

Русская литература

№ 3

Историко-литературный журнал

1992

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Д. С. Лихачев. Искусство и наука (мысли).	3
Д. Крыстева (Болгария). Поэтическая формализация мифов о Петре I и «Медный всадник» Пушкина.	14
М. В. Отрадин. Первый «идеалист» Гончарова («Иван Савич Поджабрин»).	26
В. А. Мысляков. «Формула прогресса» в идейной системе Михайловского.	39
В. А. Туниманов. Бунин и Достоевский (по поводу рассказа И.А. Бунина «Петлистые уши»).	55
А. А. Станюта. Достоевский в восприятии Бунина.	74

ИЗ НАСЛЕДИЯ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

П. Б. Струве. Статьи о русских писателях (предисловие К.Ю. Лаппо-Данилевского, коммен- тарии М. Д. Эльзона).	81
Любовник Эллады (Щербина).	83
Юрий Самарин.	87
Достоевский — путь к Пушкину.	91
Константин Леонтьев.	93
Н. С. Лесков.	97
И. А. Бунин	100

«НАУКА»

С.-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

ИСКУССТВО И НАУКА (МЫСЛИ)

1

Вопросами соотношения науки и искусства занимаются сейчас многие физики. В качестве примера сошлюсь на статью покойного А.Б. Мигдала «Физика и философия» (Вопросы философии. 1990. № 1), где много говорится и об искусстве, на статьи Е. Л. Фейнберга (в частности, «Интеллектуальная революция. На пути к соединению двух культур» — Вопросы философии. 1986. № 8) и на его книгу «Две культуры. Интуиция — логика в искусстве и науке» (М., 1992).

Искусство можно рассматривать как один из видов познания действительности, хотя, конечно, к этому искусство не сводится. Попробуем определить своеобразие познания действительности с помощью искусства или, вернее, своеобразие искусства как познания действительности, что не то же самое.

Все виды искусства, а тем более искусство литературы, играют все большую и большую роль в познании мира (в тех случаях, разумеется, когда литературное произведение действительно принадлежит к высоким формам искусства). Не случайно физик Эйнштейн находил для себя стимулирующие импульсы в произведениях Достоевского, а филолог Р. Якобсон — в произведениях Матисса и Пикассо.

* * *

Познание мира может быть двояким: «успокоенным», чисто созерцательным, констатирующим, а с другой стороны — как бы «движущимся», следящим за движением познаваемого и поэтому «следящим», т.е. «идушим вслед».

Первое познание мира в основном представлено наукой, второе — искусством. Искусство не передает мир «в отпечатке», а как бы ставит эксперимент, создает ситуацию. Это познание творит «второй мир», свой, особенный.

Первое познание, научное, не ставит себе целью уловить мир в его потенциях, в его движущейся глубине. Познание же через искусство в той или иной мере нестабильно, ибо в нем огромную роль играет сам познающий, само его «бегущее восприятие».

Впрочем, элемент искусства есть и в науке, поскольку познание невозможно без познающего. Различие в том, какое из двух познаний к чему стремится. Научное познание пытается освободиться от познающего, от исследователя, намеревается сделать себя «объективным». Познание же, которое дает искусство, напротив, стремится как можно сильнее вовлечь познающего в свой акт познания. В искусстве познающий (слушатель, читатель, зритель) творит вместе с автором или помимо автора, но по его «подсказке». Вследствие чего в особенно высоких произведениях искусства бывает два и больше осмысления. И от этого познание мира приобретает еще большую ценность. Наука же стремится к одному объяс-

нению, к одному восприятию, к одному выражению осмысляемого (например, в виде математической формулы или той или иной концепции).

Есть еще один элемент искусства, который входит в науку. А. Б. Мигдал пишет: «Важнейшее эвристическое понятие в физике, как, впрочем, и в других науках, — красота теории, закона, концепции... Под красотой теории понимается установление неожиданных связей между разнородными явлениями, богатство и значительность заключений при минимальном числе правдоподобных предположений, остроумие аргументации» (с. 7); «В науке, как и в искусстве, новое не отменяет красоты старого. Романтика и красота науки — во взаимопроникновении и переплетении старых и новых идей» (с. 8). И т.д.

Вместе с тем все рассуждения об эмоциональности искусства банальны. Эмоции в искусстве — лишь одна из сторон извлечения активности из познаваемого. Дело в том, что искусство стремится (и достигает в этом отношении цели) к извлечению из действительности ее активной, скрытой силы. Оно вводит познание в познаваемое. Наука же пытается оставить исследуемое нетронутым, но не добивается нужных результатов (об этом см. в моей статье «Несколько мыслей о „неточности“ искусства и стилистических направлениях» (сборник «Philologica. Памяти акад. В.М. Жирмунского», Л., 1973)).

Искусство как познание первично; наука же вторична. Утверждение это может показаться неприемлемым. Однако вдумайтесь. В каких случаях та или иная формула, гипотеза, теория, система признается наиболее правильной? Тогда, когда она самая простая, несложная, легкая для усвоения. Именно такие формулы, теории и пр. учеными и признаются. В этом есть нечто близкое (хотя и не совпадающее) с искусством. Ибо и красота, о которой говорит А.Б. Мигдал, в науке лишь «поводырь», под водительством которого ученый узнает наиболее близкое к истине. Только затем в наиболее красивом он узнает и наиболее истинное.

Итак, в искусстве может быть несколько одинаково верных объяснений действительности. Например, каждое литературное направление имеет свой подход (не скажем «метод») к объяснению и построению правды. В той же мере (если не в большей — особенно в новое время) свой подход имеет и каждый более или менее одаренный автор.

Нечто сходное есть и в науке. В науке действительность открывается на «своем» уровне: на уровне механики, физики, химии и т.д. В науке есть элемент субъективизма, но он не зависит от элементов искусства в науке, он очерчен практическим применением выводов науки в цивилизации, в технике, в медицине и пр.

Возможность множественности «правд» в искусстве отчасти объясняется сложностью тематики искусства — тем, что искусство имеет дело преимущественно с обществом и человеком. В тех же случаях, когда искусство имеет дело с природой, с животным миром, имеет значение очеловечивание. Особенно заметно в литературе очеловечивание животных (во всех случаях попыток заглянуть во внутренний мир животного).

Эстетический момент в науке касается лишь объяснений действительности. Но и в искусстве эти эстетические ценности хотя и стремятся быть открытыми в самом материале искусства, в произведениях искусства, тем не менее не существуют «для себя». Если можно было бы говорить о «самоощущении» мрамора в статуе Венеры Милосской, то оно ничем бы не отличалось от «самоощущения» мрамора в каменоломне. Мрамор в Венере Милосской становится красотой только в сознании человека. Однако мрамор, тот и другой, в изучении его геологом одинаков в обоих случаях. Он разный только на ранних ступенях развития науки.

Есть, однако, в природе признаки, указывающие на существование внеприродного и внечеловеческого сознания. Сочетание цветов в нетронутой человеком природе — всегда эстетически приемлемо, будь то тундра, лесостепь, горы, тайга, шкура животного, осенняя листва и пр. Едва ли сочетание тех световых волн, которые достигают человеческого глаза и создают в нем ощущение цвета, уже обладает красотой, параллельной той, которая создается «результатом» этих волн — цветом. То же самое касается цвета в цветах или цвета в крыльях бабочки, даже в шкуре зверя. Гармоничность цвета тут совершенно не зависит от гармоничности и негармоничности световых колебаний. Результат в этих случаях предшествует причине, этот результат вызывающей.

Пейзажист познает красоту ландшафта независимо от «самосознания природы», но открывает вольно или невольно красоту, создаваемую надприродным сознанием, которое в этом случае мы должны признавать. Есть ли что-либо подобное в науке? И да, и нет. Художник познает мир через созданное им самим (это не противоречит тому, что было сказано выше). Он как бы примеряет к существующему вне его то, что он создает сам в действительности — хотя бы отдаленной от него временем, расстоянием, социальными отношениями и пр. Это его представление о красоте совпадает с тем, что существует вне его. Оттого и существует множественность познания одного и того же. Для ученого же красота заключена как бы не в действительности, а в его объяснении ее.

Главное видимое различие состоит в том, что ученый на основе своего понимания, если оно верно, может переделать изучаемое (хотя бы в принципе) и получить одинаковые результаты от одинаковых способов воздействия на действительность. Что же может художник? Он может расширить восприятие действительности в самых различных отношениях, например в отношении знакомства с индивидуальностью и типичностью (для чего-то и в каком-то отношении) людей, народов, происходивших событий, и внести во все это наглядность (в широком смысле), в том числе и в историю. Причем *цельность* восприятия мира от этого расширяется и углубляется. В науке же господствует главным образом «единая» аналитичность. Исследование художника идет, как мы уже говорили, путем создания «второго мира», своего мира, и носит синтезирующий характер, в принципе различный у каждого художника.

Еще одно различие между наукой и искусством — в их познающих функциях. Искусство изучает действительность *во времени*. Явления хоть и типичные для чего-то, но все же развивающиеся во времени, представленные во времени, имеющие начало и конец, — вот предмет познавательной деятельности искусства (напомним, что мы условились говорить не о всех задачах искусства, а лишь о познавательных его функциях). Наука же исследует то, что происходит *всегда* и всегда в точности может быть воспроизведено, повторено бесчисленное число раз. Кроме, конечно, науки истории (в том числе и истории литературы), но именно поэтому история соприкасается с искусством и имеет даже свою музу — Клио.

Художник всегда закрепляет момент как часть времени, в том числе и в натюрморте, пейзаже, — как они закрепились, отразились в данный момент в сознании художника. Если дело идет о натюрморте, то, хотя он может писаться долгое время, он все же как бы закрепляет именно момент.

Художник свободнее ученого и в выборе объекта своего познания. Ученый хотя и может исследовать объект с нескольких точек зрения и также применить несколько объяснений, которые, как мы уже говорили, в одинаковой степени могут быть верными, тем не менее связан с фактами внешнего мира теснее, чем художник.

Имея дело со временем и явлениями, представшими ему во времени, художник тем не менее преодолевает время. В музыке, например, имеет место память и

предугадывание последующего. Во времени — т.е. развертывание во времени явлений, становящихся вечными не только по значению, но и по отражению в них вневременных черт бытия.

Не случайно, что выводы науки могут отменяться (и по большей части отменяются) последующими исследованиями, теориями, усложняющими сам объект изучения (вернее, открывающими в объектах новые подлежащие изучению стороны). Произведения же искусства, к какой бы эпохе они ни относились, если они действительно произведения искусства, остаются таковыми и для всех последующих эпох (произведения античности, средневековья, Возрождения и пр.). Искусство развивается путем накопления опыта, создания традиций, умножения ценностей.

* * *

Произведение искусства всегда в известной мере не завершено. Незавершенность пробуждает активность познающего через искусство. Произведение искусства не завершено потому, что сам процесс познания составляет одно из важнейших свойств искусства — быть постоянно в движении, существовать в живом восприятии познающего. Живое участие познающего делает искусство, произведение искусства постоянно меняющимся в зависимости от воспринимающего и условий, в которых это восприятие осуществляется. В иных случаях эта незавершенность произведения искусства роковым образом сказывается в обрыве его создания помимо воли творца. Не закончен «Евгений Онегин», не закончены «Братья Карамазовы», «Война и мир» и мн. др. Кто знает, производили ли бы лучшие создания античного искусства большее впечатление, если бы они не были повреждены (но не изуродованы...) временем. Эти случайные повреждения оказываются, кстати, особенно «важными» в произведениях античности, в которых преобладает полная завершенность, законченность.

Уже давно было обращено внимание на то, что персонажи, создаваемые писателем, на известной ступени своего создания начинают «жить» самостоятельно, «требуют» себе неожиданных для художника качеств, совершают неожиданные поступки — «неожиданные» для их творцов. Самое простое объяснение состоит в том, что образ для своей цельности требует от его воплотителя известной цельности, добавлений и изменений, определенных действий, поступков. Но ограничиваться этим объяснением нельзя. И это особенно ясно для творчества Достоевского, где необъяснимое «вдруг» играет огромную роль в развитии сюжета, образа персонажа и в его поведении. Думается, что здесь имеет значение и выход образа действующего лица за пределы самого себя. В мире Достоевского многое исходит из надмирного бытия, каким является судьба, божественное вмешательство и пр. (ср. то же в житиях древнерусских святых). Но и это объяснение недостаточно. У меня ощущение (совершенно необязательное), что творимые художником персонажи воплощают в мире что-то существующее вне художника и художником только угадываемое и осуществляемое.

* * *

Заметить появление закономерностей можно в искусстве лишь в больших явлениях, но не в мелких. Существует порог появления закономерностей. В литературе он очень высок. Можно отметить, однако, что в средневековье этот порог ниже, чем в новое время, в котором элемент случая играет большую роль.

Вместе с тем закономерности в развитии искусств или в индивидуальном творчестве определеннее всего сказываются не внутри творчества, а внешне. Никак нельзя предвидеть, что будет или могло бы быть написано, но можно твердо

сказать, что не могло быть написано. Законы в свободном творчестве выступают не как стимуляторы, а как ограничители. Историк литературы, пытаясь разобраться в том, что происходило, должен иметь в виду и то, что не происходило.

Учитываться должны не только произведения, но и «незаполненное пространство» между произведениями. Вспоминаю, как художник В.Стерлигов говорил мне: «Писать нужно не только предметы, но и пространство между предметами — только так поступали великие живописцы». С другой стороны, как вариант той же мысли, необходимо учитывать не только то, что автор (творец) *сделал*, но и то, чего он *не мог сделать*, написать. Как на серьезную обычную ошибку укажу, что поэтические переводы «Слова о полку Игореве» в подавляющем большинстве случаев не учитывают поэтику древнерусской литературы. Переводы вводят изобразительные приемы, которые сами по себе красивы для XIX и XX веков, но не могли быть употреблены в XII веке.

Свобода творчества, при которой трудно уловить закономерности, не является беспредельной. Свобода осуществляется в неких границах. Скажем, Карамзин *еще* не мог в принципе писать как Достоевский, а Достоевский *уже* не мог писать как Карамзин. Границы охватывают творчество во времени, в пределах стилей например, но и по многочисленным менее устойчивым горизонталям (в каждой из национальных литератур эти границы устанавливаются языком, традициями, модой и пр.).

В истории искусств осуществляется «обратная закономерность». Законы охватывают искусство, не действуя в нем самом, оставляя только «круговую сферу». В меняющихся пределах искусство живет свободной творческой жизнью. Но в пределах... Вместе с тем законы искусства действуют в просветах между творениями искусства и жизнью. Но это особая и большая тема...

* * *

Сферы искусств! Именно «сферы» — во множественном числе. Надо изучать не законы развития искусства, а закономерные «беззакония». Ибо искусство свободно, не подчиняется законам и зависит только от творящих его. Но сферы свободы искусства имеют пределы, и эти пределы постепенно расширяются. Подобно тому как существует «расширяющаяся вселенная», искусство в своем историческом развитии — «расширяющееся искусство».

Возьмем, например, изображение человека. Пределы, существующие для изображения человека в творчестве Фонвизина, ограничены рамками представлений по преимуществу своего времени: добродетельный человек, дурной человек — в пределах обычной морали. У Радищева изображение человека резко расширяется — «молодец» в «Путешествии из Петербурга в Москву» располагается в более широких границах. Человек у Радищева может вызывать сочувствие, не будучи элементарно хорошим или плохим. И это дает возможность Радищеву судить человека с вершин общественного устройства. Когда говорят, что Радищев сравнительно слабый художник, не учитывают «границ» понимания человека. Но и Радищев с его пределами понимания человека карлик сравнительно с Пушкиным. Ибо у Радищева человек неподвижен, а у Пушкина он меняющийся (Онегин, Татьяна) или ускользает от возможности дать ему иную характеристику сравнительно с той, которую дает ему автор своими средствами. Пушкин достигает пределов изображения личности, пределов, при которых невозможна однозначная оценка — Петра, капитана Миронова, Пугачева. Все попытки «пересказать» и представить образ без текста, вне текста произведения похожи на классные сочинения. Герои Пушкина совершают поступки, которые могут совершить только они. Но все ли свойственные их индивидуальностям, личностям поступки описаны или рассказаны Пушкиным? Нет, конечно. Каждой личности у Пушкина остав-

лены различные *возможности*. И все-таки эти возможности также имеют пределы, свойственные литературной эпохе и свойственные творчеству Пушкина.

Но Пушкина превосходят по пространству изображения человека Гоголь и Достоевский. Последний как бы «спорит» с наукой о психологии человека. Человек у Достоевского действует внезапно, неожиданно. Неожиданно для читателя, неожиданно для персонажа, как бы подчиняющегося случайности, и, я думаю, неожиданно для самого автора (двойного — повествователя, играющего большую роль в произведениях Достоевского, и самого Достоевского).

Значит, в произведениях литературы изображение человека расширяется имманентно литературе, но оно же расширяется, если мы будем следить за историей «атмосферы искусства», в которой возникают и исчезают стили, в строгом соответствии с этой «атмосферой». Здесь ожидаемое и неожиданности как бы совмещаются: «синергия».

Я привел только один пример «расширяющегося искусства», но то же может быть отмечено в изображении природы, быта, любых феноменов жизни, включая само искусство. Расширяются потенции стиха, литературной речи, связи с другими литературными эпохами.

Казалось бы, перед нами «закон»? Но нет! Если бы был закон, то он действовал бы в одном направлении. Расширяющееся же искусство действует вне пределов какого-нибудь закона, кроме факта своего расширения. Амплитуда возможностей становится все шире, сдерживаемая только традициями.

Что же такое традиция в искусстве, требует особого рассмотрения. Традиция — это техника искусства и в современном, и в древнегреческом смысле. Она вооружает искусство и облегчает творчество. Поэтому отказ от традиций затрудняет творчество, а иногда и невозможен. Но, к счастью, традиция сама меняется и развивается. И то, что может быть отнесено к традиционности в XIX веке или в каком-либо десятилетии XIX века, совсем не то, что традиция в XVIII веке или том или ином десятилетии того же столетия. Традиционность — самовозобновляющееся явление, помогающее искусству, ибо неизбежное в подлинном искусстве нарушение традиционности все время новое, нетрадиционное. Значит, для истории искусства необходимо изучение не только «саморасширения» искусства, но и самосдерживания его в рамках «развивающейся традиционности».

* * *

Еще одно явление свойственно истории любого искусства. Обычное представление о том, что «теория» того или иного стиля предшествует «практике», совершенно неверно. Появление в искусстве классицизма, романтизма, реализма спонтанно, «бессознательно» и лишь потом осмысливается в творчестве. Поэтому, кстати, создание «стиля» «социалистического реализма» совершенно необычно и ни к какому особому стилю не привело. Был создан миф, необходимый в политических целях, поставивший искусство в рамки политики. Стиль «социалистического реализма» — это стиль работы официальной цензуры, и только. Подробнее это можно было бы проследить на конкретном материале. Но в теоретических работах необходимо быть кратким...

Настоящее, подлинное развитие искусства идет сперва спонтанно, а затем входит в сферу своего осмысления. И когда оно входит в сферу осмысления, оно в этой своей осмысленной форме умирает. Стиль реализма или сам реализм убивается всеми видами его теоретического осмысления.

Стиль создается только спонтанно. И творческие особенности тоже только спонтанны. Скажем, поставим перед Достоевским огромное зеркало того, что было о нем написано и пишется. Какова была бы реакция Достоевского на

теорию диалогичности его творчества Бахтина? Я полагаю, отрицательная. Он не узнал бы себя в критике и науке последующих лет. Достоевсковедение враждебно Достоевскому; как враждебно некрасоведение, толстоведение Некрасову и Толстому. Особенно это следует сказать о Толстом, который весь исходил в своем творчестве из отрицания теории: «простота и правда» Толстого, так же как отрицание всякой официальной литературности у Лескова, — это враждебность к осознанию «теоретических» истоков своего творчества.

Искусство восходит только к искусству. Нет такого этапа в развитии человечества, когда можно было бы сказать: вот появилось искусство! Искусство существовало до человека: оно есть в природе. Искусство свойственно животным и растениям: чувство красоты — до осознания этого чувства. Поэтому искусство — это простая данность, как и все то, что существует в мире. Данность нельзя определить, назначить ей функцию, спрашивать ее — зачем и кому она нужна.

В полной мере и всесторонне искусство не может быть рассмотрено. Даже красота, о которой мы часто упоминали выше, не обязательна для искусства. Есть искусство безобразного, но такое искусство чуждо познанию.

В данных заметках мы пытались рассмотреть только одну сторону искусства — познавательную.

2

В предшествующих заметках по философии истории литературы мною говорилось о том, что познание литературы и ее истории совершается при непрерывном участии воззрений самого исследователя. Сейчас нам предстоит вернуться к этим размышлениям.

Возможен ли выход из этого положения? Возможен — при условии изменения точки зрения на предмет изучения и на задачи изучения. Как правило, раскрытие содержания произведения и его формы характеризует в большей мере воззрения и эстетические представления исследователя, чем произведение и его творца. Что представляет собой современное марксистское изучение литературы и искусства вообще? Изложение марксистских взглядов исследователя, иллюстрируемое литературным произведением или историей литературы. То же самое представляют собой исследования литературы, производимые фрейдистами, психиатрами, историками и пр. Если исследователь не равновелик творцу, то результаты исследования всегда снижают уровень ценности произведения. Если же исследователь находится на уровне произведения, то все равно исследование «другим» предполагает перевод с одного языка, языка искусства, на другой язык, язык исследователя, наличие единых для всех времен, народов и обстоятельств неменяющихся критериев красоты, нравственности, истины и пр. и пр. Это особенно ярко выступает в тех случаях, когда анализ производится на основе представлений об имманентности произведений искусства, допустим, анализ строения того или иного стихотворения исходя из представлений о симметрии, повторяемости тех или иных мотивов, ритмического строения и пр. — о композиции стиха, его строении, ритмике, рифмах и пр. Исследователь в таком анализе стихотворения всегда попадает в ловушку своих представлений и может «заметить» то, что не замечалось читателями и являлось либо чисто случайным, либо авторской недоработкой, либо имело особый смысл в условиях своего времени, состояния представлений о красоте и нравственности, было консервативным или, напротив, взрывало и противоречило представлениям своего времени.

Какой же выход? Выход состоит в признании того факта, что изучение произведения искусства как вещи в себе невозможно и необходимо строго историческое изучение. Это означает, что можно изучить только историю создания

произведения, историю авторских замыслов, ибо во всех случаях творец, создавая свое произведение, в процессе его осуществления менял свои замыслы, идеи и способ их воплощения. Иначе невозможно понять существование черновиков или предварительных эскизов к произведению.

В свое время я предложил в своих книгах и статьях по текстологии единственно возможный способ разобраться в черновиках, вариантах, рукописных редакциях, изводах и т.д. — через построение истории текста (см.: *Лихачев Д.* Текстология: На материале русской литературы X—XVII вв. Л., 1962; 1983). История текста позволяет говорить об авторской воле — вопрос, по поводу которого было наибольшее количество споров с теми текстологами, которые предполагали существование «последней и единой воли» автора и произвольно брали те тексты, которые, им казалось, под это понятие «последней воли» подходили, не считаясь с тем, что бывают случайные моменты, бывает не «воля», а «авторское безволие», обусловленное давлением на автора гонимых соображений, желанием «подогнать» свое произведение под определенные вкусы, поиском популярности и пр., т. е. все то, что многими текстологами отбрасывалось.

Теперь ясно, более или менее, что я был прав, настаивая на применении строго исторического принципа в текстологии. И именно такая текстология может смягчить во многих отношениях субъективизм исследователя произведения, творчества того или иного автора и истории литературы.

Исследования истории литературы, как и истории искусств в целом, должны сами в той или иной мере стать предметами изучения, при этом, конечно, исторического.

Кроме того, следует считаться с тем, что произведение не существует само по себе. Произведением искусства создается для восприятия его тем или иным зрителем, читателем, слушателем. Значит, следует изучать и представления творца о тех, кому его произведение предназначается. Скажем, произведения Достоевского немыслимы вне идейной, политической, религиозной ситуации своего времени. Всякое произведение меняется от среды (в самом сложном понимании этой среды), в которой оно живет. Произведение искусства — всегда диалог со своим «окружением». Всякое развитие литературы есть также спор авторов между собой. Вот почему для развития литературы, особенно русской, такое значение имело существование особой культуры «толстых журналов», «спорящей среды» различных кружков и сообществ, разговоров между собой авторов и особенно существование развитой и большой перепишки между авторами, их дружба и их ссоры, переходящие иногда в бытовые (или возникающие из бытовых), но всегда свидетельствующие о некоей борьбе. Разобраться во всем этом бывает исследователю необычайно трудно. Тем ценнее, когда такие работы, учитывающие литературу как спор авторов между собой, появляются.

Но и такого рода подход не избавит литературу от плюрализма в ее толковании (то же касается и всех искусств). Если мы учтем, что и математика не лишена множественности исходных систем, приводящих к возникновению в ней различных концепций, в одинаковой мере имеющих право на существование, то и в изучении искусств этот плюрализм подходов оказывается правомерным, но при условии, что множественность подходов в свою очередь должна подвергаться анализу, главным образом культурологическому.

Таким образом, общая схема полного литературоведческого исследования должна строиться по следующим этапам:

- 1) Исследование истории текста произведения и на этой основе выявление авторских намерений, их эволюции, степени их законченности и т.п.
- 2) Исследование личности автора, его творческой эволюции и места произведения в этой творческой эволюции.

3) Исследование результатов первого этапа в контексте эпохи (господствующие стили, вкусы, идеологические потенции, литературное окружение, споры и т.п.).

Каждый из этих этапов должен учитывать положение исследователя относительно изучаемого произведения, по возможности абстрагируясь от собственных взглядов и взглядов и вкусов своей эпохи либо оговаривая их присутствие в выводах. Иными словами, исследователь должен быть и исследователем самого себя, своей эпохи (в должной, конечно, мере — не больше необходимого или очевидного).

На основе выводов изучения произведений и авторских личностей при учете всех культурных особенностей каждой эпохи только и возможно построение истории литературы (как и других искусств).

* * *

Из предыдущего изложения следует, что ценности искусства чрезвычайно изменчивы. И это верно. Но одновременно следует сказать, что они и чрезвычайно устойчивы. В сущности искусство — единственное, что остается вечным в культуре. Выгоды научные, усовершенствования технические — все изменчиво. Правда, в философии есть неизменяемые, не исчезающие достижения, позволяющие обращаться к ним и в наше время, но это потому, что философия в определенной своей части является искусством, родственна искусству. Поэтому истинные ценности искусства сохраняются и накапливаются. Исчезает в искусстве только то, что не является искусством, — различного рода «шлак».

Что же в искусстве является прочным, вечным и действительно ценным, что свидетельствует о вечности искусства? Этому будет посвящена одна из моих последующих заметок по философии истории литературы. Забегая несколько вперед, скажу, что вечные ценности искусства следует искать не в крупных общих явлениях, а скорее в малых, даже бесконечно малых, являющихся подлинно большими. Приведу такой пример. Симметрия представляется многим искусствоведам чем-то безусловно красивым. Однако есть великие стили в искусстве, которые тщательно избегали полной симметрии, ограничиваясь лишь намеком на возможную симметричность. Красота заключалась в едва уловимых соотношениях одинакового и различного. То же следует сказать и о построении личности действующего лица в литературном произведении. Но об этом в будущих заметках.

* * *

Итак, знания неотделимы от познающего, от того, кто этими знаниями обладает. Поэтому всякие представления об искусстве, о произведении искусства, об истории искусства и, в частности, литературы так или иначе связаны с познающим, с его личностью (убеждениями, вкусами, с его эпохой и обществом, в котором он живет). Поэтому наши представления о любом произведении, например Достоевского или Пушкина, так или иначе отражают личность познающего или его эпоху. Это не значит, что читатель всегда и во всех случаях «портит», снижает произведения, или литературный процесс, или автора, творца. Иногда как раз напротив. Так, например, я убежден, что в наше время мы понимаем в каком-то смысле роман «Бесы» даже полнее, чем воспринимал их, создавая, сам Достоевский. В чем-то мы не учитываем его замысел, но в основном мы воспринимаем «Бесов» как совершившееся, тогда как для времени Достоевского и для самого Достоевского это было предвидение будущего через углубленное понимание времени, когда «Бесы» создавались. То же самое, но с меньшей долей

разрыва, мы можем сказать об «Отцах и детях» Тургенева, «Петербурге» А. Белого, «Докторе Живаго» Б. Пастернака. И сказанное мною относится не только к содержанию, но и к форме. Так, например, форма (содержания я не касаюсь — оно также «забегает» в будущее) таких произведений, как «Обломов» Гончарова или «Взятие Керчи» Константина Леонтьева, воспринимается ныне как вполне современная проза.

Где проходит граница вполне объективной истины, и возможна ли она вообще в научном исследовании и в тех результатах научных исследований, в которые неизбежно примешивается доля личности творца, читателя, дух эпохи, включая для читателя тот «литературный опыт», который накопился за время, отделяющее произведение как несомненную достоверную единицу литературы в целом от читателя.

Несомненно, что эта граница подвижна. Ее положение, более близкое к предмету изучения и более отдаленное, зависит от той суммы фактов, которой исследователь обладает, которую он накопил. Эти факты разнородны: и об эпохе автора, и о самом авторе, и об истории создания произведений.

Я говорю о литературном произведении, так как в литературе, в ее истории или в ее «горизонтальном разрезе эпохи» самой надежной единицей является именно произведение. К произведению сходятся все нити в изучении литературы, ее истории, творчества писателя и т.д. В отношении именно произведения мы можем путем исследовательской работы получить наибольшее количество фактов, которое затем используем для построения истории стилей, эволюции общественной мысли, в той мере, в какой она выражается в литературе. Литературное произведение, как и всякое произведение искусства, наиболее достоверная и исходная позиция изучения литературы, искусств и культуры в целом. Это объект «опытной очевидности». Весь вопрос в том, как эту очевидность познать в наибольшей приближенности и не смешивая по возможности факт с его интерпретацией, ибо трудность состоит в том, что даже в отборе фактов из действительности, в определении фактов как фактов уже наличествует момент их интерпретации. Факты, как мозаичные камешки в мозаике, дают более или менее полную картину действительности. Изучая произведение, мы вместе с тем должны «изучать свое изучение», как ни парадоксально это звучит, изучать наше отношение к изучаемому.

Опору на факты для восстановления наиболее объективной картины произведения и литературы в целом, стремясь исходить не из накладываемых на произведение и литературу в целом элементов личности исследователя, я и называю «конкретным литературоведением» — термин, введенный мною впервые в книге «Литература — реальность — литература».

Основой литературоведения является изучение произведения, опирающееся на возможно большее число конкретных фактов, по возможности не отражающих в своем выявлении личности исследователя. Такие факты мы находим по преимуществу в истории текста произведения, основанной на текстологии, в свою очередь опирающейся на палеографию, археографию, архивоведение и т.д.

На основе данных изучения отдельных произведений строится история творчества автора, учитывающая биографику как особую науку (о ней следует писать отдельно), психологию творчества применительно к данному автору и пр. На основе изучаемого творчества писателя строится история литературы, в свою очередь имеющая связи с историей человеческого общества в целом, историей других искусств, историей общественной мысли, философией, религией и пр.

История критики, журналистики и т.д., имеющая прямое отношение к истории литературы, строит свою науку примерно на таких же «пирамидах изучения». Напомню только, что критика, как и журналистика, появляется в истории культуры сравнительно поздно, хотя и имеет древние праформы.

Примерно такими же «пирамидами» обладают и другие искусства в своем изучении: то, что мы также могли бы назвать «конкретным искусствоведением».

В практике литературоведческих исследований все изложенное означает также, что так называемые «вспомогательные дисциплины» — комментирование, отдельные исследования частных вопросов, часто презрительно именуемые «мелочеведением», — должны играть большую роль, чем они играют сейчас в нашей науке, ибо только это конкретное изучение способно избавить нашу науку и наши обобщения, концепции, существенность которых я отнюдь не отрицаю, от излишнего субъективизма, создать стабильность выводов.*

Я бы не хотел, чтобы мой призыв к «конкретному литературоведению» был воспринят как выступление против философского восприятия литературных произведений вообще, а тем паче как выпад (несомненно вульгарный) против «проблемщиков». Попытка восприятия литературы в свете современности (политической, общественной, философской, эстетической и пр.) требует обобщающих работ, работ, осмысляющих эстетические ценности прошлого в свете современного меняющегося сознания. Именно такие работы, как работы Бахтина, Лосева, Лотмана, Мелетинского и многих других, отчетливее всего свидетельствуют о бессмертии культурных явлений.

Однако при попытках восстановить историю литературы необходимо всячески стремиться избавиться от идеологических и философских схем, представляющих не столько самого автора, сколько современное исследователю сознание его эпохи. Исследователь-интерпретатор отражает себя и свою эпоху в большей мере, чем исследователь-комментатор, который стремится устранить себя как третью инстанцию. Но о «третьей инстанции» необходимы особые размышления...

* Данная статья представляет собой продолжение и в известной мере развитие моих предшествующих статей: 1) Строение литературы (к постановке вопроса) // Русская литература. 1986. № 3. С. 27—29; 2) Закономерности и антизакономерности в литературе // Там же. 1990. № 1. С. 3—5; 3) «Принцип дополнительности» в изучении литературы // Там же. 1991. № 3. С. 36—37. Не скрою, что в процессе моих размышлений мои взгляды уточнялись и в соответствии с этим варьировались, но оставались неизменными в общем своем направлении, выработанном на основании опыта работы над книгой «Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв.» (1962; 1983). Кроме этих работ защитите так называемых «вспомогательных дисциплин», которые я предлагаю считать «основными», посвящено несколько моих статей, которые я отношу к сфере публицистики. Они не вносят ничего существенного в построение теории «конкретного литературоведения», которую еще предстоит строить и строить.