



Филология лежит в основе не только науки,
но и всей человеческой культуры.

Александр



Д. С. ЛИХАЧЕВ

О филологии



Москва · Высшая школа · 1989

По рекомендации читателей — студентов, преподавателей гуманитарных вузов и учителей-словесников — издательство начинает публикацию книг под общим названием «Классика литературной науки».

Предполагается издать работы отечественных и зарубежных филологов, вклад которых в развитие науки о литературе наиболее значителен. Среди них В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, С. П. Шевырев, А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов, Ф. И. Буслаев, А. Н. Веселовский, А. А. Потебня и другие. Западноевропейскую науку представят Аристотель, Гегель, Лессинг и другие. Большое место будет отведено советскому литературоведению.

Учебная предназначенность книг определила их состав и характер комментариев (текстологическая обработка текстов минимальна). Задача издания — облегчить изучающим историю и теорию литературы доступ к фундаментальным трудам филологов, расширить и углубить знание основных положений литературоведения, наметить главные связи между литературоведением и смежными науками — философией, историей, лингвистикой, социологией, психологией.

Открывает издание работа известного советского ученого Д. С. Лихачева «О филологии», название которой и общее направление исследовательской мысли четко определяют цели библиотеки «Классика литературной науки».

Принцип историзма в изучении литературы

В начале XX в. значительное влияние на русскую эстетическую мысль оказала феноменология Эдмунда Гуссерля. Часть из его работ была переведена на русский и стала широко популярна¹. Феноменологическая методика философского исследования мира требовала, с одной стороны, чистой абстракции, с другой — полного отделения любого явления от его естественного окружения. Мир был подвергнут последовательному логизированию. Косвенно (поскольку идеи Э. Гуссерля «носились в воздухе») феноменологический подход оказал влияние на русских формалистов. Последние в своем стремлении отделиться от традиционного академического литературоведения, в котором существенное место занимал культурно-исторический подход акад. А. Н. Пыпина, обратились именно к феноменологическому исследованию, как отсекавшему литературное произведение от исторической действительности, литературных традиций и всего идейно-тематического окружения. Следует, впрочем, оговориться, что русский формализм никогда не переходил в чистое «беспредпосылочное» феноменологическое манипулирование. Ближе к Э. Гуссерлю стоял западный структурализм. Последователь Э. Гуссерля — Роман Ингарден. У последнего анализ литературного произведения только в его внутренней структуре стал основополагающим методологическим требованием.

Стоит процитировать автора, наиболее выражавшего анти-исторические позиции русской гуссерлианской эстетической мысли 20-х годов нашего века — Густава Шпета. Г. Шпет пишет: «Поэтика — наука об фасонах словесных одеяний мысли»². Эти «фасоны» существуют сами по себе. Это, так сказать, чистая гуссерлианская геометрия. И Г. Шпет возражает против всяких попыток увидеть за произведением что-то большее, чем эту чистую геометрию.

¹ Особенное значение имела книга: *Гуссерль Э. Логические исследования*: Ч. 1. Прологомены к чистой логике / Под ред. и с предисл. С. Л. Франка. СПб., 1909.

² *Шпет Г. Эстетические фрагменты*. III. Пг., 1923. С. 40.

«Объективная структура слова,— пишет Г. Шпет,— как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится в исключительном положении и, строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему не должно быть места, как и при решении вопросов логики. Но еще больше, чем при рассмотрении движения научной мысли (об этом Г. Шпет говорит выше.— Д. Л.), до сих пор не могут отрешиться при толковании поэтических произведений от заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики „литературы“ шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда „утензилий“ они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его „души“, широкой, глубокой, и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более „терминированном“ языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом „исторического“ или „психологического метода“,— что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро»¹.

Далее Г. Шпет называет такой, им самим определенный и изображенный, подход к литературе «обывательщиной в науке», сравнивает этот подход с работой тряпичника, который, «вытаскивая из груды мусора тряпки, подымает и переворачивает груды обглоданных костей, жестянок, истлевших углей и прочего сору, который может наводить его на всевозможные воспоминания и волнения»².

Ошибка Г. Шпета в критике исторического подхода к литературным произведениям состоит в следующем.

Во-первых, неверно вырывать памятник литературы из истории, и истории литературы в частности, предполагая, что историческая интерпретация памятника заключается только в том, что он внешне «окутывается» некоей исторической, биографической и прочей «атмосферой». Памятник сам по себе, в своем существе является фактом истории, истории культуры, истории литературы и биографии автора. Произведение писателя, особенно писателя крупного и особенно писателя, принадлежащего к периоду, когда личностное начало в искусстве полностью вступило в свои права,— это факт, являющийся историческим и биографическим *ab initio*. Во всякой биографии в той или иной мере присутствует эпоха.

¹ Шпет Г. Эстетические фрагменты. С. 74—75.

² Там же. С. 76.

Во-вторых, обращение к биографии и к истории в широком смысле этого слова необходимо не только для объяснения (как предполагает Г. Шпет) памятника, но в первую очередь для его понимания, — понимания эстетического в том числе. Если мы не будем знать, когда произведение составлено, не будем вносить известной доли историчности в его восприятие, — оно пропадет для своего читателя художественно. Эсхил как драматург XX в. был бы не только непонятен, но и эстетически неудовлетворителен. То же можно сказать обо всех авторах древности. Исторический подход не только объясняет нечто для нас данное, а в первую очередь расширяет наше понимание произведения.

В-третьих, историческое и биографическое понимание и объяснение памятника далеко не обязательно является исследованием содержимого «утензилий», т. е. снижением высокого и сведением его к мизерному. Историческое и биографическое (биографическое — как часть исторического) не снижает творчества, но по большей части его возвышает, приобщая произведение к эпохе и жизни, которые всегда больше, чем сам по себе памятник. Знание эпохи и жизни творца позволяет нам понять многое, что в противном случае прошло бы мимо нашего понимания. Больше того, знание эпохи позволяет нам поднять памятник над этой эпохой. Так же точно знание жизни автора поднимает его над ним самим.

Ошибки Г. Шпета, к сожалению, имели и имеют свои основания в некоторых работах литературоведов. Я не говорю уже о работах, потакающих дурным вкусам читателей к «утензилиям» и «подкроватным» поискам всякого рода, — бывают и теоретические высказывания, которые косвенно «подтверждают» обвинения Г. Шпета.

А. А. Баженова, автор статьи «Принцип историзма в эстетическом исследовании», пишет: «Мы воспринимаем эстетическую культуру прошлого, разумеется, исходя из современных представлений»¹. Это и правильно, и глубоко неправильно — одновременно. Так, например, современные эстетические представления требуют реалистического искусства. Но реализм в искусстве не может быть руководством при восприятии средневековой эстетической культуры, различных национальных форм дореалистического искусства Востока, Африки и пр. Современное эстетическое сознание так, как оно выражается не в собственном современном нам творчестве писателей, а в понимании «чужого» искусства, гибко и восприимчиво, ибо оно руководствуется в большей мере, чем все прошлые эстетические культуры, историческим отношением, историческим принципом, чувством истории, а главное — наукой, проникнутой историзмом. И в этом как раз одно из про-

¹ Баженова А. А. Принцип историзма в эстетическом исследовании // Эстетика, искусство, человек: Сб. статей. М., 1977. С. 177.

явлений реализма. Историзм эстетического восприятия — обратная сторона реализма в творчестве.

Всякое произведение литературы воспринимается современным читателем в исторической перспективе.

В какие-то периоды древней русской литературы (в XI—XVI вв.) этого исторического подхода к произведениям литературы не существовало, и это существенным образом отразилось как на поэтике самих памятников, так и на замедленности развития русской литературы средневековья. Древнерусский памятник либо описывал исторические события, рассказывал о них, либо был посвящен темам, казавшимся «вечными» или, напротив, злободневными. Однако произведение литературы само по себе никогда не было в XI—XVI вв. памятником истории, прошлого, не воспринималось с «поправками» на прошлое. Произведение литературы всегда было «современным». В противном случае к нему пропадал интерес, и оно переставало переписываться и читаться. Именно этим объясняется, может быть, то, что и «Слово о полку Игореве» перестало само по себе в определенный промежуток времени интересовать читателей и стало «растворяться» по частям, вкрапливаясь отдельными формулами, а не по содержанию, в другие литературные произведения.

Только в XVII веке произведения прошлого стали восприниматься именно как произведения прошлого. Постепенно наступала эра особого отношения к античным авторам (в литературе барокко) или авторам, которые не только по своему положению (монархов, святых, иерархов церкви), но и по своему искусству могли ставиться в образец современникам. Затем историчность в восприятии литературы растет в XVIII в. и достигает почти полной отчетливости в романтизме. Историзм становится органической частью реализма — одной из его ипостасей.

Восприятие произведения в исторической перспективе ни в каком случае не сводится к тому, что какие-то «временные», связанные со своей эпохой и со своим автором элементы произведения сохраняют свою эстетическую (и в известной мере идейную) действенность, не утрачиваются художественно. Историзм в понимании произведения искусства прошлого *обогащает* это понимание. Ценность произведения литературы возрастает от того, что оно выступает в сознании читателя как явление своей эпохи. Произведения античной литературы эстетически и идейно действительны для нас не только сами по себе, но и потому, что они в известной мере, будучи объясненными историками литературы и культуры античности, являются «окнами» в античность, «окнами» в античную эстетическую культуру. И с этой точки зрения они могут оказаться даже более действительными для нас, чем для их современников. Здесь дело вовсе не в «патине времени», не в обаянии времени, — хотя и эту сторону не следует сбрасывать со счетов, — а в познании эстетической культуры прошлого через

произведение искусства. И с этой точки зрения художественная ценность произведения искусства может возрастать с течением времени. Литература начинает требовать литературоведения, и особенно истории литературы.

Существует точка зрения, согласно которой произведение искусства обладает двойкой эстетической ценностью — ценностью своих, заложенных в нем «вечных» элементов, и ценностью, понятной только для современников этого произведения. Тем самым эстетическая ценность как бы дробится, расчленяется на две части. Однако всякое произведение искусства изначально целостно в своей эстетической сущности. Разделение в нем на «вечное» и «временное» способно убить эту целостность и убить в первую очередь ту часть произведения искусства, которая относится сторонниками такого разделения к его «вечной» части. Ведь в такого рода точке зрения, естественно, предполагается, что ценность искусства должна со временем падать, снижаться, ибо доля «временного» должна с годами увеличиваться, а доля условно относимого к «вечному» уменьшаться (понятие «вечного», разумеется, условно; «вечное» тоже временно, только временность его длится дольше).

На самом деле, всякое произведение искусства постоянно самообновляется, и это самообновление осуществляется с помощью исторического подхода читателей, которым во многом должны помогать историки искусства. В первую очередь такой исторической самообновляемости подвергается наиболее «значащее» из искусств — литература.

В процессе «самовозобновления» произведения искусства (и литературы в первую очередь) оно не только восстанавливает свои ценности, но в известной мере и «изменяет» их, так как новое историческое окружение способствует его новому пониманию.

Значит ли это, что каждое новое историческое восприятие искусства только что-то привносит от себя, что читатели, зрители и слушатели произведения «исторически субъективны»? Если бы это было так, то перед нами было бы явно отрицательное явление. Перед нами была бы налицо не только субъективность оценок, но в известной мере и импрессионистически неустойчивая сущность самих произведений искусства. На самом же деле, произведение «играет» своими внутренне присущими ему, потенциально заложенными в нем свойствами. Каждая из эпох раскрывает в произведении те ценности, которые были ему потенциально и вместе с тем объективно свойственны. Каждое истинное произведение искусства потенциально многолико, способно играть различными гранями в различном освещении эпох.

«Гамлет» Шекспира (этот пример, может быть, особенно понятен) в каждую из эпох воспринимается по-новому. Однако разве каждое из этих новых восприятий является вопреки тому единственному, которое было сознательно и намеренно вложено в него

Шекспиром? Тогда какое же количество различных и несомненно заслуживающих внимание интерпретаций «Гамлета» — актерами, режиссерами, театральными критиками, литературоведами и культуроведами — должно быть отброшено как несостоятельные! На самом деле, очень значительная часть интерпретаций раскрывает потенции самого произведения и лишь некоторая оказывается явно ложной, отражая тенденции и заблуждения самого интерпретатора, навязывая произведению то, что по существу противоречит его сущности. Но и с «явной ложью» не все обстоит так просто. Критик-фальсификатор обнаруживает себя в своих фальсификациях, выдает свою эпоху, господствующие ее тенденции, и с этой точки зрения, если фальсификация не совсем бездарна, она может даже представлять интерес.

Самый простой пример: знаменитый подделыватель произведений, созданных на рубеже XVIII и XIX вв., Сулукадзев, которого долгое время воспринимали только как грубого мошенника¹, оказался в настоящее время представителем своего времени, эстетических течений представляемой им эпохи. То же можно сказать о Макферсоне, о «подделках» Мериме и т. д. Мы привели примеры явных литературных фальсификаций, но ведь есть и фальсификации содержания произведений и даже творчества писателей, которые никак не могут быть приняты наукой. За примерами и тут ходить недалеко. Кто согласится с интерпретацией творчества Пушкина, предложенной Писаревым? И вместе с тем, кто отвергнет ее историческую ценность? Ведь без нее нет Писарева, она типична для Писарева, для его времени, для культурной жизни России 60-х годов.

Означает ли это, что мы обязаны неразборчиво принимать все, предлагаемое нам эпохой? Отнюдь нет! Это означает только, что мы должны стремиться проверить с помощью исторической критики, через историческую интерпретацию любое восприятие произведений прошлого. Не возрастут ли тем самым безмерно обязанности исторической науки? Думаю, что нет: нет смысла работать над бездарным материалом, над бездарными произведениями и над бездарными интерпретациями.

Заметим прежде всего, что наибольшее количество различных ценных интерпретаций произведения искусства (в первую очередь литературного) сопутствует произведениям гениальным, талантливым, выдающимся. Именно они, эти выдающиеся произведения, отличаются наибольшими заложенными в них потенциями. Произведения слабые слабее отражают время, эпоху, эстетические представления своего времени. То же самое следует сказать и об их интерпретациях. Характерны для времени гениальные и талантливые интерпретации. Бездарные или посредственные

¹ Сперанский М. Н. Русские подделки рукописей в начале XX века (Бардин и Сулукадзев) // Проблемы источниковедения. М., 1956. Т. 5. С. 44—101.

произведения и интерпретации произведений менее всего показательны для эпохи.

Это мое утверждение прямо противоположно тому, которое господствовало в русском литературоведении, начиная с 60-х годов XIX и в первой четверти XX века. А. Н. Веселовский обратился в своей докторской диссертации «Вилла Альберти» к «Гексамерону» — произведению «среднему» — в убеждении, что именно в *среднем* произведении ярче всего воплощается эпоха. Такого рода подход считался своего рода «демократизмом» в науке. Акад. В. Н. Перетц избирал темами своих работ и рекомендовал своим ученикам заниматься произведениями «средней» литературы: пьесами школьного театра, хождениями, произведениями неяркими и обычными¹.

Произведение литературы — постоянно меняющаяся ценность. Его ценность для времени своего создания раскрывает исторический подход, для каждой новой эпохи — критики, актеры, режиссеры, а также авторы переделок и переложений. Многосторонность потенций — сила произведения.

Динамичность произведения имеет много сторон. Первая состоит в том, что произведение — результат определенного процесса. Динамичен уже самый замысел автора, который меняется и уточняется в творческом процессе. Замысел не предшествует тексту, а параллелен созданию текста. Произведение не есть нечто неподвижное. Это часть движения — заключительная или близкая к заключению. Это не остановившийся результат, а по большей части оборванный творческий вариант (вспомним «Онегина», «Братьев Карамазовых», «Войну и мир» и почти любое из крупных произведений литературы). Вторая сторона динамичности состоит в том, что с изменением исторической действительности меняется понимание произведения. Восприятие культурных явлений прошлого — результат прежде всего динамической встречи и взаимодействия культуры прошлого и интерпретационной культуры той эпохи, в которой произведение продолжает свою жизнь.

С ростом культуры восприятия читателя интересуется не только процесс создания произведения, личность его автора, но и история его интерпретации в различные эпохи. Произведение все интенсивнее и интенсивнее начинает изучаться и пониматься в его динамике.

Именно этим объясняется чрезвычайный рост интереса к личности авторов и в связи с этим рост биографической литературы особенно в последние годы. Именно этим обуславливается рост интереса к литературоведческой и критической литературе и даже просто к комментариям, к тексту черновиков и вариантов.

¹ См.: Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы, культуры. Пг., 1922. С. 20—21.

Существенное значение имеет творимое «совместно» с литературой и литературоведением расширение нашего эстетического опыта. Эстетический опыт, гибкость эстетического сознания — это не «эстетизм». Напротив, эстетизм в значительной мере результат недостаточности эстетической культуры, ибо эстетизм воспринимает эстетику памятника узко и односторонне, в его неподвижной данности. Гибкое и «тренированное» эстетическое сознание связывает памятники культуры прошлого с эстетическими воззрениями, с философией и исторической действительностью их эпохи. Высокая историческая эстетическая методика исследования есть тот инструмент («микроскоп» и «телескоп» одновременно), который ведет нас к пониманию национального характера других народов, культур прошлого, т. е. расширяет наше познание и «пространственно», и во времени. Это тот твердый алмазный наконечник, следуя за которым, мы проникаем в самую суть культуры, создавшей изучаемое произведение.

Литература, а вслед за ней и литературоведение обладают такой колоссальной общественной значимостью, что они способствуют развитию человеческой социальности в широком смысле этого слова. При этом ни одно из направлений в литературе не делало это с такой остротой, как реализм, и ни одно из направлений в литературоведении, — как последовательный историзм. Причем сила реализма и историзма состоит еще и в том, что они помогают нам понять нереалистические направления и последовательный антиисторизм дореалистических культур. Тот разрыв, который так или иначе существует между реалистическим искусством и нереалистическим, не просто игнорируется (поэтому здесь и не может быть речи об «эстетической всеядности»), а объясняется и понимается.

Одно из замечательнейших свойств человеческого сознания — проникать в чужое сознание, а замечательное свойство современной исторической (в широком смысле) науки — в культуры прошлого или так или иначе «чужие». Не будучи миром, человек с помощью науки и искусства познает этот мир во всем его многообразии. Для того чтобы познавать, не нужно самому становиться этим познаваемым, но нужна известная степень исторической гибкости нашего сознания и нашего научного подхода.

Произведение литературы позволяет познать не только те явления, на которые направлено внимание автора этого произведения, но, следуя за ним, открывает нам и самого автора, а за автором — его эпоху, ибо он — ее часть, а если литературовед последует и дальше за произведением, то и всех тех эпох, которые так или иначе интерпретировали это произведение.

Произведение динамично в процессе своего создания, динамично «воля автора», его создавшего, оно динамично в процессе своей дальнейшей жизни — жизни в интерпретации и творчестве

ков и отдаленных потомков. Формы этой динамичности разнообразны и не могут быть исчерпаны в простом перечислении.

Всякое произведение — это некий многосторонний процесс. Это не неподвижное, неизменяющееся явление. Вот почему попытки, восходящие к феноменологии Э. Гуссерля, воспринимать и изучать произведение искусства «в самом себе», изымая его из окружающей действительности и изолируя его, не только до крайности обедняют произведение искусства, но и создают некую фикцию. Ибо произведение не только процесс (вернее даже — процессы, внешне прикрепленные к неустойчивому и меняющемуся тексту), но и некое, окружающее его поле силовых линий.

Наши представления об атомах как о некоторых чрезвычайно малых твердых частицах коренным образом изменились и усложнились, наши представления о произведении литературы меняются и при этом в том же направлении его «динамизации». Динамизация же есть в своем высшем проявлении — историзация, и она сопутствует движению реализма¹.

Говоря об историческом понимании творчества того или иного писателя, нельзя не сказать несколько хотя бы слов о так называемом «вульгарном социологизме». Течение это справедливо забыто в современном советском литературоведении, но само по себе социологическое направление в изучении литературы не должно отвергаться вместе с вульгарностью, которая была присуща как некоторая крайность первым социологическим изучением литературы.

В чем выражалась вульгарность этого течения? Прежде всего в стремлении все особенности творчества писателя, как идеологического порядка, так и формального, подвести под ту или иную рубрику социально-классового деления общества, втиснуть все многообразие истории литературы в известные социологические схемы. Это было ошибочно по двум встречным причинам: во-первых, творчество писателя по большей части гораздо шире, чем та или иная социально-классовая ячейка общества; во-вторых, само общество может быть шире литературы. Стремясь «упаковать» литературу в социологические схемы, литературовед неизбежно приходил к обеднению и литературы, и общества, а кроме того, связывал себя по рукам и ногам этой навязываемой им себе «обязанностью». Литературовед лишал себя свободы исследования заранее приготовленными схемами. Вульгарный социологизм был плох тем, что он не столько объяснял творчество писателей, сколько их «разоблачал» и в результате их обесценивал. Однако подлинный социологический подход может обогащать наше восприятие литературы, может помочь увидеть в писателе то, что не замечалось ранее. В ряде случаев конкретный (но никак не вуль-

¹ См. об этом в моей книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1971. С. 158—174).

гарный) социологизм давал удачные объяснения творчества писателя.

Приведу следующий пример. И. П. Еремину принадлежит честь открытия Иосифа Волоцкого как писателя. Собственно, Иосиф Волоцкий со всеми произведениями был хорошо известен и до исследования Еремина, но исследование И. П. Еремина позволило понять Иосифа Волоцкого как своеобразного художника, объяснило особенности его стиля, которые не замечались раньше, благодаря исключительной конкретности и одновременно широте своего объяснения.

Постараюсь показать это на нескольких выдержках из работы И. П. Еремина «Иосиф Волоцкий как писатель». Еремин писал: «Как писатель Иосиф Волоцкий неотделим от церковно-общественного деятеля, от игумена основанного им Волоколамского монастыря. Писательство для него всегда было прежде всего „делом“ наряду с другими делами административными и церковно-общественными. Писал он, видимо, быстро, не затрудняя себя чисто литературными заботами, не боясь повторений одного и того же, щедро черпая материал из ранее написанных им произведений, обычно сразу же приступая к теме. Стройность и четкость построения некоторых его произведений — результат не столько упорного писательского труда, сколько „делового“ подхода к поставленной литературной задаче, своеобразное проявление самого склада его ума, уравновешенного и трезво-рационалистического»¹.

Еще одна выдержка: «В поучениях братии Волоколамского монастыря и другим монашествующим лицам он — авторитетный игумен, сообщающий правила-рецепты поведения. Речь его проста, лишена какой-либо риторики; предписания четки и лаконичны. Некоторые из его наставлений этого рода носят подчеркнуто директивный характер и производят впечатление почти приказа (свое послание братии „о хмельных напитках“ он так именно и назвал — „приказом“ — и даже, как следует из завершающей текст записи, скрепил его своей игуменской печатью)»².

Уже из этих двух цитат можно себе представить, насколько удачен был тот «социологический ключ», который удалось И. П. Еремину найти не столько к идеологической стороне творчества Иосифа, сколько к его стилю — стилю игумена-хозяина своего монастыря.

Однако следует заметить, что ключ оказался таким простым потому, что само творчество Иосифа Волоцкого было в известной мере так же просто. Иосиф Волоцкий — второстепенный и даже третьестепенный писатель XVI в. Значительно сложнее обстоит дело с творчеством его поздних или, наоборот, ранних совре-

¹ Еремин И. П. Литература Древней Руси. М.; Л., 1966. С. 185.

² Там же. С. 189

менников. Труднее или невозможно найти единый ключ к сочинениям Ивана Пересветова или Ивана Грозного. Сведение всего объяснения их творчества к занимаемому ими социальному положению было бы полной вульгаризацией.

Было бы, например, неправильно рассматривать все творчество крупнейшего стихотворца XVII в. Симеона Полоцкого только в свете занимаемой им должности придворного поэта и воспитателя царских детей, хотя это занимаемое им положение и объясняет многое в его поэзии.

И. П. Еремин воспользовался для характеристики Симеона Полоцкого весомой аналогией: многосторонним сравнением сборников стихотворений Симеона с кунсткамерой.

Вот как начинает И. П. Еремин свою характеристику поэтического стиля Симеона Полоцкого: «Оба сборника стихотворений Симеона Полоцкого — „Вертоград многоцветный“ и „Рифмологион“, если расположить их с точки зрения их поэтического содержания, производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого расставлены в определенном порядке („художественно и по благочинию“) самые разнообразные вещи, часто редкие и очень древние („вещь“, „вещи“ — так нередко и сам Симеон называл свои стихотворения; см. его предисловия к „Вертограду“ и „Рифмологиону“); именно они лежат на самой поверхности его обширного поэтического наследия и прежде всего обращают на себя внимание. Этот беспримерный в русской поэзии стихотворный музей Симеона Полоцкого так велик, и экспонаты его так многообразны, что нельзя не пожалеть об отсутствии путеводителя по нему, каталога...

Между тем именно тут (в „Вертограде“ и „Рифмологионе“.— Д. Л.) выставлено для обозрения все основное, что успел Симеон, библиофил и начетчик, любитель разных „раритетов“ и „курьезов“, собрать в течение своей жизни у себя в памяти: целая коллекция драгоценных камней — „сапфир камень“, который имели обычай носить египетские жрецы, „амефист камень“, не тонущий в воде „камень фирреос“ и пр.; не менее драгоценная по подбору экземпляров коллекция редких животных и птиц: „слон“, „птица финикс“, „птица неясать“, „лев“, „райская птица“ с ярким разноцветным оперением, плачущий „крокодил“, „пифик“, ласкою убивающий своих детенышей, „хамелеон“, „птица струфион“, имеющая крылья, но не могущая летать, „заяц морской“, „василиск“, свистанием своим убивающий птиц, „скорпий“, рождающий одиннадцать чад, из числа которых он только одного оставляет себе, а остальных съедает и пр... Так называемые „книжицы“ Симеона Полоцкого свидетельствуют, что этот его стихотворный парад вещей иногда принимал форму настоящего зрелища — зрелища в буквальном смысле этого слова: стихи можно было не только читать, но и рассматривать, как рассматривают здание или картину... в помощь к слову Симеон

привлекал живопись, графику и даже отдельные архитектурные мотивы...»¹.

И. П. Еремин сравнивает «книжицы» Симеона не просто с музеем, а с музеем определенным — «кунсткамерой». Правомерно ли это сравнение? Ведь Кунсткамера возникла значительно позднее — при Петре. Но дело, конечно, не в том, что Симеон испытал на себе «влияние» Кунсткамеры; он просто руководствовался теми же эстетическими представлениями, которые легли затем в основу экспозиций Кунсткамеры. Он собирал по преимуществу редкости и некоторые из них (коллекция уродов и различных удивительностей) были исключительно близки к принципам, по которым собирали раритеты Кунсткамеры.

Музей в Москве появился раньше Кунсткамеры — это была Оружейная палата. Она уже была при Симеоне (возникла в XVI в. — одновременно с первыми музеями Западной Европы), но дело в том, что Симеон был учителем царских детей и свои стихотворения и „книжицы“ создавал по педагогическим правилам барокко: с обязательной для педагогики того времени наглядностью.

Тем самым сравнение стихотворного хозяйства Симеона с Кунсткамерой, сделанное И. П. Ереминым в работе «Поэтический стиль Симеона Полоцкого», полностью оправдывает себя.

Исторический принцип в подходе к литературному произведению имеет огромное значение в доказательствах литературоведческих объяснений.

Гуссерлианский принцип «отсутствия предпосылок», шпетовское стремление рассматривать произведение искусства вне истории и вне биографических данных — далеко не новы. Напомню, что средневековая западноевропейская мысль давно выработала свой подход к литературному произведению как к некоей «вечной данности». И Священное писание, и произведения Вергилия в одинаковой мере служили объектом обнаружения в них четырех смыслов — буквального, аллегорического, морального и аналогического. У некоторых средневековых богословов внеисторическое истолкование произведений доходило до семи. Ясно, что эти «смыслы» не столько извлекались из произведений, сколько вкладывались в них. Основания, по которым в средние века извлекались из произведения его различные «смыслы», не были следствием «простоты» и примитивности средневекового богословия. Они имеют свой исторический смысл. Вычитывание вечных смыслов в произведении касалось только произведений «боговдохновенных». Предполагалось, что не автор творит свое произведение, а оно внушается ему свыше². Поэтому четыре или больше смысла могли обнаруживаться далеко не во всяком произведении.

¹ Еремин И. П. Литература Древней Руси. С. 211—213. — Цитирую с сокращениями и пропусками; в частности, опускаю ссылки на листы рукописей.

² Эта точка зрения наличествует уже у Платона (см. его диалог «Ион»).

Современные истолкования часто гораздо менее «обоснованы» и произвольны, не исключая и тех, которые предлагаются нам Г. Шпетом.

Внеисторическое истолкование всегда крайне субъективно, так как изъятие из контекста эпохи делает произведение крайне неустойчивым. Только историческое отношение к произведению стабилизирует понимание произведения и делает истолкование его доказательным.

Для того чтобы доказать правильность того или иного понимания произведения, надо найти не менее двух точек, через которые прошло создание произведения. Произведение есть факт создания, факт движения. Направление же движения не может быть определено в пространстве, если известна только одна точка, через которую оно прошло. Минимум две точки определяют направление движения, если оно предполагается прямолинейным. Однако если движение, в результате которого произведение было создано, более или менее сложной формы, — нужно найти как можно более точек, через которые оно прошло и проходит.

Точки эти находятся на траектории создания текста произведения и на траектории личного творческого процесса автора, а также на траектории всей истории литературы. Траектории эти в какой-то мере, в какой-то своей части или частях должны совпадать. Они не могут противоречить друг другу.

Создание произведения есть факт биографии его автора, биография же автора — факт истории, и истории литературы в частности.

Если все три траектории при достаточной многочисленности фактов совпадают, значит они доказаны.

При этом подчеркнем: история не «подводится» под заранее построенную определенную гипотезу — исторические факты, факты «движения произведения» в собственном тексте, в творчестве автора и в историко-литературном процессе, понятом как часть истории культуры в целом, создают научное понимание и научное объяснение литературного произведения.

Об общественной ответственности литературоведения

Мы часто встречаемся с противопоставлением естественных наук, которые считаются точными, — «неточному» литературоведению. На этом противопоставлении основывается порой встречающееся отношение к литературоведению как к науке «второго сорта». Однако естественные и общественные науки вряд ли сильно различаются между собой. В принципиальном отношении — ничем. Если говорить о том, что гуманитарные науки отличаются историчностью подхода, то и в естественных науках есть исторические науки: история флоры, история фауны, история строения земной коры и пр. и пр. Комплексность материала изучения отличает географию, океановедение и многие другие науки. Гуманитарные науки имеют дело по преимуществу со статистическими закономерностями внешне случайных явлений, носящими, однако, объективный характер, но с этим же имеют дело и многие другие науки. Так же относительны и все другие различия.

При отсутствии принципиальных различий имеются практические различия. Так называемые точные науки (а среди них много совсем не «точных») гораздо более формализованы (я употребляю это слово в том смысле, в каком его употребляют представители точных наук), в них не смешивают исследования с популяризацией, сообщения уже добытых ранее сведений с установлением новых фактов и т. п.

Говоря о том, что у гуманитарных наук нет принципиальных различий с точными науками, я не имею в виду необходимости математизации нашей науки. Вопрос о степени возможности внедрения в гуманитарные науки математики — это особый вопрос. Я имею в виду только следующее: нет ни одной глубокой методологической особенности в гуманитарных науках, которой в той или иной степени не было бы и в некоторых науках негуманитарных.

И, наконец, замечание о самом термине «точные» науки. Этот термин далеко не точен. По существу, выводы всех наук в большей или меньшей мере гипотетичны. Многие науки кажутся

точными только со стороны. Это касается и математики, которая на своих высших уровнях тоже не так уж точна.

Но есть одна сторона в литературоведении, которая действительно отличает его от многих других наук. Эта сторона — этическая. И дело не в том, что литературоведение изучает этическую проблематику литературы (хотя это делается недостаточно). Литературоведение, если оно охватывает широкий материал, имеет очень большое воспитательное значение, повышая социальные качества человека.

Я сам специалист по древней русской литературе. Древняя русская литература принадлежит к особой эстетической системе, малопонятной для неподготовленного читателя. А развивать эстетическую восприимчивость читателей крайне необходимо. Эстетическая восприимчивость — это не эстетство. Это громадной важности общественное чувство. Это одна из сторон социальности человека. Социальность эта противостоит чувству национальной исключительности и шовинизма, она развивает в человеке терпимость по отношению к другим культурам — иноязычным или других эпох.

Умение понимать древнюю русскую литературу открывает перед нами завесу над другими не менее сложными эстетическими системами литератур — скажем, европейского средневековья, средневековья Азии и пр.

То же самое и в изобразительном искусстве. Человек, который по-настоящему способен понимать искусство древнерусской иконописи, не может не понимать живопись Византии и Египта, персидскую или ирландскую средневековую миниатюру.

Что такое интеллигентность? Осведомленность, знания, эрудиция? Нет, это не так! Лишите человека памяти, избавьте его от всех знаний, которыми он обладает, но если он при этом сохранит умение понимать людей иных культур, понимать широкий и разнообразный круг произведений искусства, идеи своих коллег и оппонентов, если он сохранит навыки «умственной социальности», сохранит свою восприимчивость к интеллектуальной жизни — это и будет интеллигентность.

На литературоведах лежит большая и ответственная задача — воспитывать «умственную восприимчивость». Вот почему сосредоточенность отдельных литературоведов на немногих объектах и вопросах изучения, на одной только эпохе или на немногих проблемах, как это часто бывает, противоречит основному общественному смыслу существования нашей дисциплины.

В литературоведении нужны разные темы и большие «расстояния» именно потому, что оно борется с этими расстояниями, стремится уничтожить преграды между людьми, народами и веками. Литературоведение воспитывает человеческую социальность — в самом благородном и глубоком смысле этого слова.

С ростом реализма в литературе развивается и литературоведение. Они ровесники, и это не случайно. Задача литературы открывать человека в человеке совпадает с задачей литературоведения — открывать литературу в литературе. Это легко можно было бы показать на изучении древнерусских литературных памятников. Сперва о них писали как о письменности и не видели в этой письменности развития. Сейчас перед нами семь веков литературного развития. Каждая эпоха имеет свое индивидуальное лицо, и в каждом мы открываем неповторимые ценности.

Литературоведение имеет множество отраслей, и в каждой отрасли есть свои проблемы. Однако если подходить к литературоведению со стороны современного исторического этапа развития человечества, то следует обратить внимание вот на что. Сейчас в орбиту культурного мира включаются все новые и новые народы. Демографический взрыв, который переживает человечество, крушение колониализма и появление множества независимых стран одной из своих сторон имеют соединение культур человечества всего земного шара в единое органическое целое. Поэтому перед всеми гуманитарными науками стоит сложнейшая задача понять, изучить культуры всех народов мира: народов Африки, Азии, Южной Америки и др. В сферу внимания литературоведов поэтому включаются литературы народов, стоящих на самых различных ступенях общественного развития. Вот почему приобретают большое значение работы, устанавливающие типичные черты литературы и фольклора, свойственные тем или иным этапам развития общества. Нельзя ограничиваться изучением современных литератур высокоразвитых народов, находящихся на стадии капитализма или социализма. Необходимость в работах, посвященных исследованию закономерностей развития литератур на стадиях феодализма или родового общества, очень велика. Исключительное значение имеет проблема «ускоренного развития литературы». Важное значение имеет также методология типологического изучения литератур.

Главный изъян наших литературоведческих работ состоит в том, что мы недостаточно четко отделяем задачи исследовательские от популяризаторских. В результате — поверхностность, фактографичность, примитивная информативность. Между тем всякая наука двигается вперед специальными разработками. Что было бы с нашей физикой, химией, математикой, если бы от ученых в этих областях требовали по преимуществу создания «общих курсов» и обобщающих работ на широкие темы?

Помимо обобщающих трудов литературоведы обязаны заниматься исследованиями тех или иных специальных вопросов. Необходимо создать широкий фронт специальных исследований.

Если состояние литературоведения не изменится, у нас наступит кризис тем: по всем «ходким» авторам и вопросам у нас уже есть популярные работы. Популяризировать уже скоро станет

нечего. Все из возможных «историй» будут написаны в ближайшие годы. Нам придется начать повторять круг наших популяризаторских и обобщающих трудов: снова писать историю русской литературы, историю французской литературы, историю английской литературы и пр., а так как специальных исследований проводилось мало, то новые обобщающие труды на старые темы будут слабо отличаться от прежних.

Среди специальных тем много актуальных!

Смешение задач исследования с задачами популяризации создает гибриды, главный недостаток которых — наукообразность. Наукообразность способна вытеснить науку или резко снизить академический уровень науки. Это явление в мировом масштабе очень опасно, так как открывает ворота разного рода шовинистическим или экстремистским тенденциям в литературоведение. Национальные границы в древних литературах, а также в литературах, созданных на общем для разных народов языке, нередко трудно установимы. Поэтому борьба за национальную принадлежность того или иного писателя, за то или иное произведение, даже просто за ценную старинную рукопись приобретает сейчас в разных концах мира все более и более острый характер. Унять экстремистские силы в борьбе за культурное наследство может только высокая наука: детальное филологическое изучение произведений литературы, текстов и их языка, доказательность и непредвзятость аргументов, методическая и методологическая точность.

И здесь мы возвращаемся к исходному моменту наших размышлений: к вопросу о точных и неточных науках. Если литературоведение и неточная наука, то она должна быть точной. Ее выводы должны обладать полной доказательной силой, а ее понятия и термины отличаться строгостью и ясностью. Этого требует высокая общественная ответственность, которая лежит на литературоведении.

В литературоведении существует своеобразный комплекс собственной неполноценности, вызываемый тем, что оно не принадлежит к кругу точных наук. Предполагается, что высокая степень точности в любом случае служит признаком «научности». Отсюда различные попытки подчинить литературоведение точной методике исследования и неизбежно связанные с этим ограничения диапазона литературоведения, придающие ему более или менее камерный характер.

Как известно, для того, чтобы научная теория могла считаться точной, ее обобщения, выводы, данные должны опираться на какие-то однородные элементы, с которыми можно было бы производить различные операции (комбинаторные, математические в том числе). Для этого изучаемый материал должен быть формализован.

Поскольку для точности нужна формализация объема изучения и самого изучения, все попытки создать точную методику исследования в литературоведении так или иначе связаны со стремлением формализовать материал литературы. И в этом стремлении, хочу это подчеркнуть с самого начала, нет ничего одиозного. Формализуется любое знание, и любое знание само формализует материал. Формализация становится недопустимой только тогда, когда она насильно приписывает материалу ту степень точности, которой он не обладает и по существу своему не может обладать.

Поэтому основные возражения различного рода чрезмерным попыткам формализации материала литературы идут от указаний на то, что материал не поддается формализации вообще или, конкретно, предлагаемому типу формализации. К числу наиболее распространенных ошибок относится попытка распространить формализацию материала, годную лишь для какой-то его части, на весь материал. Вспомним утверждения формалистов 20-х годов, что литература — только форма, в ней нет ничего кроме формы и она должна изучаться только как форма.

Современный структурализм (я имею в виду все его многочисленные ответвления, с которыми мы теперь все больше должны считаться), неоднократно подчеркивавший свое родство с форма-

лизмом 20-х годов, по своему существу гораздо шире формализма, так как дает возможность изучать не только форму литературы, но и ее содержание, разумеется формализуя это содержание, подчиняя изучаемое содержание терминологическому уточнению и конструктивизации. Это позволяет оперировать содержанием по правилам формальной логики с выделением в постоянно движущихся, меняющихся объектах изучения их «жесткого существа». Вот почему современный структурализм не может быть в общеметодологическом плане сведен к формализму. Структурализм гораздо шире захватывает содержание литературы, формализуя это содержание, но не сводя его к форме.

Однако вот что следует иметь в виду. В попытках обрести точность нельзя стремиться к точности как таковой и крайне опасно требовать от материала такой степени точности, которой в нем нет и не может быть по самой его природе. Точность нужна в той мере, в какой она допускается природой материала. Излишняя точность может оказаться помехой для развития науки и понимания существа дела.

Литературоведение должно стремиться к точности, если оно хочет оставаться наукой. Однако именно это требование точности ставит вопрос о степени допустимой в литературоведении точности и степени возможной точности в изучении тех или иных объектов. Это необходимо хотя бы для того, чтобы не пытаться измерить миллиметрами и граммами уровень, размеры и объем воды в океане.

Что же в литературе не может быть формализовано, где границы формализации и какая степень точности допустима? Эти вопросы очень важны, и их необходимо решить, чтобы не создавать насильственных конструктивизаций и структурализаций там, где это невозможно по характеру самого материала.

Ограничусь общей постановкой вопроса о степени точности литературного материала. Прежде всего необходимо указать, что обычное противопоставление образности литературного творчества безобразности науки неверно. Не в образности художественных произведений следует искать их неточность. Дело в том, что любая точная наука пользуется образами, исходит из образов и в последнее время все более прибегает к образам как к существу научного познания мира. То, что в науке называется моделью, это и есть образ. Создавая то или иное объяснение явления, ученый строит модель — образ. Модель атома, модель молекулы, модель позитрона и т. п. — все это образы, в которых ученый воплощает свои догадки, гипотезы, а затем и точные выводы. Значению образов в современной физике посвящены многочисленные теоретические исследования.

Ключ к неточности художественного материала лежит в другой области. Художественное творчество «неточно» в той мере, в какой это требуется для сотворчества читателя, зрителя или

слушателя. Потенциальное сотворчество заложено в любом художественном произведении. Поэтому отступления от метра необходимы для творческого воссоздания читателем и слушателем ритма. Отступления от стиля необходимы для творческого восприятия стиля. Неточность образа необходима для восполнения этого образа творческим восприятием читателя или зрителя. Все эти и другие «неточности» в художественных произведениях требуют своего изучения. Требуют своего изучения необходимые и допустимые размеры этих неточностей в различные эпохи и у различных художников. От результатов этого изучения будет зависеть и допустимая степень формализации искусства. Особенно сложно обстоит дело с содержанием произведения, которое в той или иной степени допускает формализацию и одновременно не допускает ее.

Структурализм в литературоведении может быть плодотворен только при ясном осознании возможных сфер своего применения и возможных степеней формализации того или иного материала.

Пока что структурализм прощупывает свои возможности. Он находится в стадии терминологических поисков и в стадии экспериментального построения различных моделей, в том числе и собственной модели — структурализма как науки. Нет сомнений, что, как и в каждой экспериментальной работе, большинство экспериментов окажется неудачным. Однако всякая неудача эксперимента есть в каком-то отношении и его удача. Неудача заставляет отбросить предварительное решение, предварительную модель и отчасти подсказывает пути для новых поисков. И эти поиски не должны преувеличивать возможностей материала, они должны строиться на изучении данных возможностей.

Следует обратить внимание на самую структуру литературоведения как науки. По существу, литературоведение — это целый куст различных наук. Это не одна наука, а различные науки, объединяемые единым материалом, единым объектом изучения — литературой. В этом отношении литературоведение приближается по своему типу к таким наукам, как география, океановедение, природоведение и пр.

В литературе могут изучаться разные ее стороны, и в целом к литературе возможны различные подходы. Можно изучать биографии писателей. Это важный раздел литературоведения, ибо в биографии писателя скрываются многие объяснения его произведений. Можно заниматься историей текста произведений. Это огромная область, включающая различные подходы. Эти различные подходы зависят от того, какое произведение изучается: произведение личностного творчества или безличностного, а в последнем случае — имеется ли в виду письменное произведение (например, средневековое, текст которого существовал и изменялся многие столетия) или устное (тексты былин, лирических песен и пр.). Можно заниматься литературным источниковедением и литературной археографией, историографией изучения литературы,

литературоведческой библиографией (в основе библиографии также лежит особая наука). Особая область науки — сравнительное литературоведение. Другая особая область — стиховедение. Я не исчерпал и меньшей части возможных научных изучений литературы, специальных литературоведческих дисциплин.

И вот на что следует обратить серьезное внимание. Чем специальнее дисциплина, изучающая ту или иную область литературы, тем она точнее и требует более серьезной методической подготовки специалиста.

Наиболее точные литературоведческие дисциплины — они же и наиболее специальные.

Если расположить весь куст литературоведческих дисциплин в виде некоей розы, в центре которой будут дисциплины, занимающиеся наиболее общими вопросами интерпретации литературы, то окажется, что чем дальше от центра, тем дисциплины будут точнее. Литературоведческая «роза» дисциплин имеет некую жесткую периферию и менее жесткую сердцевину. Она построена, как всякое органическое тело, из сочетания жестких ребер и жесткой периферии с более гибкими и менее твердыми центральными частями.

Если убрать все «нежесткие» дисциплины, то «жесткие» потеряют смысл своего существования; если же, напротив, убрать «жесткие», точные специальные дисциплины (такие, как изучение истории текста произведений, изучение жизни писателей, стиховедение и пр.), то центральное рассмотрение литературы не только потеряет точность — оно вообще исчезнет в хаосе произвола различных неподкрепленных специальным рассмотрением вопроса предположений и догадок.

Развитие литературоведческих дисциплин должно быть гармоничным, а поскольку специальные литературоведческие дисциплины требуют от специалиста большей подготовки, на них должно быть обращено особое внимание при организации учебных процессов и ученых исследований.

Специальные литературоведческие дисциплины гарантируют ту необходимую степень точности, без которой нет конкретного литературоведения; последнее же, в свою очередь, поддерживает и питает точность.

Статьи и письма в редакцию «Литературной газеты» с откликами на статью С. Д. Селивановой «Яркий бисер на тонкой нити»¹ и ответы на анкету журнала «Вопросы литературы» «Нужны ли в литературоведении гипотезы?»² проникнуты одной мыслью: литературоведение должно быть радостной наукой, должно доставлять глубокое интеллектуальное удовлетворение. Наука — творчество, а творчество дарит счастье и самим творцам, и тем, кто этому творчеству внимает. В науке, как в искусстве, нет места серости, сухому повторению избитых истин, унылому догматизму или слепому доверию авторитетам. И само по себе такое единодушие в заботе о нашем литературоведении — факт чрезвычайно отрадный.

Но дальше начинаются расхождения. Что называть «интересной гипотезой», что считать гипотезой вообще, каковы пределы допустимости в науке различных предположений или даже «сумасшедших идей»?

Один из участников дискуссии в «Литературной газете» развязно заявляет: «...от Пушкина не убудет», имея в виду выдвигаемые по поводу его произведений гипотезы. Нет, «убудет», несомненно «убудет», ибо запутает читателя, лишит его уверенности в своем собственном понимании Пушкина. Все зыбко, все можно толковать и перетолковывать. Читатель быстро становится скептиком. Устав от «гипотез и разысканий», он выкинет их в конце концов за борт своего сознания и скажет: «Буду читать Пушкина без помощи литературоведов: надоели».

Может быть такое? Не только может — непременно будет. Ведь сочинительство под видом гипотез различных парадоксальных предположений лишает читателя стабильного текста, простого его понимания, грозит утратой доверия к литературоведению вообще. С. Машинский в статье «„Тройка“ — только за остроумие»³ правильно называет такое сочинительство «бедствием».

Многое из того, что говорилось в этой дискуссии по поводу допустимости и даже желательности любых гипотез, вызывает серьезную тревогу: не поведет ли это вообще к заболеванию самих

¹ Лит. газета. 1977. 5 янв.

² Вопр. литературы. 1977. № 2.

³ Лит. газета. 1977. 30 марта.

принципов науки, научной методики да и самих целей науки — науки, которая служит не интересности как таковой, а познанию истины в первую очередь. Забава ради забавы часто кончается простой усталостью.

Резерфорд как-то сказал: «...только любитель может позволить себе высказывать забавы ради много догадок сразу без достаточных на то оснований».

О гипотезах в науке...

Мелькающая то тут, то там в дискуссионных высказываниях мысль, что научное исследование начинается с гипотез, которые потом проверяются кем-то и оказываются либо правильными, либо неправильными, неверна. Мысль эта даже вредна — особенно для начинающих ученых, которые могут решить, что талант ученого состоит главным образом в конструировании гипотез.

В редакционной заметке, предваряющей опубликованные в журнале «Вопросы литературы» высказывания различных советских литературоведов о гипотезах и разысканиях, ставится знак равенства между научными гипотезами и предположениями. И гипотезам отводится роль «толчка *дальнейшему* (курсив мой.— Д. Л.) научному творчеству»¹. Исследовательская работа мыслится журналом «за рамками возможностей журнала».

Между тем гипотеза — это один из видов конечного обобщения или объяснения открытых фактов. Научное исследование не начинается с обобщения, которое потом примеривается к материалу, идет оно ему, как шляпка к лицу девушки, или не идет. Исследование начинается с рассмотрения всех относящихся к проблеме данных, с установления фактов. При этом изучение ведется определенными научными методами. Красота научной работы состоит главным образом в красоте исследовательских приемов, в новизне и скрупулезности научной методики. В. Камянов, отвечая на анкету «Вопросов литературы», говорит о плодотворности «раскованного, задирающего слова».

«Раскованного» от чего? От пут научной методики? Но разве научность, настоящая научность сковывает? Нет, именно она-то и приводит к открытиям. Она дает метод обнаружения истины. Научная методика прокладывает пути, а не ограничивает исследование, не «осаждаст» исследователя, а напротив, дает ему возможность подняться над банальностью.

Попробуйте предложить задиристость и раскованность в технике, в медицине, в строительном деле, даже в искусствах (живопись без элементарного знакомства с технологией красок; скульптура без знания свойств материала; прикладные искусства с одними «парадоксальными» приемами). Возьмем даже такую близкую к литературоведению область, как область исторической науки,—

¹ Вопр. литературы. 1977. № 2. С. 83.