

ДИМИТРИЙ
СЕГАЛ

ПУТИ
И
ВЕХИ

РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
В ДВАДЦАТОМ
ВЕКЕ

Водолей
Москва
2011

Димитрий Михайлович Сегал

Пути и вехи. Русское литературоведение в двадцатом веке

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=4964850

Дмитрий Сегал. Пути и вехи. Русское литературоведение в двадцатом веке: Водолей; Москва;

2011

ISBN 978-5-91763-077-9

Аннотация

Книга Д.М. Сегала, одного из активных участников структурно-семиотического движения в литературоведении, раскрывает перед читателем основные вехи в истории литературной критики и науки о литературе в России конца XIX – XX в. Специальное внимание уделяется становлению и развитию русской формальной школы в литературоведении (Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Ю. Тынянов), сравнению идей М.М. Бахтина и «младоформалистов» (Л.Я. Гинзбург), а также русской школе фольклористики (В.Я. Пропп и О.М. Фрейденберг). Заключительные главы посвящены основным идеям и работам Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова – основателей структурно-семиотического направления в литературоведении. Попутно рассказывается о некоторых событиях в истории идейной борьбы в литературной критике этого периода.

Содержание

От автора	4
Глава I	6
Глава II	25
Конец ознакомительного фрагмента.	40

Дмитрий Сегал

Пути и вехи

Русское литературоведение

в двадцатом веке

От автора

Эта книга выросла из «социального заказа». Заказчиком был мой давний друг, замечательный историк русской литературы французский славист Жорж Нива, долгие годы бывший профессором кафедры русской литературы Женевского университета. Жорж Нива играл и играет важную роль в распространении знаний о русской культуре во Франции и Швейцарии и в западном мире вообще. Особенно интересны и оригинальны его капитальные труды об Александре Исаевиче Солженицыне, с которым его связывали долгие годы дружбы. Для меня особенно ценны исследования Жоржа Нива о русской литературе Серебряного века и специально о Борисе Пастернаке. В последние годы жизни поэта Жорж Нива был с ним близок, и эта близость стала сама по себе важным фактором в истории русской литературы и биографии моего друга.

Одним из фундаментальных научных предприятий, начатых в свое время Жоржем Нива (в тесном сотрудничестве с эмигрировавшими тогда из Советского Союза Ильей Захаровичем Серманом и Ефимом Григорьевичем Эткингом, а также с видным итальянским славистом Витторио Страда), стала многотомная «История русской литературы» на французском языке. Издание это выходило в течение многих лет; и вот в специальный дополнительный том, готовящийся к печати в настоящее время, меня и пригласил участвовать Жорж Нива, попросив написать отдельную статью, в которой я должен был изложить свой взгляд на развитие русского литературоведения в XX веке – статью, как он подчеркнул, более личную, субъективную, отражающую мою позицию как ученого, нежели просто сухой компендиум фактов.

Результат моих усилий в этом направлении я позволяю себе представить на суд читателя. Статья быстро переросла объем, приличествующий для сочинения, предназначенного в коллективный труд, а вскоре стал меняться и сам жанр. Она перешла в нечто, более похожее на книгу, правда, книгу в высшей степени обзорную, не претендующую на полноту охвата. Я писал о тех крупных течениях литературоведческой мысли, которые, как мне представлялось, можно считать живописующими весь путь, пройденный русской культурой в двадцатом, веке – путь, поистине мученический и одновременно героический и вдохновляющий.

Те многие видные литературоведы, которые не попали в этот обзор, наверняка дождутся более усердного и объективного летописца, который, я уверен, скоро появится. Я не упомянул о них не по какой-то скрытой причине, а просто потому, что этот обзор должен был остаться обзором. К тому же, как я уже сказал, этот текст первоначально предназначался для западного читателя, причем читателя, так сказать, энциклопедического, то есть ориентированного на то, что я назвал «весь путь» русской культуры XX века, а не на более подробные, часто еще мало освещенные его закоулки и развилки. Впрочем, сама концепция истории русского литературоведения, которая мною представлена здесь, равно как и анализ и оценки, от этого не зависят. Поэтому я и решился ознакомить и русского читателя с этими своими соображениями. Разумеется, текст в этом виде никак не мог быть включен в тот том, куда меня первоначально пригласили.

В заключение я хочу высказать глубокую благодарность Жоржу Нива, без которого эта книга не материализовалась бы, и попросить у него прощения за явное нарушение всех правил коллективного сотрудничества.

Я приношу огромную благодарность моему внимательному редактору и издателю Евгению Анатольевичу Кольчужкину, чьи замечания я постарался учесть. Эта книга многим обязана Нине Михайловне Сегал (Рудник). Ей моя всегдашняя благодарность, признательность и любовь.

Д.Сегал

Май, 2011. Иерусалим.

Глава I

Теоретические предпосылки сравнительного литературоведения (Веселовский, Потебня). Их реализация в фольклористике (Пропп, Фрейденберг)

Настоящий обзор вовсе не претендует на полное освещение истории литературоведения в России за последние 150 лет. Его цель – собрать вместе мои зачастую субъективные наблюдения и размышления по поводу изучения литературы в той мере, в какой они могут быть представлены как одно целостное повествование.

Это повествование основано на фактах научной жизни, становления и распада научных методов, школ и направлений. В нем нет попытки вскрыть какие-то подспудные и до сих пор неизвестные, тайные смысловые ходы или представить забытые факты. Я пытаюсь лишь упорядочить для самого себя то, что мне кажется историческим нарративом данной научной области. Потребность в таком упорядочении проистекает, как мне кажется, из современной картины состояния литературоведения в России и других странах.

Вообще говоря, история литературоведения как таковая представляет, наверное, интерес лишь для вполне определенного, ограниченного круга читателей-профессионалов. Так, соответствующие обзоры истории английского, американского, французского и даже немецкого литературоведения, действительно, будут иметь, в основном, чисто профессиональный интерес. В основном – но не полностью, не на все сто процентов, ибо в каждой из этих историй будут такие аспекты, периоды или отдельные школы, о которых можно будет сказать, что они стали известными и широко за пределами узкой профессии и, так или иначе, будоражили внимание и вызвали интерес и у более широкого читателя. А о некоторых (немногих!) будет справедливо утверждение, что они имели какой-то судьбоносный характер в истории наук, идей или, может быть, даже народов. Так вот, тот исторический срез судеб русского литературоведения, о котором пойдет речь в настоящем обзоре, характеризуется тем, что в то время литературоведение в России вышло за рамки своей узкой академической направленности. Более того, можно думать, что и в других странах в это время литературоведение приобретало, здесь и там, более широкий размах в результате, помимо прочего, контактов с русскими литературоведческими школами.

Соответственно, настоящий обзор истории некоторых школ и направлений русского литературоведения написан под углом возможного выявления тех моментов, когда литературоведение выходило за рамки своих чисто цеховых задач. С другой стороны, этот выход, всегда весьма широкий и энергичный, был наиболее плодотворным именно тогда, когда литературоведение оставалось наиболее верным своему непосредственному предмету – тому, что ранее было принято называть изящной словесностью. При этом как русское литературоведение, так и зарубежное всегда оставалось в рамках трех основных исследовательских, методологических и мировоззренческих смысловых полей: философии, истории и языка. И для русского, и для зарубежного литературоведения справедливо то, что когда они получали импульс от этих полей, их история начинала наполняться особым смыслом. Именно по этим линиям и будет вестись настоящий обзор. Более того, само развитие литературоведения в России в двадцатом веке во многом возьмет на себя, в какие-то исторические периоды, функции развития именно этих направлений гуманитарной мысли.

Уроки изучения литературы в России, СССР, а затем снова в России могут быть сформулированы следующим образом: в советское время литература о литературе – литературо-

ведение – в большой степени заменило собою все остальные дисциплины гуманитарного цикла, а особенно философию и историю, поскольку на протяжении всего советского периода этими дисциплинами по-настоящему в научном плане было заниматься невозможно. Поэтому научные или критические труды о художественной литературе в тех аспектах, где трактовались философские или исторические проблемы, поднятые автором художественного произведения, так или иначе должны были обсуждать эти проблемы – в том числе и те, которые советское литературоведение должно было игнорировать.

Однако в процессе этого сам предмет литературоведения к нашему времени подвергся почти полному размыванию. Люди, пишущие о литературе, позволяют себе свободно рассуждать о любых (особенно актуальных) проблемах истории, государственного устройства, мировоззрения, политики и проч., но при этом они все менее и менее интересуются спецификой собственно литературы как художественного объекта. Сама же актуальная художественная литература становится все более и более похожей на «текст», выработанный, сконструированный и упакованный внутри одной из индустриальных систем массовой коммуникации, будь то массовая реклама, периодическая сводка новостей, политическая беседа по телевидению или радио или развлекательный продукт типа «клипа», «фэнтэзи» или «реалити-шоу».

Аналогичные процессы экспансии литературоведения и литературной критики в области политики, экономики и философии и параллельного размывания специфики художественной литературы имели место и на Западе; далее всего эта тенденция зашла в странах английского языка, откуда она, собственно, распространяется сейчас и в другие места, в том числе и в Россию.

Но вся «интрига» истории российского литературоведения в XX веке состоит в том, что первоначально возникла эта тенденция необычайной инфляции литературоведения именно в России, там она расцвела и оттуда распространилась на Запад. Но одновременно в российском *научном* литературоведении были выработаны важнейшие концептуальные и методологические подходы изучения именно литературы *per se*, которые, по нашему мнению, должны сохраниться и в том литературоведении, которое, возможно, возникнет и разовьется в XXI веке.

Традиционный подход, принятый в настоящее время в России при описании истории литературоведения в университетских программах, курсах и обзорах и сводящийся к истории школ (мифологическая, диффузионная, психологическая, формальная, социологическая, марксистская, структуралистская, деконструктивизм и проч.), основан на явной или неявной предпосылке методологической несамостоятельности литературоведения как дисциплины. Предполагается, что к изучению литературы прилагаются те или иные методы, выработанные и опробованные в других областях знания и дисциплинах.

Мы же видим в реальной практике обратное: не методы других дисциплин внедряются в литературоведение, а подходы, характерные для литературоведения, все более и более начинают характеризовать остальные области. Лишь русская «формальная школа» попыталась выделить, отграничить и по возможности защитить области чистого литературоведения от вторжения чуждых подходов. Одновременно формалисты, а особенно В.Б. Шкловский и Б.М. Эйхенбаум, попытались показать, что именно эти «смежные» дисциплины, особенно историю и социологию, а также, добавим мы, философию, политику и экономику, следует защищать от экспансии расплывчатых и безответственных квазилитературных рассуждений, обобщений и лозунгов, часто фигурирующих в текстах, трактующих литературу.

На всем протяжении двадцатого века, и в течение уже последних десятилетий девятнадцатого, литературоведение в России искало свой путь между стремлением к определению сущности литературы, литературности и литературного призвания в целом и неукротимым стихийным интересом к творчеству отдельных писателей и поэтов, главным образом

русских. Естественно, оба направления не были друг от друга изолированы, и открытия и находки в одной области помогали прогрессу в другой. Особо следует подчеркнуть, что на всем протяжении этого пути русское литературоведение сохраняло принципиально историческую точку зрения, иногда делая именно ее фокусом исследования. Историческая точка зрения кристаллизовалась в самых разных аспектах взгляда на литературу. Наиболее понятным и признанным было рассмотрение того, как отражается в литературе, будь то в ее содержании, стиле, языке, соотношении жанров и проч., или в том, как творцы и деятели литературы взаимодействуют друг с другом и с окружающим миром, или, наконец, в судьбе самих произведений литературы, непосредственное и разнообразное воздействие исторических событий, обстоятельств и перипетий. Другой аспект, который приобретает иногда важнейшее значение, – это внутренняя история самой литературы, ее профессиональных и цеховых институтов, ее социальных, психологических и иных внутренних механизмов. Еще один аспект истории литературы, очень богато и плодотворно разрабатывавшийся на Западе и пока слабо разработанный в России (в силу особых условий русской истории в XX веке), – это подробная биографическая история отдельных творцов. Наконец, четвертый аспект, который был особенно существенен на заре русского литературоведения и снова стал актуален в наше время, – это исследование истории литературного процесса параллельно истории культурного процесса в целом, в частности, в том, что касается развития литературного языка на фоне развития других «языков культуры».

Особенно плодотворным было исследование исторических процессов, связанных с самим возникновением литературы.

Именно выделение литературы, и, специально, письменной и авторской литературы как отдельной среды словесного искусства, связанной с другими областями этого искусства, такими как фольклор (устное народное творчество), а также с другими областями словесной деятельности, такими как бытовая, деловая, ритуальная коммуникация, но отличной от них принципиально, знаменует собою то, что можно назвать началом научного литературоведения в России.

Это начало связано с именем Александра Николаевича Веселовского (1838–1906), чье творчество относится, собственно говоря, к XIX веку, но чье научное значение и влияние¹ целиком принадлежит веку двадцатому. Я говорю прежде всего об учении Веселовского о *мотиве* и *сюжете* в литературном повествовании, этих фундаментальных категориях науки о литературе. В какой-то мере значение этих исследований А.Н. Веселовского для науки о литературе можно сравнить с открытием Д.И. Менделеевым, современником Веселовского, закономерностей периодической системы элементов. Позднейшие исследования по жанровому распределению и классификации мотивов и сюжетов в устном народном творчестве (А. Аарне, Н. Андреев, С. Томпсон) позволили обрисовать более или менее полную картину того, как и какие мотивы группируются в структурные части сюжетов (напр., зачин, экспозиция, начало, затруднение, сокрытие, испытание, открытие, апогей, раскрытие /проверка/, награда /наказание/, эпилог), характеризующих те или иные жанры, как, например, лирическую песню, эпическую балладу, волшебную сказку, легенду, эпический нарратив детства и юности героя, эллинистический роман, эллинистическое повествование о путешествии («перизегзис») и т.д. и т.п.

Все эти наблюдения, как самого А.Н. Веселовского, так и его последователей, оплодотворили сравнительное литературоведение и науку об устном народном творчестве (фольклористику). Сам ученый строил свои исследования исключительно в согласии с истори-

¹ Иногда в весьма фантастической форме, когда в 1946 году секретарь ЦК А.А. Жданов объявил А.Н. Веселовского и его школу сравнительного литературоведения ответственными за политические и идеологические просчеты и ошибки советских писателей и деятелей культуры, обвинив их в «космополитизме» и «преклонении перед иностранщиной».

ческим и компаративным (сравнительным) подходом. Для него фольклористика никак не отделялась от последующей, т.н. авторской или «личной» литературы. Более того, он не мыслил себе историю, скажем, русской литературы в отрыве от процессов, происходивших во «всемирной литературе» – как во время Веселовского и позднее именовалась сложная картина параллельной истории отдельных литератур Запада и Востока. Конечно, исследование этой истории не под силу одному ученому, и сам Веселовский (как и его друзья и коллеги на Западе и в России) работал, в основном, с материалом фольклора и средневековых литератур, хотя были у него и исследования, посвященные современным творцам, например, поэту В.А. Жуковскому.

Два важнейших теоретических положения Веселовского сохраняют, как мне кажется, свою истинность и в наше время. Первое сформулировано им в осторожной форме еще в 1886 году: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завершенными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым»².

Второе мы находим в его «Исторической поэтике», изданной уже после смерти ученого, в 1940 году: «[Когда современная литература] очутится в такой же далекой перспективе, как для нас древность, от доисторической до средневековой, когда синтез времени, этого великого упростителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглядываемся на далекое поэтическое прошлое – и явления схематизма и повторяемости водворятся на всем протяжении»³.

Второе наблюдение представляется в высшей степени точным, пусть временная перспектива, о которой говорит Веселовский, и относится к весьма далекому будущему. Дело в том, что сближение мотивов, форм и композиционных структур может происходить и происходит не только благодаря действию исторических факторов, но и в силу изменений, происходящих в интерпретации и семантизации произведений литературы и искусства, когда на первый план начинают выступать все более общие абстрактные моменты структуры и сигнификации. Достаточно было одной замечательной работы 1928 года Владимира Яковлевича Проппа «Морфология сказки» (см. далее), написанной под прямым влиянием теории мотивов и сюжетов Веселовского, чтобы самые различные и друг на друга непохожие содержательные фигуры литературного повествования вдруг сблизились, «слились» с функциональной точки зрения в самых разных произведениях и повествовательных жанрах. Так, орел, переносающий героя на себе из подземного царства в мир людей в волшебной сказке «Три царства – медное, серебряное и золотое» (Афанасьев, 128–130), оказывается функционально сходным с Пугачевым из «Капитанской дочки» Пушкина, выводящим героя на твердую дорогу. Оба выполняют роль так называемого (по Проппу) «помощного зверя». Более того, оказывается, что такого рода повествовательные функции и приемы характеризуют, по сути дела, любые нарративы, как показали работы, в частности, французских семиологов Альгирдаса Греймаса и Клода Бремона в 1960–70-е годы.

Что касается того, что литераторы и литературоведы всегда находятся внутри («в лоне», «в тисках»...) традиции, то здесь надо сделать несколько замечаний.

Внимательное наблюдение за историей литературы и искусства в XX веке показывает, что это действительно так, несмотря на всевозможные попытки эту традицию разбить, уничтожить, прекратить, заменить чем-то другим и т.п. Даже если взять самые крайние выбросы из традиции, типа искусства действия («action art»), безбуквенных или бесстраничных книг,

² Веселовский А.Н. Из истории романа и повести. СПб. – Вып. 1. С. 40.

³ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высш. школа, 1984. С. 3.

беззвучных музыкальных пьес и т.п., то они, во-первых, получают знаковый смысл и *raison d'être* только в рамках (на фоне) традиции, а во-вторых, сами эти акты разрыва с традицией восходят к весьма определенным традициям типа ритуальных действий, обрядов посвящения и проч. Более того, следует обратить внимание на то, что эти процессы слияния, совпадения линий всегда сопровождаются расщеплением знаков, превращением целого знака или конгломерата знаков в беспорядочный набор фрагментов, а фрагментов – в цельные знаки. Могут меняться соотношения внутреннего и внешнего, замкнутого и открытого и проч. Пребывание внутри традиции вовсе не означает абсолютной неизменности значения и функции художественного произведения.

Дальнейшая судьба творческого наследия А.Н. Веселовского в России, а затем в Советском Союзе, а затем снова в России драматична и полна потрясений. Поскольку энциклопедизм и универсальность научных интересов и достижений Веселовского касались почти всех областей всемирной литературы, его реальное влияние практически никогда не прекращалось, чего не скажешь о других крупных филологах его времени, чье влияние иногда полностью сходило на нет. Даже то, что именно его имя было выбрано Сталиным и Ждановым в качестве жупела и пугала, не привело к полному истреблению живого наследия Веселовского, скорее – наоборот. Смерть Сталина и его устранение с идеологической арены привели к возобновлению и усилению интереса к научному наследию Веселовского.

Прямым учеником А.Н. Веселовского был романист В.Ф. Шишмарев (1875–1957). Его вклад в общую теорию литературы был достаточно скромным, при том, что конкретные исследования по средневековому французскому эпосу всегда глубоки и интересны. В истории русского литературоведения XX века он интересен тем, что первым из гуманитарных ученых получил в 1957 году тогда же учрежденную Н.С. Хрущевым – в противовес им же ликвидированной Сталинской премии – Ленинскую премию. Это событие, происшедшее через 11 лет после знаменитого доклада Жданова и постановления ЦК, в котором Веселовский подвергался громкой анафеме, знаменовало полную научную реабилитацию наследия великого ученого.

Еще более важно для развития этого наследия в русском и советском литературоведении то, что идеи и положения А.Н. Веселовского получили в двадцатом веке замечательное развитие, будь то в прямой форме, или в сочетании с идеями других видных русских и зарубежных ученых. Конец XX и начало XXI века во многом можно считать временем настоящего возрождения идей А.Н. Веселовского, идей, которые он развивал вслед за Гете, который первым сформулировал мысль о *всемирной литературе* (*Weltliteratur*).

Из прямых продолжателей идей А.Н. Веселовского следует, в первую очередь, назвать академика АН СССР Виктора Максимовича Жирмунского, ученого, как и Веселовский, необычайного исследовательского диапазона, первооткрывателя новых научных дисциплин и горизонтов. Из многочисленных научных направлений, которые он указал, упомяну здесь восходящие к Веселовскому две крупные темы: одна – «Русская литература и Запад», другая – «Исследования в области евразийского эпоса». А.Н. Веселовский был одним из истинных первооткрывателей существовавших в Средние века интересных связей между эпическим творчеством, расцветавшим в западных литературах (особенно в романских и кельтских), и повествовательными жанрами древнерусской и других древнеславянских литератур (особенно литератур южнославянских). Этот период (начиная где-то с XII века и по век XVII) был в том, что касалось литературных связей, периодом очень богатым. Именно тогда активно циркулировали сначала в греческом оригинале (иногда восходившем даже к древнеиндийским первоисточникам) и в переводе на латынь, старославянский и новые романские, славянские и другие языки, многочисленные рассказы, сказки, новеллы, эпические романы, вроде истории Александра Великого, известной на множестве языков, в том числе и средне-

персидском («Искандер-Наме»), знаменитой «Киропедии», повествующей о детстве и юности великого персидского царя Кира, и т.д.

А.Н. Веселовский посвятил описанию и исследованию мотивов, сюжетов и героев этой, поистине тогда универсальной всемирной литературы значительное количество статей и книг. Постепенно его внимание двинулось и в сторону нового времени, где он оставил множество работ по генезису и истории Возрождения.

В.М. Жирмунский в своих первых крупных работах обратился к другой важнейшей эпохе, когда понятие «всемирной литературы» было только что сформулировано и концептуализировано – к эпохе романтизма и, особенно, немецкого романтизма. Мысль А.Н. Веселовского о том, что историю и содержание русской литературы невозможно рассматривать вне истории западной литературы, нашла свое конкретное развитие в книгах В.М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» (СПб., 1914) и «Религиозное отречение в истории романтизма» (М., 1919). В них была показана тесная связь, в частности, русского символизма, в лице таких его фигур, как поэты И. Коневской, А. Добролюбов, А. Блок и А. Белый, с миром религиозной мистики, из которой, по мнению исследователя, вышли немецкие романтики иенской школы (Клеменс Брентано, Людвиг Тик, Новалис). В этих работах замечательно внимание ученого к таким явлениям духовной культуры, как индивидуальный мистицизм, которые традиционно рассматривались академическим литературоведением, как лежащие на периферии генеральной линии развития литературы.

Книги В.М. Жирмунского о немецком романтизме и примыкавшие к ним немного более поздние работы о русском символизме и постсимволизме (особенно статья «Преодолевшие символизм») были в высшей степени влиятельны, особенно в самом начале двадцатых годов. Потом под все большим давлением тоталитарной ленинско-сталинской идеологии эти работы были преданы забвению, хотя их основные положения, особенно о трансформации религии в религиозность, а религиозности – в бытовое исповедание в ходе литературной эволюции от классицизма и сентиментализма к романтизму и символизму, а от них – к постсимволизму оставались, пусть в подспудном виде, неизменными и привлекательными как для исследователей, так и для еще бывших активными творцов эпохи Серебряного века, которые эти работы знали и ценили (особенно Анна Ахматова). Лишь после падения коммунистической идеологии, в девяностые годы и позднее, выявилось все значение этих мыслей В.М. Жирмунского для понимания культурно-исторической, и в том числе литературной, эволюции России и Советского Союза в двадцатом веке.

Дело в том, что В.М. Жирмунский в этих своих ранних работах о немецком романтизме и символизме ухватил одну очень важную черту этого движения и, вообще, исторического периода, связанного с романтизмом, – черту, которая, как представляется, ускользнула от внимания исследователей.

Речь идет о том, что новое время охарактеризовалось появлением весьма важного культурного явления, повлиявшего, как оказалось, на все историческое развитие, начиная с эпохи великих революций: выделение из семиотической системы религии очень общей и весьма диффузной *религиозности*, которая, в частности, оказалась главной формирующей силой европейского романтизма, особенно немецкого, о чем, собственно, и писал Жирмунский. Особенность такой религиозности в том, что она, будучи глубоко укорененной в традиционных религиях, совершенно не связана с ними формально, институционально и экзистенциально, но обладает при этом большой внутренней активностью и способностью к распространению. Эта *новая религиозность* превращается из, в основном, социального явления, зависящего от структуры функций в социуме, в явление индивидуальной онтологии человека и определяет тем самым его ценности, его поведение (как личное, так и социальное), но от социума новая религиозность при этом совершенно не зависит и социуму никак не подчиняется. Литература же, а особенно поэзия, становится основным медиумом существо-

вания этой религиозности. В.М. Жирмунский показывает главные направления этого процесса, рассматривая романтизм йенского и гейдельбергского периодов, а затем его трансформацию в символизм. Сам Жирмунский обозначает эту религиозность, не желая плотно ее связывать с традиционными формами и институтами религии, современной мистикой.

Для него было существенным обозначить именно этот мистицизм – представление об одухотворенности человеческого бытия, о его пронизанности Божественным началом – как творческую основу европейского романтизма; именно эту черту, а не то, что было принято описывать как сущность романтизма в традиционном (я бы сказал, прогрессистски ориентированном) литературоведении: представление об особом романтическом герое, о двоимирии (то есть расколе бытия на высший, «тамошний», и низший, «здешний» миры), о связанном с этим трагическом разладе бытия и культуры. Этот мистический, религиозный образ романтизма В.М. Жирмунский особенно четко видит в творчестве Фридриха фон Гарденберга (Novalis, Новалис). Добавлю к этому от себя то, что особенно ярко и впечатляюще новая религиозность выражена в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген», где нарисован новый миф, связывающий вместе веру, науку и историю, миф, обращенный в будущее, когда обожженная природа благодаря науке и самоусовершенствования человека становится навеки внятной человеку, и он научается понимать ее язык, отменяются земные законы пространства и времени, человек может свободно перемещаться в истории, и сама смерть исчезает.

Как я уже сказал, В.М. Жирмунский особенно отмечает именно поэзию, романтическую и символистскую, в качестве локуса и источника этой новой религиозности. Я хотел бы по необходимости бегло указать на некоторые важные черты этого явления и упомянуть об отдельных его рефлексах в более современной русской литературе и, соответственно, в русском литературоведении. Сущность этой новой религиозности состоит в том, что, в отличие от прежних «всплесков» религиозного чувства и бытия (скажем, в европейской Реформации), она не требует ничего из того, что было с такими «всплесками» связано исторически, – ни обращения к возможным собратьям по новому чувству, ни проповеди, ни объединения или отъединения от остальных. Более того, в своих наиболее чистых формах, как у Новалиса, эта новая религиозность стремится включить в себя формы и опыты религиозного чувства, обычно считавшиеся чуждыми и даже враждебными. Замечательными примерами возникновения такой новой религиозности можно считать мусульманские опыты Гете и Пушкина или еврейские мотивы у Байрона.

Эта новая религиозность замечательна тем, что она носит характер *эмпатический* (переживательный) и даже *имагинативный* (основанный на чистом воображении) и может быть основана на чистом наблюдении и воображении. Она вовсе не требует соучастия, участия, ритуала, партиципации. Я хочу подчеркнуть особую важность именно этого аспекта новой религиозности. Он может показаться как раз свидетельством поверхностности, легковесности этого мироощущения, но дело обстоит совершенно противоположным образом. Тот факт, что новая религиозность появляется в результате воодушевления чувствами, рождаемыми в процессе общения с природой, людьми, произведениями литературы и искусства, позволяет, во-первых, многим людям, самым различным, вне зависимости от их положения, социального, географического и исторического, проникнуться этими чувствами, а во-вторых, обеспечивает силу, органичность и искренность этой *новой религиозности*. Отсутствие иерархии, коммуникативных препон, а главное, свобода этих чувств, если угодно, их «безответственность», их непривязанность к конкретным экзистенциальным условиям обеспечивают их необычайную силу и привлекательность. Новая религиозность ничего не требует от человека, она ему ничего не навязывает, не заставляет его менять свою жизнь, но она придает ему ясность видения, способность непосредственно воспринимать природу, человеческие обстоятельства, строить свой прочный и независимый внутренний духовный мир.

Следует заметить, что так эта новая религиозность формируется на протяжении девятнадцатого века, и именно в литературе, искусстве, а потом и шире – в культуре вообще.

Если говорить о русской литературе, то эта новая религиозность проявилась – по-разному, но всегда достаточно сильно – в творчестве Пушкина и Лермонтова, в поэзии Тютчева и Фета и, конечно, в замечательной прозе Толстого и Достоевского. Я настаиваю на том, что это мироощущение есть именно религиозность, а никак не мистицизм, но также и не идеология. Религиозность здесь важна прежде всего потому, что это мироощущение нигде не теряет укорененности в традиционной религии, в данном случае в православном христианстве, в его традициях, в его символах, в его атмосфере. Именно поэтому здесь нельзя говорить ни о мистицизме, ни об оккультизме, хотя для творцов более позднего времени уже надо учитывать и эти валентности. Конечно, для этого более позднего периода можно обратить внимание и на все усиливающуюся и одновременно неоднозначную роль светской идеологии, особенно радикальной – социалистической и коммунистической. В тех случаях, когда идеология становится по-настоящему тоталитарной, приходится говорить об отмирании литературы в ее традиционном виде, поэтому ни о какой новой религиозности здесь не может идти речи. В других же случаях можно говорить об интересных формах симбиоза новой религиозности со светской идеологией. Я бы привел в качестве примеров такого, впрочем, весьма проблематичного, симбиоза доминирующей идеологии и новой религиозности творчество Горького и Маяковского, а позднее, скажем, совсем не похожего на них Паустовского, с той, впрочем, оговоркой, что и у Горького, и у Маяковского новая религиозность сильно трансформирована, а у Паустовского, наоборот, возвращается к традиционным истокам. Поэтому я никак не могу принять иногда встречающееся определение советской идеологии как «новой религии», «новой формы религии». Я вижу кардинальное различие «новой религиозности» от идеологии в сугубо социальном, прагматически ориентированном и мобилизационном по своей функции характере этой последней. Симбиоз социалистической (а позднее и коммунистической) идеологии и новой религиозности приводит к усилению и подчеркиванию индивидуального начала и ослаблению социальных моментов – как раз тех, которые определяют именно светский характер этой идеологии. Впрочем, сама партия всегда очень чутко воспринимала любое просачивание новой религиозности в свою идеологию и реагировала на это крайне агрессивно.

Что же касается различных морфизмов религии, возникающих в XVIII–XX веках, таких как масонство, спиритуализм, различные формы оккультизма, теософия, антропософия, New Age и т.д., то при всех кардинальных отличиях одного направления от другого, их всех объединяет то, что они все-таки хотят быть *социально* оформленной религией, либо заместив традиционные ее формы, либо существуя наряду с нею.

Возвращаясь к работам В.М. Жирмунского десятих годов XX века, заметим, что его тезис о кардинальной роли «современного мистицизма» в становлении романтизма и «неоромантизма» (символизма) позволяет увидеть как моменты структурного единства в литературе, особенно русской, после революции 1917 года, так и моменты разлома этой традиции – особенно в литературах современного Запада.

Теперь мы должны обратиться к другой важнейшей линии русского литературоведения конца XIX века, к фольклористике и теории литературы А.А. Потебни (1835–1891).

Если исходными концептами для А.Н. Веселовского были «мотив» и «сюжет», которые можно с самого начала обозначить как имеющие отношение к композиции произведения, то есть его *форме*, то для А.А. Потебни таким исходным концептом был *образ*, который он всегда рассматривал как конструктор *содержания*. Содержание Потебня понимал, прежде всего, как основанное на процессах, происходящих в *поэтическом языке*. Содержание поэтического произведения всегда выражено в образах, построенных по принципу сходности

(*метафора*) или смежности (*метонимия*). Соответственно, для Потебни сущность литературы – в процессах, регулирующих появление и функционирование образов.

Перемещение внимания исключительно на содержание художественного произведения в контексте исключительной влиятельности психологической школы имело своим результатом появление книг и статей – особенно о русской литературе – по самым различным аспектам социальности и культуры, связанным с литературой. Что же касается самого литературоведения, то здесь надо выделить три направления, каждое из которых так или иначе восприняло психологические идеи А.А. Потебни и его школы, реализуя их в своем материале. Первое направление связано с именами прямых учеников и последователей Потебни Д.Н. Овсянико-Куликовского (1853–1920) и А.Г. Горнфельда (1867–1941). Надо сказать, что, в отличие от А.Н. Веселовского, ни А.А. Потебня, ни Д.Н. Овсянико-Куликовский не были литературоведами *sensu stricto*, что в тогдашнем понимании должно было означать – историками литературы в ее компаративном аспекте. А.А. Потебня был прежде всего лингвистом, семасиологом и теоретиком психологии, Д.Н. Овсянико-Куликовский в начале своей карьеры был профессиональным языковедом-индоевропеистом, а А.Г. Горнфельд был литературным критиком. Этим объясняется то, что влияние Потебни на литературоведение лежало, главным образом, в плоскости *теории* литературы, более того, там, где эта теория соприкасается с лингвистикой. Его наблюдения о сущности литературного творчества и о психологическом субстрате литературных жанров, а последней проблеме он посвятил отдельные очень интересные работы, целиком принадлежат своему времени. Что же касается творчества Д.Н. Овсянико-Куликовского и А.Г. Горнфельда, то при том, что оно было в высшей степени влиятельным и популярным в свое время (под редакцией Д.Н. Овсянико-Куликовского вышли очень популярные в начале XX века компендиумы «История русской интеллигенции», СПб., 1906–1911 и «История русской литературы XIX века», СПб., 1908–1910, а А.Г. Горнфельд был наиболее известным и влиятельным литературным критиком главного журнала народнического направления «Русское богатство» и ему принадлежала получившая большую известность книга «Муки слова», СПб., 1906), *прямого* влияния на последующее литературоведение и развитие русской литературы оно не оказало. Правда, следует указать, что общие оценки русской литературы, данные этими двумя критиками, в той мере, в какой они находились в общем русле народнической литературной критики, сохранились в общем критическом инвентаре поздней советской литературной критики, которая возродила и укрепила многие ценностные парадигмы народнической («революционно-демократической») критики, сначала отброшенные т.н. марксизмом. Потебнианцы-народники добавили к общим народническим концепциям истории русской литературы XIX века и стандартным формулировкам ее роли в общественной жизни России некоторую общую схему возникновения и функционирования художественной литературы, которая опиралась на достаточно общие, весьма декларативные концепции тогдашней психологии, которые, в свою очередь, должны были объяснить определенные, близкие к схемам художественной литературы, процессы образного мышления.

В своей пятитомной «Истории русской литературы XIX века» Д.Н. Овсянико-Куликовский строит панорамную картину истории русской литературы, которая с самого начала претендует на то, чтобы быть историей не только литературы, но и русской общественной и интеллектуальной жизни. Автор подходит к русской литературе XIX века с позиций общей психологической эстетики. Он выделяет *образные* искусства (скульптура, живопись, образная поэзия), оказывающие интеллектуальное воздействие, и *лирические* искусства (музыка, архитектура, словесная лирика), оказывающие эмоциональное. Соответственно, он противопоставляет *художника-наблюдателя*, занятого разносторонним подбором черт жизни (к ним он относит, прежде всего, Шекспира, Гете, а в русской литературе Пушкина и Тургенева), и художника-экспериментатора, интересующегося односторонним

отбором (Гоголь, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Чехов). Так или иначе, и те и другие дают важный материал для познания и оценки духовной жизни народа или даже всего человечества на определенном этапе развития.

В своей книге «История русской интеллигенции» Д.Н. Овсянко-Куликовский строит эволюционную цепь развития общественно-психологических типов русской интеллигенции, используя героев и ситуации литературы: от Чацкого и Онегина к Печорину, от него к Рудину и далее к Базарову, а затем к реальным нигилистам и народникам, фигуры которых заимствуются уже не из художественных произведений, а из жизни.

Вернемся к семантической теории литературы, которую разрабатывал А.А. Потебня, главным образом, в своей книге «Мысль и язык» (СПб., 1892). Положения теории литературы, к которым пришел Потебня, разделялись передовой лингвистикой того времени. Они, в основном, исходили из тезисов психологической школы, восходившей к идеям В. Гумбольдта о языке как психическом процессе. Если сравнительно-исторический подход рассматривал в качестве основного объекта своего анализа исторически сложившиеся, устойчивые и, в основном, не поддающиеся сознательному изменению или слому образования, такие как языки или территориальные диалекты (в случае лингвистики) или литературные роды, жанры или формы (в случае литературы), то психологический подход фокусировался на проблеме значения, высказывания, где сознательный момент все время переплетается с бессознательным.

А.А. Потебня, изучая процессы изменения значений слов языка вследствие метафоризации, метонимизации и проч., приходит к очень важному для теории литературы выводу: слово и художественное произведение изоморфны друг другу, обладают сходной структурой. Попадая в определенный контекст, любое деловое или обыденное слово может обрести художественный смысл. С другой стороны, цельное художественное произведение, так же, как и отдельное слово, обладает вполне определенным, отдельным значением. Иными словами, граница между художественным и нехудожественным высказыванием не дана раз и навсегда, так сказать, онтологично, а задается каждый раз применительно к конкретным условиям, *ad hoc*. Именно выяснение условий возникновения, осознания и, в некоторых случаях, исчезновения «художественности» и есть, по нашему мнению, самое стойкое наследие потебнианства в последующих метаморфозах русского литературоведения.

Согласно А.А. Потебне, процессы изменения значения, столь важные для определения языковой эволюции, манифестируются в своей наиболее яркой форме именно в поэтическом языке. Для Потебни поэтический язык символичен *par excellence*. Эта символичность все время возникает, утверждается, скрывается и снова утверждается. Вот каковы, по Потебне, условия возникновения поэзии с ее символичностью: у человека возникает neodолжимая потребность высказаться; эта потребность бывает особенно насущной потому, что вначале суть высказывания, его «внутренняя форма» самому автору высказывания совершенно неясна; отсюда обязательное обращение к иносказанию, перифразе, тропу, зачастую для выражения одного и того же содержания приходится обращаться к многочисленным тропам; нахождение этого неуловимого содержания всегда происходит неожиданно; отсюда отмеченные еще Жан-Полем столь присущие и обязательные для поэзии качества проницательности и остроумия (*Scharfsinn*), глубокомыслия (*Tiefsinn*), словесной игры (*Witz*). Эти обязательные элементы поэтического высказывания станут в более абстрактной форме предметом исследования в работах по поэтической семантике второй половины XX века.

Что касается этих и других положений потебнианской теории, то они, как мне кажется, оказали весьма глубокое и непреходящее влияние на русское и советское литературоведение, либо прямо и непосредственно, либо посредством трансформации в конкретных дисциплинах. Самое непосредственное влияние теории Потебни оказали, будучи восприняты и переданы формальной школой литературоведения десятих-двадцатых годов XX века. Более

косвенное влияние на теорию литературы шло – зачастую вместе с влиянием А.Н. Веселовского – посредством развития фольклористики и истории литератур древнего Востока и античности.

Еще в исследованиях самого А.А. Потебни, равно как и в сочинениях его старшего современника А.Н. Афанасьева (1826–1871) – особенно в книге последнего «Поэтические воззрения славян на природу» (М., 1860) – мы находим особое внимание к структуре, функции и жанровому распределению так называемых «мотивов» в литературе, а особенно в устном и письменном народном творчестве (фольклоре). Согласно современным представлениям, *мотивы* – это повествовательные единицы, состоящие из набора смысловых признаков, и их основное качество состоит в том, что одни и те же мотивы встречаются в самых разных повествованиях. Фольклорные мотивы, как это установила фольклористика еще в XIX веке, поистине универсальны, особенно если взять семантические признаки в их более абстрактной форме. Так различные мотивы, такие, как мотивы царевны-лягушки, Золушки, Ивана-дурака, мальчика-с-пальчик, Крошечки-Хаврошечки оказываются вариантами общего универсального фольклорного мотива «преследуемый, слабый, младший сиблинг». С другой стороны, наличие в фольклоре определенного мотива в его конкретной форме, диктующей данные реалии, их атрибуты, действия и т.п., может совершенно четко определять географическую, историческую и проч. дистрибуцию и принадлежность данного текста, обряда и под.

Интерес к фольклористике у русских литературоведов возник как результат теоретического обобщения подхода Потебни к поэтическому языку, обобщения, избравшего научный идиом и метод лингвистики. Таковы литературоведческие исследования так называемой «русской формальной школы», явившиеся не только важнейшей вехой в развитии гуманитарной науки в России и в мире во время существования этой школы, но и послужившие трамплином для беспрецедентного расцвета теории литературы и вообще литературоведения через много десятилетий после ухода «формализма» с научной арены. Но о русском формализме речь пойдет немного ниже, после того, как мы завершим обсуждение наследия потебнианства в фольклористике, с одной стороны, и затронем уже промелькнувшую здесь тему т.н. философской (историософской) «литературной критики». Без анализа последней не понять ни полемического пафоса, ни литературных вкусов формалистов, составляющих важнейшую компоненту их влияния.

Что касается чистой фольклористики, то именно в ней реализовались наиболее блестящим образом теоретические устремления, заложенные в трудах Веселовского и Потебни. Это работы В.Я. Проппа (1895–1970) и «мифологической» школы О.М. Фрейденберг (1890–1955). Хотя между этими двумя научными направлениями синхронно не было институциональной или личностной связи, в научной перспективе, особенно если продолжить ее в еще не разложенное нами «по полочкам» будущее, представляется, что в них идет речь о все тех же научных категориях «сюжета» и «мотива», с которых начали размышлять два основоположника современного русского литературоведения – о *сюжете* как синтагматическом инварианте повествований, объединенных в те или иные смысловые группы, классы или жанры, и о *мотивах* как инвариантных единицах парадигматической структуры. В.Я. Пропп был первооткрывателем модели сюжета для одного определенного жанра фольклора – *волшебной сказки*, а О.М. Фрейденберг пыталась вскрыть наиболее значительные мотивы древних мифов именно в их парадигматической форме.

Наибольшую известность получила в мировой науке уже упомянутая нами выше книга В.Я. Проппа «Морфология сказки». Она вышла впервые в 1928 году, вызвав интерес в кругах профессиональных исследователей фольклора. Исследование В.Я. Проппа действительно лежало в русле тогдашних интересов фольклорной науки к специфике жанра и особенно к проблемам сюжета и мотива. Соответствующие проблемы могли бы явиться весьма плодот-

творным полем исследования и в письменной, авторской литературе. Многие тогдашние и более поздние работы одного из основоположников русской формальной школы литературоведения В.Б. Шкловского (1893–1984) содержат много блестящих наблюдений о судьбе фольклорных мотивов и сюжетов в более поздней авторской литературе. Однако по различным причинам вненаучного и внутринаучного порядка широкое изучение этих проблем вскоре было прекращено, и работа Проппа о морфологии сказки была отодвинута в России на задний план. Вспомнил о ней уже совершенно в другом контексте через тридцать пять лет виднейший русский, а затем чешский и, наконец, американский славист Роман Якобсон (1896–1982) в контексте возникшего тогда интереса к применению структурных методов в гуманитарных науках. Книга Проппа была переведена сначала на английский, а потом и на другие языки, став классическим образцом выявления глубинной структуры текста и жанра. Первоначально, следуя принципам автора, эта структура понималась как повествовательный сюжет, общий – на функциональном уровне – для всех текстов жанра волшебной сказки. Под функцией Пропп понимал не то или иное качество или свойство действующего лица, как это часто встречалось до него в фольклористике (скажем, «карлик», или «девушка с отрубленными руками» и т.п.), а действие, которое этот персонаж выполняет в общей структуре достижения определенной сказочной цели. Пропп, помимо прочих, предложил выделять такие существенные функции, как «герой», «даритель», «сказочный помощник». Весь сюжет предстал в результате этого анализа как телеологическая последовательность шагов-действий («актов» в последующей семиотической транскрипции, например, у Альгирдаса Греймаса) от некоего первоначального положения, в котором герой или героиня испытывают определенную недостатку (чего-то, кого-то, какого-то личного или социального качества или статуса), или их заставляют оказаться в таком положении – к конечному триумфу, выражающемуся, как правило, в ликвидации этой недостатку, и обретению, построению собственной семьи.

Почти сразу же после того, как текст Проппа стал известен за пределами СССР, исследователи заметили, что его схема – особенно изложенная, например, таким вполне общим языком, как я это специально только что сделал для целей настоящего обзора, с некоторыми модификациями, а иногда и без них, вполне подходит и под другие типы повествования. Здесь возникли две исследовательские проблемы. Одна была связана со стремлением найти такую общую сюжетную схему, которая действительно подходила бы максимально разнообразным типам сюжетных повествований, в том числе и не связанных с художественной литературой. Соответственно пропповские функции, тесно связанные с реальными русскими народными сказками, должны были быть заменены более абстрактными семантическими элементами, уводившими эту аналитическую систему прочь от литературы, ближе к лингвистике и к тому, что стало называться «лингвистикой текста», «нарративным анализом» и в наиболее продвинутых теориях – анализом «логического исчисления поведения» и т.п. Действительно, поиск общих правил поведения и рационального реагирования очень важен, особенно при конструировании так называемого «искусственного интеллекта». Более того, при обсуждении «Морфологии сказки» было высказано предположение (И.И. Ревзин), что стереотипный характер сюжета волшебной сказки мог быть связан с тем, что посредством знакомства со сказкой члены общества, во-первых, интериоризировали правила порождения повествовательного текста, а во-вторых, некоторые очень общие правила социального реагирования.

Вторая проблема была связана именно с попыткой удержать сюжетный анализ исключительно в рамках изучения художественной литературы. Она состояла в том, чтобы постараться не потерять сущность пропповского научного открытия при том, чтобы оставаться как можно ближе к специфике конкретного текста. Большинство таких попыток было предпринято уже после вторичного «открытия» «Морфологии сказки» на Западе, и они, строго

говоря, не принадлежат к теме настоящей работы. Напомним лишь интересные опыты Цветана Тодорова по описанию нарративной «грамматики» «Декамерона» Боккаччо, а в рамках фольклористики работу Хеды Язон по описанию «женской» сказки. Наиболее же интересная, многообещающая по своим результатам и до сих пор непревзойденная по точности и яркости анализа – это книга того же Владимира Яковлевича Проппа «Исторические корни волшебной сказки», вышедшая из печати в Ленинграде в 1946 году, сразу после окончания Второй мировой войны. Книга эта привлекла тогда еще меньше внимания научного сообщества, чем в свое время «Морфология сказки». На Западе ее подлинное значение остается не осмысленным по-настоящему вплоть до сегодняшнего времени. Причиной тому является, по моему мнению, научная методология, в рамках которой Пропп сформулировал свои исследовательские результаты. Сами же эти результаты оказались не менее сенсационными, чем его открытие единого функционального сюжета сказки почти за двадцать лет до появления «Исторических корней».

В.Я. Пропп предложил рассматривать единый сюжет сказки как отражение единого обряда инициации молодых членов племенного общества. В этом случае разные мотивы сказочного повествования, до того казавшиеся не имеющими мотивации или имеющими мотивацию чисто нарративную (например, усиление сопереживания с героем, сочувствия ему, как, скажем, в мотиве увода малолетнего героя или героини в лес), оказываются имеющими в высшей степени убедительную и социально релевантную мотивацию. В случае вышеупомянутого мотива мы имеем тогда отражение весьма распространенного в обрядах инициации общественного правила, согласно которому молодые люди должны быть на некоторое время отделены от всех остальных членов коллектива, в частности, это отделение может иметь форму увода инициатов в лес и т.п.

В.Я. Пропп рассмотрел этнографические данные об обрядах инициации в самых различных обществах с большой подробностью и предложил много интереснейших параллелей сказки и инициации. Помимо прочего заслуживает особого внимания интерпретация инициации как аналога смерти с последующим воскресением.

Почему же эта интересная постановка вопроса не вызвала после 1958 года, когда все ознакомились с «Морфологией сказки», должного интереса? Дело в том, что обе исследовательские системы, в рамках которых можно было рассматривать результат Проппа, уже потеряли тогда свою актуальность. Одна, более поверхностная – это марксистский историзм, которому Пропп вынужден был объявить идеологическую приверженность, а другая – это так называемая мифо-ритуальная школа, согласно которой все фольклорные тексты, особенно мифы, так или иначе отражают определенные этнографические ритуалы. Если марксистский историзм вышел из моды после разгромного выступления Сталина 1950 года, направленного против т.н. «нового учения о языке» Н.Я. Марра, предложившего в 1920–1930-е годы стадиальную схему развития всех языков, условно повторяющую марксистско-ленинскую схему общественных формаций, то школа «мифа и ритуала», в ее наиболее четкой форме сформулированная в начале XX века Дж. Фрэзером в его многотомном сочинении «Золотая ветвь», в конце 50-х годов уступила место структурализму К. Леви-Стросса, блестяще показавшего, что зачастую ритуальные и социальные факты, представленные в фольклоре, не имеют реального соответствия в социальном узусе племен, где этот фольклор бытует. Соответственно, обряд инициации, о котором говорил Пропп в своих «Исторических корнях», вовсе не был реальным социальным институтом всюду, где бытовала волшебная сказка – и менее всего в реальной действительности русской деревни, где эти сказки были записаны исследователями.

Мне представляется, что книга Проппа дает прекрасный повод для размышлений о том, что именно литературоведение может взять от исследований такого рода для своего развития в будущем. Прежде всего, необходимо представить себе все герменевтические воз-

возможности пропповского заключения о соответствии между структурой обряда инициации и структурой сюжета. Кроме того, следует представить себе во всем объеме, что же именно содержит его анализ, помимо вывода об «исторических корнях». Думается, что «на самом деле» единому функциональному сюжету волшебной сказки соответствует не структура реального обряда инициации, а некоторая ментальная и эмоциональная смысловая структура, которая после него остается.

В своей наиболее полной и функционально автономной форме (например, у племен папуасов в Новой Гвинее) обряд инициации включает в себя обязательный компонент того, что можно назвать «социальной смертью». Молодых людей готовят к тому, что им предстоит очень жестокое испытание, которое обязательно закончится смертью. Лишь те, которые правильно пройдут этот обряд, удостоятся того, что в мире смерти они встретят умерших предков, которые помогут им найти путь назад в мир живых, но уже в новом качестве взрослых. Страх перед предстоящей «первой смертью» бывает зачастую гораздо сильнее, чем страх перед смертью действительной. Волшебная сказка – не упоминая почти никогда о действительном обряде инициации, который, как правило, входит в категорию действий, запретных для упоминания и обсуждения – трактует это виртуальное посещение мира смерти как нечто, приносящее после себя реальное чувство гордости, достижения, успеха. Так сказка, находящаяся как социальный институт целиком в мире здешнего, повседневного, позволяет тем, кто ее рассказывает и слушает, неким *викарийным* (от лат. слова *vicarius* – «представитель», «заместитель»), заместительным образом убедиться в том, что процесс социального *перехода* (возможно, связанный с миром иным) несет в себе благо, а не зло. Отсюда – такая универсальная распространенность сказки с сюжетом, условно говоря, финальной «компенсации» социально, ритуально или личностно (в том числе физически) *непрезентабельного* и социально малообещающего героя.

Но значение работы Проппа «Исторические корни волшебной сказки» не только в том, что она обозначила особым способом выделенный сюжет такого рода. Ее исследовательская ценность, во многом еще не осмысленная литературоведением и фольклористикой, состоит также в том, что здесь представлена парадигма того, как следует описывать литературную и вообще семиотическую, повествовательную структуру. Без того, чтобы подробно изложить здесь содержание книги Проппа, достаточно известное в науке, скажем лишь, что он сумел объединить вместе анализ сюжетный, анализ действующих лиц и анализ топологический (то есть анализ «сказочных» и ритуальных мест – *топосов*). При этом всюду он удивительно точно показывает совпадение или несовпадение функциональных признаков действия, человеческих свойств, качеств предмета, функций персонажей и их семантических особенностей. Так, великан может быть добрым и сильным и стремиться помочь герою, либо глупым и злым так, что его гигантские размеры оборачиваются против него самого, если он настроен по отношению к герою враждебно. Особенно примечателен, в плане выделения свойств сказки как жанра, анализ отдельных сказочных предметов и даже небольших объектов, являющихся частью другого, большего предмета. Так, в качестве специально «сказочных» объектов легко выделяются всевозможные личные принадлежности и разнообразные полезные предметы (как правило, небольшие, «портативные» вещи): зеркала, кресала и кремни, расчески, иголки, шкатулки, кристаллы и металлические шарики, платки, и т.д. и т.п., равно как и такие «частичные», в каком-то смысле личные, но «отчужденные», тоже «портативные» (но незаконным образом!) объекты, как пальцы (отрубленные), носы, горб, ногти, кожа (шкура), волос (отдельно как *singularis* и как *pluralia tantum*) и проч., – каждый со своими важными функциями в зависимости от *топоса* и положения в сюжете. Этот анализ напоминает феноменологический анализ «поэтически» значимых мест и помещений в книге Гастона Башляра «*La poétique de l'espace*», что наводит на мысль о справедливости направления мысли обоих ученых. Здесь, кроме того, следует упомянуть и о «хронотопическом»

направлении исследовательских работ М.М. Бахтина, которое, правда, было связано больше с жанром романа, но, без сомнения, крайне плодотворно и в области народной словесности. О Бахтине мы будем говорить отдельно.

Фигура О.М. Фрейденберг становится известной научному миру лишь после того, как была опубликована в самом начале 1980-х годов (сначала по-русски в Америке, а потом по-английски) ее переписка с двоюродным братом Б.Л. Пастернаком вкупе с ее дневником-автобиографией. Из этой книги стало известно о многолетней дружбе и переписке Б.Л. Пастернака и его кузины, а также о духовно-интеллектуальной эволюции самой Ольги Михайловны. Эта эволюция происходила на фоне весьма драматических событий в советском литературоведении 1920–1940-х годов. Специально речь идет о судьбе античных штудий, особенно греческой и латинской филологии, которыми занималась О.М. Фрейденберг. Ее узкой специальностью стала история греческого романа. Исследование судьбы сюжета, связанного с жизнью одной христианской святой, привело О.М. Фрейденберг к открытию многочисленных сходжений между этой историей и сюжетами вполне светских, собственно говоря, языческих эллинистических романов. Эти сходжения лежали в области семантики. Внешне непохожие мотивы оказывались связанными внутренним глубинным значением. Подобного рода исследовательские интересы были глубоко чужды старой гвардии классической филологии, бывшей почти без исключения враждебной новомодному советскому марксизму. Фрейденберг нашла поддержку у Н.Я. Марра, интересовавшегося различными проявлениями «стадиальности», которую он интерпретировал в духе марксизма. Среди этих проявлений немаловажное место занимали трансформации сюжетов и мотивов. Сам Марр, правда, глубоко этой проблематикой не интересовался, а его ученики часто относились к ней с подозрением, поскольку речь шла не о формальных элементах (вроде марровских «четырёх элементов» первоначального языкотворчества), а о структурах значения, где слишком явно могли фигурировать и «идеологически чуждые» фигуры и ситуации, вроде древних царей, полководцев, богов и богинь. Сама О.М. Фрейденберг, независимая и открытая в своих оценках и суждениях, никак не подходила под все более сервильный и посредственный уровень, который установился в науке. Ее книга «Поэтика сюжета и жанра», по всем направлениям непохожая на то, что делалось тогда в филологии, долгое время не могла быть напечатана, а когда, наконец, вышла в 1936 году, через три недели после публикации была запрещена и конфискована. В печати появились крайне враждебные отзывы, и на этом официальная научная карьера О.М. Фрейденберг в том, что касалось публикации ее трудов, была закончена. Имя и работы О.М. Фрейденберг вернулись в науку лишь в 70–80-х годах прошлого века.

Исследования О.М. Фрейденберг выполнены на совершенно ином материале, чем труд В.Я. Проппа. Здесь речь идет не только о материале народной словесности, но и о всей античной традиции – главным образом, о греческой, эллинистической и римской литературе, с привлечением также и древневосточного материала, особенно Библии и Нового Завета. При этом все время ощущается живая связь этих традиций с европейской литературой последующих периодов, включая Средневековье и Новое время. Книга О.М. Фрейденберг – это, по существу, фундаментальное исследование основ литературной традиции.

Если книга В.Я. Проппа реконструирует единый «хронотоп» волшебной сказки, состоящий из целой цепи связанных друг с другом локусов, то исследование О.М. Фрейденберг следует совсем по иному пути. Выявляются смысловые единицы и структуры, свойственные определенному типу жанра, а затем эти структуры сопоставляются со структурами, соответствующими жанру другого типа. Главное – это, во-первых, должное выявление и описание этих типов, соответствующих тем или иным стадиям развития культуры, согласно положениям того варианта «нового учения о языке», в разработке которого принимала деятельное участие сама О.М. Фрейденберг, а во-вторых, точное и объективное сопоставление этих смысловых единиц – мотивов.

О.М. Фрейденберг вычленяет один глубинный ядерный мотив, который, по ее мнению, проходит через все эпохи древней ближневосточной, античной, эллинистической и христианской культуры и в преображенном виде доходит и до наших дней. Это мотив ритуального жертвоприношения мальчика или юноши. Мотив этот может выступать как в своей прямой форме, так и в семантически трансформированном виде посредством тропов, а также сюжетных вариаций и смены кодов. Эти трансформации и вариации и есть механизм литературной эволюции.

Согласно концепции О.М. Фрейденберг, основной мотив ритуального жертвоприношения может выступать в двух модусах – *действия*, всегда имеющего культовый – от чисто обрядового до сублимированного – характер, и *представления*, существующего, опять-таки, либо в имажинативном *показе*, либо в *описании* (текст). Ритуальное действие может быть представлено либо в своей полноте, как целый сюжет убийства, расчленения, поглощения, либо *синекдохически* – только через убийство, или только через расчленение (разрывание), или только через поглощение, либо их комбинации. Синекдоха может сочетаться с *детализацией* и порождением все новых звеньев, этапов тех или иных отдельных действий и их агентов, пациентов, атрибутов, локусов и проч., что может рождать независимые сюжеты, как, например, закапывание отрубленного пальца и его последующее выращивание в виде дерева и т.п.

О.М. Фрейденберг видит в тематике и мотивах *еды* важнейший рефлекс первоначальной идеи ритуального жертвоприношения. Соответственно, все античные и более поздние жанры, связанные с едой и ее описанием, получают важное место в истории литературной эволюции. Здесь, по Фрейденберг, соседствуют два фундаментальных экзистенциальных плана: план *смерти* (того, кого едят или что едят – серьезное, скорбное, мрачное) и план *жизни*, нового рождения, воскресения (светлое, оптимистическое, радостное). Но новое рождение сулят не только тому, кто ест, но и тому, кого съели. По Фрейденберг, «акт смерти и акт еды все время встает перед нами в виде устойчивого и непреодолимого омонима». У греков, говорит она, покойники непрерывно едят и пьют, будучи освобождены от земных забот. Проглатывая, человек оживляет объект еды, оживая и сам.

Этот сюжет составляет основу всех остальных сюжетов в самых различных кодах. Два кардинальных кода в древней культуре – это код вегетативно-земледельческий и код космический. Последний говорит о пространстве-времени всего мира, вселенной. Код вегетативный переводит все в термины произрастания, умирания, плодородия. Большие мифологические сюжеты развиваются из соположения этих двух кодов вместе. Очень важны, особенно для жанров повествовательных, различные вариации социального кода – или, в определенных, уже сильно стратифицированных обществах просто разные социальные коды. Один универсальный социальный код – это код семейный и родовой с его важными моментами социальной интеграции, индивидуации и сильного соперничества – утверждения. Существуют и специальные коды обретения царского достоинства, власти, интронизации, наследования и проч. Есть и особые коды вступления и утверждения статуса воина. Все они так или иначе реализуют основной мотив ритуального жертвоприношения. С каждым связаны свои поэтические, иногда нарративные жанры.

Согласно О.М. Фрейденберг, наличие кодов позволяет рассматривать параллельно на первый взгляд совершенно не связанные между собой ряды событий. Эта «параллельность» и является онтологической основой *метафоры*. События или явления «похожи» друг на друга, потому что они находятся в гомоморфных кодовых рядах. Эта сопоставимость, более того, входит в самую внутреннюю структуру знака. Фрейденберг очень близко подошла к важнейшему концепту структурной антропологии К. Леви-Стросса о принципиальной взаимозаменяемости означающего и означаемого в антропологических (или, как их потом назовут, вторичных семиотических) структурах. В отличие от структур естественного языка

(первичных), означающее во вторичных семиотических системах состоит не из единиц, лишенных смысла, нейтральных к нему (фонемы и дифференциальные фонологические признаки), а из элементов, которые сами по себе несут смысл, или, как скажет потом К. Леви-Стросс, являются обломками других знаковых систем. Поэтому эти «означающие» при определенных условиях вполне могут сами становиться означаемыми.

То, что является в каждом конкретном случае означающим и означаемым, зависит от жанра, который, по словам О.М. Фрейденберг, базируется на выборе той или иной конкретной парафразы, того или иного иносказания одного и того же смысла.

В качестве примера обратимости означаемого и означающего приведем две ситуации. Одна – это ситуация свадьбы в традиционном обществе, где соединение жениха и невесты (означающее), являющееся реализацией функции выхода в новую жизнь, половой плодотворности, интерпретируется как интронизация нового царя (означаемое в социальном коде). Другая – это метафора «въезда в город», где сам въезд, часто являющийся проявлением социальной функции как часть интронизации (означающее), интерпретируется как метафора сексуального акта вхождения, акта оплодотворения.

Здесь мы видим реализацию парафразы в акте. В литературном тексте это явление парафразы может становиться доминантой жанра. Таков жанр гномических загадок, где нахождение специальных форм означающего или разгадка означаемого, исходя из особой конструкции означающего, становится основной функцией жанра. О.М. Фрейденберг приводит примеры того, как сама разгадка гномических загадок интерпретируется как «новое появление», «новое рождение», преодоление смерти. В гномике и в загадках «сопоставимость» реализуется на уровне парадигматики. В традициях, где эти жанры были особенно развиты (например, кеннинги в скандинавской поэзии), этот эффект «нового появления» связан с рождением особенно яркого кеннинга для семиотически важного объекта (например, корабль или нагрудное украшение).

Широко известен эффект синтагматического использования сопоставимости. Это так называемый «параллелизм», которым в древних литературах были украшены многие шедевры – от еврейской Библии до гомеровских эпосов.

Если гномика еще связана с обрядностью словесных состязаний, вопросов и ответов, и становится частью литературного стиля лишь в ограниченном числе традиций, то параллелизм гораздо более универсален. Здесь, фактически, мы имеем дело с «обнажением приема», когда перифраза, переназывание, основанные на похожести, становятся основным текстообразующим синтагматическим фактором. Добавим к тому, что сказала об этом О.М. Фрейденберг, одно очень важное обстоятельство, на которое указали уже в 50-е годы американские исследователи М. Парри и А. Лорд, а именно, что структура синтаксического параллелизма является абсолютно доминирующей в жанре эпоса, поскольку позволяет сочетать принцип формульности эпических выражений с принципом свободной импровизации эпического текста.

Собственно говоря, эпический текст представляет собою сцепление параллелизмов. Цепная же конструкция (сама по себе или в сочетании с рамочной, обрамляющей конструкцией) является фундаментальной при построении жанра имажинативной прозы, основанной на реальных или вымышленных событиях, но всегда трансформированной воображением. Цепная конструкция, с одной стороны, создает основу для структуры повествовательных жанров – таких, как сборник рассказов о путешествии, а позднее роман в его разных формах: идиллический, испытательный, разлуки и встречи и проч. С другой стороны, цепная конструкция создает новую модель основного смыслового узла – ритуального жертвоприношения. Создается схема отсрочки, оттягивания, одного замещения за другим – вплоть до субституции, когда само ритуальное убийство замещается другим действием, перенесенным, согласно логике тропа, в другой топос.

Наряду с феноменологией «разрывания», «разъятия», «раздробления» античная литература знает и осваивает похожее на него действие, но в другом семантическом модусе. Если в разрывании и разъятии усилие направляется от себя вовне, изнутри наружу, то здесь мы имеем дело не с разъятием, а наоборот, смешением разъятого (первично или вторично) воедино. Здесь направление усилия от внешнего к внутреннему, снаружи внутрь. В сущности, здесь разъятие превращается в новое единство, в котором, тем не менее, эта первоначальная разъятость вполне «читается». О.М. Фрейденберг особо подчеркивает именно эту трансформацию, проводя единую линию от обрядов еды (съедание жертвенной каши, сатуры, в Риме – это – блюдо из разных семян; отсюда сатурналии, поедание колбас, где *фарш* сравним с этой смесью) до литературных форм *фарса*, где релевантно *смешное смешение* разнородных смысловых элементов. Это *смешное смешение*, по О.М. Фрейденберг, отражается и в смешанном стиле (само понятие стиля как, с одной стороны, вычленение одной линии из чего-то первоначально смешанного, а с другой стороны, как особое специальное искусство смешения разных линий), где важны понятия *диглоссии*, *макаронизма*, наконец, *смешного* и т.п.

Первоначальная коллизия находит свою литературную сублимацию в жанрах трагедии и комедии, которые, согласно О.М. Фрейденберг, являются двумя сторонами одной сущности. Эта сущность – многоступенчатое осмысление и переосмысление ритуальной жертвы. Эта многоступенчатая структура необходима для постоянного усиления эффекта викарийного переживания.

Разрываемый на части – в буквальном и переносном смысле – герой, претерпевающий смерть, мог умирать в обстановке или слез – и тогда это трагедия, или насмешки и глумления – и тогда это комедия.

Трагедия неизменно носит печальный характер, и ее основная тематика – смерть, утверждает О.М. Фрейденберг. Вслед за этим она приходит к выводу, что несмотря на это, смерть никогда не является в греческой трагедии окончательной, как не окончательна и сама трагедия. У них всегда оказывается продолжение, и часто господствует принцип трилогии, который превращает однократную, эмпирическую смерть в бессмертие. Этот переход и есть основной принцип литературной конструкции – *перипетия*. Перипетия есть нисхождение после восхождения и восхождение после нисхождения. Добавлю к этому утверждению О.М. Фрейденберг и то, что почти всегда перипетия, особенно в ранних прозаических повествованиях, носит хронотопическую форму, то есть связана с *переменой направления* движения. В книге О.М. Фрейденберг перипетия описывается как неизбежный результат представления округлого (циклического) времени и округлого (шарообразного, ср. Эратосфен) пространства в виде «обратно-симметричной гармонии», то есть, в отличие от представления о несчастьях и катастрофах у евреев и в христианстве, где они всегда носят финально безысходный характер и обязательно требуют новой жертвы-искупления (реальной или имажинативной) для своего преодоления, у греков перипетия всегда несет в себе новую перипетию. Гармония достигается встречей и борьбой двух противоположных сил. Катастрофа и гибель заканчиваются, так считает О.М. Фрейденберг, обратным переходом в возрождение. Перипетия и является центральной частью такого эсхатологического круговорота, в котором исчезновение-появление, смерть-жизнь, движение вперед-возврат определяются борьбой двух противоположностей.

Замечу здесь от себя, что, войдя в арсенал литературоведческих терминов, *перипетия*, особенно в той ее ипостаси, которая развилась в литературе Нового времени, оторвалась от того конкретного мифоидеологического содержания, которое излагала О.М. Фрейденберг, но сохранила тот проецируемый в будущее оттенок благого ожидания каких-то новых изменений, который так чувствуется в любом повествовании и который и составляет немой негласный фон любого жизненного и текстового нарратива. Замечательным примером стрем-

ления к перипетии является образ мистера Микобера в романе Чарльза Диккенса «Давид Копперфильд» с его постоянным рефреном «Something will turn up» («Что-нибудь обязательно случится!»).

В драме, считает О.М. Фрейденберг, перипетия реализуется в самой ее структуре и структурной форме, поддерживающей диалог, обмен репликами и высказываниями. Здесь в самом этом обмене уже потенциально сидит та перемена направления, на которую указывает перипетия.

Прямыми носителями перипетии являются так называемые *протагонисты* (т.е. «первоборющиеся») или *антагонисты* (борющиеся друг против друга), в которых реализуется принцип дуальной природы основной ценности, равно как и героя (персонажа). На почве этой исконно двуприродной сущности сюжетно возникает раздвоение (коллизий, героев), а за ним и их противопоставление. Так, в обряде царь в фазе смерти является рабом, а в фазе жизни вновь обретает корону. Жених в свадебном обряде представляется покойником. «Кротость» – черта надземная, свирепость – подземная. Благодетельный бог в своей хтонической, подземной фазе становится убийцей. Раздвоенные, эти две стороны могут следовать по линии различных описанных выше кодов. В линии ближайшего кровного родства мы видим сюжеты о двух братьях, одном кротком, другом – кровожадном. Конфликт между ними совершенно не обязательно разрешается именно в пользу «хорошего» или «доброго». Здесь «предпочтение» одного или другого в конкретном сюжете всегда связано с теми дополнительными смысловыми задачами, которые этот сюжет развивает.

В заключение этого обзора книги О.М. Фрейденберг, книги весьма содержательной и содержащей большое богатство еще не реализованных исследовательских возможностей, отметим еще одно важное направление. Речь идет о том, что с кодификацией литературы как отдельной профессиональной системой культуры и параллельным ей расширением и развитием культурных и социальных горизонтов античного общества дихотомия трагедии и комедии приобретает характер в чем-то аксиологический, а затем и вовсе онтологический (чего не было в начале этого развития), что, в свою очередь, накладывает отпечаток как на литературную структуру обоих модусов литературы, так и на их «порождающие» потенции в истории литературы, когда трагедия начинает восприниматься как изначально высший, а комедия – низший модус.

Мы уже упомянули о том, что сюжет «первоначальной жертвы» может развиваться либо в плане трагическом, либо в плане комическом. У О.М. Фрейденберг вся комическая линия трактуется в свете противопоставления «социально высокий – социально низкий» таким образом, что все комическое рассматривается как социально низкий, угнетенный и даже безобразный аналог, смешной дублет высокого, божественного, героического и прекрасного. Это противопоставление интересно в свете работ М.М. Бахтина об официальной и неофициальной культуре. Здесь же отметим, что возникновение этого смыслового момента в работе О.М. Фрейденберг отражает, конечно, один безусловно доминирующий момент в русской литературе и литературной критике, а именно абсолютное ценностное предпочтение «униженных и оскорбленных» (Ф.М. Достоевский). Это обстоятельство, проявляющееся в особом внимании О.М. Фрейденберг к древним, мифологическим корням вполне современных социальных институтов государственного угнетения, было специально отмечено в рецензии Вячеслава Всеволодовича Иванова, одного из основателей и виднейших представителей современной структурной лингвистики и литературоведения, на книгу О.М. Фрейденберг, когда она была опубликована в 1979 году⁴.

⁴ Иванов Вяч. Вс. Рецензия на книгу О.М. Фрейденберг «Миф и литература древности». В кн.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. VI. История науки: Недавнее прошлое (XX век). М.: Знак, 2009. С. 344–346.

Глава II

Буря и натиск: история литературы, общественная и философская критика. Символизм. Народничество. Политика и литературная критика. Политика и литературная критика до и после октябрьского переворота

После того как мы рассмотрели некоторые положения, сформулированные в работах А.Н. Веселовского и А.А. Потебни, и подробно остановились на новаторском развитии этих положений в двух замечательных трудах русских литературоведов 20-40-х годов XX века, В.Я. Проппа и О.М. Фрейденберг, нам предстоит углубиться в историю того литературоведения, которое было более или менее непосредственно связано с историей русской литературы. Если работы тех литературоведов-компаративистов, которые мы рассмотрели выше, по своему материалу находились вне той «общественной» линии, которая становится предметом нашего интереса, хотя и здесь необходимы оговорки (см. замечание в конце предыдущего абзаца), то собственно история русской литературы как строгая академическая дисциплина с самого своего зарождения была полностью укоренена в том, что тогда, в 60-е годы XIX века, уже называлось «освободительным движением».

Эта укорененность стала важнейшим выражением именно исторического направления русского литературоведения – здесь в виде непосредственного влияния истории в ее общественно-политическом разрезе на науку о литературе.

Произошло это, помимо прочего, потому что основатель этой дисциплины, автор первых книг по истории русской литературы, а затем и многотомной истории ее, А.Н. Пыпин (1833–1904) был племянником Н.Г. Чернышевского, одного из реальных основателей, идеологов и деятелей русского освободительного движения. А.Н. Пыпин активно участвовал в судьбе сосланного вождя революционных демократов, а в своей научной деятельности стремился дать полную и объективную картину идейного становления российской общественности и ее освободительных стремлений в XIX веке.

А.Н. Пыпин был одним из тех, благодаря кому на многие десятилетия укрепился взгляд на русскую литературу как на главное поле становления и взаимодействия двух основных лагерей русской общественной жизни – лагеря консервативного, который Пыпин отождествлял с реакционными, по его мнению, славянофилами, и лагеря прогрессивного, готового воспринять и претворить в российской действительности все современные идеи касательно социального устройства, которые возникали на Западе.

Свою научную деятельность А.Н. Пыпин начинал как компаративист, исследователь древнерусской литературы. Отсюда и его ранний и глубокий интерес к истории славянских литератур («Обзор истории славянских литератур», СПб., 1865, вместе с В.Д. Спасовичем). Его два фундаментальных труда послужили основой для любой будущей исторической картины эволюции русской общественной жизни в XIX веке: «Общественное движение в России при Александре I» (СПб., 1871) и «Характеристика литературных мнений от 1820 до 1850-х годов» (СПб., 1890). Наконец, уже в начале XX века начинает выходить монументальная многотомная «История русской литературы». Особым вниманием и любовью А.Н. Пыпина пользовались В.Г. Белинский и Н.А. Некрасов, основоположники народно-демократического направления в русской литературе. Он посвятил им отдельные, весьма значительные сочинения. С другой стороны, он умеет подмечать слабые стороны тех русских

писателей (например, Н.М. Карамзина), чьи общественные воззрения казались ему незрелыми, недостаточно обоснованными российской действительностью или реакционными. Особенно остро критикует А.Н. Пыпин взгляды и творчество русских литераторов, принадлежавших к консервативному лагерю славянофилов. Вот как критикует он позиции этого литературного направления:

«Новейшие славяне забывают, что “человеческое” есть только тот запас нравственных и общественных идеалов и запас научного знания, который собран коллективным трудом целого человечества, и в этом смысле никаким образом не может представлять чего-либо несовместимого с сущностью какой-либо отдельной национальной природы или противоположного ей, и что, с другой стороны, «народное», совмещая в себе все индивидуальные особенности нации и ее достоинства и недостатки, представляет собой тот же запас идеалов и знания, только более тесный, потому что он ограничен средствами одной нации. <... > Исключительные защитники “народного”, противопоставляемого “человеческому”, “космополитическому”, в конце концов всегда впадают в узкий консерватизм, крайне вредный для интересов общества и народа, когда такие люди, становясь общественной и политической партией, приобретают значение и силу. Этот вред является необходимо, потому что, защищая народное, обыкновенно защищают и его недостатки, и его отсталость. Заметим, что такие споры о народном и человеческом и боязнь этого последнего составляют в особенности принадлежность обществ, которые еще не успели воспринять в себя достаточно общечеловеческих идей, знаний и учреждений; другие общества и нации, уже воспринявшие более или менее это общечеловеческое содержание и работавшие для него, напротив, стремятся отождествлять себя с человечеством, считать себя его представителем»⁵.

Конечно, труды А.Н. Пыпина, говоря в самом общем плане, находятся в одном русле с работами основоположников русского литературоведения А.Н. Веселовского и А.А. Потебни. В них шла речь о построении для истории русской литературы эволюционной картины, общей с той, которая строилась тогда же для других европейских литератур. В то же время сама принадлежность А.Н. Пыпина к одному весьма определенному общественному лагерю – лагерю революционных демократов – отражает тот факт, что у истории русской литературы как дисциплины было два источника. Один – это все более и более самоопределяющаяся дисциплина сравнительного литературоведения («всемирная литература»), другой – это актуальная литературная критика, имевшая в России к концу XIX века уже свою историю и традицию. Именно литературная критика являлась основным полем самовыражения и самоопределения двух главных политически противоборствующих лагерей России: уже упоминавшихся нами радикально-демократического лагеря и лагеря консервативного, в прошлом близкого к славянофилам, а в конце XIX века скорее более подходящего под определение национал-популистского. Впрочем, именно в конце XIX века эта дихотомия во всем, что касается культуры и литературы, резко меняется, ибо уже в самом начале 90-х годов появляются первые сигналы стремления культуры к автономии от политики.

Однако наиболее последовательные, сильные и авторитетные голоса критики принадлежали радикально-демократической традиции. Среди них выделялся Николай Константинович Михайловский (1842–1904), признанный глава народнического направления русской мысли. Следуя традициям великих литературных критиков этого направления, В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского и Н.А. Добролюбова, Михайловский внимательно следит за актуальным течением литературного процесса, начиная с начала 1870-х годов вплоть до самой своей кончины в начале XX века. Именно он суммирует «коллективное мнение», дает общую картину эволюции духовных ценностей в русской литературе, начиная с Пушкина. Михайловский, подробно отслеживая современный литературный процесс, писал о Тургеневе и

⁵ Вестник Европы. 1870. № 9. С. 170–248.

Достоевском, Толстом и Чехове, Гаршине и Горьком, Леониде Андрееве и Мережковском. Именно в его весьма веско аргументированных и блестяще написанных статьях складываются принятые в интеллигентской народнической публицистике мнения и оценки всех значительных (и менее значительных) русских писателей второй половины XIX века.

Читая сегодня, спустя сто тридцать – сто двадцать лет после того как они были напечатаны, статьи Михайловского, нельзя не восхищаться точностью его характеристик (Пушкин – акварелист, Чехов – импрессионист), сохраняющих свою свежесть и актуальность вплоть до наших дней. Более того, его подробные анализы отдельных произведений, особенно Достоевского в статье 1882 года «Жестокий талант», остаются образцовыми по внимательности, точности и злободневности. Любопытны, особенно в свете наступившей в начале XX века и вступившей в новую, усиленную фазу в начале XXI века канонизации Достоевского, наблюдения Михайловского о том, что никогда ни русские радикалы, ни славянофилы-консерваторы не считали мало-мальски серьезно Достоевского политическим писателем или опорой своей или, вообще, какой-то партии. Михайловский был убежден, что вся политика и публицистика Достоевского с чисто политической точки зрения представляет сплошное шатание и сумбур, в котором, однако, есть одна самостоятельная, оригинальная черта: ненужная, беспричинная, безрезультатная жестокость. Эта жестокость и связанная с нею сентиментальная умиленность суть, по Михайловскому, одновременно и черта мировоззрения Достоевского как публициста и писателя, и главная (согласно самому Достоевскому) положительная национальная черта русского народа. Достоевский, считает Михайловский, уверен, что русский человек особенно любит страдание, хочет и страстно ищет его. И это в высшей степени достойно восхищения в глазах Достоевского. Всякие новомодные, ориентированные на Запад политики, адвокаты, судьи не понимают этого и вместо того, чтобы наложить на русского человека бремя страдания, которого он так жаждет, они стремятся снять его с него. И в этом, считает Достоевский, лежит их страшный грех. Так же отрицательно, пишет писатель, относятся к страданию и все средние немцы, французы и англичане и вообще западные люди, и только русские – единственные, кто по-настоящему понимает, для чего нужно страдание.

По этому поводу Михайловский замечает, что такого рода точка зрения, которая настойчиво проводится Достоевским в его писаниях, обличает в нем полное безразличие к реальной судьбе своего народа и своей страны. Достоевский, считает Михайловский, оторван от «живой жизни», он не имеет общественных идеалов. Его интересует только больная внутренняя психическая жизнь. Следовательно, видеть в нем «народного пророка» – это заблуждение.

Этот анализ кажется интересным и сам по себе, как взгляд трезвого и проницательного современника, и поскольку в нем явно и неявно сформулировано важное качество русской культурной, литературной и общественной жизни конца XIX – начала XX века. Это качество существует параллельно тому, что в начале этой работы было обозначено как «новая религиозность». Я думаю, что его уместно назвать старым, но сейчас уже порядком забытым словом «идейность».

Вся история употребления слова «идейность» в русском общественно-политическом культурном лексиконе указывает, как нам кажется, на один очень важный специфический оттенок его значения. Речь совсем не идет об особой преданности каким-то идеям, о предпочтении этих идей другим идеям, будь то в мировоззрении или даже жизненном поведении. «Идейность» предполагает, что идейный человек избирает практическое – и это очень важно! – открыто прокламируемое следование идеалам социального равенства, справедливости и общественной борьбы своим *жизненным путем и ценностным идеалом*. Достоевский, по Михайловскому, не является идейным писателем: у него нет идеалов, поскольку для него общественное освободительное движение не есть обязательная рамка его деятель-

ности как писателя, он его критикует, он не подчиняется его писаным или неписаным декретам. Именно протест против этого диктата «идейности», протест против реального засилья цензуры идейности, осуществляемой посредством многолетней традиции политической критики в соответствующим образом редактируемых органах печати, послужил источником появления в 90-х годах XIX века нового направления литературной и общекультурной критики, которое отождествлялось тогда с именами замечательного поэта, писателя и публициста Дмитрия Сергеевича Мережковского (1866–1941), философа, историка искусства и критика Акима Львовича Волынского (Флексера) (1863–1926) и поэта Валерия Яковлевича Брюсова (1873–1924).

Вообще следует сказать, что в истории русского литературоведения собственно творцы – поэты, писатели – всегда играли огромную роль. И, обозревая эту деятельность творцов русской литературы, можно сделать один общий вывод, не зависящий, так сказать, от конкретного общественного направления таких писателей. Он сводится к тому, что русские писатели и поэты всегда были антагонистами, противниками критики. Именно поэтому фигуры Белинского, Чернышевского и Добролюбова, чье признанное литературное значение было прежде всего в роли критиков, вызывали столь большое отталкивание со стороны многих позднейших писателей и поэтов. Желание создать подлинную критику, которая бы исходила изнутри самого феномена творчества, было в ту пору в высшей степени сильным.

Критика, создания которой потребовали Волынский и Мережковский, была ими обозначена вначале как *философская* критика. Д.С. Мережковский был не только автором глубочайших и интереснейших штудий о значении творчества всех самых значительных творцов русской литературы: Толстого, Достоевского, Пушкина, Гоголя, Чехова, Горького и современных поэтов и писателей. Он, фактически, создал новую смысловую, философскую систему, в которой эти творцы получили свое истинное (по Мережковскому) духовное значение. Так называемая народническая, радикально-демократическая критика выстраивала схему, в которой история литературы следовала логике истории «освободительного движения». Поскольку история русской литературы полагалась полностью производной от истории социальной эмансипации в России, место и значение того или иного писателя определялось исключительно в зависимости от того, насколько оно способствовало такой эмансипации, а на более поздних этапах – насколько верно оно следовало диктату общественной партийной борьбы. Наиболее известная схема такой критики полагала, что появление тех или иных героев литературных произведений – их прямо называли «общественными типами» – иллюстрирует совершенно определенные стадии общественного развития, и что эти герои, эти общественные типы суть реальные участники этого развития. В своей известной лекции 1892 года «О причинах упадка и новых течениях русской литературы», которая затем была опубликована в печати, Д.С. Мережковский формулирует основные проблемы, стоящие перед русской литературой, и они видятся ему совсем не в плане общественном, не в разрезе идейности, а в плане духовном. Упадок русской литературы он связывает с тем, что критика требует от поэтов и писателей исключительного сосредоточения на описании так называемой «среды» и совершенно не обращает внимания на внутренний мир, который остается тайной для творца, поскольку его не привлекает метафизическая, скрытая от внешних глаз сторона бытия. Вся великая литература, считает Мережковский, была великой именно потому, что сосредоточивалась на метафизических, вечных вопросах. И в русской литературе он выделяет художников, которые останавливались на этих таинственных, сложных явлениях. К ним он причисляет, прежде всего, Пушкина, а за ним Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого. Более того, Мережковский видит особенность наступающего этапа русской литературы, а особенно поэзии, в том, что начинают появляться творцы с уклоном во внутренний мир, которых влечет его сложность, которые стремятся познать неразгаданные тайны бытия.

Прежде чем мы углубимся на некоторое время в литературно-критическое творчество Д.С. Мережковского и некоторых писателей, на которых он повлиял в мировоззренческом плане, думается, имеет смысл остановиться на одном важном свойстве этой критики, которое, по нашему мнению, во многом сформировало не только облик связанного с этой критикой литературного творчества, но и более академического литературоведения, за нею последовавшего. В своей статье 1906 года «Грядущий хам», вызвавшей в свое время бурную ответную реакцию, в основном отрицательную, Д.С. Мережковский сформулировал как явным, так и неявным образом те качества литературы конца XIX и начала XX века, о которых мы говорим в этом обзоре. В частности, он прямо говорит о важной роли новой религиозности. Он так же прямо указывает на значение идейности как одного из мощных ценностных факторов, участвующих в образовании русской интеллигенции. Но там же, описывая духовный облик этой интеллигенции, он подчеркивает еще одно ее важное качество, которое он именует по-разному: благородство, способность любить и вообще способность испытывать высокие чувства сочувствия, сопереживания, наконец, ее особый строй души, равно отзывающийся на высокое в человеке, природе и искусстве. Это качество, эта особая внутренняя настроенность на все высокое и благородное – вот то, на что указывает Д.С. Мережковский, когда он призывает к борьбе против Всемирного Хама – духа мещанства, заботящегося только о собственном материальном благополучии и власти над другими.

Надо сказать, что именно это внутреннее благородство спасает, в конечном счете, два отмеченные нами фундаментальные свойства культуры в это время – новую религиозность и идейность – от огрубления, опошления, фанатизма. Спасает, конечно, не всегда, но в самых достойных проявлениях культуры. Д.С. Мережковский мимоходом говорит в этой своей важной статье еще об одном существенном обстоятельстве, связанном с данной стороной внутреннего духовного мира русской интеллигенции. Вот эта цитата: «Все благородство культуры, уйдя из области общественной, сосредоточилось в уединенных личностях, в таких великих отшельниках, как Ницше, Ибсен, Флобер и все еще самый юный из них – старец Гете. Среди плоской равнины мещанства эти бездонные артезианские колодцы человеческого духа свидетельствуют о том, что под выжженной землею еще хранятся живые воды»⁶. Если новая религиозность и идейность суть чувства столь же индивидуальные, как и коллективные и в качестве последних доступны искажению, упрощению и опошлению, внутреннее благородство есть качество индивидуальное и присуще только лишь отдельным людям, а не группам или народам.

Третье отличительное качество русского литературоведения – его историзм – так же, в принципе, существует *sub specie* этой замечательной черты русской интеллигенции – ее внутреннего благородства. Но здесь следует отметить, что именно историзм зачастую приобретает какие-то гипостазированные формы, иногда даже в противоречии с провозглашаемыми общими принципами историзм становится платформой для выражения взглядов, в том числе и в академическом дискурсе, окрашенных в тона национальной исключительности. Историзм, особенно в исследованиях, посвященных истории русской литературы, может мутировать в «русский историзм». Впрочем, возвращаясь к теме «внутреннего благородства», я хочу заметить, что как раз это качество всегда позволяло тенденции к «русскому историзму» в лучших работах оставаться далеко на периферии анализа. Особенно характерны в этом плане – в положительном смысле – компаративистские работы В.М. Жирмунского.

Теперь я позволю себе сделать некоторое небольшое отступление, экскурс в область того, как же качество внутреннего благородства, которое Д.С. Мережковский приписывал

⁶ Мережковский Д.С. Грядущий хам. См: Lib.ru/Классика: Мережковский Дмитрий Сергеевич. Грядущий хам. http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_0080.shtml. 12.03.2009 – 5:18 PM, стр. 9.

целому классу русской интеллигенции, оказывается, как нам представляется, связанным с динамикой развития в XX веке русской литературы и культуры, а следовательно, и русского литературоведения.

Конечно, Д.С. Мережковский чувствовал внутреннее благородство в том, как она себя держала именно в общественном поприще, том самом, которое он объявил абсолютным прибежищем всемирного мещанства в Европе. Но русская общественная жизнь казалась ему от этого мещанства изолированной тем, что она вся протекала вне государственных и традиционных рамок, исключительно, как казалось Мережковскому, в лоне российского «освободительного движения». А вот идеалы внутреннего благородства русская интеллигенция получала исключительно из русской литературы и наиболее высоких образцов всемирной литературы. Отсюда огромная общественная роль литературы и по Мережковскому. Просто, в отличие от народников, он считал, что эта общественная роль будет наилучшим образом осуществлена, только если литература останется верной своему внутреннему призванию, внутреннему голосу литературы как таковой. Только если литература сама останется внутренне благородной, сможет она пробуждать это качество в народе. Любая попытка предписать литературе, поэзии, искусству вообще, в чем должна быть их общественная роль, неизбежно повредит этой внутренней целостности творца и творения. А если нет этой целостности, то народу некуда обращаться за духовной пищей, без которой общественная жизнь неизбежно скатывается к тиранству, насилию и зверству.

Сразу скажем, что последующая динамика развития России и русской культуры полностью подтвердила это положение.

Добавлю к этому от себя, что, действительно, это внутреннее благородство настоящих русских интеллигентов еще можно было встретить в те годы, когда складывалось мое поколение, то есть начиная с 1945 года и вплоть до начала шестидесятых годов. Каждый из нас, наверное, может свидетельствовать о роли этих людей в личном духовном становлении. Для меня это были, прежде всего, такие люди, как друзья моих родителей и мои воспитатели в детстве, супруги Ваттенберг, расстрелянные в 1952 году в результате процесса над Еврейским антифашистским комитетом, как писатели Василий Гроссман и Андрей Платонов, с которыми они меня познакомили, а позднее – из ушедших – мой институтский учитель и научный руководитель Исаак Иосифович Ревзин и многолетний учитель, коллега и друг, незабвенный Владимир Николаевич Топоров.

Внутреннее благородство струилось, видимым или невидимым образом из самой русской литературы этого большого столетия. Здесь нам придется распрощаться с наследием Д.С. Мережковского и обратиться собственно к русской литературе в том ее модусе, который был сформулирован в символистской критике начала XX века и, под ее влиянием, в философских сочинениях одного из самых крупных историков и теоретиков литературы XX века Михаила Михайловича Бахтина (1895–1975). Говоря об эстетической позиции, Бахтин формулирует одно из центральных условий творчества – вненаходимость. Под вненаходимостью М.М. Бахтин имеет в виду принципиальную незаинтересованность самого художника в прагматических последствиях его творческого акта, нахождение художника как человека вне поля интересов, которые так или иначе связаны с внутренним хронотопом его произведения, так и с его внешним локусом. Иначе говоря, художник не должен допускать свои приватные пристрастия в мир, создаваемый его воображением. Равным образом, он не должен позволять внешним обстоятельствам, связанным с возможными последствиями, влиять на свою работу.

Такая «вненаходимость» художника, его внешняя и внутренняя независимость были сформулированы в качестве необходимого условия подлинного эстетического события еще Кантом. Бахтин воспринял этот кантовский эстетический принцип через неокантианскую философскую эстетику Германа Когена.

Соответственно, венаходимость художника была связана с другими принципами эстетического творчества, а именно принципом независимости и самодостаточности эстетического объекта и принципом внутреннего саморазвития этого объекта. Они предполагают существование эстетического объекта как развивающегося не по внешним законам, а по законам, заданным самим этим объектом, законам, этому объекту адекватным и его, так сказать, питающим. Наконец, предполагается, что сам эстетический объект не служит никакой посторонней, внешней цели, а, как человек, является сам себе целью. Эстетический объект, будучи объектом, сотворенным человеком и посему вторичным, является тем не менее, в смысле телеологическом, принципиально первичным, как и объекты природы. Именно поэтому природные объекты могут вызывать эстетические чувства, подобно произведению искусства.

Такой взгляд на искусство и, в частности, на литературу, помимо того, что был в свое время чем-то принципиально новым, способствовал, на протяжении короткого периода самого начала двадцатого века, выработке совершенно особого мироощущения, которое, с одной стороны, имело своим результатом появление нового типа творцов искусства и его ценителей, которые отличались крайней преданностью именно эстетическому творчеству и его произведениям, высоко развитым воображением, развитой чувствительностью и отзывчивостью, а с другой стороны, вызвало к жизни эстетические произведения нового типа, которые могли воздействовать на читателя, зрителя или слушателя исключительно благодаря самим себе, вне всякого контекста, социального, национального и проч.

Незачем повторять, что тип русского интеллигента был наиболее восприимчив к этой новой литературе. Именно русский интеллигент с его человеческой отзывчивостью и внутренним благородством оказался особенно чувствителен и восприимчив к литературе как хранилищу всего прекрасного и возвышенного. Более того, именно такая литература способствовала становлению такого человеческого типа. Сама же эта литература несла в себе заряд особой интеллигентности в том специальном смысле слова чего-то, отмеченного печатью внутренней благородности, принципиальности и одновременно понимания и проницательности.

Итак, возвращаясь к эпохе становления и восприятия новой философской критики русской литературы, скажем, что в этом временном моменте, в начале девяностых годов XIX века, описанный нами облик литературы и искусства характеризует не только русскую культуру, но, в значительной степени, все сколь-нибудь заметные культурные традиции Европы и Америки. Правда, в одних местах упор на самодостаточность литературы и искусства сильнее, в других – слабее, в третьих – почти не ощущается. Но так или иначе, конец девятнадцатого века всюду ознаменовывается появлением произведений, замечательных именно своей внутренней самодостаточностью, замечательных тем, что они превосходят границы локальных перипетий, локальных пристрастий, локальных ритмов – а часто именно благодаря успеху в развитии этого специфического местного направления. Таковы в литературе немецкого языка Стефан Георге, Райнер Мария Рильке, Гуго фон Гофмансталь, Артур Шницлер, в литературе французской – Верлен, Рембо и Малларме, Клодель и Марсель Пруст, а в литературе английского языка Уильям Батлер Йейтс, Джеймс Джойс, Редьярд Киплинг, Оскар Уайльд. В русской литературе – это символисты и реалисты, модернисты и традиционалисты. Здесь с самого начала между критикой народнического плана и критикой эстетической ведется неистовая война. Оба лагеря атакуют то, что им кажется наиболее реакционным, нелепым и отвратительным в противоположном лагере. Для реалистов и народников – это «уродство» изображаемого в произведениях «декадентов», «психические извращения» и «вырождение» персонажей, нарочитая вычурность языка, противоречащего элементарному здравому смыслу. Для эстетической критики – это провинциальность и узость народнической литературы, грубость и безобразие стиля народнической критики.

Из всего разнообразия символистской и модернистской критики мы выделили здесь по праву одного Мережковского. Он действительно был наиболее образованным, наиболее блестящим, наиболее смелым в смысле стиля. Среди остальных символистов, так или иначе воспринявших его линию или реагировавших на нее, выделялись, в плане влияния на литературу их критических выступлений, Александр Блок (1880–1921), Андрей Белый (1880–1934), Федор Сологуб (1863–1927). В.В. Розанов (1856–1919) был также весьма заметен в своей зачастую парадоксальной критике русской литературы. Среди поэтов следует также обязательно упомянуть, с одной стороны, в высшей степени суггестивные мысли о литературе И.Ф. Анненского (1855–1909), а с другой стороны, почти академические штудии основателя русского символизма В.Я. Брюсова.

У всех этих весьма различных и в высшей степени одаренных критиков и творцов литературы, принадлежавших к полярным оттенкам политического спектра (Мережковский – крайний радикал, сочувствовавший революционерам-социалистам, Розанов – консерватор и монархист, Анненский – умеренный конституционалист) и по-разному относившихся к религии (Мережковский – сторонник религиозной реформы и проповедник религии «третьего завета», Розанов – проповедник религии «пола» и, одновременно, любитель традиционно православных бытовых обычаев, Брюсов – иногда в высшей степени критичен по отношению к любой религии), наблюдается одна общая черта в том, что касается их отношения к литературе: все они считают литературу высшим выражением духовной жизни народа, а эту духовную жизнь – настоящим сущностным субстратом истории. В определенном смысле между символистскими критиками и критиками народническими, в частности, Н.К. Михайловским, нет различия в том, что и те, и другие одинаково относятся к русской литературе как к самому драгоценному достоянию русского народа. Различие в том, *что* и тот, и другой лагерь усматривают за литературой: народники видят за нею реальную фактическую борьбу российских революционеров против царского режима за свободу народа, «философские критики» и «критики-идеалисты» видят в литературе внешнее выражение глубоких духовных процессов, протекающих, если угодно, не в истории, а где-то поверх нее или под нею – в глубоких подспудных слоях духовной жизни. В этом смысле можно сказать, что вся символистская критика наследует традиции немецкой классической философии, рассматривавшей мир идей, мир духа как вполне самодостаточный, высший по отношению к другим домен бытия. Забегая вперед, скажем, что такое сверхценное отношение к литературе сохранится и в будущем. Уже после Октябрьской революции традиции народнической и символистской критики, переосмысленные, в каком-то смысле экспроприированные, дадут феномен советской литературной критики социалистического реализма, которая столь же последовательно будет считать литературу чем-то необычайно важным, поистине сверхценным. Правда, здесь надо сделать все же две оговорки. Одна относится к тому, что такое отношение не было, впрочем, непрерывным. В самом деле, сразу после революции и вплоть до примерно 1932 года в коммунистическом узусе преобладало мнение, что литература вторична по отношению к революционной практике – в том числе и в плане чисто ценностном. Другая оговорка относится к тому, что коммунистическая идеология, особенно после того же 1932 года, все-таки постулировала некое наличное высшее бытие, которое литература должна познавать, отражать и проч., но это бытие – это, конечно, не духовное бытие, как оно полагалось в символистском мировоззрении, и не эмпирическое деяние революции, как считали коммунистические теоретики Пролеткульта или даже ЛЕФовцы, а некое высшее коммунистическое бытие, постоянно творимое коллективным разумом революционного класса, воплощаемым партией и ее вождем, особенно И.В. Сталиным, а позже – его преемниками.

Но вернемся к символистской критике. Она в своей совокупности сформировала весь комплекс проблем, которыми стало заниматься русское литературоведение, которое как дисциплина возникло либо чуть-чуть позже, чем эта критика, либо уже через несколько лет

после ее расцвета. Более того, даже академическая история литературы не избежала той «смены вех», которую произвела писательская литературоведческая и экзистенциальная критика начала XX века.

Приведу один пример такой «смены вех». Народническое литературоведение школы Пыпина, относясь к литературному процессу начала XX века, видело в нем как нечто важное и принципиальное смену социальных «площадок» литературы – после дворянской и разночинской литературы XIX века появляются настоящие писатели «из народа», такие как Максим Горький, а вслед за ним А. Серафимович, поэт А. Скиталец и т.п. Следуя этой линии, марксистские критики послереволюционной поры (П.С. Коган, В.М. Фриче), при всей их нелюбви к народничеству, продолжают выделять в литературном процессе таких «классовых самородков», вроде того же А. Серафимовича, Ф. Гладкова и др. Далее, однако, стрелка литературного компаса сдвигается в сторону каких-то более внутриспоэтических ценностей, и это при всей важности принципа идейности. Эти внутриспоэтические ценности являлись тем скрытым драгоценным ядром, которое пытались найти в литературе, в поэзии творцы, принадлежавшие к символистскому направлению.

В сущности, однако, все усилие символистской критики было направлено не то, чтобы найти подлинную, скрытую духовную пружину развития русского духовного мира – *развития*, то есть, как и критики народнического толка, они пытались через созерцание внутриспоэтических ценностей понять, куда же *движется* русская история, в чем ее смысл. Русская литература начала восприниматься уже не как зеркало социально-экономических процессов, а как двигатель духовной эволюции. Эта эволюция могла писателями одного направления восприниматься как параллельная процессу социально-экономического развития, а другими – как подлинное настоящее глубинное развитие, независимое от поверхностного социального процесса или даже противопоставленное ему. К писателям-критикам, склонявшимся к социальной трактовке духовного (и духовной – социального!), можно причислить Александра Блока и Василия Розанова, а к тем, кто предпочитал видеть в духовном аспекте литературы – доминанту и автономное начало, – уже упомянутого здесь Дмитрия Мережковского, Андрея Белого, Федора Сологуба, Вячеслава Иванова и, конечно, Иннокентия Анненского. К этой же линии примкнет поэт Николай Гумилев.

Наверное, наш краткий обзор символистской критики следует начать с того, кто был «символистом» менее других, с Иннокентия Анненского, который, с одной стороны, был ближе к символистам во французском понимании этого слова, чем к русским поэтам этого направления с их подчеркнутой тягой к философичности и религии, а с другой стороны, принадлежал к постсимволистам. Начать с него надо, поскольку его жизнь оборвалась задолго до Октябрьской революции 1917 года, которая внесла сильнейшие коррективы в духовные и мировоззренческие судьбы всех русских поэтов и писателей. У Анненского существенно то, что его критическая деятельность оказалась свободной от этого социального давления, ему не надо было *per force* откликаться на катастрофу революции, как, например, Блоку, Розанову или Мережковскому.

Соответственно, его критические труды повернуты к исключительно внутрилiterатурной проблематике. У Анненского мы находим, по сути дела, ту же сверхценностную оценку русской литературы – и вообще всей литературы, как и у А.Н. Пыпина или Д.Н. Овсяннико-Куликовского, но ее направление полностью противоположно. Если критики-народники видят в русской литературе лишь социальный рупор, то И.Ф. Анненский видит в ней единственно достойное, единственно по-настоящему онтологическое поле существования. По Анненскому, все должно быть ориентировано вперед, в будущее, а из всей жизни одна лишь литература обладает этим свойством. Эта проективность литературы связана, по Анненскому, с ее символизмом, а символизм выражается в том, что литература всегда указывает на нечто помимо себя. Это всегда нечто в мире душевных переживаний, потрясений.

Анненский не хочет, чтобы эти душевные и духовные моменты сводились к психологии. Они суть кристаллы чувств, дистиллированные традицией человеческого бытия в истории и природе. Одно из таких сильных чувств, которое Анненский чувствует в природе и которое он чутко улавливает в произведениях русской литературы, – это страх смерти. Вот что он пишет по этому поводу в статье о рассказе Ф.М. Достоевского «Господин Прохарчин»:

«Страх смерти – любимый мотив современной поэзии: деревья шумят – и поэту слышится напоминание о смерти; поезд подходит, этот поезд раздавит Анну Каренину; сели в винт играть, а смерть уже тут как тут; она в тайне вот этих четырех карт, и, может быть, сегодня же один из партнеров так и не узнает, что в прикупке был туз червей»⁷.

Страх смерти как некая музыкальная тема проходит, по Анненскому, через всю современную культуру. Он дышит из полотен Беклина и Врубеля, из музыки Рихарда Вагнера и Рихарда Штрауса, из произведений Тургенева, Толстого, Достоевского и Леонида Андреева. Страх смерти, как показывает Анненский, тесно соседствует со «страхом жизни» – *taedium vitae*, усталостью от жизни, смертельной тоской. А ее поэт чувствует в творчестве почти всех современных поэтов: и у Федора Сологуба, и у Валерия Брюсова, у Александра Блока и Константина Бальмонта. Все они обладают особым качеством, которое Анненский определяет как «современный лиризм», лиризм, корни которого надо искать в том, как неповторимая душа поэта каждый раз по-особенному, музыкально отзывается на голос души природы.

В этом лирическом индивидуализме особенность поэтического и критического видения Иннокентия Анненского. Два замечательных качества отличают его критическую прозу: одно – это необычайная деликатность критика, то уважение, с которым он пишет даже о тех художниках, чей дар относительно далек от его сферы, второе – это его замечательный универсализм, совершенное отсутствие в его литературной чувствительности сколь-нибудь заметных признаков славяно- или русофильства. Может быть, причиной этому – классическое образование поэта, его профессиональная углубленность в мир греческой трагедии. Анненский – первый критик, который совершенно серьезно и весьма последовательно ставит рассматриваемые им произведения современной русской литературы в один контекст с греческой трагедией. Вот как анализирует Анненский столь нашумевшую тогда пьесу М. Горького «На дне», которую критики почти единодушно приписывали к разряду социального реализма:

«Самое *Дно* Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная судьба, та *εἰσαρκία*, которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону, – только теперь она оказывается довольно начитанной художницей *du nouveau genre*, и на ее палитре мелькают не виданные дотоле краски вырождения, порочной наследственности и железных законов рынка»⁸.

Это – префигурация будущего анализа Достоевского М.М. Бахтиным *sub specie* сократовского диалога и мениппеи. Вообще, И.Ф. Анненский – предтеча «литературоцентрического» взгляда на литературу. В этом его современная актуальность, но в этом и корни его особого герметизма.

Вслед за Анненским надо взглянуть на другого видного классика символистской критики – Вячеслава Ивановича Иванова, выдающегося поэта, филолога и философа. Как и Анненский, Вячеслав Иванов пришел в поэзию и критику из мира классической филологии. Однако, в отличие от Иннокентия Анненского, Вячеслав Иванов обретается в этой филологии не как современный, немного декадентский, в высшей степени чувствительный и нервный поэт, а как современная ипостась некоего древнего виршеслагателя. Впрочем, Анненский также пробовал свои силы – и весьма удачно – в сочинении пропавших еврипидовых

⁷ Анненский И.Ф. Господин Прохарчин. В кн.: Анненский И.Ф. Книга отражений. М.: Наука, 1979. С. 29.

⁸ Анненский И.Ф. Драма на дне. Ibid. Стр. 74.

трагедий, но это были серьезные опыты реконструкции древнего материала. Вячеслав Иванов писал на античный лад как должен был писать именно русский поэт, находившийся на определенном месте в цепи русской поэтической традиции. Вячеслав Иванов последовал примеру своего учителя – немецкого философа и классического филолога Фридриха Ницше. Он единолично решил объединить философские интуиции Ницше с религиозными исканиями Владимира Соловьева, чьим учеником он себя неизменно полагал. В результате Иванов создал цельную картину духовных стремлений человечества, а вернее, Человека, поскольку реальное эмпирическое человечество виделось ему как отражение подлинного истинного явления – Человека. Эта картина, эта повесть становления единой души человека от того, что Вячеслав Иванов рассматривал как ее архаическое первосостояние, через этапы восхождения и нисхождения к чаемому синтезу, в котором будет соединен величайший индивидуализм с его волей свободы, с соборностью, неизбежно приводящей индивидуальное к кенозису, выполнена, прежде всего, *sub specie artes et poesis*. В этом, помимо прочего, весьма красноречивое отличие учения Вячеслава Иванова от в чем-то созвучных ему теорий немецких психосимволистов Рудольфа Штейнера, Зигмунда Фрейда и Карла Густава Юнга. Для этих последних искусство и поэзия суть эпифеномены, внешние выражения каких-то реальных, скажем, субстантивных элементов человеческой психики. Для Вячеслава Иванова поэзия и искусство сами суть ипостаси Божества. Вячеслав Иванов был одним из наиболее ярких представителей того, что я назвал в начале этой работы «новой религиозностью», которую он последовательно, в духе своего мировоззрения, именовал мистикой.

Та религиозная целостность, внутри которой Вячеслав Иванов помещает русский духовный опыт, является, наверное, наиболее полной и всеобъемлющей конструкцией из всех возникших примерно в то же время на границе XIX и XX веков. И поскольку эта целостность построена почти целиком на материале духовной культуры и опускает моменты социально-экономического и политического деяния, русская литература, бок о бок с другими великими литературами, находит в ней свое гармоническое место.

Вообще следует отметить, что мир, творимый Вячеславом Ивановым, удивительно гармоничен, хотя, и в этом его великое культурное и духовное достижение, он специально создан таким образом, что включает в себя, наряду с гармоническим и гармонизирующим аполлинийским началом, начало дионисийское, постоянно вызывающее к жизни моменты экстатические, взрывные, бунтарские. Постоянное противоборство, если угодно, «перетягивание каната» между двумя этими вечными духовно-космическими началами определяет, согласно Вячеславу Иванову, всю историю человеческого становления. Соответственно, в его религиозной космической драме есть место не только христианскому сюжету, который он интерпретирует скорее в терминах неоплатонической гностики, нежели чем в более традиционных церковных рамках, но и моментам, близким прозрениям Индии.

Возвращаясь к чисто литературным аспектам религиозной философии Вячеслава Иванова, отметим, что он не ограничивается рассмотрением только русской литературы. В поле его восприятия Гомер и Гесиод, Вергилий и Гораций, Данте и Петрарка, Шекспир, Сервантес, Жан-Жак Руссо, Гете, Шиллер, Новалис, Гейне, Гофман, Ибсен, Бодлер, Верлен, Метерлинк. Каждый из них дает Иванову какую-то грань, через которую преломляется вечный свет божественного духа. Некоторые творцы прямо говорят с людьми, как Господь из Неопалимой Купины. Так, во всяком случае, их воспринимает Вячеслав Иванов:

«В нимбе и облаке приближается к людям божественное. Таков загадыватель загадок и тайновидец форм Гете; таковы не знающие одной “правды” Эсхил и Шекспир. Художники-облачители суть служители высших откровений; ибо высочайшее не может снизойти

в сферу земного сознания иначе, если не облечется жертвенно в земную сгущенность призрачного вещества»⁹.

Из русской литературы Иванову ближе всего Ф.М. Достоевский, в котором он видит наиболее полное сочетание двух противоборствующих начал, аполлинийского и дионисийского, при том, что именно открытие последнего и введение его в главное русло религиозного откровения есть, по Иванову, наиболее чувствительный нерв творчества Достоевского. Более того, этим Достоевский лишь сделал явным подлинное сокровенное лицо настоящей русской святости. Анализ духовного содержания Достоевского, сделанный Вячеславом Ивановым, выходит за рамки литературного исследования. Но и для становления русской литературной науки XX века этот анализ, произведенный одним из величайших русских поэтов и проникновенным религиозным философом, сыграл огромную роль. Исследование творчества Достоевского станет центральной темой русской науки о литературе в самых разных ее филиациях. Монография Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия» – важнейший краеугольный камень достоевсковедения. В ней, а также в примыкающей статье «Лик и личины России» поэт раскрывает то, что представляется ему как уникальное достижение Достоевского. Это достижение едино в четырех лицах: Достоевский первым открыл новое сложное бытие современного мира; он впервые указал именно на Россию как на локус этого бытия; он приоткрыл окно в будущее как России, так и всего человечества не так, как это делали до него мечтатели-утописты, а так, как доступно было лишь подлинному пророку; и, наконец, он создал новый *художественный* мир. Относительно конкретного наполнения каждого из этих четырех пунктов в русском и мировом гуманитарном знании идет яростный спор вплоть до сегодняшнего дня. Несомненно, что роль Вячеслава Иванова в постижении этих аспектов творчества Достоевского была первостепенной.

Символистская критика и труды Вячеслава Иванова в особенности способствовали тому, что в тогдашнем и последующем русском литературоведении сложились определенные системы отношения к литературному материалу. Как нам представляется, можно выделить следующие аспекты таких системных отношений: во-первых, прежний упор на изучение процессов формирования больших общественных литературных направлений сменился интересом к тому, что можно было назвать «планетарным подходом». Каждый крупный писатель рассматривался как отдельный, во многом замкнутый целостный мир, в котором царили свои законы, своя чувствительность, своя мораль, даже, если угодно, своя религия. Таких «писателей – планет» в русской литературе было немного. Обычно внимание символистской критики было привлечено фигурами Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого и Достоевского. На периферии блистали Тютчев, Тургенев, ближе к современности Чехов, Горький, Андреев и, наконец, совсем злободневные Блок, Сологуб и другие «декаденты». Во-вторых, особенно после работ Вячеслава Иванова стало ясным, что главная, центральная фигура русской литературы – это Ф.М. Достоевский. Если до Октябрьской революции 1917 года Достоевский воспринимался как в своем роде пророк, предсказатель все более и более явственно выступающих на историческую арену таинственных катаклизмов, то после революции его роль стала еще более ощутимой – и, прежде всего, в своем отсутствии после того, как коммунисты исключили Достоевского из синклита писателей, близких победившему классу. О Достоевском думали все люди, близкие к русской литературе – поэты, писатели, литературоведы. Недаром он стал объектом нападок первого «классика» советской литературы Максима Горького и параллельно с ним – самого вождя революции Ленина. Недаром ему посвятил свою основоположную работу М.М. Бахтин, один из создателей нового литературоведения уже в советской России. Но роль Достоевского и достоевсковедения не свелась ни к чисто политической, ни к чисто литературной. Здесь особенно ярко выступает на пер-

⁹ Иванов В.И. Спорады. В кн.: Иванов В.И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 76–77.

вый план духовная, религиозная, философская роль этого художника и литературно-философской рефлексии над его трудами и днями. Это – третья особенность литературоведческих штудий в свете символистской критики. Достоевский – это, пожалуй, единственная фигура литературы XIX века (да, наверное, и не только девятнадцатого, но и двадцатого века!), с которой можно связать становление и формирование некоего нового мифа, причем мифа не исключительно «литературного», но экзистенциального, исторического. Никто не сформулировал этой судьбоносной особенности Достоевского лучше, чем Вячеслав Иванов:

«Он жив среди нас, потому что от него или через него все, чем мы живем, – и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределятель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал, – как “Тернер создал лондонские туманы”, – т.е. открыл, выявил, облек в форму осуществления – начинавшуюся и еще не осознанную сложность нашу; поставил будущему вопросы, которых до него никто не ставил, и нашептал ответы на еще не понятые вопросы. Он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, – одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру.

До него личность у нас чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом, будь то единичный спор и поединок, как у Алеко и Печоринных, или бунт скопом и выступление целой фаланги, как у наших поборников общественной правды и гражданской свободы. Но мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир – и в беседах с которыми по их уединенным логовищам столь многому научился новоявленный Заратустра. Мы не знали, что в этих сердцах-берлогах довольно места, чтобы служить полем битвы между Богом и дьяволом, или что слияние с народом и оторванность от него суть определения нашей воли-веры, а не общественного сознания и исторической участи. Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание, ни даже от различия между добром и злом, что красота имеет Содомскую бездну, что вера и неверие не два различных объяснения мира, или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия. Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье.

Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и оттого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко видимо бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о котором говорит: “Немногое извне доступно было взору, но чрез то звезды я видел и ясными, и крупными необычно”»¹⁰.

В том видении Достоевского, которое мы находим у Вячеслава Иванова, можно выделить некоторые особенности: Вячеслав Иванов помещает Достоевского в целый ряд вершинных творцов человеческого духа, среди которых Жан-Жак Руссо, Шиллер, Гете, и, возвращаясь к прошлому, Гомер, Эсхил, Платон, Данте. Таким образом выстраивается непрерывная

¹⁰ Иванов В.И. Достоевский и роман-трагедия. Там же. С. 282–283.

традиция эволюции духовного постижения, в которой литературное творчество занимает первенствующее место. Эта традиция ценна сама по себе как путь самореализации человеческого духа, но она представляется Ивановым как непосредственно граничащая с другим важнейшим его направлением и постоянно его воплощающая, – речь идет о традиции религиозного деяния, в которой рядом выступают такие явления, как древнеиндийская религиозная мудрость, откровения древних персов, религиозные постижения эллинистической гностики – вплоть до явления Христа. Достоевский предстает под пером Вячеслава Иванова как один из глубочайших религиозных деятелей. Эта последняя линия, реализующая во всей полноте стремления «новой религиозности», находит свое выражение, согласно Вячеславу Иванову, в чисто словесном творчестве: Достоевский изобретает для целей своего религиозного деяния новую литературно-творческую форму – «роман-трагедию». Соответственно, роман-трагедия Достоевского прямо наследует всем формам религиозного словотворчества. Наконец, все эти религиозные, связанные друг с другом аспекты познания Достоевского прямым образом оказываются связанными как с формирующимся в те же годы, когда Вячеслав Иванов работал над своим трудом о Достоевском, русским литературоведением, влияют на него прямо или адверсариально (то есть посредством отталкивания), так и с самой актуально творящейся русской (и не только русской!) литературой.

Что касается влияния познания Достоевского на собственно литературу, то его можно свести к одной в высшей степени значительной ситуации. Оказалось, что литература может сама по себе даже без специальных социально-педагогических институтов и инструментов непосредственно влиять на дела людей. Вовсе не обязательно, чтобы литературное произведение преподавали в школе или широко издавали, чтобы представленные в нем человеческие коллизии вдруг начали во множестве воспроизводиться, меняя сам состав духовной и социальной жизни. Более того, очень часто попытки общества или государства исключить подобное «заражение» духовной атмосферы путем административных и даже юридических воздействий приводят лишь к еще большему усилению влияния запрещенных произведений. Здесь достаточно лишь вспомнить, что произошло с творчеством самого Достоевского, которое на некоторый срок было выведено коммунистическими властями из общественного обихода лишь для того, чтобы с еще большим, чем ранее, весом и влиянием укрепиться в культурной жизни после того, как в середине пятидесятых годов XX века, после смерти Сталина, Достоевского вновь разрешили к печатанию и обсуждению.

Надо также иметь в виду, что ощущение почти тотального духовного всеислия литературы распространилось и на других крупных поэтов и писателей, помимо Достоевского. Особенно это касалось религиозной и философской компонент литературного творчества, которые воспринимались в значительно усиленной степени на фоне прекращения нормального дискурса этого плана и в контексте постоянной полемики с ним.

Что же касается русского литературоведения, то здесь надлежит учесть два момента. Один из них – это влияние Октябрьской революции на диспозицию направлений в литературоведении. Второй связан с необычайным усилением роли теоретического языкознания в гуманитарных науках в первой четверти XX века. Оба эти момента будут сохранять свою значимость и далее по мере продвижения вглубь двадцатого века.

Теперь обратимся к Октябрьской революции и ее многообразным отражениям в культурной жизни России и, в частности, в литературоведении.

Как нам уже приходилось отмечать, почти вся русская наука и литература конца XIX и начала XX века, равно как и значительная часть символистской критики (Д.С. Мережковский, Ф.К. Сологуб, А.А. Блок и даже В.И. Иванов), смотрела на литературу как, в той или иной мере, на отражение эмансипации русского народа и русской жизни, связанной с так называемым «освободительным движением». Еще до Февральской революции 1917 года все эти поэты и писатели выражали в своих статьях о литературе чаяния скорейшего грядущего

освобождения народа и родины от пут тирании. Таковы же были и позиции главнейших представителей тогдашнего литературоведения. Приведем в качестве иллюстрации цитату из публичного выступления Семёна Афанасьевича Венгерова (1855–1920), человека, который объединял в себе выдающийся талант литературного критика и все достоинства современного ученого: тщательность, объективность, методологическую достоверность и умение предвидеть пути развития науки. Вот что, в частности, сказал С.А. Венгеров во время своего выступления 22 октября 1911 года на праздновании столетнего юбилея Общества любителей российской словесности:

«Лучшее, что есть в русской литературе, то, чем она так сильна, то, в чем действительный источник ее обаяния и очарования, – это, напротив, отказ от прав, уже приобретенных, от преимуществ, прочно установленных и бесспорных. “Кающийся дворянин” и равный ему по социальному положению интеллигент-разночинец, желающие искупить перед народом вину вековой привилегированности, – вот что окрашивает русскую литературу с первых шагов ее сознательного существования, когда она перестала быть одним из предметов придворного обихода, и от воспевания высокосторжественных дней и иллюминаций перешла к темам, ею самой выбранным.

На заре этого перехода к свободной сознательности дворянин Радищев получает смертный приговор за то, что с неслыханной резкостью подымает голос в пользу закрепощенного крестьянства. И бунт этого дворянина против прав дворянства не только не возмутил классового чувства членов его сословия, а, напротив того, в самых чутких, то есть наиболее драгоценных для культурного преуспеяния элементах, породил к себе уважение величайшее. Вместе со всем кругом деятелей декабризма, юноша-Пушкин пламенно мечтает о том, чтобы пало рабство, то есть чтобы дворянство лишилось главной своей социальной опоры, а через двадцать лет на арену литературы выступит новое поколение баричей, которое все, в полном составе, дает Аннибалову клятву не успокоиться до тех пор, пока с лица земли русской не будет вырвано с корнем то, что было таким злом для других, но таким благом для них. А когда с наступлением, после крымского разгрома, лучших времен, придет пора практического осуществления исконных его мечтаний, это же самое поколение баричей без всякой горечи пропоет отходную дворянским гнездам и в лице Обломова покажет полное банкротство своего сословия.

В 60-х годах, вперемежку с кающимся дворянином, видное место в обществе и в литературе займет непривилегированный интеллигент-разночинец. Но не будет он иметь повода и в малейшей степени испытать на себе социальное неравенство. Потому что, при бедности нашей интеллигентными силами, пред ним широко и гостеприимно раскроются двери личного преуспеяния, под условием, конечно, что он не примкнет к элементам беспокойным. Но проблема совести, проблема подчинения личного блага благу общему окажется для него столь же жгучей, как и для кающегося дворянина, и пойдут они оба по одному и тому же пути. И наступит в 70-х годах пора чисто-религиозного народолюбия, когда народное благо станет божеством, для которого не будет жаль никаких жертв. И так будет безграничен этот порыв самопожертвования, что старый постепеновец Тургенев преклонится пред ним в немом благоговении.

А в конце века мир будет потрясен небывалым зрелищем: один из величайших художников всех времен и народов так глубоко задумается над вопросом о социальной справедливости, что откажется от своего высокого искусства, объявит войну всем былым верованиям и провозгласит полный разрыв с старым укладом жизни.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.