века, свидетельства его глубокого историзма. XIX век вытеснил представления о превосходстве культуры Европы над всеми другими культурами.

Конечно, и в XIX веке многое было еще неясным, была внутренняя борьба различных точек зрения, и историзм XIX века одерживал не только одни победы.

Сейчас дело чрезвычайно осложнилось. Проблемам истории культуры посвящена за рубежом огромная литература, их разрабатывают множество организаций, институтов, научных обществ, ассоциаций. Вопросы истории культуры занимают сейчас умы больше, чем когда бы то ни было, они стоят в центре идеологической борьбы современности.

Возможности согласия и взаимопонимания между народами пытались и пытаются помешать некоторые теории, стремящиеся создать иллюзию взаимной непроницаемости отдельных цивилизаций. Этих теорий много: Данилевский в России в XIX веке, Шпенглер в Германии, создавший идеологические предпосылки нацизма, Тойнби в современной Англии. Правда, Тойнби пропагандирует сравнительный метод, пропагандирует взгляд на историческое развитие как на подчиненное определенным законам. Однако эту закономерность исторического развития Тойнби видит только в повторяемости явлений рождения (genesis), роста (growth), краха (breakdown), упадка (desintegration) и распада (dissolution). Цивилизации, с его точки зрения, повторяют друг друга в историческом развитии, но остаются обособленными. Они сходны в цикле своего развития, оставаясь непроницаемыми друг для друга «организмами». Тойнби и его ученики восстают против «гегелевской наивности», согласно которой человеческая история представляет собой развитие по единой восходящей линии.

Конечно, концепция Тойнби противоречива, нельзя даже говорить о ней как о единой концепции. В обобщениях Тойнби есть и положительные стороны; для него, как и для многих других историков культуры, не прошли даром уроки фашизма. Тойнби особо подчеркивает необходимость отказаться от «европоцентризма», от представлений о неравенстве отдельных цивилизаций. Однако исторический «биологизм», утверждение эстетической непознаваемости культур прошлого, относительности эстетической ценности искусства других культур и т. д. составляют в его системе существенный отход от прогрессивных завоеваний XIX века. Не случайно предшественников Тойнби ищут не в XIX и XX веках, а среди историков и философов до XVIII века. Корни взглядов Тойнби находят в «Духе законов» Монтескье. Сам Тойнби энергично призывает обратиться к историческим концепциям, господствовавшим до XVIII века. Последним великим представителем историософской мысли он считает Боссюэ.

Отрицание общих черт между отдельными цивилизациями характерно и для исторической школы Коллингвуда, которая объявляет цивилизации не только замкнутыми, но и неповторимыми, и видит именно в обнаружении этой неповторимости задачу исторического исследования.

Модные сейчас исторические теории «культурных моделей», «культурных кругов», «культурного отставания» пытаются создать схемы, характеристики отдельных обществ, не устанавливая объективных основ, вызвавших к жизни отдельные их характерные черты. Все эти теории дают описательные схемы, отвергая попытки исследования объективных законов культурного развития. Исследования истории они сводят к классификациям, кладут в основу изучения готовый результат, но не самый процесс, приведший к этому результату, и тем самым в той или иной мере также служат созданию иллюзии культурной непроницаемости отдельных цивилизаций. Американка Каролайн Уэр считает, что в каждом обществе, в каждой цивилизации существует интегральное целое, которое может быть вскрыто обнаружением «культурной модели» — модели человеческого поведения. Тем самым представление о непроницаемости цивилизации получает даже некоторое «психологическое» обоснование.

Теории замкнутых цивилизаций при всей их «модной» соблазнительности, привлекающей внимание широких читателей к вопросам истории культуры, нанесли крупный ущерб историческому сознанию. Стремясь подчеркнуть своеобразие каждой цивилизации, они объявили цивилизации непознаваемыми, ввели в их изучение сильный элемент иррационального. Отсюда один шаг до отрицания эстетической ценности искусства инациональных цивилизаций. Раз основы цивилизации резко индивидуальны, то тем самым обрывается единая нить исторического развития, преемственности в области культуры, взаимовлияний одной культуры на другую, культурных связей цивилизации. Результат — отрицание истории как таковой. Характерно, что Тойнби объявляет все установленные им двадцать одну цивилизацию «одновременными». Общего, единого развития всех цивилизаций для него не существует.

Споры по вопросам истории культуры — не отвлеченные споры. Мы знаем, как пострадало человечество от стремления фашистов истребить инациональные культуры, от нежелания признать за ними какую бы то ни было ценность. Истребление памятников культуры неевропейских цивилизаций достигло в период эпохи колониализма страшной силы. История мировой культуры даже в самых своих внешних проявлениях опустошена системой колониализма. «Европейские кварталы» Гонконга, Дели и других городов ничем не связаны с историей их стран. Это инородные тела, отражающие нежелание их строителей считаться с культурой народа, его историей и основанные на стремлении утвердить превосходство господствующей нации над угнетенной.

Сейчас перед мировой наукой стоит огромная задача — изучить, понять и сохранить памятники культуры угнетенных народов Африки и Азии, ввести их культуру в культуру современности<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Об этом хорошо сказано в статье академика Н. И. Конрада «Заметки о смысле истории» — «Вестник истории мировой культуры», 1961, № 2.

Та же задача стоит и перед историей культуры прошлого нашей собственной страны.

Научное изучение должно основываться на убеждении в познаваемости культурных ценностей прошлого, на убеждении в возможности их эстетического освоения.

\* \* \*

Как же обстоит дело с изучением культурного наследия России первых семи — восьми веков ее существования?

Умение ценить и использовать памятники русского прошлого пришло особенно поздно. В «Записках о Московских достопамятностях» не кто иной, как Карамзин, говоря о селе Коломенском, даже не упоминает о всемирноизвестной сейчас церкви Вознесения. Он не понимал ценности храма Василия Блаженного, равнодушно отмечал гибель древних памятников Москвы. В. И. Григорович в 1826 году, в статье «О состоянии художеств в России», писал: «Пусть охотники до старины соглашаются с похвалами, приписываемыми каким-то Рублевым... и прочим живописцам, жившим гораздо прежде царствия Петра: я сим похвалам мало доверяю... Художества водворены в России Петром Великим»<sup>1</sup>. XIX век не признавал живописи древней Руси. Художников древней Руси называли в те времена «богомазами». Только в начале XX века, главным образом благодаря деятельности И. Грабаря и его окружения, была открыта ценность древнерусского искусства, сейчас всемирно признанного и оказывающего плодотворное влияние на искусство многих художников мира. Теперь репродукции с икон Рублева продаются в Западной Европе рядом с репродукциями с произведений Рафаэля. Издания, посвященные шедеврам мировой живописи, открываются воспроизведениями «Троицы» Рублева.

Однако, признав икону и отчасти зодчество древней Руси, западный мир еще не раскрыл в культуре древней Руси ничего другого. Культура древней Руси представляется поэтому только в формах «немых» искусств. Профессор Джеймс Биллингтон в статье «Images of Moscow» в дискуссии о культуре древней Руси в журнале «Slavic Review» (март 1962 года) прямо говорит об «интеллектуальном молчании» («intellectual silence») древней Руси. Древняя Русь рассматривается им как великая неудавшаяся культура, культура великого молчания.

У Тойнби есть понятие «абортивных», или остановившихся в своем развитии цивилизаций. Мне кажется, что в трактовке цивилизации древней Руси как цивилизации «интеллектуального молчания», в статье Биллингтона сквозит это предположение о том, что цивилизация древней Руси была цивилизацией «абортивной», остановившейся в своем развитии, не получившей продолжения в куль-

<sup>1</sup> «Северные цветы на 1826 год», стр. 9, 11.

туре новой России. Древнерусская культура, утверждает Биллингтон, оказалась чуждой и непонятной в последующей послепетровской России и в современности, чем, в частности, якобы и объясняется то пренебрежение, в котором находятся памятники ее культуры.

Отсюда ясно, что раскрытие эстетической ценности памятников словесного искусства древней Руси, искусства, которое никак не может быть отнесено к числу «молчаливых», разрушение легенды об «интеллектуальном молчании» древней Руси — задача очень большой важности.

Древнерусская литература действительно мало известна и далеко еще не оценена полностью с эстетической точки зрения. Одним из самых существенных завоеваний советского изучения литературы древней Руси было открытие ее эстетической ценности. В этом отношении большое значение имел учебник Н. К. Гудзия, резко порвавший и с внеэстетической интерпретацией в дореволюционной науке древнерусской литературы как «письменности», и с вульгарно-социологическими схемами 20-х — начала 30-х годов. Большую роль в свое время сыграли курсы древнерусской литературы, принадлежавшие А. С. Орлову. Однако в целом эстетическая ценность литературы древней Руси ждет еще своих исследователей.

Часто приходится слышать упрек древней русской литературе: в ней нет ни Данте, ни Шекспира. Однако Данте и Шекспир не могут быть мерилami для литературы древней Руси. Литература древней Руси не была литературой личностного характера, как не имела этот личностный характер и средневековая литература Запада до Данте. Мы не можем требовать от народной вышивальщицы, чтобы она своими нитями создавала картины, которые бы подняли ее имя до имени гениального Рембрандта. У нее другое искусство, высокое и восхищающее нас, но не личностного типа. Древнерусские книжники (я не решился бы их назвать писателями) занимались «словесным вышиванием», комбинировали словесные стежки и темы, как древнерусская вышивальщица комбинировала «денежку», «ягодку», «черенок», «городок», «клопчик», «елочку», «копытечко» и т. д., создавая произведения удивительного богатства и эстетической изощренности. «Самосмышление» только чуть-чуть волновало поверхность народного искусства и этим волнением задевало эстетические чувства зрителя до самой глубины. Многие в древнерусских произведениях напоминают это искусство вышивания. Сошлюсь хотя бы на произведения Епифания Премудрого, на его золототканное искусство слова, искусство «плетения словес». Большие темы, волновавшие древнерусских книжников, по большей части не создавались ими в письме, а лишь переносились в письменность из жизни.

Чтобы почувствовать этот трепет искусства в произведениях древней Руси, надо читать их медленно, как читали когда-то. Только порой врываются в построенные по традиционным схемам произведения древней Руси «элементы реалистичности», того, что на



первый взгляд кажется противоречащим отнюдь не реалистической по своему общему характеру древнерусской литературе. Но каждый из этих «элементов» — как драгоценный камень, вправленный в контрастирующую ему оправу традиционных мотивов и стилистических формул. Древнерусский писатель — церемониймейстер, но церемониймейстер народного праздника, допускающий отступления, вносящий юмор и оживляющий «литературное действие» шуткой, удачным сравнением, метким, как острие древнерусского «за-сапожника».

Произведения древнерусской литературы следует сравнивать не с произведениями Данте или Шекспира, а с большими эпическими поэмами прошлого, с былинами, фольклорной лирикой, обрядовой народной поэзией.

\* \* \*

В изучении эстетического значения литератур прошлого большой вред могут принести неправильные представления о самой сущности эстетического. В последнее время в некоторых статьях, посвященных древнерусской литературе и фольклору, высказывается мысль, что эстетические оценки могут быть применены только к произведениям «чисто художественным», не имеющим никакого другого назначения.

Так, например, Л. Емельянов в статье «К вопросу о фольклоризме древней русской литературы» следующим образом характеризует эстетическую сторону «Повести временных лет»: «...природа «Повести» не эстетическая; в ней нет художественного повествования, а есть повествование историческое...»<sup>1</sup>. Те элементы художественности, которые в «Повести» все же нельзя отрицать, Л. Емельянов объявляет «бессознательно художественными». Они бессознательные, так как сознательная цель в «Повести», по мнению Л. Емельянова, только одна — историческая.

На основании такого рода рассуждений об отсутствии в древней Руси «собственно художественных» произведений словесного искусства Л. Емельянов укорачивает историю русской литературы на целых шесть веков. Единственное «собственно художественное» произведение древней русской литературы до XVII века, по Л. Емельянову, «Слово о полку Игореве». Ни «Моление Даниила Заточника», ни «Слово о погибели Русской земли», ни «Задонщина» или «Сказание о Мамаевом побоище» не являются произведениями «собственно художественными». Только с XVII века начинается литература.

Конечно, летопись, и в частности «Повесть временных лет», не «чисто художественные» произведения, но не в том смысле, что

---

<sup>1</sup> «Русский фольклор. Материалы и исследования», т. VII, М.—Л. 1962, стр. 28.

задачи художественные оттеснены в них задачами историческими, а в том, что художественность в них проявляется только в некоторых частях, а в других частях ее нет или может быть мало. Летописи — это своды, своды очень разнородного материала. В них есть и чистые документы, и простые погодные записи, и довольно сложные повествования разных жанров. Мы не можем говорить о чистой художественности летописи, как не можем говорить и о чистой художественности какого-либо сборника: в ней соединен разнородный материал, литературный и нелитературный, — жития, документы, ежегодные записи, исторические повести и т. д. Только в этом смысле летопись и не является произведением «чисто художественным». Однако Л. Емельянов употребляет выражение «чистая художественность», «собственно художественное произведение» в другом смысле. Ему кажется, что произведение художественное не может иметь никакой другой предназначенности, кроме художественной, никаких других целей, никаких других задач. Художественность ради художественности! Художественность в себе! Своеобразное возрождение теории искусства для искусства.

Художественных произведений, предназначенных быть только художественными и не ставящих себе никаких других целей, мы не найдем ни в какую эпоху, ни в каком искусстве. В самом деле, разве Венера Милосская — это произведение чисто художественное, творец которого не ставил себе никаких других целей, кроме целей художественных? Скульптор создавал в ней прежде всего богиню — «предмет культа». Венера Милосская ничуть не менее религиозное по своему назначению произведение, чем икона Андрея Рублева «Троица». Разве на этом основании мы можем объявлять эти произведения «бессознательно художественными» или отвергать их художественную природу? «Слово о полку Игореве», которое Л. Емельянов объявляет произведением «собственно художественным», не ставило ли себе целью призвать русских князей к единению перед лицом внешней опасности? Разве эта публицистическая цель «Слова» выражена в нем менее страстно, чем цель летописца — написать историю родной страны? И разве цель эта могла помешать Пушкину увидеть «всю неизъяснимую прелесть древней летописи»? Разве не видят в ней художественности и наши современники — Н. Асеев, В. Соснора и др.?

Как вообще можно противопоставлять художественные цели — целям общественным, общественно-историческим, публицистическим и думать, что если «основная» цель автора не собственно художественная, то художественность проявляется в произведении только «бессознательно» и «стихийно»?

Совершенно ясно, что все рассуждения Л. Емельянова о «законах собственно художественного творчества», о том, что ораторское искусство является «антиподом» творчеству «собственно художественному», о независимой «стихии образа», «логике образа», о независимой «потребности художественного выражения» и проч., являются искусственными.

Надо раз и навсегда усвоить мысль, что произведение искусства не имеет целей «в себе» и не противостоит в этом смысле произведениям, в которых художественные задачи соединены с задачами общественными, историческими, публицистическими и др. Напротив, именно наличие этих задач делает произведения по-настоящему художественными. Как нет произведения без содержания, так и нет настоящего произведения искусства, которое ограничивалось бы задачами «собственно художественными». Это в равной мере касается произведений нового времени и древних.

Нет памятников искусства вне истории и вне истории искусства. Художественность не имеет ограничений в самой себе. Она связана с жизнью, с действительностью, она «играет» на этих гранях. Содержание произведения искусства и художественное и нехудожественное. Эстетические задачи не могут существовать сами по себе. Искусство не есть нечто самодовлеющее. Оно придает окончательную отделку и завершенность всем проявлениям жизни.

Произведению, чтобы оно стало по-настоящему художественным, должен быть дан простор больших задач, широких связей с современной ему действительностью.

\* \* \*

Сказанное означает, что и эстетический анализ произведения не может быть анализом «чисто эстетическим», «ограниченно эстетическим», «собственно эстетическим». Анализ художественный неизбежно предполагает анализ всех сторон произведения — всей совокупности его устремлений, его связей с эпохой, его публицистической, научной, исторической и иных сторон.

Имеет ли значение для художественной стороны «Повести временных лет» то, что этот памятник был произведением историческим, публицистическим, а если угодно, то и географическим, этнографическим и проч.? Да, имеет, и безусловно положительное. Чем больше были задачи, стоявшие перед ее авторами, чем они были сложнее, тем более трудной становилось и решение художественной задачи и тем блистательнее была одержанная ими художественная победа, тем более сложной представляла перед нами художественная структура памятника.

Всякое произведение, выхваченное из своего исторического окружения, так же теряет свою эстетическую ценность, как мазок художника, вырезанный ножом из картины. Вот почему попытки интерпретировать художественные произведения вне эпохи и независимо от художников, их создавших, которые предпринимаются сейчас представителями американского и западноевропейского ультраформализма, не только обречены на неудачу, но свидетельствуют о стремлении «оторваться от истории» в более широком плане: в плане нежелания осваивать культурное наследие прошлого.

Памятнику прошлого, чтобы стать по-настоящему понятным с его художественной стороны, надо быть всесторонне объясненным со всех его, казалось бы, «нехудожественных» сторон.

Эстетический анализ памятника литературы прошлого должен основываться на огромном реальном комментарии к памятнику. Нужно знать эпоху, биографию писателя, искусство его времени, закономерности историко-литературного процесса, язык — литературный в его отношениях к нелитературному, и проч. и проч. Всякий комментарий (исторический, историко-литературный, лингвистический, этнографический и др.) дает ценнейший материал для истолкования художественного.

Только всестороннее знание эпохи помогает нам воспринять индивидуальное, понять памятник искусства не поверхностно, а глубоко. Памятник искусства не обладает *в полной мере* способностью к самораскрытию, особенно памятник искусства прошлого или инонациональной культуры. Его дополнительно раскрывают наши знания истории, истории искусств, памятников той же эпохи и т. д. Это относится не только к литературе, но и к скульптуре, музыке, архитектуре, живописи.

Представьте себе читателя, который примется за лирику Пушкина, не зная, кто такой Пушкин, не зная его биографии, его других произведений, литературного окружения, эпохи и не имея представлений об изменениях в русском языке, происшедших со времени Пушкина. Может быть, такой читатель и почувствует величие пушкинской лирики, но, конечно, многое для него останется нераскрытым.

Однажды мне пришлось услышать от одного видного математика: «Зачем нужны литературоведы? Я хочу сам читать и понимать читаемое и не нуждаюсь в подсказчиках и руководителях». Математик этот культурный человек, у него большой запас знаний по каждой эпохе для того круга произведений, которыми он интересовался. Естественно, что в какой-то мере он мог обойтись и без литературоведческих работ, — в свое время он их читал. Но что понял бы этот математик в «Божественной комедии», если бы стал ее читать, не заглядывая в комментарий?

Что вообще могли бы мы понять в памятнике литературы, если бы не знали языка, на котором он написан? Между тем «язык» всякого памятника искусства, в том числе и литературного, — есть *все* обстоятельства, сопутствовавшие его созданию, *все* отразившиеся в нем веяния времени, *все* исторические реминисценции, *все* авторские интенции, *вся* история создания памятника. Исторический, историко-культурный, историко-литературный комментарий к памятнику — это тот словарь, с помощью которого только и можно его читать для его всестороннего понимания. Любой реальный и историко-литературный комментарий к памятнику есть в какой-то мере одновременно и комментарий эстетический.

Правда, эстетическое истолкование не исчерпывается комментарием реальным и историко-литературным, как не исчерпывается

и язык памятника его словарем. Но вопрос о том, каким должно быть эстетическое истолкование памятника,— это вопрос особый, который в этой статье не может быть раскрыт сколько-нибудь полно.

Эстетическое познание — есть вершина всякого познания памятника искусства прошлого, познание, переходящее в его признание, в его художественное приятие.

\* \* \*

То, что было сказано об эстетической оценке отдельных памятников прошлого, можно и нужно сказать об эстетической оценке целых эпох прошлого. Если истолкование отдельных памятников прошлого требует широких исторических знаний, то это значит, что в отношении всей совокупности памятников той или иной эпохи может быть применен общий для них всех подход. Эстетическое раскрытие одного какого-либо памятника помогает понять и другие памятники той же эпохи. Создается возможность вникать в эстетическую сущность искусства эпохи, искусства той или другой национальности. И это крайне важно. Эстетическое приятие инонациональных культур и культур прошлого, умение понять их художественную ценность является одной из самых важных задач человечества на пути его мирного, поступательного развития. Это эстетическое освоение достигается развитием всех исторических знаний. Оно противостоит всем попыткам раздробить человеческую культуру на отдельные взаимонепроницаемые «цивилизации».

Одна из самых ответственных задач литературоведения — задача эстетического освоения литературных произведений и литератур прошлого в их целом. Этому служит, в частности, изучение закономерностей литературного процесса, связей литературы с другими искусствами, связей литературы с современной ей действительностью, всего того, что разбивает замкнутость литературы в ее якобы «собственно литературных» интересах.

А если так, если литературоведение, в числе других своих задач, должно служить и целям эстетического познания литературных памятников всех эпох и всех народов, то это означает, что литературовед должен обладать максимальной эстетической восприимчивостью и одновременно максимальной способностью к передаче другим своих эстетических эмоций. С этой точки зрения история литературы не только наука, но и искусство, и познание литературы есть не только научное познание, но и художественное. Художественное же познание требует в известной мере и художественного претворения познанного в научных работах, призванных не только сообщать результаты исследования, но и передавать эстетические ценности всем тем, кому они предназначены.

---