

# Дмитрий Бак

Работы разных лет:  
история литературы,  
критика, переводы



время

Дмитрий Бак

**Работы разных лет: история  
литературы, критика, переводы**

«ВЕБКНИГА»

2022

## **Бак Д. П.**

Работы разных лет: история литературы, критика, переводы /  
Д. П. Бак — «ВЕБКНИГА», 2022

ISBN 978-5-9691-2428-8

В книге собраны избранные научные работы российского филолога и литературного критика Дмитрия Бака, опубликованные начиная с 1986 года и по настоящее время в отечественных и зарубежных периодических изданиях, коллективных монографиях и сборниках научных статей. Многие работы посвящены проблемам теории литературы, творчеству русских литераторов XIX века: Д. В. Веневитинова, И. А. Гончарова, Н. С. Лескова, Н. Г. Чернышевского, а также Н. И. Надеждина, П. Я. Петрова и др. В специальный раздел выделены материалы о литературе XX века: И. А. Бунин, О. Э. Мандельштам, Б. Л. Пастернак, а также Л. Пиранделло, М. Фриш, С. Лем. Включен также цикл работ автора о современной поэзии – от А. Тарковского и В. Стуса до С. Гандлевского, О. Николаевой, О. Хлебникова, Е. Бунимовича, И. Меламеда и др. Заключительный раздел книги составили переводы автора (статьи Р. Якобсона, трактаты А. Мердок, интервью М. Бахтина). Книга адресована как читателям, интересующимся классической и современной литературой, так и специалистам, в частности, преподавателям филологических факультетов высших учебных заведений.

ISBN 978-5-9691-2428-8

© Бак Д. П., 2022  
© ВЕБКНИГА, 2022

## Содержание

От автора	6
I. Теория	7
Конструирование истории и истории литературы: музейный ресурс[1]	7
Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики[6]	10
Неформальный метод в литературоведении (к проблеме вненаходимости литературоведа)[33]	17
Эстетика М. Бахтина в контексте генезиса идеи исторической поэтики[53]	31
«Теория искусства» и «самое искусство» (московская журналистика 1830-х годов и университетская наука)[80]	38
Конец ознакомительного фрагмента.	54

**Д. П. Бак**  
**Работы разных лет: история**  
**литературы, критика, переводы**

© Бак, Д. 2022

© ООО «Время», 2022

## От автора

Предлагаемый сборник представляет собой не цикл (или несколько циклов) научных и литературно-критических работ автора, а своеобразную пунктирную летопись его научной и журналистской биографии в том виде, как она складывалась с середины 1980-х годов, после окончания университета, и как сложилась в 1990-е, когда стало ясно, что филологические исследования – не единственное его профессиональное занятие. В этом извилистом пути недостатки и несовершенства (отсутствие многолетней академической сосредоточенности на нескольких узких проблемах) видны более чем отчетливо. Однако этот факт не означает полного отсутствия преимуществ: сама природа переходного времени 1990-х годов диктовала желание пройти весь диапазон занятий – от герметичного по своей сути погружения в архивные источники до стремления к популяризации добытых результатов: путем ли преподавания в вузах, либо посредством чтения публичных лекций, в том числе на радио и телевидении.

В книге намечено несколько путей жизни в литературе. Штудии о научной фантастике и текстология лирики Арсения Тарковского, изучение мифологемы «Творец – творение» и главы из школьного учебника, предисловия к поэтическим сборникам и переводы статей Р. Якобсона, рассуждения об истории литературы в музейной экспозиции и проблема «романа в романе» – все это не выстраивается ни в какую иную целостность, кроме, как уже сказано, научной биографии отдельно взятого филолога 1980–20... – х годов.

При подготовке старых работ к переизданию в них были внесены минимальные изменения, в большинстве своем – исправление неточностей и опечаток. Появившиеся в более поздние годы работы по соответствующим темам не были внесены в примечания и библиографические списки, поскольку это породило бы «научные анахронизмы». Из опубликованного в сборник включено чуть более половины, из написанного – около трети. Многие работы литературно-критического раздела отсылают к делам и дискуссиям давно минувших дней. Многие теперь кажутся разрешенным, выясненным, не требующим полемики, некоторые позиции и мнения для самого автора представляются преодоленными. Тем интереснее, думается, еще раз погрузиться в пеструю атмосферу разговоров о литературе, которые велись в течение целого десятилетия на грани столетий (1995–2005).

Остается надеяться, что мгновенная фиксация авторского отношения к собственной работе на протяжении сорока лет найдет своего читателя.

## І. Теория

### Конструирование истории и истории литературы: музейный ресурс<sup>1</sup>

Сегодня в России работают более 400 литературных музеев, и этот факт легко объясним. Как известно, начиная с середины XIX века российская культура отличается так называемым литературоцентризмом.

Это понятие означает, что литература как особый род социальной практики вбирает в себя функции смежных форм социальной активности: публичной политики, религиозных дискуссий, экономики, социологии, существование которых в условиях абсолютной монархии было затруднительным либо вовсе невозможным. Первые литературные музеи были созданы на рубеже XIX и XX столетий, среди них музеи Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Тютчева, Толстого и других.

Вторая волна создания музеев русских писателей – явление начала советской эпохи, в основном 1920-х годов. Именно в 1921 году был создан Московский государственный музей имени А. П. Чехова, самое почтенное по возрасту подразделение ГМИРЛИ имени В. И. Даля, который в 2021 году отметит свое столетие.

Создание музеев во многом было реализацией так называемого ленинского плана монументальной пропаганды, согласно которому государственная политика была направлена на то, чтобы подчеркнуть особую роль тех деятелей культуры прошлого и настоящего, которые были причастны к «освободительному движению», революциям и т. д. Среди них, разумеется, оказались Радищев, Герцен, Чернышевский и другие. По сути дела, речь шла о переписывании мировой истории, которая обретала особую марксистскую телеологию, исходящую из так называемого материалистического понимания истории. «Революционное» акцентировалось, «консервативное» отодвигалось на задний план.

Наряду с «гражданской», государственной историей переписывалась и история литературы, в том смысле, что литературные репутации разных писателей подвергались марксистской, материалистической коррекции. Так, Толстой стал «зеркалом русской революции», борцом с церковью, а его религиозные искания ушли в тень. В Некрасове акцентировалась роль «народного заступника» и замалчивалась деятельность в качестве литературного коммерсанта, крупного издателя.

Особенно показательна трансформация литературной репутации Максима Горького. Он закрепился в общественном сознании как создатель социалистического реализма, автор романа «Мать», основатель Союза писателей, соратник Ленина и т. д. Его причастность к нищезнанию и богостроительству, его оппонирование Ленину, многолетняя эмиграция, авторство цикла статей «Несвоевременные мысли» – все это почти или полностью не упоминалось.

Следует заметить, что «литературная репутация» – историко-литературный термин, впервые предложенный И. Н. Розановым. Именно на основании динамики литературных репутаций, переосмысления роли разных писателей в общей литературной иерархии той или иной эпохи выстраивается «история литературы» в строгом смысле этого термина. История литературы, подобно истории как таковой, есть составляющая разных языков описания, дискурсов, подлежит анализу с точки зрения процессов складывания разных ее версий. Современная

---

<sup>1</sup> Впервые: Конструирование истории и истории литературы: музейный ресурс [Семинар «Британская и российская идентичности и культуры в сравнительной и культурной перспективе, 1800–2000 гг., Музей Лондона. Лондон 21–22 октября 2019»] // Вестник РФФИ. 2020. № 1 (105). С. 103–106.

наука (исследования Я. Ассмана и А. Ассман, Р. Лейбова, А. Вдовина) приходит к выводу о существовании различных, часто параллельных алгоритмов формирования историко-литературных представлений.

Эти алгоритмы действуют на основе «канонизации» либо «деканонизации» тех или иных литературных репутаций, что в свою очередь оказывает влияние на конкретные литературные иерархии разных эпох. Среди алгоритмов литературной канонизации можно отметить следующее:

- интерпретационная деятельность литературной критики;
- издательские стратегии;
- приобщение к государственной идеологии;
- включение в школьную программу.

К этому же ряду алгоритмов принадлежит и музеефикация. Создание музея конкретного писателя есть признание его особой роли в развитии литературы. Именно поэтому в советское время были созданы музеи Чернышевского и Добролюбова, Горького и Алексея Толстого. По тем же причинам не могло быть и речи о музеях В. Жуковского или А. Григорьева.

В течение XX века, большая часть которого в истории России пришлась на советский период, особое значение имеет соотношение дискурсов истории как таковой и истории литературы. Первое оказывает непосредственное влияние на второе и наоборот. Именно идея воссоздания музейными средствами истории литературы была положена в основу разных концепций «главного», «центрального» литературного музея страны.

Так, основатель Музея-квартиры Ф. М. Достоевского, ныне входящей в состав ГМИРЛИ имени В. И. Даля, В. С. Нечаева писала:

До последнего времени распространены были музеи, построенные по принципу историко-культурных монографий («жизнь и творчество писателя»). <...> Главным недостатком таких музеев является отсутствие руководящей цели, для которой подбирается весь этот пестрый материал, в лучшем случае иллюстрирующий творчество писателя, но никак его не объясняющий. <...> Перестройка литературных музеев едва начата, для ее успешного продвижения следует перейти к созданию музея литературы, отражающего ход развития исторического процесса в России<sup>2</sup>.

К. В. Виноградова, основатель другого старейшего отдела ГМИРЛИ имени В. И. Даля – Музея А. П. Чехова, отметила, что

...на Государственный Литературный музей возложена задача в сравнительно короткий срок создать в Москве Музей русской литературы, в котором бы нашла свое отражение вся история ее развития, от возникновения до наших дней. «Такого музея еще не было в Советском Союзе, как нет его ни в одной стране мира», – писали газеты. <...> В настоящее<sup>3</sup> время музей вплотную приступил к подготовке экспозиции по истории русской литературы с древнейших времен до нашей современности. Однако отсутствие помещения лишает его возможности развернуть эту экспозицию в полном объеме<sup>4</sup>.

Из этой же мысли исходил и партийный государственный деятель, соратник Ленина В. Д. Бонч-Бруевич, который в 1933 году основал Центральный музей художественной литературы,

---

<sup>2</sup> Нечаева В. С. Музеи литературные // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 7 / Под ред. А. В. Луначарского. М.: ОГИЗ РСФСР, Изд. Советская Энциклопедия, 1934. С. 524.

<sup>3</sup> Написано в 1961 году. – Д. Б.

<sup>4</sup> Виноградова К. М. Вопросы работы музеев литературного профиля / Ред. – сост. Н. П. Лощинин. М., 1961. С. 74–75.

критики и публицистики, через год преобразованный в Государственный литературный музей. В основу концепции флагманского литературного музея была положена магистральная идея воссоздания средствами музейной экспозиции и музейной науки истории развития российской словесности на протяжении нескольких столетий.

Особенную актуальность эта задача приобрела в постсоветское время, когда со всей очевидностью стало ясно, что мы до сих пор не имеем непротиворечивого научного описания истории российской литературы советского времени. Это утверждение может быть проиллюстрировано не только уже упоминавшимся фактом своеобразного переписывания литературной истории, которое имело место в 1920-е годы. Дело в том, что в период так называемой перестройки произошло еще одно переписывание истории, то есть, по сути дела, конструирование новой версии истории отечественной литературы. Если в советское время предпочтительные места в литературной иерархии занимали определенным путем преобразованные литературные репутации Горького и Маяковского, А. Толстого и Шолохова, Фурманова и Фадеева, то во второй половине 1980-х годов им на смену в качестве писателей первого ряда пришли Булгаков и Платонов, Бабель и Зощенко, Пастернак и Мандельштам, а также другие. Связная непротиворечивая русская литература XX века может быть создана только в том случае, если в ней найдется место, условно говоря, роману Н. Островского «Как закалялась сталь» и «Лолите» Набокова. Воссоздать эту синтетическую и «когерентную» историю литературы можно музейными методами.

Именно в этом русле выстроена работа ГМИРЛИ имени В. И. Даля в последние годы.

Многие научно-выставочные проекты музея носят исследовательский характер, то есть призваны не воссоздать средствами музейной экспозиции заранее известные реалии того или иного периода истории литературы, а вновь создать, сконструировать ту версию истории литературы, которая прежде не существовала. К таким проектам могут быть причислены выставки «Россия читающая» (история феномена чтения в разные эпохи), «Квартирный вопрос» (судьбы русских писателей в 1920–1930-е годы)<sup>5</sup>. В широком смысле слова, музейный ресурс для создания новой версии истории литературы актуален и для конструирования истории как таковой, особенно если речь идет о так называемой оспариваемой истории (*contested history*), затрагивающей спорные исторические факты, которые вызывают в наши дни различные, иногда диаметрально противоположные трактовки и интерпретации.

Таким образом, в современных условиях литературный музей как культурное и научное учреждение приобретает новые функции, становится не только местом реализации социальных практик – выставочных, образовательных, просветительских, рекреационных, но и площадкой развития исследовательских риторик и концепций, имеющих большое значение для исторической науки.

---

<sup>5</sup> Среди героев выставки принципиально присутствуют и литераторы советского официоза (А. В. Луначарский, В. Д. Бонч-Бруевич), и эмигранты (А. Н. Вертинский, А. М. Ремизов и др.), и жертвы режима (О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева и др.).

## Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики<sup>6</sup>

Художественное творчество писателя является деятельностью в определенной ценностной «среде» – в сфере литературы как особой области духовной культуры. Область эта образуется взаимоналожением, взаимопересечением двух гораздо более обширных полей: культуры речевой деятельности и эстетической культуры данного народа (человечества) в данную эпоху.

Механизм всякой культуры состоит в передаче ненаследственной информации. Простейший вариант такого «механизма» – накопление и воспроизведение: накопление культурных ценностей того или иного рода деятельности и их воспроизведение в дальнейшем ходе этой деятельности. Что же касается высших сфер духовной культуры, то здесь мы имеем дело с накоплением и избирательной *актуализацией* ценностей. Актуализация той или иной духовной ценности есть *рефлексия*, поскольку предполагает не простое воспроизведение в сознании (личном или общественном, коллективном), но включает в себя самообоснование, самоопределение позиции *субъекта* данной деятельности.

Художественному мышлению непосредственно в процессе творчества рефлексия в этом широком смысле присуща в не меньшей степени, нежели научно-теоретическому или публицистическому. Совершенно ошибочно было бы полагать, что самоопределение чуждо литературному творчеству, что осмысленность в него вносится лишь критикой или литературоведением. Столь же ошибочно эту функцию возлагать на теоретическую, «метатворческую» мысль самого писателя, порой далеко не адекватную его собственной эстетической деятельности.

Как подчеркивает В. С. Швырев, «любая разновидность духовного или духовно-практического освоения действительности... предполагает определенные формы самоотражения или самосознания, известные образы самих себя, некоторые Я-концепции»<sup>7</sup>. Однако если «критичность по отношению к своей деятельности представляет собой качественную особенность научного сознания», если вследствие этого «рефлексивность научно-теоретического сознания проявляется прежде всего в принципе *обоснования*»<sup>8</sup>, то художественная рефлексия имеет существенно иную природу. Она направлена не на причины и предпосылки, а на цели и замыслы, отвечая на вопрос «зачем», а не на вопрос «почему». Она полагает своим предметом то, что М. М. Пришвин называл «творческим поведением» художника<sup>9</sup>.

«Всякому подлинному творчеству, – писал театральный новатор первых десятилетий XX века П. П. Гайдебуров, – свойственно то неодолимое и преследующее влечение к чему-то, наличие чего ощущается художником как *задание*, которое может быть вполне постигнуто им лишь тогда, когда оно выполнено до конца»<sup>10</sup>. *Творческая* рефлексия, направленная на «художественное задание» (не предпосланное творческому акту, а внутренне присущее, имманентное самому процессу творчества, конституируемое им), чужда аналитическому критицизму теоретического мышления. Это *эвристическая* рефлексия поиска субъектом своей актуальной позиции, на которой он еще не утвердился окончательно, – позиции подлинного творца данного творения. Это не рефлексия самопознания, а рефлексия *самоопределения*, с точки зре-

<sup>6</sup> В соавторстве с В. И. Тюпой. Впервые: Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. Кемерово: КемГУ, 1988. С. 4–15.

<sup>7</sup> Швырев В. С. Рефлексия и понимание в современном анализе науки // Вопросы философии. 1985. № 6. С. 45.

<sup>8</sup> Швырев В. С. Научное познание как деятельность. М., 1984. С. 135.

<sup>9</sup> См.: Пришвин М. М. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1984. С. 197, 265, 283; Т. 8. М., 1986. С. 625 и др.

<sup>10</sup> Гайдебуров П. П. Театр нашего времени // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Пг., 1923. № 67. С. 3 (курсив наш. – В. Т., Д. Б.).

ния которой «творчество есть возникновение чего-то посредством творящего»<sup>11</sup>. Осмыслить роль творца в возникновении художественного целого – еще не существующего, но уже притягательно открывающегося духовному взору автора, – в этом и состоит творческая функция интересующего нас рода рефлексии.

Охарактеризованная нами в самых общих чертах, она, разумеется, не остается неизменной в ходе исторического движения литературы как специфической сферы духовной деятельности. Раз возникнув, рефлексия уже не может ни исчезнуть, ни стабилизироваться на однажды достигнутом ею уровне. Развитие всякой социокультурной системы так или иначе связано с неуклонным и органичным *ростом* рефлексии<sup>12</sup>, поскольку «осознание самого себя есть предпосылка для целенаправленного изменения самого себя»<sup>13</sup> – изменения, выводящего субъекта культуры (индивидуального или коллективного) за горизонт рефлексивности и тем самым требующего нового, более высокого уровня рефлексии. Говоря словами французского философа, «всякое возрастание внутреннего видения (т. е. рефлексии. – В. Т., Д. Б.) есть, по существу, зарождение нового видения, включающего в себя все другие и влекущего еще дальше»<sup>14</sup>.

Сказанное поясняет, думается нам, приоритетную значимость для исторической поэтики предложенной С. С. Аверинцевым крупномасштабной периодизации развития литературной культуры<sup>15</sup>. Центральным звеном этой периодизации является многовековая эпоха «рефлексивного традиционализма», сменяющая «дорефлексивный традиционализм» палеолитературы и фольклора. На рубеже 60-х годов XVIII столетия в результате очевидного качественного скачка художественной рефлексии он в свою очередь отступает под натиском формирования литературы антитрадиционального типа. По одну сторону остается «традиционализм, еще не знающий рефлексии», по другую – «рефлексия, уже порвавшая с традиционализмом»; историческим опосредованием этих полюсов предстает «долговечное равновесие рефлексии и традиционализма»<sup>16</sup>.

Силой, столь стабильно удерживающей это шаткое равновесие, выступает особая природа литературной рефлексии данного периода. Это *риторическая* рефлексия – самоотражение «риторического типа творчества»<sup>17</sup>. Такого рода рефлексия, предполагавшая «статическую концепцию жанра», «неоспоренность идеала передаваемого из поколения в поколение ремесленного умения» и «господство рассудочности»<sup>18</sup>, являет собою феномен синкретизма аналитической рефлексии обоснования и эвристической рефлексии творческого конституирования. Здесь художественная и теоретическая рефлексия предстают пока еще в «химически связанном» виде, что препятствует высвобождению творческой энергии первой и критической энергии второй.

В качестве весьма красноречивого примера литературной рефлексии риторического типа напомним «Сонет о сонете» Лопе де Веги:

### Мне Виолантой на мою беду

---

<sup>11</sup> Гайдебуров П. П. Театр нашего времени // Записки Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. Пг., 1923. № 67. С. 3.

<sup>12</sup> См.: Петров В. М. Рефлексия в истории художественной культуры: Ее роль и перспективы развития // Исследование проблем психологии творчества. М., 1983. С. 313–325.

<sup>13</sup> Тоом А. Л. На пути к рефлексивному анализу художественной прозы // Семиотика и информатика. 1981. Вып. 17. С. 175.

<sup>14</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1965. С. 227.

<sup>15</sup> См.: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: Опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

<sup>16</sup> Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. С. 11.

<sup>17</sup> См.: Михайлов А. В. Гете и отражения античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв. // Контекст: 1983. М., 1984. С. 142.

<sup>18</sup> См.: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. С. 8.

сонет заказан был, а с ним мороки:  
четырнадцать в нем строк, считают доки  
(из коих, правда, три уже в ряду).

А вдруг я рифмы точной не найду,  
слагая во втором катрене строки!  
И все же, сколь катрены ни жестоки,  
Господь свидетель, с ними я в ладу!

А вот и первый подоспел терцет!  
В терцете неуместна проволочка,  
постойте, где же он? Простыл и след!

Второй терцет, двенадцатая строчка.  
И раз тринадцать родилось на свет –  
то всех теперь четырнадцать, и точка!<sup>19</sup>

Поэтическая форма сонета – одна из ценностей, накопленных литературной культурой человечества. Перед нами творческая актуализация этой ценности. Рефлексия эвристически направлена не на обоснование этой формы, а на «художественное задание» и пути его осуществления. Однако это «задание» оказывается сугубо внешним по отношению к самому творческому акту, оно принимается творцом к исполнению рассудочно-аналитически, как рефлексивно обоснованная «доками» традиционная концепция жанра, реализуемая ремесленным умением поэта.

Складывание антитрадициональной литературной культуры означало не что иное, как выделение из риторического синкретизма собственно художественной, собственно творческой рефлексии. «Негативное», отмежевывающее определение новейшего этапа литературной эволюции как периода антитрадиционализма может быть со всей обоснованностью заменено определением «позитивным»: на смену рефлексивному традиционализму приходит эра *творческой рефлексии* в искусстве.

Именно на этой основе словесное искусство было осознано (Шиллером, например) как «возможность для человечности выразить себя с наибольшей полнотой»<sup>20</sup>, перешагнув через внешнюю, надличностную заданность канона. В озарении творческой рефлексией открылся многосложный феномен индивидуального стиля и художественного метода как личной свободы и личной ответственности авторства; актуализовалось в литературном произведении специфическое событие эстетического взаимодействия сознаний автора, персонажа и читателя. Творческий акт в перспективе интересующей нас формы рефлексии был воспринят как осуществляемый «здесь и теперь» по мере диалектического становления «нового «рождающегося» целого, которое появляется на устойчивой основе жанра, но не повторяя... эту основу, а непременно трансформируя ее в свете нового творческого замысла»<sup>21</sup>.

Становление творческой рефлексии оказало важнейшее влияние и на теоретическое знание о литературе. Последнее постепенно расстается с былой риторической нормативностью, оказываясь перед необходимостью исторически дифференцированного истолкования казавшихся ранее незыблемыми категорий жанра и стиля (слога), искусства (мастерства) и

---

<sup>19</sup> Перевод П. Грушко.

<sup>20</sup> Шиллер Ф. О. наивной и sentimentalной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 409.

<sup>21</sup> Гиришман М. М. Диалектика жанра и стиля в художественной целостности // Жанр и проблема диалога. Махачкала, 1982. С. 29.

авторства. Осуществленное же Шиллером хронологически гетерогенное определение идиллии, сатиры, элегии в качестве традиционных жанров и в качестве внежанровых разновидностей «господствующего в произведении строя чувств» представляется первым шагом по пути к исторической поэтике как наиболее актуальной в наше время формы знания о литературе.

В отличие от предшествующей, новая литературная эпоха (начиная со второй половины XVIII века) принципиально неоднородна по характеру неудержимо преобразующейся рефлексии. Важнейшие из этих преобразований далеко не случайно совпадают с переходами от одной стадийной художественной системы (метода) – к другой. Метод писателя в конечном счете и представляет собою строй его творческой рефлексии.

Прежде всего акцентируем ключевую роль в развитии художественной рефлексии переходной ступени от классицизма к романтизму. Ибо именно сентиментализм (или эквивалентная ему система литературных ценностей там, где постклассицизм или предромантизм так и не сложились в единство художественного направления) утвердил в искусстве *эстетическую* рефлексию вместо риторической.

Классицист (Сумароков, например) полагал, что поэту, желающему петь о любви, надлежит прежде самому влюбиться. В глазах же сентименталиста художественно неоправданным выгладеть начинает само риторически отвлеченное желание писать о любви как таковой, желание, рожденное не самой любовью, а рассудочным выбором темы. Только непреднамеренная, жизненная, а не риторическая влюбленность способна поставить перед автором подобное «художественное задание» в его эстетической специфике. Предметом рефлексии становится не техническая способность владения словом, но эстетическая культура чувства, переживания, эстетическая «способность суждения». Именно в форме сентиментальности как «эмоциональной рефлексии» самосознание художника впервые приобретает отчетливо эвристический характер эстетического самоопределения личности непосредственно в акте творчества.

Аллюзия, к которой мы только что прибегли (отсылка к кантовской «Критике способности суждения»), далеко не случайна. Как раз расслоение единой риторической рефлексии по поводу искусства на эстетическую (творческую), с одной стороны, и теоретическую (критико-аналитическую) – с другой, собственно, и приводит, как нам представляется, к расцвету на рубеже XVIII–XIX веков классической философской эстетики.

Романтическая рефлексия последовательного антитрадиционализма отнюдь не отменяет рефлексии сентиментальной (эстетической). Она лишь дополняет ее собственно творческим, экспрессивно-игровым импульсом индивидуального самовыражения творца в своем творении. Художественная рефлексия становится *жизнетворческой* рефлексией уединенного сознания. В значительной степени еще принадлежавшая риторическому строю культуры трактовка «поэтической фантазии» как «гетерокосмического вымысла», который обязан «вполне согласоваться с хорошо познанной частью мира поэтов» (Баумгартен)<sup>22</sup>, преобразуется теперь в эстетически «жизнетворное» художественное задание: «В уме своем я создал мир иной И образов иных существованье» (Лермонтов).

Реалистическая рефлексия, сделавшая своим предметом процесс творческой типизации, специфический путь *художественного познания* действительной жизни, вовсе не снимает ни давнего «риторического» интереса к мастерству художника, ни пристального внимания к духовно-созидательной потенции творца образных миров. Оттолкнувшись от риторической конвенциональности литературы традиционного типа, творческая рефлексия стимулировала формирование установки на вненормативное сотворение художественной целостности, принципиально аналогичное саморазвитию внелитературной исторической реальности. Этот путь не мог не привести к акцентированной гносеологизации художественной деятельности.

---

<sup>22</sup> История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964. С. 464.

Ничего не отменяя, «эволюционный веер» (Тейяр де Шарден) художественной рефлексии продолжал разворачиваться, расширяя горизонт творческого самоопределения.

Аналогичным образом дело обстояло и с теоретической рефлексией по поводу искусства слова. В эпоху романтизма от философской эстетики отпочковывается и набирает силу литературная критика. А расцвет реализма в XIX веке совпадает с зарождением собственно *научного* литературоведения (позитивистского толка).

Нам представляется – и параллельное развитие науки о литературе косвенно подтверждает это, – что на рубеже XIX–XX веков зреет и в нашем столетии, по-видимому, осуществляется еще один скачок художественной эволюции, не учтенный в периодизации С. С. Аверинцева. Современный период культурного развития общественного сознания нередко характеризуется как *неклассический*<sup>23</sup>. Думается, этим же определением можно было бы обозначить и специфику творческой рефлексии в искусстве нашего века, оговорившись, что «неклассическая» художественная рефлексия противопоставляется не литературному самосознанию эпохи классицизма, а романтико-реалистической антитрадициональной рефлексии прошлого столетия.

С одной стороны, современная стадия художественного развития характеризуется авангардистской установкой на резкое обострение антитрадиционализма. Рефлексия классического (образно-условного) «жизнетворчества», господствовавшая в литературном сознании века минувшего, весьма последовательно перерастает в свою противоположность – в «жизнестроительную» рефлексию художественного вмешательства в практическую жизнь. Эта тенденция, являющая собою попытку преодолеть исконную антиномию незавершенности жизненного события и завершенности художественного целого, присуща диаметрально противоположным явлениям современной литературной культуры от «ангажированной» политизации художественного творчества до некоторых авангардистских крайностей натурализма и модернизма. Однако никакого парадокса тут нет: накопившаяся неудовлетворенность искусства своей эстетической отрешенностью<sup>24</sup> от исторической практики (сменившей прежнюю – риторическую – отрешенность) привела к взрывоподобному разбросу альтернативных проб ее преодоления.

С другой стороны, в творческом самоопределении таких «неотрадиционалистов» XX века, как Т. С. Элиот, П. Валери или О. Мандельштам<sup>25</sup>, как теоретик и практик мифологизированного романа Т. Манн и весьма многие иные (скажем, Ч. Айтматов или О. Чиладзе), новейшая литературная эпоха приходит к преодолению самого антитрадиционализма, осуществляя «смелый прорыв из сегодняшнего в вековечное»<sup>26</sup>. При этом усиление традиционности в литературе современной эпохи, как пишет М. Н. Эпштейн, «вовсе не означает возврата к прежним литературным регламентам, условностям, этикету и т. д. Наоборот, окончательно преодолеть эту старую подчиненность канонам можно, не отвернувшись... от них (тогда-то они и будут бессознательно [арефлективно. – В. Т., Д. Б.] довлеть автору), а лишь сделав их предметом сознательного выбора»<sup>27</sup>.

Сознательный выбор позиции в спектре различных, порой взаимоисключающих, ориентаций и возможностей, *альтернативность* художественного мышления – вот что характеризует творческую рефлексию современного склада<sup>28</sup>. Классцист искусственностью своего поэти-

---

<sup>23</sup> См: Мамардашвили М. К. О классическом и неклассическом идеалах рациональности. Тбилиси, 1984.

<sup>24</sup> Предметом эстетической рефлексии выступает, по мысли Г. Г. Шпета, «отрешенное бытие». См.: Шпет Г. Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1. С. 70–72.

<sup>25</sup> Ср.: «Поэт не боится повторений и легко пьянеет классическим вином» (Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 41).

<sup>26</sup> Гачев Г. Д. Чингиз Айтматов и мировая литература. Фрунзе, 1982. С. 13.

<sup>27</sup> Эпштейн М. Н. Тема и вариация: К проблеме поэтической традиции // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 8–9.

<sup>28</sup> Ср. актуальную мысль «о существовании в русской (очевидно, не только русской. – В. Т., Д. Б.) поэтике XX века больших

ческого самосознания отрицал дорефлективную палеохудожественную архаику, романтик в акте творческого самоопределения отрицал классицизм, а реалист – романтизм; современной же художественной рефлексии в той или иной мере открывается равнодостоинство этих последовательных «проб эволюции» одной из областей духовной культуры человека. Таков результат историзации самой творческой рефлексии (арефлективный историзм художественного мышления формируется еще в эпоху романтизма). Творческий акт перестает мыслиться как преодоление прошлого опыта истории и начинает мыслиться актом альтернативного вхождения в историю, выбором своего места в ней.

Несомненно теснейшая взаимосвязь между становлением художественной рефлексии неклассического типа и зарождением исторической поэтики как научной идеи. Именно на рубеже нашего столетия А. Н. Веселовским была сформулирована эта идея, ранее, как уже говорилось, присутствовавшая в литературной теории лишь имплицитно (у Шиллера, например). Экспликация метода исторической поэтики явилась одним из следствий формирования альтернативной рефлексии, которая упразднила установку на господство единой и статичной концепции развития литературы (ранее таковая могла существовать как на риторической основе, так и на основе кантовской презумпции гениальности или позитивистского выведения фактов словесного искусства из внелитературного ряда социальной жизни). Только под знаком духовного импульса, получившего несколько узкое наименование исторической поэтики, стал возможен историко-культурный диалог исследователя с литературными явлениями иной эпохи; стало очевидным, что вести такой диалог можно не иначе, как вступив в духовно напряженный контакт с «внутренним миром» культурной общности, данное произведение породившей, – «изнутри» той культурной парадигмы, коей исследователь лично причастен.

Вместе с тем альтернативность неклассической творческой рефлексии может ставить под сомнение самую возможность внутренне единой, целостно объемлющей авторской точки зрения на мир. В XIX веке риторическая рефлексия текста уступает место творческой рефлексии жизни, однако при этом взаимодействие рассказываемого события и события художественного рассказывания остается неререфлектированным, в результате чего осуществимость завершеного художественного целого, кажущаяся самоочевидной, не осознается как проблема. Тогда как в XX веке, по замечанию М. К. Мамардашвили, «обостренно встала проблема искусства в жизни, отношения «автор – произведение» и в принципе самого существования автора»<sup>29</sup> в классическом (для нового времени) его понимании.

Одной из кардинальных тем литературы становится тема сотворимости произведения, нередко того самого, с каким имеет дело читатель. В последнем случае мы имеем дело с особым рода вхождением неклассической рефлексии внутрь литературного произведения, которое по ходу становления начинает анализировать само себя, исследовать возможность собственного появления на свет. Так происходит в «Тумане» М. де Унамуно и в «Воре» Л. Леонова, в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова и в «Черном принце» А. Мердок. Подобные тексты суть «новые формы построения продукта духовного труда», само внутреннее сложение которых «становится альтернативным, исключает абсолютистское сознание автора»<sup>30</sup>, чему яркий пример являет, скажем, пьеса Л. Пиранделло «Шестеро персонажей в поисках автора».

Следует со всей определенностью подчеркнуть тот факт, что неклассическая рефлексия нередко функционирует на грани художественности, предлагая «пересмотр самого места искусства в целом культуры, в событии бытия», когда авторы стремятся «не превзойти других в

---

альтернативных потоков, где классический подход к слову не отмер, не отошел в прошлое» (Роднянская И. Возвращенные поэты // Литературное обозрение. 1987. № 10. С. 26).

<sup>29</sup> Мамардашвили М. К. Литературная критика как акт чтения // Вопросы философии. 1984. № 2. С. 99.

<sup>30</sup> Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырев В. С. Классическая и современная буржуазная философия: Опыт эпистемологического сопоставления // Вопросы философии. 1971. № 4. С. 72.

искусстве, а превзойти само искусство»<sup>31</sup>. М. М. Бахтин считал подобные устремления признаком кризиса авторства. Такой кризис чреват своеобразной неориторичностью: герметическим замыканием искусства на самом себе – с одной стороны, иллюстративностью его социального функционирования – с другой. Впрочем, однозначная апологетика классических форм творческой рефлексии, догматическое следование критериям художественности, сложившимся в XIX веке (т. наз. учеба у классиков), – это тоже приметы кризиса: эвристическая рефлексия поиска перерождается в квазинаучную рефлексию обоснования.

Но кризис классического авторства – далеко еще не кризис самого искусства, это, по всей вероятности, только очередной этап его развития. Разве сентиментализм – достаточно вспомнить прозу Стерна – не явился кризисом риторического типа творчества? И разве Гегель, ослепленный закатом эпохи рефлексивного традиционализма, не провозгласил его концом искусства? Не стоим ли и мы в XX веке на пороге новой литературной культуры?

Кризис «мутации» (качественного скачка к новому) – естественный механизм всякой эволюции. Претерпевая «внутренние муки метаморфозы... наш рассудок должен отказаться от удобств привычной ограниченности. Он должен заново уравновесить все то, что мудро упорядочил в глубине своего маленького внутреннего мирка»<sup>32</sup>. Помочь художественной рефлексии выйти к новым горизонтам авторства представляется нам одной из важнейших задач современной исторической поэтики.

---

<sup>31</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 176.

<sup>32</sup> Тейяр де Шарден П. Феномен человека. С. 222.

## Неформальный метод в литературоведении (к проблеме вненаходимости литературоведа)<sup>33</sup>

В настоящей работе речь пойдет о новых, ранее не проясненных горизонтах методологии литературоведческого исследования, заложенных, в частности, в работах М. М. Бахтина. Специальные литературоведческие подходы в его книгах и статьях теснейшим образом переплетены с философскими. Несмотря на то, что «литературоведческий интерес абсолютно серьезен»<sup>34</sup>, не сама по себе «философская обобщенность является той специфической чертой работ Бахтина, поднимая ту или иную литературоведческую проблему, они одновременно ставят и решают проблему человеческого бытия»<sup>35</sup>. Тезис Н. К. Бонецкой можно сформулировать и иначе: именно в свете своей итоговой причастности к проблемам общеполитического свойства бахтинское «литературоведение» в принципе не замыкается в рамках выяснения неких узкословесных закономерностей, нуждается в глубочайшем бытийственном обосновании и оправдании, прежде всего нравственном.

Истина здесь всегда поверяется добром и красотой – это очевидно для любого непредвзятого читателя. Однако какое именно понятие классической философской триады выдвинуто Бахтиным на первый план, служит родовым по отношению к прочим? На первый взгляд может показаться, что подобную роль призвано сыграть эстетическое. В работах раннего периода (особенно в статье «К проблеме содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» и в рукописи, при публикации озаглавленной «Автор и герой в эстетической деятельности») настойчиво звучит мысль о синтезирующем характере эстетической деятельности. Только в эстетическом акте оказывается возможным увидеть бытие как оно есть, примирить внеличную логическую обоснованность и личностное долженствование, увидеть мир одновременно и сотворенным мною, и, по выражению М. М. Пришвина, «застигнутым без меня». По Бахтину, «основная особенность эстетического, резко отличающая его от познания и поступка, его рецептивный, положительно-приемлющий характер: преднаходимая эстетическим актом, опознанная и оцененная поступком действительность входит в произведение» (ВЛЭ. С. 29).

Однако нельзя не увидеть, что, по Бахтину, три модуса человеческой деятельности, будучи описаны в терминах истины, добра и красоты, являются лишь теоретическими транскрипциями реального, уникального в своей неповторимости человеческого деяния. «Истина, добро и красота – все это только возможности, которые могут стать действительностью только в поступке на основе единственной причастности моей», – утверждает Бахтин в работе, получившей при публикации заглавие «К философии поступка» (ФП. С. 95)<sup>36</sup>.

Но тогда получается, что любая попытка описать в научных понятиях то или иное деяние изначально проблематична, она находится на перепутье между уводящим прочь от жизни «теоретизмом» и стремлением возвратиться к живой жизненной конкретности. В первом случае неизбежен окончательный отрыв от уникального ответственного деяния в пользу самоценных логических, причинно-следственных структур; во втором же под сомнением оказывается научная интенция как таковая, ибо жизненный акт окончательно утрачивает свойство воспроизводимости, повторимости, а следовательно, пресекает всякую возможность научного обобщения.

<sup>33</sup> Впервые: Бахтинский сборник. М., 1991. Вып. 2. С. 243–264.

<sup>34</sup> Бонецкая Н. К. Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина // *Studia Slavica*. 1985. Т. 31. С. 73.

<sup>35</sup> Бонецкая Н. К. Проблема авторства в трудах М. М. Бахтина // *Studia Slavica*. 1985. Т. 31. С. 73.

<sup>36</sup> Сходные мысли Бахтин высказал еще в первой опубликованной работе: «Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству... Что же гарантирует внутреннюю связь элементов в личности? Только единство ответственности» (ЭСТ. С. 5).

ния. Бахтин не только констатирует данную (по первоначальной видимости – безысходную для науки) методологическую антиномию, но и указывает пути ее преодоления: «Акт нашей деятельности, нашего переживания, как двуликий Янус, глядит в разные стороны: в объективное единство культурной области и в неповторимое единство переживаемой жизни, но нет единого и единственного плана, где оба лика взаимно себя определяли по отношению к одному-единственному единству. Этим единственным единством может быть только единственное событие свершаемого бытия, все теоретическое и эстетическое должно быть определено как момент его, конечно уже не в теоретических и эстетических терминах» (ФП. С. 83).

Итак, намечается своеобразная метакатегория, родовое понятие, включающее в себя как видовые все разновидности человеческого действия: эстетическое, познавательное, этическое. «Единственное событие свершаемого бытия» объемлет собою все единичные акции человека: как теоретические, так и практические. Именно в этом «единственном событии» и осуществляется ответственный поступок, давший название ключевой работе Бахтина.

Есть поступки и поступки. Традиционная философская триада предполагает поступки в буквальном смысле, т. е. меняющие (практически, познавательно, эстетически) *предметный* лик мира, вторгающиеся в него своею преобразующей активностью, подлежащие этике, гносеологии, эстетике. Бахтинский ответственный, «нудительный» поступок – та объемлющая инстанция, в которую должны быть погружены («инкарнированы») и которую должны быть обоснованы и оправданы все первоначальные, точечные, единично наличные человеческие акции. Ответственный поступок не преобразует реальность предметно, он лишь осмысляет ее и в этом осмыслении впервые дарует единичности – единственность, «голой наличности» – заповеданную ей событийную архитектуру. «Этот мир дан мне с моего единственного места как конкретный и единственный. Для моего участного поступающего сознания – он, как архитектурное целое, расположен вокруг меня как единственного центра нахождения моего поступка: он находится мною в моем поступке-видении, поступке-мысли, поступке-деле» (ФП. С. 124)<sup>37</sup>. Вводя в качестве родового, обобщающего понятия «ответственный поступок», Бахтин специально констатирует ограниченность синтезирующих свойств эстетической деятельности. «Эстетическая деятельность бессильна овладеть моментом прехождения и открытой событийности бытия, и ее продукт в своем смысле не есть действительно становящееся бытие и приобщается к нему в своем бытии через исторический акт действительного эстетического интуирования» (ФП. С. 82), то есть, по сути дела, через поступок-видение.

Основой, предлогом и непосредственным «жизненным аналогом» (В. Е. Хализев) ответственного поступка служит у Бахтина практическое единичное «дело», куда более органично вписывающееся в цепь повседневных действий, нежели познающая «мысль» и, тем более, нежели эстетическое «видение». Бахтин прямо подчеркивает, что «эстетический разум есть момент практического разума» (ФП. С. 95). Чтобы понять природу ответственного поступка, необходимо разобраться в сути единичного, частного «дела». Лишь потом можно будет перейти к анализу «поступка-мысли» и наконец – «поступка-видения», главного предмета нашего внимания в настоящей работе.

Каким же образом обыденный жест поступания может быть претворен в ответственный поступок-дело? Для этого, по Бахтину, не существует никаких извне заготовленных рецептов, норм. Ситуация поступания прежде всего не должна быть «закрыта» наличием внеположной нормы, образца, заранее предрешающего смысл и оценку совершаемого «дела». Однозначно толкующий, исчерпывающий реальность закон должен отступить перед дарующей свободой и ответственностью благодатью. Сколь угодно однозначное, предрешенное событие должно стать

<sup>37</sup> Ср. созвучное определение О. Э. Мандельштама: «Действительность – но есть нечто данное, но рождается вместе с нами. Для того, чтобы данность стала действительностью, нужно ее в буквальном смысле воскресить. Это-то и есть наука, это-то и есть искусство» (Письмо М. Шагинян от 5.04.1933 // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 73).

моим, приобщиться к моему ответственному поступку. Даже то, что уже правомерно избрано однажды, но не мною, а помимо меня, становится по-настоящему моим лишь в акте моего собственного смыслового, ответственного выбора.

Воспользуемся примером из контекста, в котором апелляция к закону и благодати, надо надеяться, не будет выглядеть избыточной. Все, что случилось в Иерусалиме в ночь моления о чаше, в ночь накануне распятия, – событийно, фабульно предрешено заранее. Для того чтобы заповеданный цикл мировых событий был подтвержден и оправдан, все, что произошло, непременно должно произойти. Однако фактической предрешенности событий сопутствует их полная личностная неопределенность, неопределенность с точки зрения основных участников. Поцелуй Иуды, например, безусловно лишен «фабульного» смысла: проповедь в Иерусалиме велась открыто и потому «обозначающий» предательский поцелуй событийно избыточен. Иуда совершает поступок предательства, ответственно участвует во внеположном и предрешенном заранее фактическом ходе событий, делает своим, свободно избранным – внешнее, заданное. Аналогичным образом поступает и раб, жаждущий пленения Христа, которому Петр отсек ухо. Увечье исцелено, нет ни малейшего принуждения, внешнего давления. «Что делаешь – делай скорее!» – словно бы слышит в эту ночь каждый. «Скорее» в данном контексте означает не буквальную быстроту действий, но их ответственную непредрешенность, нудительность. Так поступает и отрекающийся от Учителя Петр и, наконец, сам Учитель. Ему-то фактическая неотвратимость дальнейшего хода событий была по определению известна с исчерпывающей полнотой! Однако это не смогло отменить моления о чаше, горестной просьбы сомневающегося в своей силе человека (так!), который готовится принять бремя страданий. Как видим, приобщение единичного акта к единственному поступку-делу означает нечто в корне противоположное, нежели научная, этическая транскрипция происходящего. Этика нормативна, долженствование, которым она ведает, – императивно, обобщено, неучастно. Эстетическая норма при самом своем произнесении, вербализации превращается во внеположный, отчужденный закон, отнимающий у личности шанс войти в событие с ответственным поступком (ср.: «Я жил некогда без закона, но когда пришла заповедь, то грех ожил, а я умер» – Римл. 7: 9–10).

Свершение поступка-дела предполагает открытость ситуации контакта с другим. Другой для меня не завершен и не предсказуем и в этом существенно аналогичен мне самому. Нашу встречу не в силах регламентировать внешняя закономерность, норма. Событие (не фактически, но по сути) творится здесь и сейчас, единственным ответственным образом – когда мы входим в него (каждый со своей «стороны») участным поступком-делом, не имеющим ценностного прецедента в моем и его опыте. Такова первоначальная (до-словесная и одновременно металингвистическая) экспликация бахтинского диалога, встречи взаимно неопредмеченных сознаний. Вместе с тем описанная инаковость другого не предполагает его абсолютной темноты, нищенски-экзистенциалистской адской непроницаемости. Отказ от заранее заданных внеположных этических норм не означает их полного отсутствия, при котором я вынужден был бы вовсе отказаться от внешней меры своих действий, исходить только из собственных эгоистических норм и запросов. Внеположные ценности существуют, но не предшествуют ситуации встречи, а творятся в ходе ее претворения в жизнь. *Смысловая* наполненность ценности, конкретность заповеди («не убий» либо «возлюби ближнего своего») отходит на второй план перед способностью ответственно преобразовать то или иное деяние в ранг поступка-дела. В конечном счете не существенно, что именно я делаю автоматически, «не включаясь» лично, ответственно: опускаю занесенный нож перед лицом неотвратимого наказания либо оказываю внимание встречному только потому, что заповедано так, а не иначе. И в том и в другом случае мой ответственный поступок-дело не имеет места. Он возможен только «между» эгоистически неукорененным, слепым актом и столь же слепым следованием норме, ибо «нельзя жить и осознавать себя ни в *гарантии*, ни в *пустоте* / ценностной гарантии и пустоте/» (ЭСТ. С. 126).

Скажем теперь несколько слов о поступке-мысли. Здесь применима та же логика рассуждений, которой мы следовали в связи с поступком-делом. С той только разницей, что единичный акт научного познания (по крайней мере – не являющегося гуманитарным, о каком речь у нас впереди) изначально лишен ответственности субъекта, автора. Очередное открытие без специальных усилий присоединяется к «квазигенетической» (Бахтин) цепи «объективно» существующих истин, с которыми, казалось бы, совершенно нечего делать участному сознанию. Здесь налицо несходство как с практически-жизненным, так и с эстетическим актом. По словам Бахтина, «художник умеет видеть жизнь так, что она существенно и органически вмещается в плоскость произведения. Ученый иначе видит жизнь – с точки зрения своих средств и приемов овладения ею» (ФМ. С. 183). Ситуация контакта с реальностью «закрыта», в ней наличествует только один субъект, имеющий дело с овеществленным объектом; о событии встречи, равноправном диалоге нет и речи<sup>38</sup>.

Перед нами уже знакомая бесперспективная ситуация ценностной гарантированности, в которой акт личностной ответственности оказывается не только невозможным, но и запретным: чем более личностно научное высказывание, тем оно более «субъективно», удалено от «позитивной» истины. Ценностная гарантия в данном случае зиждется на убежденности в единстве и рациональной познаваемости мира. Однако раз есть Сцилла, должна быть и Харибда? Да, она (ценностная пустота) безусловно имеется. Речь здесь о неореалистической парадигме научности нашего столетия во всех ее разновидностях, от Витгенштейна до Деррида. Рациоцентризм познания, характерный для классической, механистической модели мира, в рамках данной парадигмы не имеет силы, не существует и единый, заведомо адекватный язык познавательного акта. Число кодов, языков интерпретации реальности не ограничено. Причем каждый из них настолько же бесспорно верен в самом себе, насколько безразличен прочим. Каждый код опирается лишь на свои имманентные данные, не предполагает наличия какой бы то ни было универсальной инстанции для верификации познавательных суждений.

Подобный предельно обезличенный плюрализм кодов является оборотной стороной описанного выше предельно оличенного плюрализма эгоцентрически изолированных субъектов жизнедеятельности. И множественность отчужденных систем описания, и противоположный ей по духу, но не по смыслу «плюрализм распавшихся умов» (А. В. Михайлов) методологически бесперспективны, ценностно пусты и могут служить взаимодополняющими характеристиками постгегельянской научной рациональности, фатально распавшейся на две ранее взаимосвязанные «половины». Это, с одной стороны, философия «жизни» («существования»), акцентирующая психологическое переживание субъектом собственного наличия в мире, и, с другой стороны – позитивистская философия, во всех свои вариантах акцентирующая внесубъективное, дискретное описание различных срезов реальности. В обоих «половинах» отмеченный нами «плюрализм» идентичен *монологизму* в бахтинском смысле слова, то есть отсутствию продуктивного события встречи несводимых друг к другу, но друг другу осмысленно и милостиво внимающих субъектов.

Однако (при таком напряженном противостоянии крайностей) возможно ли в итоге «инкарнировать» единичный познавательный акт, увидеть его в перспективе собственного «не-алиби в бытии»? Ведь, по Бахтину, «только не-алиби в бытии превращает пустую возможность в ответственный поступок» (ЛКС. С. 512). Для примера ответственного приобщения внесубъектной научной аксиомы к личностному поступку приведем красноречивое свидетельство А. Ф. Лосева: «Когда я понял, что сумма углов треугольника равняется двум прямым углам, я

<sup>38</sup> Подобный подход возможен и в литературоведении, если вслед за сторонниками «интертекстуальности» предположить, что «литература – это порожденный одним и тем же механизмом единый дискурс» (И. П. Смирнов). При таком рассмотрении проблемы невозможно говорить об ответственном, «авторизованном» поступке не только литературоведа, но и самого автора художественного произведения.

почувствовал в этом нечто свое личное, бесконечно родное, чего никто у меня не отнимет... Любовь – значит стремиться к порождению. Если я полюбил какую-то истину, это значит, что данная истина вот-вот породит еще новую истину. Знающая любовь и *любящие знания* (курсив наш. – Д. Б.) всегда... несут в себе стремление к небывалому»<sup>39</sup>.

Как видим, в принципе оказывается возможным участно отнестись даже к наиболее абстрактным научным законам и формулам (так толстовский Иван Ильич занят ничем иным, как инкарнацией собственному единственному событию бытия банальнейшего силлогизма о смертности обобщенного человека, некоего Кая).

Перейдем теперь к специфике поступка-видения. Если единичный акт преднаходит ситуацию «закрытой», опознанной и исчерпанной понятием, то акт эстетический, наоборот, принципиально открыт, ему не угрожает ценностная гарантированность. В самом деле, встреча сознаний автора и персонажа осуществляется под знаком трансгредиентности, отсутствия прямого, отрефлектированного, предметного проникновения на «территорию» друг друга<sup>40</sup>. Персонаж в классической модели произведения живет внутри собственного события бытия, будучи неосведомленным о наличии авторской завершающей позиции: «Изнутри самого героя... завершающее его целое принципиально не может быть дано» (ЭСТ. С. 14). И далее: «Изнутри переживания жизнь не комична, не трагична, не прекрасна и не возвышенна» (ЭСТ. С. 63).

С другой стороны, «автор рефлектирует эмоционально-волевую позицию героя, но не свою позицию по отношению к герою; эту последнюю он осуществляет, она предметна, но сама не становится предметом рассмотрения и рефлектирующего переживания» (ЭСТ. С. 9). Событие встречи автора и персонажа осуществляется под знаком единой нерелективированной рамки активного, негарантированного осмысления жизни. Одно и то же событие порождает две реакции, два поступка: поступок-дело в кругозоре персонажа и поступок-видение в кругозоре автора. Адекватное читательское прочтение тоже подпадает под данную нерелективированную рамку, не косно закрывающую, но эстетически завершающую событие. Единственное отличие позиции читателя в том, что ему внятно существование двойной авторско-персонажной перспективы видения изображаемого события. Позиция читателя, таким образом, совмещает поступок-дело (сопереживание, опосредованное авторской, завершающей точкой зрения).

Как видим, читательская позиция хоть и не является фактически обязательной (в тех случаях, когда дохудожественное эстетическое созерцание не увенчивается материальным объектом, текстом), но осуществляется в рамках заготовленной смысловой «ниши» в событии встречи автора и персонажа. Имеется ли в этом событии подобная ниша и для *литературоведческой* реакции?

Такая постановка вопроса весьма проблематична. Слово литературоведа означает только само себя, оно – в отличие от авторского – не обладает обратной, бытийственной стороной, не вбирает в себя никакую реальность жизненного события, ни прямо, ни косвенно не может стать внятным автору, персонажу, читателю, находящимся в рамках события встречи *in actu*. Персонаж целиком живет в слове автора как в собственном событии бытия. Слово же исследователя литературы, будучи произнесенным, немедленно «закрывает» ситуацию, вводит ее в узилище ценностной гарантии. Проблема – не в точности или неточности терминологии, не в ее адекватности или неадекватности предмету, но в принципиальной ее неспособности проникнуть внутрь события бытия, не исчерпывая его собою (вспомним: в поступке-деле важно

---

<sup>39</sup> Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. М., 1990. С. 29. Ср.: ФП. С. 88–89.

<sup>40</sup> Мы оставляем в стороне многочисленные «неклассические» парадоксы в литературе XX века, когда персонаж, осознавший себя литературной, словесной конвенцией, фикцией, может бросить прямой вызов автору, предложить свое, альтернативное истолкование событий («Туман» М. де Унамуно, «Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Назову себя Гантенбайн» М. Фриша и др.).

не следование в каждый момент жизни конкретной, «подходящей» для него заповеди, но само отношение заповеди как к рождающейся лишь по мере моего негарантированного поступания).

Все, что нами сказано, с поразительной пронизательностью почувствовал и описал Борис Пастернак, человек, не только не чуждый теоретизированию как таковому, но, наоборот, весьма чувствительно относившийся к искусствоведению и философии. «Эстетики не существует... Не ведая ничего про человека, она плетет сплетню о специальностях. Портретист, пейзажист, натюрмортист? Символист, акмеист, футурист? Что за убийственный жаргон! Ясно, что это – наука, которая классифицирует воздушные шары по тому признаку, где и как располагаются в них дыры, мешающие летать»<sup>41</sup>. Бахтин высказывается более определенно: «Обедняющие теории, кладущие в основу художественного творчества отказ от своего места, от своей противопоставленности другим... – все эти теории... в эстетике объясняются гносеологием всей философской культуры XIX и XX веков, теория познания уже совершившейся эстетической деятельности, то есть делает своим предметом не непосредственно самый факт эстетического свершения, а его возможную теоретическую транскрипцию». При этом, подчеркивает Бахтин, «единство свершения события подменяется единством сознания, понимания, субъект-участник становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания события» (ЭСТ. С. 79). Способ выхода из кризиса и здесь состоит в попытке приобщить эстетическое к единственному событию ответственного поступка: «Не теория (преходящее содержание), а “чувство теории”» (ЭСТ. С. 319). Ведь, как сказано в другой работе, «единственную единственность нельзя помыслить, но лишь участно пережить» (ФП. С. 91).

Между тем все обозримое развитие теории словесности происходило вовсе не под знаком возвращения исследовательского акта в жизнь, но как раз согласно закономерностям противоположного свойства. Долгое время искавшая приют под сенью смежных наук (истории, психологии, лингвистики и т. д.), литературная теория на рубеже прошлого и нынешнего столетий стала все более активно обращаться к поискам собственного, незаемного «образа научности». Этот образ постепенно сближался с точным знанием, целиком перемещался в пространство теоретического суждения, а вовсе не жизненного поступка<sup>42</sup>. «Так называемый “формальный метод”, – писал в середине 20-х годов Б. М. Эйхенбаум, – образовался... в процессе борьбы за самостоятельность и конкретность литературной науки»<sup>43</sup>. Согласно более позднему романтическому лозунгу 60-х годов, «литературоведение должно стать наукой», причем наукой, построенной согласно рационалистическим, математизированным образцам. Альтернативной такому подходу, по распространенному представлению, может быть лишь безответственная эссеистика, не обладающая ни малейшей степенью исследовательской достоверности. Бахтин еще в 20-е годы наметил до сих пор, к сожалению, не оцененный и недостаточно описанный третий путь развития теоретического литературоведения, избегающий обеих крайностей, неминуемо приводящих либо к ценностной гарантированности литературоведческого теоретизма, либо – с другой стороны – к ценностной пустоте субъективного интерпретаторства.

Как же приобщить акт литературоведа к ответственному поступку, как удержать научное (воспроизводимое) высказывание в пределах уникального (невоспроизводимого) жизненного поступка? При всей широкой (и во многом – оправданной) популярности течений и школ, связанных с постструктурализмом, деконструкционизмом, в российском литературоведении последних лет намечается и антитеоретическая (от слова «теоретизм», а не «теория») тенденция: вернуть литературоведческий акт к исходному жизненному поступку, ситуации гуманитарного понимания (работы С. С. Аверинцева, А. В. Михайлова, В. В. Федорова, В. Е. Хализева

---

<sup>41</sup> Пастернак Б. Л. Воздушные пути. М., 1982. С. 112.

<sup>42</sup> Аналогичные процессы происходят и в других традиционно гуманитарных дисциплинах; достаточно вспомнить переворот, произведенный Дж. Муром в этике.

<sup>43</sup> Эйхенбаум Б. М. Литература. Л., 1927. С. 116.

и др.). Однако очевидного пути здесь нет: в *чье* жизненное целое должен быть возвращен литературоведческий поступок? Автора той или иной теоретико-литературной книги? Где находился, например, Владимир Яковлевич Пропп в тот момент, когда к нему пришла идея структурного анализа сказки? Или я, читая книгу «Морфология сказки», размышлял о только что проведенном со студентами семинаре, и потому-то...

Разумеется, все подобные рассуждения абсурдны. Прямолинейный возврат к биографизму невозможен. Литературоведение только тогда и обрело право научной автономии, когда стало различать (прежде всего благодаря усилиям Бахтина) биографическое лицо и носителя завершающей авторской позиции; реального подвластного бытовой оценке человека – и героя произведения; наконец, стихийного потребителя литературы, который рассуждает о прочитанном как об истории, случившейся с соседом, – и читателя как участника события эстетической встречи сознаний. Чтобы стать полноправным участником эстетического диалога, присоединиться к триаде «автор – герой – читатель», «литературоведу» непременно нужно освободиться от груза конкретных биографических подробностей – это аксиома. Каким же образом тогда возможно уповать на сближение незавершенного события бытия и завершенного словесного произведения? В литературоведении последних десятилетий наметились по крайней мере три реакции на описанный выше комплекс проблем и парадоксов. Первые две отчетливо противостоят друг другу, третья претендует на синтез крайностей.

Прежде всего приведем декларацию раннего тартуского структурализма (первая реакция): «То, что для формалистов означало исчерпывающий анализ литературного произведения, для сторонников структурального изучения... означало лишь приближение к определенному уровню анализа и было связано с интересом к содержанию... Итогом структурального изучения литературы должна явиться выработка точных методов анализа, определения функциональной связи элементов текста»<sup>44</sup>. Речь здесь безусловно идет об исследовании материала, в бахтинском смысле, но никак не содержания (жизненных этико-гносеологических ценностей и способов их эстетического освоения). Отличия (и весьма существенные) от материальной эстетики 20-х годов очевидны, но само отталкивание от формализма идет в русле, им же проложенном: «Понятие “идеи” и “поэтического представления действительности” не заменяются структурой “чего-то”. Необходимо изучить структуру идеи, структуру поэтического представления о действительности, то есть структуру словесного творчества»<sup>45</sup>. Логика бесконечного нанизывания языков описания здесь примерно такова: если нечто не вписывается в избранный ракурс структурального анализа, не охватывается им, то необходимо ввести в код дополнительные параметры и получить таким образом метаязык, учитывающий и объективирующий самый факт первоначально замеченной недостаточности низшего по рангу уровня описания. На осознание собственной недостаточности структура способна реагировать лишь очередным усложнением. Таким образом, реальная ситуация эстетического диалога и его литературоведческой интерпретации все более «закрывается», лишается связи с горизонтом ответственного поступка (ср. понятия «вторичная моделирующая система», «семиосфера» и т. д.).

Вторая, более поздняя литературоведческая реакция на теоретическое распутье 60-х годов – работы В. В. Федорова. Здесь, в противовес устремлениям структурализма, упор делается на освоенную произведением литературы предметную, «дословесную» реальность, а все, что относится к вербализации, объявляется факультативным, лежащим в плоскости акустических закономерностей, прямо не связанных с внутренним смыслом рассказанной реально-

---

<sup>44</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1 // Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 160. Труды по знаковым системам. Т. 1. Тарту, 1964. С. 9.

<sup>45</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1 // Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 160. Труды по знаковым системам. Т. 1. Тарту, 1964. С. 10. Стоит обратить внимание на знаменательное созвучие этого обозначения бахтинской «эстетике словесного творчества», в те годы еще не обнародованной.

сти. «Фабульная действительность (воспринимаемая созерцателем) (т. е. видящим вещи, а не слышащим слова. – Д. Б.) закономерна, упорядочена социально-природными закономерностями...»<sup>46</sup>. Параллельной формой интерпретации является акустический закон, организующий некое материальное событие в действительность сюжета. «Звук» и «действительность» поэтому не связаны причинной связью, они соотносимы между собой как две различные формы преломления первичного целого в двух различных – сюжетной и фабульной действительностях»<sup>47</sup>.

Поиск В. В. Федоровым «единого бытийственного контекста», горизонта, который мог бы объединить автора, героя и читателя произведения, вполне понятен, объясним и оправдан. Именно в этом контексте мог бы расположиться синтетически раздельный совместный поступок ответственных участников эстетического диалога, столь последовательно игнорируемый в структурализме. Однако данный контекст усматривается В. В. Федоровым лишь в предметном, фабульном, не оформленном словесно «поэтическом мире» произведения. Причем и «читатель переходит на внутреннюю точку зрения этого произведения. Перспектива этой точки, по сути, не отличается от перспективы фабульного лица»<sup>48</sup>. Вслед за читателем, по мысли В. В. Федорова, должен «последовать» и литературовед, исследовательский акт которого лишается автономии: «Научное сознание... формируется поэтическим миром в его стремлении осознать, понять себя». При этом факультативной, избыточной оказывается «деятельность ученого», которая «является формой активности поэтического мира, а сознание литературоведа – органом его самосознания»<sup>49</sup>. Чтобы избежать литературоведческого теоретизма, предлагается, как видим, вовсе отказаться от самостоятельного теоретического литературоведения.

«Третья реакция» на постановку проблемы инкарнации литературоведческого акта связана с разработкой понятия «художественной целостности» (работы М. М. Гиршмана, В. И. Тюпы и др.)<sup>50</sup>. Здесь констатируется неразложимое единство *предметного*, дословесного мира поступка, предлагающего литературе, и его *знакового* бытия в словесном произведении. «Предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, лишь обретая в ней индивидуально-конкретное и завершенное воплощение»<sup>51</sup>. Таким образом, соблюден бахтинский принцип «телеологического анализа»: «понять внешнее произведение, как осуществляющее эстетический объект» (ВЛЭ. С. 17).

Подобный подход, на наш взгляд, содержит и существенный методологический изъян: убедительно характеризуя природу художественного слова (от рассмотрения которой, по сути дела, отказывается В. В. Федоров), концепция целостности совершенно проходит мимо природы слова литературоведческого. Оно мыслится как гарантированное, автоматически «адекватное» целостному предмету исследования, не представляющее собою особой проблемы (которая как раз В. В. Федоровым описана весьма проникательно и точно). «Целостно» увиденное литературное произведение являет собою ценностно открытое, становящееся собы-

<sup>46</sup> Ср. емкое понятие «внутреннего мира литературного произведения», предложенное и обоснованное Д. С. Лихачевым (Вопр. лит. 1968. № 8).

<sup>47</sup> Федоров В. В. К проблеме высказывания // Контекст: 1984. М., 1986. С. 94.

<sup>48</sup> Федоров В. В. О природе художественной реальности. М., 1984. С. 15.

<sup>49</sup> Федоров В. В. О природе художественной реальности. М., 1984. С. 16.

<sup>50</sup> Данное направление в науке выросло из масштабной концепции «содержательности литературных форм», разработанной в начале 60-х годов в академической «Теории литературы: Основные проблемы в историческом освещении» (Т. 1–3. М., 1962–1965).

<sup>51</sup> Гиршман М. М. Еще о целостности произведения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1979. Т. 38. № 5. С. 450. Ср.: «Основа коренного преобразования языкового материала в художественную форму заключается в том, что словесно-художественная деятельность... “вмещает” в слово ранее внеположные ему жизненные явления и делает слово не средством обозначения, а формой существования этих явлений» (Гиршман М. М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982. С. 277).

тие, поступок, в котором диалогически взаимодействуют несводимые друг к другу инстанции: автор, герой, читатель. Однако в устах литературоведа сама по себе «целостность» – не более чем терминологический конструкт, «закрывающий» ситуацию диалога, не гарантирующий автоматически свершения поступка мысли либо поступка-видения. «Целостность», как и любой термин, претендующий на внесубъектную воспроизводимость, научную объективность, должна быть еще инкарнирована, ответственно приобщена к событию жизни исследователя, превратиться из послушного инструмента описания в предмет участного поступания.

В концепциях, связанных с понятием целостности, угроза теоретизма гораздо более весома, нежели в структуралистических штудиях. Для литературоведов, ищущих в словесном произведении «объективных» истин и закономерностей, угрозы теоретизма просто не существует (В. Б. Шкловского, как известно, интересовал производственный процесс, а не продукция творческой «фабрики»). В разбираемых же нами способах подхода к литературному произведению в центре внимания находится понятие, которое специально ориентировано против овеществления и монологизма в *предмете* исследования. Однако с тем большей вероятностью (и даже, так сказать, со своеобразным методологическим коварством) овеществляющий монологизм возникает в самом подходе к предмету – пусть целостному, открытому, но для меня уже раз и навсегда состоявшемся, требующему от меня лишь выбора инструмента для анализа. Понимание того факта, что не только анализируемое произведение не овеществлено, не закрыто, но таковым же является и мое исследовательское «Я», в данный, единственный и неповторимый момент ответственно совершающее поступок познания, – понимание такого рода фатально отсутствует в кругозоре ученого-«целостника».

Бахтин подчеркивает, что «попытка найти себя в *продукте* (курсив наш. – Д. Б.) акта эстетического видения есть попытка отбросить себя в небытие, попытка отказаться от активности с единственного, внеположного всякому эстетическому событию места» (ФП. С. 94). В том-то и дело состоит, что и в поступке-мысли (как и в поступке-деле) «своею завершенностью... жить нельзя, нельзя поступать; чтобы жить, надо быть завершенным, открытым для себя, надо ценностно еще предстоять себе» (ЭСТ. С. 14).

Мнимо освободившись от теоретизма в области предмета исследования, «целостное» литературоведение (объективно – едва ли не самое плодотворное направление в современной теоретической «палитре») неизбежно сходится со структурализмом в теоретизме методологии. Главный признак – стремление к системности терминологии, к созданию понятий, которые бы покрывали все «пространство» исследовательского акта (ср., например, систему «типов художественности» – героика, идиллия, драматизм, сатира и т. д., – предложенную В. И. Тюпой<sup>52</sup>). Как только рядом с произнесенным понятием появляется рядоположное, поступок-мысль становится более затрудненным, так как перед нами оказывается понятийно, но не предметно «заготовленная» ситуация пассивного выбора из двух заранее готовых, внесубъективно, позитивно обоснованных возможностей.

Инкарнация литературоведческого акта становится проблематичной уже при *контрадикторном* противопоставлении применяемых понятий (типа «белое – черное»). Однако в данном случае между однозначно очерченными крайностями располагается все же «серое» или «бурое». При *контрарном* же противопоставлении (типа «белое – небелое») ответственный поступок-мысль становится почти невозможным: мне некуда войти моим актом поступания, между объемами двух предлагаемых понятий нет зазора. Передо мною только два (или более, но обязательно конечное число) заготовленных варианта исследовательского выбора, отчужденного от реального события бытия. Предельным случаем описанной безысходности поступка естественным образом оказываются столь популярные «бинарные оппозиции», родившиеся, как известно, в лоне предельно негуманитарной науки – фонологии. Бахтин специально под-

<sup>52</sup> См.: Тюпа В. И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987.

черкивал малую совместимость логической системности и ответственного поступка: «Мы не имеем в виду построить систему возможных различных ценностей, логически единую... идеальную систему возможных различных ценностей... Не... инвентарный перечень ценностей, где чистые понятия (содержательно себе тождественные) связаны логической соотносительностью, собираемся мы дать, а изображение действительной конкретной архитектоники ценностного переживания мира» (ФП. С. 127).

Мы видели, что эстетическая концепция Бахтина трояким образом отражена в современном литературоведении. Ученые структуральной и постструктуральной ориентации всячески акцентируют содержащиеся у Бахтина выводы, сближающие позицию субъекта эстетического завершения с позициями героев (в особенности – в книге о Достоевском). Такая тенденция в пределе своем ведет к полному релятивизму, к констатации «смерти автора», к снятию самой проблемы авторства в пользу безоговорочного преобладания неукорененной в поступке позиции исследователя.

Ученые, апеллирующие к понятию «поэтического мира», в противовес структуралистам, остро ставят проблему инкарнации позиции литературоведа и ввиду постулированной ее невозможности (разрыв между предметным и словесным срезами реальности непреодолим) предпочитают вовсе отказаться от признания за литературоведческим деянием какого бы то ни было автономного статуса. Здесь на первый план выходит «внутренняя» позиция персонажа, под власть которой подпадают и автор, и читатель, и исследователь.

Наконец, ученые, ориентирующиеся на понятие целостности, стремятся обнаружить особые черты в позициях всех трех участников эстетического диалога, прийти к динамичному их синтезу. Однако при этом позиция литературоведа вовсе перестает быть проблемой, становится «прозрачной», несамостоятельной, то есть, по сути дела, функцией от системы применяемых понятий, что возвращает нас к принципам, так сказать, вторичного структурализма.

Очевидно, что каждое из трех рассмотренных нами постбахтинских решений проблемы позиции литературоведа страдает своими недостатками, абсолютизирует лишь одну из заложенных в концепции Бахтина идей. Между тем, выдвигая задачу преобразования в ответственный поступок единичных дела, мысли, видения, Бахтин предполагал совершенно иное разрешение указанной проблемы. Необходимо в событии эстетического диалога автора, героя и читателя обнаружить специфическое и уникальное «место», заготовленное для ответственного вхождения в диалог литературоведа. Или наоборот: в позиции литературоведа нужно эксплицитировать те особенности, которые бы позволили ему без смысловых деформаций восполнить классическую троичную схему целостного произведения – до итоговой схемы целостного произведения-поступка. Кратко наметить некоторые первоначальные пути к разрешению этой двуединой задачи – основная цель наших дальнейших размышлений.

Литературоведческий акт по природе своей синтетичен. С одной стороны, он изоморфен реакции читателя, фиксирующей и завершающей преднаходимое событие эстетического отношения автора к персонажу. Однако, в отличие от читательской реакции, акт литературоведа по определению совершается в горизонте слова, а не жизненно-предметного отношения. В этом он подобен, как легко видеть, художественному акту автора (мы оставляем пока в стороне дохудожественный эстетический поступок созерцателя, не приводящий к созданию материального продукта, текста). Однако слово автора преднаходит не чужое слово, а – изначально – лишь сопротивление незавершенной реальности познания и поступка. Авторское слово служит инобытием стремления отнестись, увидеть (поступок-видение) слово литературоведа, кроме того, знаменует собою стремление понять, познать (поступок-мысль). Если реакция читателя направлена от словесной к предметной, смысловой деятельности автора, то литературоведческий акт, пройдя по обозначенному пути, вновь возвращается к горизонту авторского слова как такового.

Поступок читателя очевиден: совершая его, он вправе оставаться внутри своей повседневной человечности, то есть не «переходя на внутреннюю точку зрения», адекватно (но не косно, зеркально, а диалогически) отвечать на предметную активность автора, находимую во «внутреннем мире» книги. Именно «внутренний мир» (либо, по В. В. Федорову, «поэтический мир») служит общим горизонтом встречи автора и читателя через продуктивно преобразующее посредство персонажа произведения.

Литературовед не может очевидным образом совершить в свойственном ему акте ответственный поступок, остаться в рамках своей единоприродной человечности. Дело в том, что единственно существующий для его встречи с автором горизонт – событие словесного высказывания – не столь однороден, монолитен, как предметный горизонт «поэтического мира». Слово автора бытийственно, вбирает в себя реальность завершаемого события. Слово литературоведа рефлексивно, ближайшим образом направлено на преднаходимое слово. Литературоведческое слово вынуждено лишь пассивно, овеществленно отражать чреватое бытием слово автора.

При всем очевидном несходстве высказывания автора и исследователя, именно в словесном горизонте их встречи должен быть найден некий общий знаменатель, основа для их объединения в ответственном поступке, изначально не гарантированном, свободно совершающемся, не «закрытом» понятием. Таким общим знаменателем может послужить не конкретное смысловое, архитектурное качество рассматриваемых актов (здесь существенное различие: трагическое, комическое и т. д. видение событий – для автора и стремление к адекватной верификации этого видения – для литературоведа). Искомый общий знаменатель – наличие архитектуры как таковой в поступках автора и исследователя, т. е. наличие участного усилия включить словесный акт в уникальное целое собственной жизни. В данном случае имеет место архитектура эстетического объекта, произведения, в другом – «архитектура действительного мира», содержащего в себе данное произведение как момент.

В событии встречи автора, героя и читателя заготовлено, таким образом, место и для четвертого участника – литературоведа. И последний должен участвовать в диалоге на общих основаниях, т. е. ответственно к нему приобщаться, а не выступать пассивным, «отбрасывающим себя в небытие» регистратором уже случившегося. Читатель, «входя» в целостность произведения, ответственен только за себя, соучаствует в том, что ему предлежит как поле предметной, дословесной реакции. Литературовед приходит к встрече с позиции бесконечно более отдаленной, по сути дела, трансцендентной. В этой позиции осознаны и истолкованы функции и поступки автора, героя и читателя, сама же завершенная, словесно-бытийная целостность предстает исследовательскому взгляду как объективный факт.

На литературоведа возложена особая миссия: не просто зеркально, предельно адекватно отразить, познать целостность произведения, но вернуть завершенный, вычлененный из жизненного потока результат встречи трех участников эстетического события в сферу реального ответственного поступка-дела. Только таким образом будет восстановлена и подтверждена «архитектура действительного мира» или, иначе, «архитектура ценностного переживания мира» (ФП. С. 122, 127).

Акт литературоведа вовсе не «ведческий» по своей предельной задаче. Творимая им «архитектура действительного мира» тем и отличается от архитектуры художественного целого, что содержит в себе это последнее как момент. Исследователь словесности поднимается до осознания проблематичности этого факта. Проблема здесь состоит в том, что художественная архитектура без инкарнирующего усилия литературоведа существует в реальности как инородное вкрапление, в которое можно либо целиком войти как в некий самодостаточный «мир», либо отнестись сугубо нейтрально, познавательно, не вдаваясь в краеугольный вопрос о том, почему, на каком жизненном основании существует этот «мир» как таковой – здесь и сейчас, входя в событие моего бытия.

Слово литературоведа должно обладать венаходимостью, аналогичной венаходимости автора, завершающего реальное жизненное событие. Литературовед тоже «творит, но видит свое творение только в предмете» (ЭСТ. С. 9), он тоже должен «застигнуть мир без себя», воссоздать его единство, объяснить наличие в нем некоего упорствующего в своей целостности словесно-художественного вкрапления. Бытовое слово, высказывание не составляет ведь проблемы, легко возвращается в реальность, материализуется в виде внешнего действия. Оно несет сугубо прагматические функции, не создает никакой замкнутой, обладающей собственным бытием альтернативной реальности, которая требует произнесения суждения-поступка. Только ответственный поступок литературоведа и способен воссоздать «единственную единственность» архитектоники действительного мира.

Переход от предметной реакции *читателя* к словесной реакции *литературоведа* изоморфен переходу от предметной активности *созерцателя* (субъекта дохудожественного эстетического восприятия) к предметно-словесной активности автора. Активность созерцателя, не порождающая никакого материального объекта, текста, еще всецело находится в пределах жизненного поступка, строит архитектуру действительного мира. Активность автора размыкает единство жизненного поступка-дела, воплощается в знаковый объект, обладающий собственной реальностью, целостной архитектурой, альтернативной действительному потоку событий. Реакция читателя замкнута всецело в рамках этой, вторичной архитектоники. Реакция литературоведа, совмещающая в себе черты поступка-мысли и поступка-видения, преобразуется в конечном счете в итоговый поступок-дело, возвращающий событие создания произведения в первоначальную (но отныне коренным образом трансформированную) архитектуру действительного мира. Исходный поступок созерцателя оказывается восполненным итоговым поступком литературоведа. Только в контексте экспликации функции каждого из участников эстетического события (созерцатель – автор – персонаж – читатель – литературовед) можно говорить о полноте истолкования эстетического акта как ответственного поступка.

Автор, как известно, должен занять активную позицию на границе завершаемого им события, эстетически отнестись к нему, не входя внутрь целого со своею предметной, преобразующей активностью. Аналогичным образом, литературовед должен также обрести позицию венаходимости и, не входя буквальным образом в преднаходимую ситуацию существования словесного целого в предметной реальности, отнестись ответственно-познавательным к данному целому как таковому, в его основополагающих архитектурных основах.

В поисках оправдания особой завершающей функции исследователя как полноправного собеседника в эстетическом «диалоге согласия» не следует забывать, что, по мнению Бахтина, «автор, создавая свое произведение, и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектив литературоведов» (ЭСТ. С. 367). Как отнестись к данному высказыванию? Прежде всего следует учесть, что здесь имеется в виду вполне определенное направление в литературоведении (ср. следующую фразу: «Современные литературоведы (в большинстве своем структуралисты)...» и т. д.). Кроме того, необходимо напомнить, что из четырех участников эстетического события каждый последующий появляется на сцене, так сказать, с «необязательной необходимостью». Духовнохудожественный эстетический акт созерцателя не порождает оформленного в материале текста, а значит, читатель может здесь лишь потенциально подразумеваться. Буквально же говорить о предназначенности объекта своего созерцания, скажем, осеннего пейзажа, какому бы то ни было лицу, видимо, не приходится. Аналогичным образом, подразумеваемое присутствие литературоведа может стать буквальным с той же степенью «необязательной необходимости».

Нельзя всерьез предназначать свое произведение литературоведу, однако, явившись, он с полным правом способен довершить процесс становления «архитектоники действительного мира». В данной связи представляется весьма важным следующее замечание Бахтина, прямо связующее специфику присутствия исследователя в произведении с ключевыми для современ-

ности общефилософскими (физическими) концепциями: «Позиция экспериментирующего и наблюдающего в квантовой теории. Наличие этой активной позиции меняет всю ситуацию и, следовательно, результаты эксперимента. Событие, которое имеет наблюдателя: как бы он ни был далек, скрыт и пассивен, уже совершенно иное событие» (ЭСТ. С. 340).

Настало время подвести некоторые итоги. Литературоведческий акт, нередко представляющийся самоочевидным, не требующим специального внимания, должен сам по себе стать объектом исследования. Необходимо не только стремиться к простой адекватности методики изучаемому предмету, но и к укоренению самой методики в ответственном поступке литературоведа. Исследователь словесности, как и прочие участники события встречи, должен «ценностно еще предстоять себе», не сливаться неразлично с применяемым терминологическим, материальным аппаратом («материальное литературоведение» – думается, это обозначение вполне уместно, по аналогии с применявшимся Бахтиным термином «материальная эстетика», а также – «материальная этика»). Каждое научное понятие, термин должны быть имманентно преодолены, приобщены к архитектонике реального поступка-мысли литературоведа.

Однако какого именно литературоведа? Идет ли здесь речь о конкретном биографическом лице? Очевидно, тогда теоретическое литературоведение оказалось бы вовсе невозможным. При ближайшем рассмотрении оказывается, однако, что задача специальной экспликации литературоведческого акта лежит на магистральном для литературной теории пути. Мы уже говорили о том, насколько важно для науки разграничение понятий «автор», «персонаж», «читатель» и реальных людей, пишущих, читающих книги, либо являющихся прототипами литературных героев. Вычленение и прояснение каждого из перечисленных понятий имело двоякие последствия.

Во-первых, была преодолена иллюзия, что можно беспрепятственно проводить прямые аналогии между автором, героем, читателем и какими бы то ни было их *конкретными* «заместителями» (антибиографизм). Во-вторых, стало невозможным (в особенности это актуально для автора и читателя) беспрепятственно отождествлять ту или иную эстетическую инстанцию с любым реальным лицом. Акт написания (прочтения) не был раз навсегда образцово осуществлен конкретным человеком. И с другой стороны, оба акта представляют собою специальную проблему, не вовсе безразличны событию жизни того, кто в них участвует, требуют ответственной инкарнации.

При экспликации позиции литературоведа дело обстоит аналогичным образом. С одной стороны, совершенно неуместно прямолинейно привлекать к исследованию какие-либо факты из жизни создателя той или иной литературоведческой концепции, конкретного биографического лица. А с другой – нельзя представлять дело так, что однажды созданная совершенная система понятий превращает акт исследования в абсолютно «прозрачный», не подлежащий ответственному поступку. Иными словами – что любой человек может без затруднений занять место автора концепции и автоматически получить прежние, гарантированные результаты. При этом литературовед превращался бы в зеркало произведения, сводился бы к материальному, терминологическому облику методики, утрачивал бы способность входить в событие эстетического диалога со своим незаемным голосом, со своего незаместимого, единственного ответственного места, позиции в бытии. Необходимо исследование феноменологии типов литературоведческой вневходимости, аналогичной типологии авторства, способов завершения персонажа, особенностей читательского восприятия художественного текста.

В данной, а также в следующей за нею статьях используются следующие сокращения:

ВЛЭ – Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

ФП – Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986.

ЭСТ – *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

## Эстетика М. Бахтина в контексте генезиса идеи исторической поэтики<sup>53</sup>

В одной из работ П. А. Гринцера сформулирована, казалось бы, вполне очевидная мысль: «Необходимым предварительным условием построения исторической поэтики является анализ эволюции самих представлений о литературе, изменений в содержании самого термина “поэтика”»<sup>54</sup>. Популярнейшее терминологическое словосочетание «историческая поэтика» (далее: ИП) в сознании литературоведа почти автоматически ассоциируется с концепцией академика А. Веселовского. Думается, что было бы небесполезно применить методологические принципы ИП к самому термину «ИП», что позволит обнаружить его более ранние аналоги и проследить судьбу ИП в последующие десятилетия литературоведческого развития.

Мы не претендуем на сколько-нибудь полное исчерпание означенной проблемы. Наша задача скромнее – пунктирно обозначить общую логику генезиса ИП и, главное, показать на конкретных анализах произведений исключительную роль «персоналистической» эстетики М. Бахтина в формировании ключевого понятия науки о литературе в его современном объеме и содержании.

Очевидно, что первоисточки идеи исторической поэтики следует искать в рамках переломной эпохи рубежа XVIII–XIX веков, когда на смену риторическому строю культуры пришла современная, антитрадиционалистская культурная парадигма<sup>55</sup>. Именно тогда исследовательская рефлексия, ранее замкнутая в сфере описания вневременных, универсальных аксиом культурного бытия, достигла качественно нового уровня. В зоне рефлексии оказался *сам факт* наличия некоей системы аксиом, канонов. Это углубление рефлексии, собственно, и означало переход к антитрадиционализму, переход от старого к новому, когда это новое требует выражения в формах научной рефлексии или поэтического обобщения<sup>56</sup>. Осознать, объективировать, эксплицитно описать факт наличия системы канонов означает для исследователя способность выйти из этой системы, увидеть ее извне, всю целиком. С такой, внеположной точки зрения универсальная единственность культурной аксиоматики может быть поставлена под сомнение, ибо становится возможной и качественно иная аксиоматика. Причем эту гипотетическую систему культурных первооснов можно создать уже не «сверху», в пределах «готового» риторического слова, но «снизу», следуя естественной новизне реальных фактов литературного развития (живого «поэтического обобщения», если вернуться к приведенной выше цитате из Веселовского).

Шиллеровское разделение поэзии на «наивную» и «сентиментальную»<sup>57</sup>, исторически гетерогенное определение идиллии, сатиры, элегии в качестве традиционных жанров и в качестве разновидности «господствующего строя чувств» следует, очевидно, считать первым шагом в генезисе идеи ИП<sup>58</sup>. Однако это была еще «историческая поэтика в себе», ибо сложный процесс преобразования канонических жанров в разновидности осуществления художественного

<sup>53</sup> Впервые: Бахтинология: Исследования. Переводы. Публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина СПб.: Алетейя, 1995. С. 179–188.

<sup>54</sup> Гринцер П. А. Поэтика слова // Вопр. лит. 1984. № 1. С. 130–131.

<sup>55</sup> См.: Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 3–14; Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 308–324.

<sup>56</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 54.

<sup>57</sup> См.: Шиллер Ф. О. наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 385–477.

<sup>58</sup> Первым, весьма симптоматичным, но далеко не единственным. Ср., например, романтическую периодизацию поэтического развития, предложенную Шлегелем: Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 91–190.

целого<sup>59</sup> был открыт и описан эмпирически, не осознавался еще в качестве основного методологического принципа исследования литературных явлений разных эпох, то есть *не входил в зону исследовательской рефлексии*.

Разгоревшаяся на переломе XVIII–XIX веков во многих европейских странах полемика классицистов и романтиков («архаистов» и «новаторов») во всех ее конкретно-национальных вариантах представляла собою живой пример плюрализма в истолковании основополагающих литературоведческих категорий. По сути дела, это был не просто спор двух литературных направлений, но столкновение двух глобальных историко-культурных парадигм. Однако в споре неустранимо присутствовал момент непонимания; каждая из сторон в большинстве случаев находилась всецело *внутри* своей позиции, другую воспринимая лишь оценочно, отстраненно, как архаический пережиток либо как недопустимую модернизацию непреложных основ культуры. При этом сам факт правомерности существования различных поэтических систем, их равнодостоинства осознан не был, а, следовательно, субъектно-субъектный *диалог* культур подменялся субъектно-объектной полемикой<sup>60</sup>.

Идея ИП как основополагающего принципа науки о литературе впервые была выдвинута А. Веселовским. До Веселовского «исторически» могла восприниматься лишь сама история, внелитературный ряд фактов (Гердер и культурно-историческая школа, братья Гримм и мифологическая школа); аналогично: поэтика могла быть только «поэтической», замкнутой в статичном универсальном мире риторических аксиом (теоретики классицизма). «Историческая история» и ИП, впервые сошедшие в концепции Веселовского, породили не эклектический термин-гибрид, но смыслообразующую идею, влияние которой на современное литературоведение можно считать определяющим. До наших дней остается насущной выдвинутая ученым «задача исторической поэтики: отвлечь законы поэтического творчества и отвлечь критерий оценки его явлений из исторической эволюции поэзии – вместо господствующих до сих пор отвлеченных определений и односторонних условных приговоров»<sup>61</sup>.

Однако переход от шиллеровской «исторической поэтики в себе» к «ИП для нас» у Веселовского сопровождался и важными методологическими *потерями*. Допустив закономерность существования качественно различных состояний словесности, литературовед утратил непосредственный духовный доступ *внутри какого бы то ни было* из этих состояний. Позиция исследователя предполагала в данном случае отстраненный, духовно нейтральный взгляд на изучаемое явление. Различные парадигмы словесности существовали обособленно, могли поочередно становиться объектом позитивистских штудий, но были лишены шанса вступить в диалог непосредственно друг с другом<sup>62</sup>. Единственно возможное их взаимоотношение – объектно-объектное, то есть отношение между двумя разными *предметами* изучения.

О. М. Фрейденберг отмечала, что «его <Веселовского> историзм еще пропитан плоским эволюционным позитивизмом <...>, его сравнительный метод безнадежно статичен. Проблемы семантики Веселовский совсем не ставит <...>, его интересует общая механика литературного процесса в целом, но не движущие причины этой механики»<sup>63</sup>. Литературные явления в кон-

<sup>59</sup> См.: Тюпа В. И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 3–13.

<sup>60</sup> Здесь и далее используется следующая дефиниция М. Бахтина: «Три типа отношений. 1. Отношение между объектами, между вещами <...>. 2. Отношение между субъектом и объектом. 3. Отношения между субъектами – личностные, персоналистические отношения: диалогические отношения между высказываниями, этические отношения и др.» (Э. С. 342–343).

<sup>61</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 299.

<sup>62</sup> Напомним слова О. Мандельштама, доходящие, вероятно, до последних возможных пределов понимания и в то же время неприятия «позитивных» устремлений науки прошлого столетия: «Гигантские крылья девятнадцатого века – это его познавательные силы <...>. Как огромный циклопический глаз – познавательная способность девятнадцатого века обращена в прошлое и в будущее. Ничего, кроме зрения, пустого и хищного, с одинаковой жадностью пожирающего любой предмет, любую эпоху» (Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 80).

<sup>63</sup> Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 17. Ср.: «До конца своего творческого пути Веселовский оставался во многих отношениях “шестидесятником” <...>, ученым-позитивистом <...> с культом факта, скептическим отношением

цепции Веселовского выстроены в четкую, подчиненную строгим логическим (генетическим) закономерностям безличную цепь, именно поэтому область «предания», – фольклор и древнейшее искусство, – куда более притягательны для Веселовского, нежели область «личного творчества» (исключая, быть может, литературу романтизма). Весьма характерно следующее высказывание ученого: «Главный результат моего обозрения <...> важен для истории поэтического творчества. Я отнюдь не мечтаю поднять завесу, скрывающую от нас тайны личного творчества, которыми орудуют эстетики»<sup>64</sup>.

Именно бахтинская «эстетика словесного творчества» позволила восполнить позитивистские изъяны исторической поэтики Веселовского.

Для последнего генезис литературного явления, как правило, важнее его индивидуальной духовной сути (потому-то Веселовского, условно говоря, более Петрарки занимает «петраркизм»). Позиция Бахтина совмещает плодотворные особенности шиллеровской «ИП в себе» и эксплицированной исторической поэтики по Веселовскому. Способность к духовному проникновению в сущность целостного организма культуры у Бахтина не замыкается в рамках «своей» парадигмы словесности (как это было в полемике классицизма и романтизма), но распространяема на принципиально различные хронологически и типологически стадии литературного развития. При этом и только при этом условии становится возможным полноценное понимание, диалог, *субъектно-субъектные* идеологические отношения между нетождественными парадигмами литературы. Возникает ориентированный на «ответственность» (Бахтин), этически укорененный и обоснованный интерес исследователя к контакту с целостным организмом конкретного произведения, анализ которого у Веселовского практически отсутствовал<sup>65</sup>.

Общекультурное значение работ М. Бахтина не ограничивается рамками «чистого» литературоведения, не исчерпывается оно и границами «эстетики словесного творчества». Причины лавинообразного роста популярности идей Бахтина в последние десятилетия следует, видимо, искать в их глубокой сопряженности научным поискам нашего века. Переход от логического синтаксиса к «актуальному членению» в языкознании; от аналитической философии – к проблеме понимания и интерпретации в современной герменевтике; выдвижение на первый план прагматического аспекта в семиологии, усиленное внимание к изучению сменяющих друг друга «парадигм» (Т. Кун), «эпистем» (М. Фуко) мировидения, – вот некоторые векторы, определяющие развитие современного знания. В этом же плодотворном русле развивалась и концепция выдающегося русского ученого.

Поиски особого рода функционального подхода к изучаемым явлениям, движение к функциональности лично уникальной и генетически неоднородной – таков отправной пункт исследований Бахтина. Используя излюбленную дихотомию самого ученого, можно сказать, что его эстетическая концепция не дана, но задана. Она изначально сопротивляется внесубъектному, овеществляющему истолкованию первоначальных бытийственных аксиом («я», «самосознание» и др.). Отвергая обезличенные, «квазигенетические» обобщения, Бахтин настаивал на необходимости учитывать единственность, ценностную уникальность подобных интуиций, подчеркивал, что их желательно рассматривать в контексте «единственного единства» ответственного «события бытия». Такой ход мысли совпадал с общеевропейским

---

ко всякой научной романтике» (*Жирмунский В. М.* А. Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С. 87–88).

<sup>64</sup> Цит. по: *Горский И. К.* Об исторической поэтике Александра Веселовского // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989. С. 16–17.

<sup>65</sup> Ср. точную формулировку Г. К. Косикова: «Если историческую поэтику интересует историческая подвижность литературных форм, если она ориентируется <...> на их фольклорные и мифологические корни, то функциональная поэтика подходит к произведению именно как к наличной и завершенной данности <...>. Основной реальностью, с которой имеет дело функциональная поэтика, ее исходным и конечным объектом являются конкретные произведения» (*Зарубежное литературоведение 70-х годов: Направления, тенденции, проблемы.* М., 1984. С. 160).

отказом от гегелевского ратиоцентризма на рубеже веков. Однако отказ этот нередко предполагал отрицание не только очевидного ранее тождества бытия и понятия, взаимной трансформируемости слов и вещей, но и игнорирование всякой теории, выходящей за пределы опыта отдельного субъекта. Эссеистика ницшеанского толка была демонстративно внеаучна, нравственно релятивна. Раз невозможна единая, интересубъектная, «линейная» наука, то мои исследовательские мерки и этические принципы актуальны для меня одного, – такова здесь логика рассуждений.

Бахтин, напротив, всегда стремился творить строгую науку, причем с учетом непреложной и напряженной этической ответственности ее создателя. Перед нами – наука особого рода, наука, не перешагивающая через уникальность субъекта, но существенно (функционально!) интонированная его самоощущением. (И это – XX век! Ср. необходимость учета позиции субъекта-наблюдателя в современных «неклассических» естественнонаучных теориях.)

Исходя из сказанного, можно попытаться объяснить многие стилистические черты бахтинского жизнефилософствования. Так, ничтожно малое количество ссылок, отсутствие традиционного «научного аппарата», видимо, объяснялось не столько тем, что Бахтин весьма часто по известным причинам писал в стол, торопливо, конспективно беседуя с самим собою. Думается, что ученый вел напряженный диалог прежде всего не с «преднаходимыми» научными концепциями, но – напрямик – с Бытием, искал в нем собственные ценностные основания, не стремясь к тому, чтобы его работы стали очередным звеном в обезличенной, внеэтической цепи научного развития. Отсюда благородный «провинциализм» Бахтина, осознанная укорененность в «большом» времени, стремление избежать сиюминутных полемических боев (как в ранний, петроградский период, так и в поздний, московский).

Диалог неслиянных, ценностно уникальных и несводимых друг к другу голосов присутствует не только *внутри* бахтинской концепции полифонического романа. Эстетика Бахтина в целом – реплика в возможном диалоге. Она властно (и вместе с тем мягко) требует от нас включенности в ситуацию понимания, экспликации, осторожной и доверительной беседы и не допускает внесубъектной, «перекодирующей» полемики (равно как и плоского, однозначного согласия, «одержания»). Эстетику Бахтина нельзя концептуально выстраивать, ее необходимо пережить как событие-поступок. Бахтинская мысль – не линейный, нейтрально гносеологический *факт*, но уникальный в своей персональности *акт*, требующий ответного акта: нелинейного, ответственного, укорененного в нашем непосреднейшем человеческом бытии.

Перейдем от необходимых предварительных констатаций к постановке основной проблемы. Рассмотренные нами особенности, роднящие эстетику Бахтина с культурой нашего столетия, не отменяют, однако, того парадоксального факта, что ученый почти не обращается непосредственно к анализу литературных явлений XX века. Мы попробуем объяснить этот парадокс, используя ключевое для Бахтина понятие «кризиса авторства».

Для Бахтина основополагающим является понятие *границы*, разделяющей область жизненного «события бытия» персонажа и сферу завершающей активности автора. Наличие указанной границы порождает существенную для события эстетического завершения *гетерогенность* «композиционных» и «архитектонических» форм (ВЛЭ, 20), неслиянность сознаний автора и персонажа. Под «кризисом авторства» Бахтин понимает то или иное разрушение исконной гетерогенности жизни и авторской активности. При этом граница становится пронцаемой, трансгredientность автора персонажу ставится под сомнение, взамен смысловторного, чреватого формой неслиянного единства порождается аморфный, гомогенный конгломерат. Он оказывается бесперспективно открытым *либо* в бесконечность незавершенного «события бытия» персонажа, *либо* – в бесконечность авторского завершающего усилия, не наталкивающегося на предмет завершения.

Соответственно, Бахтин описывает «кризис авторства» в двух вариантах. В первом из них – «герой завладевает автором. Эмоционально-волевая предметная установка героя, его

познавательной-этической позиция в мире настолько авторитетны для автора, что он не может не видеть предметный мир только глазами героя; автор не может найти убедительной и устойчивой точки опоры вне героя» (ЭСТ, 18). Таким образом, равновесие эстетического и этического нарушается здесь в пользу последнего. Именно в этом направлении шло «освобождение» героя у Достоевского (ЭСТ, 20), что позже было описано Бахтиным в рамках концепции полифонического романа.

Во втором варианте «кризиса авторства» дело обстоит противоположным образом: «Автор завладевает героем <...>. Рефлекс автора влагается в душу или уста героя» (ЭСТ, 20). Причем «если в первом <...> случае страдала форма, то здесь страдает реалистическая убедительность жизненной, эмоционально-волевой установки героя в событии» (ЭСТ, 20).

Обратимся ко второму варианту, связанному, по мысли Бахтина, с романтической поэтикой: «Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем и оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку» (ЭСТ, 21). Среди персонажей указанного типа у Бахтина упомянуты: «Герой-скиталец; странник, искатель (герои Байрона, Шатобриана, Фауст, Вертер, Генрих фон Офтердинген и др.)» (ЭСТ, 157).

Остановимся подробнее на романе Новалиса. Его герой для наших целей наиболее показателен, так как Генрих – не только «скиталец-странник»: он прежде всего поэт, бард, непосредственный носитель завершающей точки зрения («рефлекса автора»), внесенной в произведение. Авторство при этом оказывается под угрозой, эстетически внеположная позиция словно бы вырастает изнутри фабулы. Проблема искусства, возможности всякого авторства рассматривается, таким образом, не отстраненно (как, например, в «Штернбальде» Тика), но непосредственно: под сомнением оказывается существование того самого романа, который читатель держит в руках.

Кризисная бесперспективность абсолютизации становления в противовес бытию, томления (*sehnsucht*) – в ущерб вещественной статике была осознана самими романтиками. Так, Шеллинг подчеркивал, что «становление может быть мыслимо лишь при условии самоограничения. <...> Если бесконечно порождающая деятельность станет распространяться, не наталкиваясь ни на какое сопротивление, то порождение <...> будет происходить с бесконечной быстротой, и в результате получится бытие, а не становление». «Абсолютная свобода, – резюмирует далее Шеллинг, – тождественна с абсолютной необходимостью»<sup>66</sup>. Аналогичную «романтическую критику романтизма» (уже не в философском, но в поэтическом контексте) встречаем у Ф. Шлегеля: «Пока художник вдохновенно что-то придумывает, он находится в несвободном состоянии. <...> Он будет стремиться сказать все. <...>. Тем самым он теряет достоинство самоограничения. <...> Даже дружеская беседа, если ее нельзя прервать в любое мгновение, несет в себе что-то несвободное»<sup>67</sup>. В свете высказывания Шлегеля очевидна не только неизбежность появления в практике иенских романтиков жанра фрагмента, но и проблематичность создания нефрагментарного произведения большого объема.

Итоговый роман Новалиса является реализацией его ультраромантических творческих установок. По Новалису, «роман есть жизнь, принявшая форму книги»<sup>68</sup>. По мере развития событий становится все более очевидно, что «роман должен быть сплошной поэзией»<sup>69</sup>. В пространственном измерении путь Генриха из Эйзенаха в Аугсбург эквивалентен пути из мира внепоэтического (*Генрих*: «Я никогда не видел ни одного стихотворения»<sup>70</sup>) в мир искусства.

<sup>66</sup> Шеллинг Ф. В. Й. Система трансцендентального идеализма. Л.: Соцэкгиз, 1936. С. 70, 88.

<sup>67</sup> Шлегель Ф. Эстетика, философия, критика: В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 282.

<sup>68</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 100.

<sup>69</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 100.

<sup>70</sup> Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 220. Далее ссылки на роман даются по этому изданию в тексте.

В хронологическом измерении в романе на наших главах приближаются «глубокомысленные романтические времена, таящие величие под скромным деянием» (216)<sup>71</sup>.

Конечный пункт указанного движения – полное развоплощение реальности, превращение ее в поэзию. Так, в сцене встречи Генриха с отшельником происходит буквальное отождествление жизни и искусства: Генрих находит в одной из книг описание всей своей жизни, том числе и тех событий, которые пока не случились! Чем ближе к концу романа, тем яснее становится, что событийный ряд сам по себе все более утрачивает смысл. Наоборот – все большее значение приобретает самый процесс повествования, как бы освобожденный от своего объекта (событийной плоти). Реализуется одна из максим Новалиса: «Поэзия растворяет чужое бытие в своем собственном»<sup>72</sup>.

Но возможна ли такая поэзия? Может ли быть эстетический акт сведен к наррации? Хвалы красоте и совершенству мира становятся почти непрерывными, но сам мир вещей и событий постепенно «тает». Перед нами не «ставшее» произведение, но изображение процесса его бесконечного становления (ср. вставную сказку Клингсора, которая поглощает и отменяет все бывшие прежде события, переводит их в призрачный, символически обобщенный план, вводит в качестве персонажей Сказку, Эрота и т. д.).

Очевидно, что в своем итоговом романе Новалис подошел к самой «границе изображимости» (ЭСТ, 292). Событие рассказывания целиком поглотило рассказываемые события – именно поэтому столь отрывочны последние написанные Новалисом строки. Возникающая и набирающая силу фрагментарность – неизбежное следствие кризисного положения автора, который, будучи эстетически всемогущим, оказывается не в силах «разглядеть» независимое событие бытия персонажа. Так реализуется мысль Бахтина о том, что «романтизм является формой *бесконечного героя*: рефлекс автора над героем вносится вовнутрь героя» (ЭСТ, 157).

По словам Тика, пересказавшего нереализованный замысел финала «Офтердингена», «не тем он (Новалис. – Д. Б.) занят, чтобы <...> изобразить то или другое происшествие... Он хотел выразить самую сущность поэзии»<sup>73</sup>. Сущность поэзии, однако, выразима только опосредованно, при наличии уверенной авторской внеаходимости миру героев. Новалис же («человек, почти до конца преобразовавший себя в дух»<sup>74</sup>, по выражению Гессе), стремясь к непосредственному, «развоплощенному» овладению этой сущностью, оказался в конце концов перед лицом невыполнимости поставленной задачи.

Мы конкретизировали «романтический» вариант кризиса авторства на материале наиболее значительного немецкого «романа о художнике» (Künstlerroman) рубежа XVIII и XIX столетий. Однако особую актуальность приобрело бахтинское понятие «кризис авторства» на переломе веков XIX и XX. Ощущение «заката» культуры было тогда всеобщим, однако не всегда ясно осознавался самый механизм *соответствия* между социальными, научными, мировоззренческими катаклизмами и строением конкретных произведений искусства. Именно в начале века «обостренно стала проблема искусства в жизни, отношения «автор – произведение» и в принципе самого существования автора»<sup>75</sup>. Причем проблема эта нередко выдвигалась в произведении на первый план. Перед читателем оказывалась книга, шаг за шагом нащупывавшая пути собственного рождения.

Не объектно-тематическое, но непосредственное, методологически краеугольное «испытание авторства» было характерно для писателей самых различных идейных и творческих

---

<sup>71</sup> Ср.: Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: Пространство и время. Рига, 1988. С. 119–141.

<sup>72</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 95.

<sup>73</sup> Избранная проза немецких романтиков. Т. 1. С. 338.

<sup>74</sup> Гессе Г. Новалис // Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987. С. 50.

<sup>75</sup> Мамардашвили М. К. Литературная критика как акт чтения // Вопр. философии. 1984. № 2. С. 99.

направлений, например, для М. Пруста и Р. Олдингтона. Так, прустовский рассказчик на протяжении многих лет (и многих сотен страниц) пытается проникнуть в суть происходящих вокруг событий, исключив из них самого себя. При этом этически ответственный субъект замещается аморфным потоком сознания. Разгадка, как известно, является Марселю на самых последних страницах<sup>76</sup> – он понимает, что вся его прошлая жизнь есть цепь неудачных попыток обрести утраченное время непосредственно эстетически, минуя сферу поступка, «события бытия»<sup>77</sup>. Только в этот момент фактически и начинается создание всего романного цикла – с самого начала, с «Комбре». Авторская венаходимость, таким образом, не дана изначально, достигается в пределах самой книги.

В предисловии к «Смерти героя» Олдингтон прямо говорит, что его книга, «видимо, вовсе и не роман»<sup>78</sup>. В самом деле, возможен ли роман о человеке без судьбы, подобном Уинтерборну? Ответ на поставленный вопрос отнюдь не очевиден. Побывавший на фронте художник Уинтерборн уничтожает свои эскизы, ибо понимает, что прежнее его искусство неуместно в мире бесцельного взаимоуничтожения, что война в современном ее отчужденном варианте не может стать предметом традиционного искусства. Творческая гибель Джорджа-живописца предваряет его настоящую смерть. На первых страницах умирает не только «герой» бессмысленной войны, но и *персонаж* возможного романа<sup>79</sup>. Потому-то и возникает по ходу повествования особый, «джазовый» роман Олдингтона – напряженное, полное диссонансов преодоление кризиса традиционного авторства. Изображение жизненного и творческого краха Уинтерборна становится единственной возможной основой рождения джазового романа.

Как видно из нашего анализа, «кризис авторства» в литературе XX века приобретает новые функции. Из тенденции, угрожающей полным распадом художественного целого, он превращается в точку отсчета, в фундамент, на котором возможно становление ранее немислимых – текучих, бесконечно анализирующих собственную природу, «открытых» произведений. Эстетическое становится непосредственно этическим: для прустовского Марселя и для булгаковского Мастера, для леоновского Фирсова из романа «Вор» и для Пирсона из «Черного принца» А. Мердок создание художественного произведения – первейшая жизненная задача. Успешное ее разрешение, появление на свет книг указанного типа и означает преодоление «кризиса авторства». *Этизация художественных проблем* – кардинальная особенность новейшей литературы. Привычная беспрепятственность художественного завершения больше не существует. Любые, сколь угодно прихотливые (и, на первый взгляд, произвольные, игровые) формальные инновации могут быть плодотворно укоренены в судьбе персонажей. Творческие, традиционно внеположные произведению проблемы при этом вносятся в его «внутренний мир». В свете сказанного расплывчатая антитеза «реализм/модернизм» теряет оценочный смысл. «Модернизм» в литературе нашего века – не произвольный отказ от жизнеподобия, но осознание возможности авторства, правомочности художественного слова в качестве краеугольной проблемы современности. Бахтинская концепция «кризиса авторства», возникающая в рамках исследования искусства прошлых эпох, при ближайшем рассмотрении оказывается провидчески нацеленной в современность. Она содержит значительный смысловой потенциал, позволяющий прояснить многие неизученные закономерности современного литературного развития.

<sup>76</sup> Науман М. Пруст // Науман М. Литературное произведение и история литературы. М., 1984. С. 359.

<sup>77</sup> Ср.: «Романный герой, потерпевший полную неудачу в своей жизненной практике, открывает смысл своей жизни в том, чтобы написать историю своего фиаско» (Науман М. Цит. соч. С. 358).

<sup>78</sup> Олдингтон Р. Смерть героя // Собр. соч. М., 1988. Т. 1. С. 27.

<sup>79</sup> Ср.: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа, и роман, с другой стороны, немислим без интереса к отдельной человеческой судьбе» (Мандельштам О. М. Слово и культура. М., 1987. С. 75).

## «Теория искусства» и «самое искусство» (московская журналистика 1830-х годов и университетская наука)<sup>80</sup>

В истории московской журналистики первых десятилетий XIX века принято отмечать два этапных момента. Первый – «холерный» 1830 год: «Журналы все умерли, как будто от какого-нибудь апоплексического удара или действительно от холеры-морбуса»<sup>81</sup>. Белинский в 1834 году лишь воспроизвел в «Литературных мечтаниях» суждение Н. А. Полевого из статьи, опубликованной в первом номере «Московского телеграфа» за 1831 год: «В самом деле, что за мор, что за холера охватила их! “Вестник Европы” г-на Каченовского, “Исторический журнал” г-на [А. М.] Гаврилова, “Московский вестник” г-на Погодина, “Галатея” г-на Раича<sup>82</sup>, “Атеней” г-на [М. Г.] Павлова, “Магазин” г-на Двигубского, “Отеч. записки” г-на Свиньина – кончились вместе с 1830-м годом!»<sup>83</sup>. Важно подчеркнуть, что, кроме «Отечественных записок», все упомянутые Полевым журналы издавались в Москве.

Второй момент – середина 1830-х годов, когда было прекращено издание двух популярнейших московских журналов. В 1834 году перестал выходить «Московский телеграф» братьев Полевых, а в 1836 – надеждинский «Телескоп»<sup>83</sup>; таким образом, 1834–1836 годы – окончание расцвета московской журналистики и литературной критики. В дальнейшем на протяжении целого двадцатилетия в Москве одновременно издавалось не более одного заметного литературного журнала (имеются в виду два последовательных издательских проекта М. П. Погодина: в 1835–1839 годах «Московский наблюдатель» и в 1841–1856 годах «Москвитянин»). Лишь в 1856 году в Москве вновь одновременно стали выходить два литературно-художественных журнала: «Русский вестник» М. Н. Каткова, которому была суждена долгая жизнь, и сравнительно недолговечная «Русская беседа» А. И. Кошелева и Т. И. Филиппова (1856–1860)<sup>84</sup>.

На протяжении 1834–1856 годов говорить о «внутримосковской» журнальной полемике весьма затруднительно<sup>85</sup>, в это время на первый план все более выдвигается прежде находившаяся на периферии читательского внимания полемика «московской» и «петербургской» прессы. Поэтому для обстоятельного анализа расстановки сил в московской критике мы обратимся прежде всего к событиям рубежа 1820–1830-х годов.

Практически все издатели и редакторы московских журналов того времени имели непосредственное отношение к Московскому университету. Вернемся к перечню «умерших» в 1830 году журналов, который привел в своей аналитической статье Н. Полевой. Издателями

<sup>80</sup> Впервые: Москва и «московский текст» русской культуры. М.: РГГУ, 1998. С. 26–62.

<sup>81</sup> Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. С. 111.

<sup>82</sup> Журнал был возобновлен С. Е. Раичем в 1839 году, однако просуществовал немногим более года.

<sup>83</sup> Поводом для закрытия «Телеграфа» послужила резкая рецензия Н. Полевого на драму Н. Кукольника «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834. № 3), поставленную в январе 1834 г. и благосклонно принятую петербургской публикой и двором (см.: Полевой Кс. Записки о жизни и сочинениях Николая Алексеевича Полевого // Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., [1934]. С. 316–329). «Телескоп» был закрыт после опубликования «Философического письма» П. Я. Чаадаева (см.: Лемке М. К. Чаадаев и Надеждин // Лемке М. К. Николаевские жандармы и литература. 1826–1855 гг. По подлинным делам Собственной Е. И. В. канцелярии. 2-е изд. СПб.: С. В. Бунин, 1909. С. 393–447). Для полноты картины следует упомянуть еще о прекращении в 1832 г. на третьем номере интереснейшего журнала И. В. Киреевского «Европеец», обещавшего очень многое, но просуществовавшего лишь несколько месяцев.

<sup>84</sup> Полевой Н. А. Взгляд на некоторые журналы и газеты русские // Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 60.

<sup>85</sup> Единственный получивший значительный резонанс случай «внутримосковских» литературных разногласий – сосуществование на рубеже 1840–1850-х годов «старой» (М. П. Погодин, С. П. Шевырев, М. А. Дмитриев...) и «молодой» (А. Н. Островский, Ап. Григорьев, Б. Н. Алмазов...) редакций журнала «Москвитянин» (см.: Венгеров С. А. Молодая редакция «Москвитянина» // Вестник Европы. 1886. № 2. С. 581–612; Глинский Б. Раздвоившаяся редакция «Москвитянина» // Ист. вестник. 1897. № 4. С. 233–261 и пр.). В данном случае, однако, речь может идти не о печатной полемике разных изданий, но именно о «раздвоении» редакции единственного влиятельного московского журнала.

«Вестника Европы» («Журнал литературы, критики, наук и художеств») с 1802 по 1815 год числились три тогдашних арендатора типографии при Московском университете, затем журнал официально перешел под эгиду университета. Известный профессор-историк М. Т. Каченовский с незначительными перерывами редактировал журнал с 1805 по 1830 год<sup>86</sup>.

Другое университетское издание – «Исторический, статистический и географический журнал, или Современная история света» – в течение без малого четырех десятилетий под разными названиями издавал предшественник Н. И. Надеждина по университетской кафедре профессор М. Г. Гаврилов, а после смерти последнего в 1829 году – его сын, адъюнкт А. М. Гаврилов, годом позже соперничавший с Надеждиным за кафедру теории изящных искусств и археологии.

«Московский вестник» издавал и редактировал тогда еще адъюнкт М. П. Погодин, при ближайшем участии своего всегдашнего единомышленника и делового партнера С. П. Шевырева, позже «ординарного профессора русской словесности и педагогики»; издателем «Галатеи» («Журнал литературы, новостей и мод») был С. Е. Раич, магистр-словесник, преподаватель университетского Благородного пансиона; «Атеней» («Журнал наук, искусств и изящной словесности») издавал профессор М. Г. Павлов, преподававший физику, технологию, сельское хозяйство.

Наконец, издателем выходившего в 1820–1830 годах «Нового Магазина естественной истории, физики, химии и сведений экономических» был профессор И. А. Двигубский, физик, ботаник и физиолог, в 1826–1833 годах – ректор университета. В дополнение к «перечню Полевого» можно было бы упомянуть о выходившем в те же годы «Русском зрителе» («Журнал истории, археологии, словесности и сравнительных костюмов», 1828–1830), соиздатели которого – поэт Д. П. Ознобишин и археолог К. Ф. Калайдович – также были близки к университетским сообществам литераторов и ученых. Оба – питомцы Благородного пансиона, Калайдович в 1810 году окончил словесное отделение со степенью кандидата и позже некоторое время преподавал в пансионе и в университете. Кроме «Телеграфа», 1830 год в Москве удалось пережить основанному в 1828 году и после «холерной» паузы просуществовавшему еще два года «Вестнику естественных наук и медицины». Издателем журнала был доктор медицины А. А. Иовский, читавший в университете курсы по химии и фармакологии.

Как видим, журнальная деятельность на рубеже 1820–1830-х годов привлекала выпускников и сотрудников университета всех рангов; среди издателей и редакторов – кандидаты и магистры, адъюнкты и профессора и даже ректор. Столь же широк и диапазон профессиональных научных занятий университетских журналистов: словесность и эстетика, история и археология, экономика и медицина, география и агрономия. Московская журналистика этого времени тяготеет, таким образом, к наукам и научности, складывается особый тип «массового» научно-просветительского периодического издания, в котором изящная словесность соседствует с серьезными академическими статьями и популярными изложениями научных теорий ведущих ученых. Значительное место при этом отводится переводам-компиляциям иностранных трудов в области естественных и, по-тогдашнему, нравственно-политических наук. В пространных подзаголовках московских журналов обозначены самые разнообразные отрасли знаний, нередко достаточно парадоксально соседствующие с указаниями на «литературность» издания («Журнал наук, искусств и изящной словесности», «Журнал истории, археологии, словесности и сравнительных костюмов» и т. д.).

Сближение московской журналистики с университетской наукой происходило не спонтанно, но во многом было обусловлено стратегией Министерства народного просвещения. Московский университет и существовавший при нем пансион были специально ориентиро-

---

<sup>86</sup> В 1808 г. «Вестник» редактировал В. А. Жуковский, уже через год снова призвавший Каченовского в соредакторы; в 1814 г. редактором журнала был В. В. Измайлов.

ваны на развитие в своих питомцах творческих навыков. Еще «в 1819 г. Московскому университетскому благородному пансиону дарован был новый устав. <...> Устав санкционировал литературные занятия воспитанников»<sup>87</sup>. В нем прямо говорилось, что «для большего образования ума и вкуса воспитанники каждую неделю имеют собрание, состоящее из отличнейших пансионеров: в собрании читаются речи о предметах ученых и нравственных, воспитанники разбирают собственные сочинения, пишут разборы лучших отечественных сочинений, стихотворных и прозаических, по правилам критики (! – Д. Б.) отдают друг другу отчет в еженедельном чтении своем, предлагают сомнения на чтение и вопросы на суждение и решение и занимаются произнесением стихов и прозы»<sup>88</sup>.

Журналистику с университетской наукой сближала также их общая ведомственная подчиненность Министерству народного просвещения – так было вплоть до принятия нового закона о печати 1865 г., когда цензура была передана в ведение Министерства внутренних дел. Сфера компетенции Московского учебного округа (головным учреждением которого и был университет) на протяжении десятилетий структурно совпадала с областью деятельности Московского цензурного комитета. Поэтому попечитель округа (равно как и ректор и университетские профессора) был непосредственно причастен не только к организации учебного процесса в университете, но и к цензурованию периодических изданий<sup>89</sup>.

Начало 30-х годов – время расцвета Московского университета<sup>90</sup>, когда читали лекции М. Т. Каченовский и М. П. Погодин, Н. И. Надеждин и С. П. Шевырев, М. Г. Павлов и И. М. Снегирев. Не все из названных преподавателей уделяли пристальное внимание современным литературным событиям, однако в контексте нашей темы важно другое: университетские кафедры занимали те же лица, которые одновременно являлись своим слушателям и в качестве авторов журнальных статей, участников печатной полемики. Так происходило реальное сближение в сознании студентов образов университетского профессора и журналиста, критика.

<sup>87</sup> *Рожественский С. В.* Исторический обзор деятельности Министерства Народного Просвещения. 1802–1902. СПб.: Изд. Министерства народного просвещения, 1902. С. 140.

<sup>88</sup> Цит. по: *Рожественский С. В.* Указ. соч. С. 140. Ср.: *Сушков Н. В.* Московский университетский благородный пансион и воспитанники Московского университета, гимназий его, университетского благородного пансиона и дружеского общества. 2-е изд., испр. и доп. М.: В Унив. тип., 1858. Н. В. Сушков отчетливо проводит параллель между университетским пансионом в Москве и Царскосельским (с 1843 г. – Александровским) лицеем, в котором также на протяжении многих лет поощрялась литературная деятельность воспитанников. Однако столичный лицей существовал обособленно от университета (и от предшествовавшего ему организационно Главного педагогического института), не был вообще замыслен как «приготовительное» учебное заведение, после которого выпускники переходили в университет. Правда, Благородный пансион некоторое время существовал и в Петербурге, однако его образовательные задачи были совершенно иными: «С преобразованием Главного педагогического института, Благородный пансион оставался на прежнем основании, как самостоятельное учебное заведение, подчиненное университету, до 1830 г., когда он был преобразован в Первую гимназию. Преобразование петербургской гимназии в 1822 году совершенно отделило от нее пансион, составивший особое учебное заведение под именем Высшего училища. Сохраняя преимущества пансиона <...>, Высшее училище имело целью *готовить чиновников для гражданской службы*» (*Рожественский С. В.* Указ. соч. С. 139–140. Курсив наш. – Д. Б.).

<sup>89</sup> Так, в 1836 г., после публикации чаадаевского «Философического письма» наказанию был подвергнут не только Надеждин, сосланный в Усть-Сысольск, но и тогдашний ректор, профессор-востоковед А. В. Болдырев, цензуравший «Телескоп». Болдырев был уволен от должности без пенсии, более того, была закрыта и его кафедра, что привело к многолетнему пресечению московской востоковедной традиции. Только в начале 1850-х годов при декане С. П. Шевыреве кафедра восточных языков была воссоздана, ее занял ученик Болдырева адъюнкт (в будущем ординарный профессор) П. Я. Петров, прежде преподававший в Казанском университете. Это один из многих возможных примеров тесной взаимосвязи и взаимозависимости университетской науки и журналистики через «посредство» органов цензуры.

<sup>90</sup> «Холерный год можно назвать переходной эпохой в жизни Московского университета. Начиная с высших властей до преподавателей, устаревшие для науки уступили свое место новым деятелям, с современными взглядами и новым направлением» (*Прозоров П. [И.]* Белинский и Московский университет в его время (из студенческих воспоминаний) // Библиотека для чтения. 1859. Т. 157. № 11–12. С. 10); «Золотым веком нашей университетской республики можно назвать 1832–1833 год» (*Гончаров И. А.* Из университетских воспоминаний // Вестник Европы. 1887. № 4. Позже данный текст под названием «В университете» составил первую часть гончаровских «Воспоминаний», которые цитируются здесь по изд.: *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. С. 220). Ср.: «Наше студенчество от 1834 г. по 1838 г. было настоящей эрою, которая отделяет древний период истории Московского университета от нового» (*Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. М.: Изд. В. Фон-Бооля, 1897. С. 108).

В связи с назначением на пост министра народного просвещения С. С. Уварова (1833) и разработкой под его руководством нового (принятого в 1835 году) университетского устава в самом способе преподавания основных университетских дисциплин произошли примечательные перемены. С. П. Шевырев подчеркивает, что с утверждением устава появились «новые отличительные черты в распределении предметов преподавания по факультетам, заключающиеся в том, что все профессора принадлежат предметам, ими избранным и основательно изученным. Мы не встречаем здесь того непрерывного колебания ученых между разными науками, которое поражало нас нередко во всей предыдущей истории преподавания. Науки теряют уже вовсе энциклопедический характер: каждая требует себе всего человека, изучается исторически по источникам»<sup>91</sup>.

Специализированное, основанное на источниках изучение каждым профессором своего предмета во многих случаях делало невозможным чтение курсов на старый манер – по заранее известным (обычно иностранным) учебным руководствам. Оригинальные научные подходы и концепции складывались непосредственно в ходе преподавания, а значит – интенсивно формировались влиятельные университетские научные школы во многих областях знания. Вместе с тем далеко не во всех случаях студенты своевременно получали в свое распоряжение новые учебные пособия взамен традиционных иноязычных. Такое положение дел, свойственное именно переломной эпохе первой половины 1830-х годов, способствовало выработке у студентов, вынужденных составлять «журналы» лекций, своеобразных навыков грамотной письменной речи. Обычно «журналы» составлялись поочередно всеми студентами курса, затем каждый из них свой «журнал» переписывал на белом и подвергал текст литературной обработке, поскольку он предназначался не только для личного употребления, но читался накануне экзамена всеми сокурсниками<sup>92</sup>. По словам И. А. Гончарова, «о литографированных лекциях и помину не было. <...> Мы должны были записывать изустную речь профессора, и этот трудный процесс приносил нам массу добра. <...> Легко понять, как такая умственная гимнастика должна была изодрать воображение, развязывать ум и перо!»<sup>93</sup>

Особенно характерны в этом смысле курсы Н. И. Надеждина по теории изящных искусств, а также по «археологии», представлявшей собою исторический обзор памятников искусства. Согласно многочисленным свидетельствам, читал Надеждин в импровизационной манере<sup>94</sup>. Сам профессор впоследствии вспоминал, что в университете «не писал лекций, но, предварительно обдумав и вычитав все нужное, передавал живым словом»<sup>95</sup>. М. А. Максимович и П. И. Прозоров оставили воспоминания о посещении одной из лекций Надеждина С. С. Уваровым. В обоих текстах дословно воспроизведено весьма показательное высказывание министра, которого поразило различие между стилистикой устной, лекционной и пись-

<sup>91</sup> История Императорского Московского, написанная ординарным профессором русской словесности и педагогики Степаном Шевыревым. 1755–1855. М.: В Унив. тип., 1855. С. 557–558. Разумеется, писанный Шевыревым процесс специализации начался на несколько лет раньше принятия университетского устава. Однако отдельные случаи «колебания ученых между разными науками» были свежи в памяти в середине 1830-х годов. Так, известный профессор И. И. Давыдов (в будущем директор воссозданного в Петербурге Педагогического института, академик) преподавал сначала в Благородном пансионе, а затем в университете русскую словесность, логику, историю философии, латинскую словесность и даже высшую алгебру.

<sup>92</sup> Таким образом, скажем, составлены сохранившиеся в архиве журналы лекционных курсов Н. И. Надеждина («Теория изящных искусств», «История изящных искусств и археология»; см.: РО ИРЛИ. Ф. 199. Оп. 2. № 67 – 81, 84, 86, 86), частично опубликованные Н. К. Козминым и З. А. Каменским (см.: *Козмин Н. К.* Николай Иванович Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804–1836 // Записки историко-филологического факультета Императорского С.-Петербургского университета. Ч. CXI. СПб. Тип. М. А. Александрова, 1912. С. 265–311 (лекции по археологии), 312–347 (лекции по теории изящных искусств); см. также: Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. М. 1974. Т. 2. С. 459–507.

<sup>93</sup> *Гончаров И. А.* Указ соч. С. 208.

<sup>94</sup> См., например: *Аксаков К. С.* Воспоминание студентства 1832–1835 годов // *Аксаков К. С.* Эстетика и литературная критика. М., 1995. С. 297; *Гончаров И. А.* Указ соч. С. 211.

<sup>95</sup> *Надеждин Н. И.* Автобиография // *Русский вестник.* 1856. № 3. Кн. 2. С. 63. Ср.: «Преподавание шло тем же порядком, то есть импровизациею; но план самой пауки я расположил по-своему, не придерживаясь никакого образца» (Там же. С. 64).

менной, журнальной речи Надеждина («Читает лучше, чем пишет»<sup>96</sup>). Уваровское предпочтение Надеждина-лектора Надеждину-критику нуждается в дополнительном комментарии, для которого в настоящей работе нет места; однако сам факт произвольного сравнения высокопоставленным визитатором лекций и журнальных статей университетского профессора весьма показателен. Стоит упомянуть и о том, что во время уваровских визитаций к чтению пробных лекций нередко привлекались студенты<sup>97</sup>.

Итак, наряду с углублением, фундаментализацией преподавания основных дисциплин крепла ориентация профессоров и администрации старейшего в России университета на вне-академическое («популярное», «журналистское») восприятие лекций. Подтверждение этому (только по видимости противоречивому, парадоксальному) тезису легко обнаружить в источниках. В мемуарах, относящихся к 30-м годам, весьма часты упоминания о присутствии на лекциях известных лиц не из числа студентов: Хомякова<sup>98</sup>, Жуковского<sup>99</sup>, Пушкина<sup>100</sup>. Чем более фундаментальными, специализированными становились университетские лекции, тем более притягательны они были не только для известных писателей, мыслителей, педагогов, но и для достаточно широкого круга московских слушателей<sup>101</sup>.

Так, развивалась и крепла в Московском университете традиция чтения публичных лекций. До общероссийского триумфа знаменитых лекционных курсов Т. Н. Грановского оставалось еще целое десятилетие, однако сам по себе жанр публичных (то есть специально ориентированных на непрофессиональное восприятие) лекций появился гораздо раньше и по иным причинам: «К числу прекрасных действий публичного преподавания, первоначально заведенного из-за недостатка подготовляющихся в университет, особенно в городах, где нет гимназий (Курсив наш. – Д. Б.), должно отнести публичные лекции Русской Словесности [А. Ф.] Мерзлякова, читанные великим постом в 1812 году. Просвещенный вельможа князь Борис Владимирович Голицын предложил для них обширную залу в своем доме, что был на Басманной. Беседы продолжались весь великий пост по средам и по субботам. Лучшее общество Москвы окружило своим вниманием Профессора. В десять лекций прочтена была вся теоретическая часть изящной словесности»<sup>102</sup>. Любопытно, что практика проведения публичных лекций опередила законодательные инициативы Министерства народного просвещения: только в 1841 г. был опубликован проект «Постановления о публичных лекциях», написанный по поручению С. С. Уварова А. В. Никитенко<sup>103</sup>.

Таким образом, в начале 1830-х годов процесс сближения московской журналистики и университетской науки, эмпирически очевидный при простом перечислении названий попу-

<sup>96</sup> Прозоров П. И. Указ. соч. С. 11. Ср.: «Красноречивый писатель-министр <...> сказал сопровождавшим его профессорам: “В первый раз вижу, чтобы человек, который так дурно пишет, мог говорить так прекрасно!”» (Максимович М. А. Воспоминания о Н. И. Надеждине // Москвитянин. 1856. Т. 1. № 3. С. 226).

<sup>97</sup> Аксаков К. С. Указ. соч. С. 310–311.

<sup>98</sup> Аксаков К. С. Указ. соч. С. 298.

<sup>99</sup> Буслаев Ф. И. Указ. соч. С. 108.

<sup>100</sup> Гончаров И. А. Указ. соч. С. 207–208; ср.: Колосья. Сноп первый. СПб.: В тип. СПб городской полиции, 1842. С. 16–18 (студенческие воспоминания В. С. Межевича, позже в переработанном виде опубликованные в «Московских ведомостях», 1848. № 131. 10 окт.).

<sup>101</sup> Ср.: «Наш университет в Москве был святилищем не для одних нас, но и для их (так в источнике. – Д. Б.) семейств и для всего общества <...> Москва гордилась своим университетом, любила студентов» и проч. (Гончаров И. А. Указ. соч. С. 195).

<sup>102</sup> Шевырев С. П. Указ. соч. С. 408. Ср.: «Публичные лекции и диспуты при Университете поддерживали непрерывно внимание московской публики всех сословий. Профессор [Р. Г.] Гейман в течение 18-ти лет читал техническую химию для фабрикантов, привлекая к себе слушателей из дворянства, купечества и даже крестьянства. Припомним публичные лекции популярной астрономии [Д. М.] Перевошикова, сельского хозяйства [М. Г.] Павлова <...>, красноречивые лекции истории всеобщей Грановского <...>» (Там же. С. 568–569). Подобные лекции практиковались и в Петербургском университете; так, в 1825 и 1829 гг. публичные курсы по русской словесности читал проф. Н. И. Бутырский.

<sup>103</sup> См.: Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 229. О неоднозначных мнениях по поводу данного проекта и о полемике вокруг него см.: Там же. С. 237. Любопытно, что летом 1841 г. сам Никитенко обдумывает «курс публичных лекций», который ему «хочется открыть нынешнюю зиму» (Там же. С. 236). Этому намерению не суждено было сбыться.

лярных журналов, их редакторов и издателей, был также поддержан важными переменами, происшедшими в стенах университета, именно – в самом способе преподавания учебных предметов. Кроме появления на кафедрах целой плеяды ярких молодых профессоров, смело обращавшихся к новинкам словесности и науки, мы отметили уход в прошлое «энциклопедического» чтения лекций, разработку профессорами оригинальных курсов, основанных на собственных научных изысканиях, развитие импровизационной манеры преподавания и навыков «литературного» конспектирования у студентов. Установка на доступность лекций для непрофессионалов воплотилась в традиции публичных курсов, большое значение имела также практика «пробных» студенческих лекций на заданные темы<sup>104</sup>.

Как уже говорилось, ни один из восьми тяготевших к университету журналов после кризисного холерного года возобновлен не был (за исключением «Вестника естественных наук и медицины», выходившего в 1828–1829 и 1831–1832 годах). Столь заметную убыль периодических изданий университет попытался компенсировать основанием в 1833 году «Ученых записок» под редакцией профессоров И. И. Давыдова и Д. М. Перевошикова. Напомним, что тогда же (с 1834 года) в Петербурге под редакцией Никитенко стал выходить имевший долгую историю «Журнал Министерства Народного просвещения», так что недостаток в научной периодике был отчасти восполнен. Однако возможности для публикации массовых, популярных материалов в этих сугубо специальных изданиях были существенно сужены, кроме того, московские «Ученые записки» просуществовали лишь два с половиной года<sup>105</sup>.

1830 год в Москве благополучно пережил лишь «Московский телеграф», не только не имевший прямого отношения к университету, но и известный своими резкими выступлениями против «Вестника Европы», «Атеней» и т. д.

В начале 30-х годов (1831) «на месте» нескольких исчезнувших близких к университету журналов возник надеждинский «Телескоп». При этом противостояние «Московский телеграф» – «университетская журналистика» естественным образом сохранилось: Полевой бранил Надеждина-критика еще за его первые статьи, явившиеся под именем «экс-студента» Никодима Надоумки в «Вестнике Европы» Каченовского. Не менее скептически относился Полевой к трудам Надеждина-ученого: известна его уничижительная заметка о двух появившихся в печати фрагментах латинской диссертации Надеждина «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической»<sup>106</sup>.

Позиция «Московского телеграфа» может рассматриваться как некая константа, знак преемственности общемосковской журнальной ситуации до и после «холерного» исчезновения нескольких «университетских» журналов. Сменились оппоненты Полевого, однако в силе оставалось универсальное для Москвы 1825–1835 гг. противостояние теоретического и антитео-

<sup>104</sup> Нельзя не отметить, что аналогичные процессы имели место и в Петербурге, хотя со времени основания столичного университета до начала 30-х годов минуло всего лишь десятилетие, поэтому затруднительно говорить о развитой университетской традиции, о внеакадемической популярности Петербургского университета и тамошнего преподавания. Не было в Петербурге и обилия журналов, чьи издатели, авторы и редакторы непосредственно сотрудничали с университетом. Взаимодействие журналистики и науки в Петербурге 1830-х годов – тема отдельного исследования, здесь же необходимо кратко сказать, что, несмотря на отмеченные различия, в интересующих нас подробностях научно-литературной жизни двух столиц имелись и существенные сходства. Так, в то же время, что и в Москве (в самом начале уваровского управления министерством, в 1832 г.), на смену профессорам-«энциклопедистам» Н. И. Бутырскому и Я. В. Толмачеву, преподававшим в числе прочих дисциплины филологического цикла, явились известный литератор пушкинского круга, в будущем ректор университета П. А. Плетнев и не менее известный впоследствии педагог, литератор, цензор А. В. Никитенко. Вместе с профессором, прозаиком, фельетонистом, редактором О. И. Сенковским и автором популярных пособий по русскому языку и словесности Н. И. Гречем, не чуждым науке и педагогике (в университете, впрочем, не преподававшим), Плетнев и Никитенко составляют группу лиц, чья деятельность в «Сыне отечества», «Библиотеке для чтения», «Современнике» и т. д. служила связующим звеном между наукой и столичной журнальной словесностью. Несколько подробнее об этом мы скажем ниже.

<sup>105</sup> См.: Шевырев С. П. Указ соч. С. 569.

<sup>106</sup> См.: Московский телеграф. 1830. № 10. С. 333. Фрагменты диссертации Надеждина были опубликованы в «Вестнике Европы» (1830. № 1, 2 – «О настоящем злоупотреблении и искажении романтической поэзии») и в «Атенее» (1830. № 1 – «Различие между классической и романтической поэзией, объясняемое из их происхождения»).

ретического подходов к литературному процессу, к анализу конкретных произведений изящной словесности.

Сама по себе эта антитеза достаточно прямолинейна, а ее «универсальность» граничит с очевидностью и схематизмом. Действительно, если следовать схеме, то ситуация рубежа второго и третьего десятилетий окажется вариацией на известную тему, развитием полемики между адептами классицистической нормативности и романтической свободы творчества, причем литераторы университетской ориентации неминуемо окажутся продолжателями традиций нормативной эстетики и критики. Для подкрепления схемы можно было бы напомнить эпиграммы Пушкина, адресованные в 1829 году Каченовскому и Надоумке-Надеждину («Там, где древний Кочерговский...», «Мальчишка Фебу гимн поднес...», «В журнал совсем не европейский...»). В этих эпиграммах осмеянию как будто бы подвергаются не то или иное конкретное мнение, оценка, но само по себе чрезмерное пристрастие сотрудников «Вестника Европы» к научнообразным построениям («За сим принес семинарист<sup>107</sup> // Тетрадь лакейских диссертаций» и т. п.).

Однако было бы по меньшей мере рискованно записывать в «теоретики» (а следовательно – в противники Полевого) целиком обширную группу университетских журналистов, от шеллингианца естественника М. Г. Павлова до скептика историка Каченовского. «Университетская журналистика» (несмотря на ее важнейшую роль в расстановке московских литературных сил во второй половине 1820-х годов) не может быть безоговорочно отождествлена с «теоретическими», «научными» подходами к литературе. Следовательно, само понятие «научного», «теоретического» отношения к словесности нуждается в существенном уточнении.

Обратимся к одному из достаточно известных событий в истории московской журналистики конца 1820-х годов. В 21–22 номерах «Вестника Европы» за 1828 год была опубликована статья «Литературные опасения за будущий год» – дебют Н. Надеждина-критика. Диалог премудрого Надоумки и его оппонента – сторонника романтизма Тленского – пестрел разноязычными цитатами из двенадцати древних и новых философов, в критической статье обсуждалось ключевое понятие кантовской эстетики («Zweckmässigkeit ohne Zweck» – «целесообразность» либо «соразмерность цели» – «без цели»), – словом, учености было с избытком. Следом Полевой под псевдонимом И. Бенигна («Плодородный»<sup>108</sup>) публикует в «Телеграфе» статью «Новости и перемены в русской журналистике на 1829 год» (1828. Ч. XXIII. № 20), в которой выступает не столько против конкретных доводов Надеждина, сколько против общей «научно-просветительской» стратегии «Вестника Европы», а заодно и «Московского вестника».

Оскорбленный Каченовский подает в Московский цензурный комитет жалобу на... цензора «Телеграфа», известного литератора С. Н. Глинку, который был известен многими причудами, например обыкновением подписывать к печати, не читая, все представлявшиеся ему журнальные материалы<sup>109</sup>. Неординарность поступка Каченовского, подавшего в цензурное ведомство, применяя современную терминологию, «иск о защите чести и достоинства», этим,

<sup>107</sup> Пушкинское определение Надеждина в качестве «семинариста» (ср. в другой эпиграмме: «В журнал совсем не европейский <...> // Взмошел болван-семинарист») весьма важно и в прямом смысле слова (Надеждин – выпускник Рязанской семинарии, Московской духовной академии), и в переносном – поскольку определявшая витиеватый и усложненный стиль его статей классическая ученость, осведомленность молодого критика в тонкостях истории философии для конца годов достаточно уникальны. Начиная с 1826 года в светских учебных заведениях философия не преподавалась, следовательно, Надеждин от своих наставников в академии (особенно от известного профессора – философа Ф. А. Голубинского) получил те сведения, за которыми многим его современникам приходилось ехать «в чужие края».

<sup>108</sup> Общепринятый перевод псевдонима Н. Полевого страдает смысловой неполнотой, поскольку слово «Бенигна» может означать также «изобильный, добродушно-дружественный» (благодарю за уточнение Г. С. Кнабе).

<sup>109</sup> Ксенофонт Полевой вспоминает, что Глинка «повторял много раз: “Дайте мне стопу белой бумаги, я подпишу ее всю по листам, как цензор; а вы пишете на ней, что хотите!” <...> Когда он был цензором “Московского телеграфа”, мы <с Н. А. Полевым> тщетно уговаривали его оставить избранную им систему, просили читать внимательно все присылаемое ему для рассмотрения» (Полевой Кс. А. Указ. соч. [1934] С. 255).

однако, не исчерпывается. «В собрании университетского совета была прочитана статья “Московского телеграфа”, будто бы оскорблявшая в лице Каченовского, почетнейшего между сочленами, все их сословие. Ни один голос не восстал против этого нелепого обвинения, и все присутствовавшие подписали прошение к министру народного просвещения, где выставляли издателя “Московского телеграфа” как оскорбителя ученого сословия и просили расправы с дерзким самовольником, а еще более с явным его сообщником, цензором Глинкою»<sup>110</sup>. Итак, нападки Полевого на «Вестник Европы» явно выходят за рамки сугубо литературного спора. Речь шла (по крайней мере в восприятии Каченовского и его коллег) об атаке на весь цех университетских преподавателей.

На полемику «Московского телеграфа» с «Вестником Европы» живо откликнулся Пушкин. Прежде всего в привычном жанре эпиграммы, направленной против Каченовского:

Журналами обиженный жестоко,  
Зоил Пахом печалился глубоко:  
На цензора вот подал он донос;  
Но цензор прав – нам смех, зоилу нос.  
Иная брань, конечно, неприличность,  
Нельзя писать: «Такой-то де старик,  
Козел в очках, плюгавый клеветник,  
И зол и подл» – все это будет личность.  
Но можете печатать, например,  
Что господин парнасский старовер  
(В своих статьях) бессмыслицы оратор,  
Отменно вял, отменно скучноват,  
Тяжеловат и даже глуповат;  
Тут не лицо, а только литератор<sup>111</sup>.

Пушкин пишет также специальную заметку «Отрывки из литературных летописей» (датированную в черновом автографе 27 марта 1829 года). Однако цензурный запрет помешал опубликовать заметку в «Невском альманахе», и она появилась только к концу года в «Северных цветах на 1830 год» (СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1829). К этому моменту пушкинский текст утратил злободневность, перестал быть простой репликой в споре Каченовского с Полевым. Читатель получил не столько литературно-критическую заметку, сколько рассуждение о законах, правилах, по которым должно вести полемику. С самого начала Пушкин (правда, не без иронии) утверждает, что собирается «изложить все дело *sine ira et studio*»<sup>112</sup>. Анализируя «литературное поведение»<sup>113</sup> спорщиков, Пушкин находит, что «в статье г. Полевого личная честь г. Каченовского не была оскорблена»<sup>114</sup>. Посему реше-

<sup>110</sup> Полевой Кс. А. Указ. соч. С. 259–260. Московский цензурный комитет счел жалобу Каченовского справедливой, и только особое мнение В. В. Измайлова (в прошлом – одного из редакторов «Вестника Европы») послужило основанием для решения столичного цензурного ведомства, в конце концов оправдавшего Глинку. См. об этих и дальнейших событиях также: Глинка С. Н. Записки. СПб.: Изд. редакции журнала «Русская старина». 1895. С. 352.

<sup>111</sup> Московский телеграф. 1829. № 7. С. 257. Ср. анонимно опубликованную в том же номере журнала эпиграмму Е. А. Баратынского, в которой пародируется наукообразное пристрастие Каченовского к странной орфографии с избыточным использованием *фиты, ижцы и і десятиричного*: ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭПИГРАММА Хвала, маститый наш Зоил! Когда-то Дмитриев бесил Тебя счастливыми струнами «...» (См.: [Баратынский Е. А.] // Там же. С. 258.)

<sup>112</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 11. С. 77.

<sup>113</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 11. С. 78. Это важнейшее пушкинское словосочетание мы не случайно выделили курсивом. В дальнейшем понятие «литературное поведение» будет использоваться в статье в качестве одного из опорных терминологических обозначений.

<sup>114</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 11. С. 79.

ние Каченовского предпринять «другие (т. е. “нелитературные”. – Д. Б.) меры к охранению своей личности»<sup>115</sup> признается немотивированным, а следовательно, недостойным.

Конечно, вывод Пушкина о том, что в нападках Полевого присутствует «не лицо, а только литератор», не лишен злого сарказма. Однако важно другое: рассуждая в терминах своей литературной партии («Потомок Трувора или Гостомысла, трудолюбивый профессор, честный аудитор и странствующий купец равны пред законами критики»<sup>116</sup>), Пушкин весьма пронизательно комментирует «антипрофессорские» высказывания Полевого. Действительно, И. Бенигну вроде бы раздражают «академические» сетования Каченовского («законы словесности молчат при звуках журнальной полемики»), стремление последнего привнести профессорские интонации, научную терминологию в литературные споры: «Надобно, чтобы голос их <т. е. «законов словесности»> доходил до слуха любознательного»<sup>117</sup>.

Однако не следует забывать, что после обращения Каченовского в цензуру с жалобой на С. Глинку Полевой не только не умолк, но наоборот – в целом ряде журнальных материалов прокомментировал свою позицию весьма недвусмысленным образом. Он выступает не против учености как таковой, но против учености ложной и педантской. Каченовский обвиняется не в излишней склонности к теории как таковой, но в научной некомпетентности, отсутствии серьезных трудов<sup>118</sup>. Значит, противостояние журнала Николая Полевого «университетским» изданиям конца 1820-х годов в принципе не является знаком его оппозиции любой литературной теории. Критики «Телеграфа» порицают ложную (классическую, оторванную от требований современности) ученость, а взамен предлагают не что иное, как сугубую («правильную», «современную») ученость.

Н. Полевой во многих выступлениях специально подчеркивает значение науки и научности для современной литературы и журналистики. «Что же в наше время должно быть целью русского литературного журнала?» – спрашивает издатель «Телеграфа» и отвечает: «Литература распространила свою область и, питая просвещенное уважение к понятиям и к произведениям древних, присоединила к умственному богатству своему опыт времен средних и новых. <...> Прежде <...> хирург был хирургом и не хотел думать ни о чем другом; литератор учился полатыни, по-гречески <...>. Ныне естествоиспытатель и законовед столь же тщательно заботятся о своем литературном образовании, сколько литератор старается войти в область их наук»<sup>119</sup>. Таким образом, ответ на вопрос: «Чем должен заниматься русский журналист?» ясен: «Он должен выставлять в истинном свете устаревшие ложные понятия, мнения, поверья и притом излагать новые взгляды великих критиков. Он должен уведомлять о новых явлениях, представляющих новые завоевания в области наук»<sup>120</sup>.

<sup>115</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 11. С. 79. Пушкин цитирует здесь заявление Каченовского, опубликованное в качестве редакторского примечания к статье «Отклик с Патриарших прудов (Письмо Н. Надоумки к редактору Вестника Европы)»: «Здесь приличным считаю объявить, что препираться с Бенигну я не имею охоты, отказавшись навсегда от бесплодной полемики; а теперь не имею на то и нрава, предприняв другие меры к охранению своей личности от игривого произвола всего Бенигны и всех прочих» (Вестник Европы. 1828. № 24. С. 304).

<sup>116</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 11. С. 80. Ср. полемику вокруг «литературной аристократии», развернувшуюся в связи с выступлениями Пушкина и его единомышленников (в первую очередь Вяземского) в «Литературной газете».

<sup>117</sup> Высказывания Каченовского цитирует сам Полевой, см.: *Бенигна И.* Новости и перемены в русской журналистике на 1829 год // Московский телеграф. 1928. Ч. XXIII. № 20. С. 491, 489–490.

<sup>118</sup> «Журнальные статейки, выходы на Карамзиных, Жуковских, Буле, Калайдовичей, полдюжины диссертаций из чужих материалов, переделка статей. Баузе <...> вот все, чем устлал себе Издатель Вестника Европы дорогу» (*Бенигна И.* Новости и перемены в русской журналистике на 1829 год // Московский телеграф. 1928. Ч. XXIII. № 20. С. 492).

<sup>119</sup> [Н. Полевой]. Взгляд на некоторые журналы и газеты русские // Московский телеграф. 1831. Ч. XXXVII. № 1. С. 79–80. Ср.: «Таково общее направление века. Говорят, что оно мешает исключительно и глубоко заниматься отдельными предметами <...> Неправда! <...> И ныне географ становится географом, филолог филологом, геометр геометром, с той разницей, что в наше время сии люди освещают свой путь философию» (Там же. С. 80–81).

<sup>120</sup> [Н. Полевой]. Взгляд на некоторые журналы и газеты русские // Московский телеграф. 1831. Ч. XXXVII. № 1. С. 81–82.

Итак, на рубеже 1820–1830-х годов в московской журналистике установка на изучение объективных законов литературного развития не просто является доминирующей количественно (исходя из преобладания журналов, издававшихся близкими к университету литераторами). В журнальной полемике действует своеобразный «закон обратной пропорциональности»: чем более тот или иной литератор далек от университетских кругов, чем более непримиримо он порою высказывается об ученом «педанстве», тем с большей долей вероятности можно ожидать, что именно этот журналист, критик предложит собственный вариант теоретического осмысления литературы. В случае с Н. Полевым следует учесть, конечно, и многие психологические обстоятельства: болезненные эмоции по причине купеческого происхождения, отсутствия систематического образования и т. д. В подчеркнутом стремлении не только быть на высоте достижений науки, но и самому создавать фундаментальные труды – немало напускного, поверхностного. Самый яркий пример – нападки Полевого на Карамзина и написание в полемике с ним собственной «Истории русского народа» – книги, по мнению многих, путаной и торопливой<sup>121</sup>.

Однако выводить стремление Полевого и его журнала к логически и терминологически продуманным рассуждениям о литературе только из обстоятельств биографических было бы вовсе не правильно. Потому, например, что на страницах «Московского телеграфа» появилось в 1833 году одно из самых глубоких в ту пору рассуждений о природе литературного «направления», «партии». Ксенофонт Полевой писал: «Направлением в литературе называем мы то, часто невидимое для современников внутреннее стремление литературы, которое дает характер всем или по крайней мере весьма многим произведениям ее в известное, данное время. Оно всегда есть и бывает почти независимо от усилий частных. Основанием его <...> бывает идея современной эпохи или направление целого народа»<sup>122</sup>. В пору необыкновенной пестроты мнений и остроты полемических столкновений (нередко уже окрашенных в цвета московско-петербургского противостояния) именно в «Московском телеграфе» появился вывод о том, что «ее <литературы> направления бывают сообразны времени и месту, и в этом смысле никакие партии не могут поколебать ее»<sup>123</sup>.

Рассмотрим другой пример неочевидного «литературного поведения». Схема во многом близка только что описанной: не имеющий непосредственного отношения к академической учености литератор не выступает врагом всякой «научности» вообще, но взамен отвергаемого варианта теории предлагает собственные теоретические построения. Итак, в сентябре 1832 г.

<sup>121</sup> Психологический механизм вечного стремления Н. Полевого к приобретению репутации ученого достаточно убедительно вскрывает С. П. Шевырев, хотя его взгляд, естественно, не лишен полемических передежек: «Полевой – шарлатан, но русский, и шарлатан в маске благородства, философии XIX столетия, учености всеобъемлющей, умеренного либерализма. В нем видны все приметы русского купца, который дурной и старый товар продает за хороший и новый, умея искусно навесить на него лак новизны. У него оборотливость удивительная, он все сметит, подхватит, подслушивает, переймет и исковеркает. <...> В его *Истории Русского Народа* самое <...> предисловие <...> есть образец искусства купеческого в России. В книге его вы увидите, что он схватил все мнения новые: он бредит Шеллингом, Гегелем, Гердером, Гереном и Нибуром <...> и ничего не прочел порядочно. Он обманет многих в России: его шайка велика, ибо у нас более людей поверхностных, недоучившихся, а он их представитель» (Из дневника [С. П.] Шевырева. Окт. 19, Вторник [1830 г.] / Публ. проф. И. А. Линниченко по рукописи из Имп. Публичной библиотеки // Известия Одесского библиографического общества при Имп. Новороссийском университете. Т. II. Одесса: Центр, тип. С. Розенштрауха и Н. Лемберга, 1913. Вып. 2. С. 53). Во многом подобные упреки в полужнании, бравировании новыми научными теориями предьявлял Полевому и Пушкин. В датированном началом 1830-х годов памфлете «Детская книжка», в котором, кроме Полевого, иронически изображены П. П. Свиньин («Павлуша») и Н. И. Надеждин («Ванюша»), – во всех случаях имена персонажей произведены от отчеств высмеиваемых литераторов, Пушкин писал: «Алеша был очень не глупый мальчик, но слишком ветрен и заносчив. Он ничему не хотел порядочно научиться. Когда учитель ему за это выговаривал, то он старался оправдаться разными увертками. <...> Логика казалась ему наукою прошлого века, недостойною наших просвещенных времен, и когда учитель бранил его за *вокабулы*, Алеша отвечал ему имена[ми] Шеллинга, Фихте, Кузenea, Геерена, Шлегеля и проч.» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.* Т. 11. С. 101).

<sup>122</sup> Полевой Кс. А. О направлениях и партиях в литературе // Московский телеграф. 1833. Ч. LI. № 12. Цит. по: Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 466–467.

<sup>123</sup> Полевой Кс. А. О направлениях и партиях в литературе // Московский телеграф. 1833. Ч. LI. № 12. Цит. по: Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Л., 1990. С. 467.

Пушкин был приглашен товарищем министра С. С. Уваровым посетить с ним вместе лекцию профессора И. И. Давыдова. Выше уже говорилось, что Уваров придавал большое значение своим весьма частым приездам в Москву. Известно, что «граф<sup>124</sup> С. С. Уваров посещал университет в 1832, 1834, 1837, 1841, 1842, 1844, 1846, 1848 годах. Посещения <...> совершались обыкновенно при начале академического года и бывали всегда продолжительны, в течение сентября и октября месяцев. Не было, конечно, профессора, которого министр не выслушал бы с кафедры»<sup>125</sup>.

Войдя с Пушкиным в аудиторию, где И. И. Давыдов читал лекцию, сановник произнес, видимо, «заранее приготовленную»<sup>126</sup> фразу: «Вот вам теория искусства, – сказал Уваров, обращаясь к нам, студентам, и указывая на Давыдова, – а вот и самое искусство», – прибавил он, указывая на Пушкина»<sup>127</sup>. Противопоставление «теории искусства» и «самого искусства» задумывалось как кульминационный момент назидательного спектакля, тщательно подготовленного Уваровым для юных московских словесников. Замысел Уварова был ясен и Пушкину. Непосредственно перед визитом он писал жене: «Сегодня ему слушать Давыдова, <...> профессора; но я ни до каких Давыдовых, кроме Дениса, не охотник – а в Московском университете я оглашенный. Мое появление произведет шум и соблазн, а это приятно щекотит мое самолюбие»<sup>128</sup>. В этом, словно бы походя высказанном признании (ему предшествует фраза «Иполит принес мне кофей») очень важно определение Пушкиным себя в качестве «оглашенного». В церковной традиции так называли тех, кто еще не принял крещение, а лишь подвергнут «оглашению», то есть первоначально ознакомлен с христианским вероучением – помимо церковных таинств. Для оглашенных допускалось лишь частичное присутствие на литургии. Именно ощущение «оглашенности», то есть собственной непосвященности в академические таинства, владеет Пушкиным накануне визита в университет<sup>129</sup>.

Уваров намеревался публично продемонстрировать различие воззрений ученого, способного объяснить искусство, и поэта, которому дано сотворить его помимо разъяснений. Однако в аудитории события развивались не по министерскому сценарию. Возникла совершенно непредвиденная интрига: «После лекции И. И. Давыдова должен был читать М. Т. Каченовский. <...> В то время “Вестник Европы” уже прекратился, но еще у всех в памяти были, с одной стороны, грозные филиппики “Вестника” против Пушкина, а с другой – злые и бойкие эпиграммы Пушкина <...>. Поэт и его грозный Аристарх, не вспоминая прошедшего, завели между собою, по поводу читанной профессором Давыдовым лекции, разговор о поэзии славянских народов и в особенности о “Песни о полку Игореве”». Этот спор, живой и одушевленный с обеих сторон, продолжался около часа»<sup>130</sup>.

<sup>124</sup> Точности ради напомним, что С. С. Уваров был возведен в графское достоинство только в 1846 г.

<sup>125</sup> Шевырев С. П. Указ. соч. С. 509.

<sup>126</sup> Гончаров И. А. Указ. соч. С. 207.

<sup>127</sup> Гончаров И. А. Указ. соч. С. 207; ср.: «Здесь преподается теория искусства (И. И. Давыдов читал в то время лекции о Теории поэзии. – Д. Б.), а я привез вам само искусство, – сказал достопочтенный сановник» ([Межевич В. С.] Указ. соч. // Колосья. Сноп первый. СПб.: В тип. СПб. городской полиции, 1842. С. 17); ср. также позднейшие впечатления А. Н. Майкова, почерпнутые из рассказов И. А. Гончарова: «Уваров привез на лекцию <...> Пушкина. Вот, господа, сказал он студентам, указывая на Каченовского, – вот перед вами наука, а вот, – указывая на Пушкина, – само искусство!» (Майков А. Н. Слово о полку Игореве (несколько замечаний об этом памятнике) // Майков А. Н. Полн. собр. соч.: В 4 т. 7-е изд. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1901. Т. 2. С. 504; первая публикация – в качестве сопроводительной статьи к майковскому переводу «Слова...» – в журнале «Заря», 1870. № 1. С. 81–106).

<sup>128</sup> Письмо Н. Н. Пушкиной, 27 сентября 1832 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1948. Т. 15. С. 32.

<sup>129</sup> Можно привести немало примеров раздраженного отношения поэта к университетской учености в самом начале 1830-х годов, до приглашения Уварова: «Жалею, что Вы не разделились еще с Московским университетом, который должен рано или поздно извергнуть Вас из среды своей, ибо ничего чуждого не может оставаться ни в каком теле. А ученость, деятельность и ум чужды Московскому университету» (Письмо М. П. Погодину. Конец (27–30) июня 1831 г. Царское село // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1941. Т. 14. С. 185).

<sup>130</sup> Межевич В. С. Указ. соч. С. 17–18.

Сановный визитатор не преминул воспользоваться возникшей ситуацией в воспитательных целях: «“Подойдите ближе, господа, это для вас интересно”, – пригласил нас Уваров, и мы тесной толпой окружили Пушкина, Уварова и обоих профессоров»<sup>131</sup>. Однако возник вовсе не тот разговор, на который, по всей вероятности, рассчитывал министр. Вместо назидательного диалога «теории искусства» и «самого искусства» завязалась научная полемика, столкнулись две «теории искусства»: «Пушкин горячо отстаивал подлинность древнего эпоса, а Каченовский вонзал в него свой беспощадный аналитический нож»<sup>132</sup>. Отстаивая свою точку зрения, Пушкин продемонстрировал незаурядную осведомленность в предмете. И. И. Давыдов привлек к спору однокурсника Гончарова и Межевича – О. М. Бодянского, в будущем знаменитого ученого-слависта. Бодянский, «увлеченный Каченовским, доказывал тогда подложность Слова. Услыхавши об этом, Пушкин с живостью обратился к Бодянскому и спросил: “А скажите, пожалуйста, что значит слово харалужный?” Не могу объяснить. Тот же ответ и на вопрос о слове стрикусы. <...> “То-то же, говорил Пушкин, никто не может многих слов объяснить, и не скоро еще объяснят”»<sup>133</sup>.

Неожиданный (но ощущавшийся «оглашенным» поэтом как возможный) экзамен был выдержан с честью. Саркастические насюки на ученое педанство Каченовского более Пушкина не привлекали. Через несколько дней поэт дает жене беглый отчет о происшедших событиях: «На днях был я приглашен Уваровым в университет. Там встретился с Каченовским (с которым, надобно тебе сказать, бранивались мы, как торговки на шивом рынке). А тут разговорились <с> ним так дружески, так сладко, что у всех предстоящих потекли слезы умиления. Передай это Вяземскому»<sup>134</sup>.

Вполне корректный научный спор с Каченовским в университетской аудитории, разумеется, нельзя считать случайным для Пушкина событием. В начале 1830-х годов (в частности, после прекращения издания «Литературной газеты») Пушкин заново продумывает приоритеты собственной литературно-критической ориентации. Речь идет не о вхождении в некое новое литературное сообщество, но о пересмотре самих принципов оценки художественного произведения.

Критика, основанная на частном мнении, на личном вкусе, вызывает у поэта все большее недоверие своей неопределенностью и зависимостью от множества случайных партийных симпатий. Показательно письмо Пушкина Погодину от 11 июля 1832 года: «Мне сказывают, что Вас где-то разбрали за Посадницу<sup>135</sup>: надеюсь, что это никакого влияния не будет иметь на Ваши труды. Вспомните, что меня лет 10 сряду хвалили бог весть за что, а разругали за Годунова и Полтаву. У нас критика конечно ниже даже и публики, не только самой литературы. Сердиться на нее можно, но доверять ей в чем бы то ни было – непростительная слабость»<sup>136</sup>.

<sup>131</sup> Гончаров И. А. Указ. соч. С. 207.

<sup>132</sup> Гончаров И. А. Указ. соч. С. 208.

<sup>133</sup> Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. И. Бартеневым в 1851–1860 годах / Вступ. ст. и примеч. М. Цявловского. М., 1925. С. 49–50. Известен эпистолярный вариант этого устного рассказа – см. опубликованное В. В. Даниловым письмо О. М. Бодянского его давнему другу, московскому студенту, затем ординарному профессору, первому ректору университета Св. Владимира в Киеве М. А. Максимовичу от 12 декабря 1870 г. (*Данилов В. В.* О. М. Бодянский і його листування з М. О. Максимовичем // Україна. 1927. № 6. Стор. 97). Это письмо содержит ответ на вопрос, заданный Бодянскому Максимовичем через 48 лет после описываемых событий: действительно ли был в университете спор Каченовского с Пушкиным, изображенный в сопроводительной статье Майкова к его переводу «Слова» (см. примеч. 123). Письмо Максимовича Бодянскому из Киева от 7 декабря 1870 года также опубликовано, см.: Чтения в Имп. Обществе истории и древностей российских. [М.], 1887. Кн. 1. С. 175 (третья пагинация).

<sup>134</sup> Письмо Н. Н. Пушкиной около (не позже) 30 сентября 1832 г. // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 15. С. 33.

<sup>135</sup> Драма Погодина «Марфа Посадница Новгородская» была напечатана в 1830 году, однако продажа книги была разрешена только год спустя. Отрицательная рецензия на «Марфу...» была опубликована в еженедельнике «Сын Отечества» (1832. № 20).

<sup>136</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. 15. С. 27.

А ведь всего за год-полтора до памятного спора с Каченовским Пушкин не раз высказывался иронически об «учености» московских университетских светил. Так, в письме Погодину от 27–30 июня 1831 года поэт писал: «Жалею, что Вы не разделались еще с Московским университетом, который должен рано или поздно извергнуть вас из среды своей, ибо ничего чуждого не может оставаться ни в каком теле. А ученость, деятельность и ум чужды Московскому университету»<sup>137</sup>. В предназначенном для «Литературной газеты» памфлете, условно именуемом «Альманашник» (1830), Пушкин высказался еще более резко:

«– Служба тебе знать не дается. Возьмись-ка за что-нибудь другое.

– А за что прикажешь?

– Например за литературу.

– За лит.<ературу>? Господи Боже мой! в сорок три года начать свое литературное поприще.

– Что за беда? а Руссо?

– Руссо <...> был человек ученый; а я учился в Московском университете»<sup>138</sup>.

В 30-е годы отношение Пушкина к академической учености меняется коренным образом, он непосредственно приступает к реализации своих исследовательских замыслов в области русской истории («История Петра», «История Пугачева»), предпринимает поездки, архивные разыскания<sup>139</sup> и т. д.

Приведенные примеры из сферы «литературного поведения» призваны были подтвердить наше предположение о том, что определяющее влияние на развитие московской журналистики и литературной критики оказывали журналы, издававшиеся выпускниками и профессорами университета. Это влияние имело место и после 1830 года, когда многие «университетские» журналы перестали существовать. К середине 30-х годов было осознано и сформулировано различие между «московским» и «петербургским» типами критического рассмотрения литературы. Так, в известном пушкинском тексте, писавшемся в 1833–1835 годах и при посмертной публикации получившем название «Путешествие из Москвы в Петербург», содержится утверждение о том, что «ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы. Московский журнализм убьет журнализм петербургский. Московская критика с честью отличается от петербургской. Шевырев, Киреевский, Погодин и другие написали несколько опытов, достойные стать наряду с лучшими статьями английских Reviews, между тем как петербургские журналы судят о литературе, как о музыке, о музыке, как о политической экономии, т. е. наобум и как-нибудь, иногда впопад и остроумно, но большею частью неосновательно и поверхностно»<sup>140</sup>.

Подобную дефиницию выводит и Гоголь в своей статье «Петербургские записки 1836 года», опубликованной в шестом томе пушкинского «Современника»: «Московские журналы говорят о Канте, Шеллинге и проч., и проч.; в петербургских журналах говорят только о публике и благонамеренности... В Москве журналы идут наряду с веком, но опаздывают книжками; в Петербурге журналы нейдут наряду с веком, но выходят аккуратнo, в положенное время»<sup>141</sup>.

<sup>137</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 14. С. 185.

<sup>138</sup> Пушкин А. С. <Альманашник> // Полн. собр. соч. Т. 11. С. 133.

<sup>139</sup> Ср., например, письмо А. Х. Бенкендорфу от 21 июля 1831 г.: «С радостью взялся бы я за редакцию *политического и литературного журнала* <...> Более соответствовало бы моим занятиям и склонностям дозволение заняться историческими изысканиями в наших государственных архивах и библиотеках. Не смею и не желаю взять на себя звание Историографа после незабвенного Карамзина; но могу со временем исполнить давнишнее мое желание написать историю Петра Великого <...>» (Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 14. С. 256).

<sup>140</sup> Пушкин А. С. Собр. соч. Т. 11. С. 247–248.

<sup>141</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 172.

Предпосылки отмеченных Пушкиным и Гоголем принципиальных различий между московской и петербургской журналистикой следует искать в университетских аудиториях. В Петербурге университетское преподавание было в гораздо большей степени обособлено от современного литературного развития. В историческом очерке В. В. Григорьева прямо отмечено, что «уровень преподавания в десятилетие с 1822 по 1832 гг. находился вообще на высоте весьма незавидной. Преподавателей, настолько владевших своим предметом, что в состоянии были двигать его собственными самостоятельными трудами, насчитывалось всего пять-шесть человек. <...> В остальной массе преподавателей <...> при отсутствии надлежащей ученой подготовки, при слабости способностей и немощи духа царствовало преклонение тому или другому, чужому или собственного мастерства учебнику, в котором заключалось почти все сокровище знаний самого преподавателя <...> От студентов не требовалось ничего, кроме заучивания этих учебников наизусть»<sup>142</sup>.

В мемуарах и в официальных источниках часто специально отмечается слабость преподавания в университете русской филологии. Так, Ф. И. Фортунатов вспоминал: «Когда я поступил в университет<sup>143</sup>, преподавание отечественного языка и словесности далеко не могло сравниться с преподаванием древних языков. В 1 и 2 курсах читал экстраординарный профессор Никита Иванович Бутырский, а в 3-м курсе ординарный профессор Яков Васильевич Толмачев. В 1-м курсе обыкновенно проходила теория прозы, во 2-м теория поэзии, а в 3-м профессор Толмачев должен был занимать студентов этимологическими исследованиями языка. <...> Страсть Толмачева к корне-словию и производству слов в иностранных языках от славянских корней известна была тогда всем. Приведу для курьеза один пример его корнесловия: это производство слова хлеб на разных языках. Сначала, говорил он, когда месят хлеб, делается хлябь; отсюда наше хлеб; эта хлябь начинает бродить, отсюда немецкое Brot; перебродивши, хлеб опадает на низ, отсюда латинское panis. Затем на поверхности появляется пена, отсюда французское pain. Кабинет производил он от слов как бы нет <...> человека, который удаляется в кабинет, как бы нет»<sup>144</sup>.

Плетнев (издавший свой очерк истории университета за четверть века до выхода в свет цитированного выше труда В. В. Григорьева) гораздо более сдержан в характеристике преподавания отечественной филологии в конце 20-х годов. Во многом это объясняется деликатностью ситуации – ректор университета должен был высказывать мнение о своих предшественниках по кафедре. Однако, оставаясь предельно корректным, Плетнев находит для оценки лекций профессоров Бутырского и Толмачева гораздо более точные и определенные формулировки по сравнению с фортунатовскими или григорьевскими. «В отделении словесных наук кафедра красноречия, стихотворства и русского языка была разделена между профессорами Толмачевым и Бутырским. Первый занимал филологов этимологическими исследованиями языка. Теория словесности, изложенная в изданном им курсе, принадлежит к учению, основанному на примерах и правилах Древних. Получив сам образование в Киевской духовной академии и занимавшись долго преподаванием словесности в Харьковском коллегиуме и Александро-Невской семинарии, профессор Толмачев предпочитал формы и дух так называемого классицизма современным понятиям об изящных искусствах <...> Профессор Бутырский, слушавший в Германии лекции Бутервека, предпочитал Эстетику и Критику частным правилам сочинений. Он действовал на развитие вкуса вообще, но его труды по кафедре Политической Экономии препятствовали ему неуклонно следовать за всеми явлениями отечествен-

<sup>142</sup> Имп. Санкт-Петербургский университет в течение первых лет его существования. Историческая записка, составленная по поручению совета Университета ординарным профессором по кафедре истории Востока В. В. Григорьевым. СПб.: В тип. В. Безобразова и комп., 1870. С. 67–68.

<sup>143</sup> Речь идет о 1830 годе.

<sup>144</sup> *Фортунатов Ф. [И.]* Воспоминания о С-Петербургском университете за 1830–1833 годы (писано в ноябре 1868 г.) // Русский архив. 1869. № 2. С. 329–330.

ной и иностранных литератур»<sup>145</sup>. Можно легко обнаружить немало общих черт в биографиях Н. Бутырского и Я. Толмачева, с одной стороны, и с другой – в судьбах их московских коллег-современников (образование в духовной академии получил Надеждин, многие москвичи совершенствовались свои знания в Германии и т. д.). Однако налицо и подчеркнутое Плетневым кардинальное различие: полный отрыв теоретических построений петербургских профессоров от литературной<sup>146</sup> современности.

В 1832 году Бутырского и Толмачева сменили Плетнев и Никитенко. Многие в преподавании изменилось, студентам нравились, например, живые рассказы Плетнева о последних литературных новостях. При этом особенно важным было то, что в роли рассказчика выступал не сторонний наблюдатель и аналитик, но непосредственный участник литературного движения. Подобно московским профессорам, Плетнев порою доброжелательно разбирал на лекциях произведения своих студентов<sup>147</sup>. Плетнев добросовестно пытался соответствовать роли профессора, выстраивал свои курсы по продуманной теоретической схеме<sup>148</sup>. Однако его заемные теоретические построения если и принимались всерьез во внимание, занимали в сознании читателей и слушателей обособленное место, не были напрямую связаны с образом Плетнева – литератора и критика. «Плетнев был самостоятельным критиком в том отношении, что не придерживался одной какой-нибудь определенной теории из выработанных в Западной Европе <...> Он руководился своим личным критическим чутьем, легкою способностью угадывать хорошие стороны в известных произведениях»<sup>149</sup>. Говоривший с кафедры о теоретических основах оценки произведений, на практике Плетнев избегал следовать каким бы то ни было теориям, полагался на вкус и эмпирическое, личное впечатление. По его мнению, критика должна не доказывать соответствие произведения неким тезисам, но идти вслед за непосредственностью производимого художественным текстом впечатления.

В отличие от Плетнева А. В. Никитенко совершенно всерьез пытался выстроить собственную теоретическую литературоведческую концепцию, ибо с самого начала деятельности «историко-критическое изъяснение произведений литературы он принял за основание своих лекций и соединил в них взгляд на успехи умственные вообще с характеристикой самого искус-

---

<sup>145</sup> Плетнев П. А. Первое двадцатипятилетие Санкт-Петербургского университета. СПб.: В тип. Военно-учебных заведений, 1844. С. 54–55.

<sup>146</sup> Впрочем, в Москве университетское преподавание обращено лицом к современности не только собственно литературной – достаточно напомнить о шеллингианских курсах М. Г. Павлова по агрономии или о публичных лекциях Р. Г. Геймана по технической химии!

<sup>147</sup> Ср. фрагмент из «Литературных и житейских воспоминаний» И. С. Тургенева: «Я представил на его рассмотрение один из первых плодов моей Музы <...> – фантастическую драму в пятистопных ямбах под заглавием “Стенио” (ставший традиционным вариант названия – “Стéно”. – Д. Б.). В одну из следующих лекций Петр Александрович, не называя меня по имени, разобрал, с обычным своим благодушием, это совершенно нелепое произведение» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. М., Наука. 1983. Т. 11. С. 11).

<sup>148</sup> «Во вступлении к истории литературы у него заключалось решение вопросов: 1) что должна содержать история литературы; 2) в каком отношении история литературы относится (так в источнике. – Д. Б.) к истории политической; 3) как надобно в истории литературы определять эпохи и изображать периоды; 4) какому выбору должно подвергать все материалы из истории литературы. На этих вступительных лекциях Плетнева видно влияние Фридриха Шлегеля, которого *История древней и новой литературы* в переводе на русский язык вышла у нас в свет в 1830 году» (*Фортуатов Ф. И.* Указ. соч. С. 332).

<sup>149</sup> Каминский В. А. Плетнев как критик и публицист // Русская старина. 1906. Т. 128. № 11. С. 248. Ср.: «По самым своим свойствам своего критического таланта Плетнев был создан, главным образом, тонко чувствовать и оценивать в поэзии отдельные поэтические блестящие и красоты стиля, мог также иногда дать верную характеристику писателя, но был совершенно лишен дара критической прозорливости и умения определять место и значение того или иного начинающего писателя в литературе. Читая критические статьи Плетнева, чувствуешь в нем истинного знатока и ценителя именно частных, отдельных стихотворений и отдельных мест, но не настоящего литературного критика» (*Шенрок В. И.* Профессор-словесник старого времени // Под знаменем пауки: Юбилейный сборник в честь Николая Ильича Стороженка. М.: Типо-лит. А. В. Васильева, 1902. С. 556); ср. также мнение И. С. Тургенева: «Как профессор русской литературы, он не отличался большими сведениями; ученый багаж его был весьма легок; зато он искренно любил “свой предмет”, обладал несколько робким, но чистым и тонким вкусом и говорил просто, ясно, не без теплоты» (*Тургенев И. С.* Указ. соч. С. 17).

ства, в переменах которого он показывает развитие духовной жизни нации»<sup>150</sup>. Кроме нескольких учебных руководств и монографий, посвященных общим проблемам теории литературы<sup>151</sup>, Никитенко дважды (в 1836 и 1842 годах) произносил «в собрании» университета особые речи о литературной критике<sup>152</sup>. Однако теоретические воззрения Никитенко были абстрактны и подчас невразумительны, далеки от современной литературной практики, даже от его собственных (не всегда безнадежно посредственных) критических статей. С годами профессор все более превращался в оратора, проповедующего с кафедры некие рецепты благочестивой жизни, а вовсе не способы критической оценки произведений литературы<sup>153</sup>. Все это понимал сам Никитенко и, судя по многим данным, сознательно стремился к такому развитию своей педагогической деятельности. Вот дневниковая запись, относящаяся к 1841 году: «Главная задача моя в <...> слове, которое действовало бы на умы и пробуждало в слушателях стремление к высокому, к гуманному. <...> Мое естественное влечение – обратить кафедру в трибуну. Я желаю больше действовать на чувство и волю людей, чем развивать перед ними теорию науки. Мне кажется, что я больше оратор, чем профессор»<sup>154</sup>. Подобно Плетневу, Никитенко не только не создал алгоритма применения своих идей к реальной журналистской практике, но, наоборот, высказывал запоминающиеся, яркие критические суждения именно тогда, когда «забывал» о тяжелой риторике, выходил за пределы теорий и отдавался сиюминутному впечатлению от книги. По словам Ю. Ф. Самарина, «... г. Никитенко <...> систематического воззрения на предметы <...> не имеет. <...> Он пишет редко и немного. Теоретические соображения его почти всегда слабы и бесцветны: но его личные впечатления почти всегда останавливают на себе внимание»<sup>155</sup>.

Нельзя не упомянуть и о третьем петербургском профессоре-журналисте – востоковеде О. И. Сенковском, популярном беллетристе и редакторе «Библиотеки для чтения». Здесь картина еще более ясная. Если у Плетнева и Никитенко критическая и преподавательская деятельность развивались «параллельными курсами» (не создавая сколько-нибудь самобытного и органичного целого, не провоцируя журнальной полемики), то в судьбе Сенковского профессорство и журналистика почти исключали друг друга, вернее, друг за другом следовали: редакторство «Библиотеки для чтения» практически отменило собою университетскую службу: «К началу 30-х годов <...> Сенковский совершенно охладевает и к университету и к своему положению в нем. Более того, он начинает тяготиться своими профессорскими обязанностями»<sup>156</sup>

<sup>150</sup> Плетнев П. А. Первое двадцатипятилетие Санкт-Петербургского университета. С. 80.

<sup>151</sup> От: Никитенко А. В. Опыт истории русской литературы. Кн. 1. Введение. СПб.: Франц. типогр., 1845 до: Никитенко А. В. Мысли о реализме в литературе. СПб.: Печатня В. И. Головина, 1872.

<sup>152</sup> Речь о необходимости теоретического и философского исследования литературы, произнесенная в торжественном собрании Имп. С.-Петербургского университета 8 октября 1836 года экстраординарным профессором Александром Никитенко. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1837 (см. также публикацию в «Журнале министерства народного просвещения». 1837. № 3. Отд. II. С. 524–548); Речь о критике, произнесенная в торжественном собрании Имп. С.-Петербургского университета Марта 25 дня 1842 года экстраординарным профессором А. Никитенко. СПб.: Б. и., 1842. На вторую «Речь...» Никитенко обширной статьей откликнулся Белинский (см.: [Белинский В. Г.] Речь о критике... А. Никитенко // Отечественные записки. 1842. Т. XXIV. № 9–10; Т. XXV. № 11).

<sup>153</sup> Вот характерное эпистолярное высказывание его обычно сдержанного коллеги Плетнева по поводу второй «Речи о критике»: «По приезде министра с попечителем, первый на кафедру взшел Никитенко и прочел статью о критике. Слог его, год от году, становится все фигурное и трагичнее. Признаюсь, невыносимо. Публика утомилась» (Плетнев П. А. Письмо Я. К. Гроту от 27 марта 1842. СПб. // Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым: В 3 т. СПб.: Тип. Министерства путей сообщения, 1896. Т. 1. С. 509–510).

<sup>154</sup> Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 1. С. 235.

<sup>155</sup> М... З... К... [Самарин Ю. Ф.] О мнениях «Современника» исторических и литературных // Москвитянин. 1847. Ч. 2. Критика. С. 174.

<sup>156</sup> Ср.: «Профессор Сенковский отличный ориенталист, но, должно быть, плохой человек. <...> Его упрекают в подобию страсти с высшими и в грубости с низшими, он не любим ни товарищами, ни студентами, ибо пользуется всяким случаем сделать неприятное первым и вред последним» (Никитенко А. В. Дневник. Т. 1. С. 44).

## **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.