

Принцип историзма в изучении литературы

В начале XX века значительное влияние на русскую эстетическую мысль оказала феноменология Эдмунда Гуссерля. Часть из его работ была переведена на русский и стала популярна.¹ Феноменологическая методика философского исследования мира требовала, с одной стороны, чистой абстракции, с другой – полного отделения любого явления от его естественного окружения. Мир был подвергнут последовательному логизированию. Косвенно (поскольку идеи Э. Гуссерля «носились в воздухе») феноменологический подход оказал влияние на русских формалистов. Последние в своем стремлении отделиться от традиционного академического литературоведения, в котором существенное место занимал культурно-исторический подход акад. А. Н. Пыпина, обратились именно к феноменологическому исследованию, как отсекавшему литературное произведение от исторической действительности, литературных традиций и всего идейно тематического окружения. Следует, впрочем, оговориться, что русский формализм никогда не переходил в чистое «беспредпосылочное» феноменологическое манипулирование. Ближе к Э. Гуссерлю стоял западный структурализм. Последователь Э. Гуссерля – Роман Ингарден. У последнего анализ литературного произведения только в его внутренней структуре стал основополагающим методологическим требованием.

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

«Объективная структура слова, – пишет Г. Шпет, – как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием. Это членение словесной структуры находится на исключительном положении и, строго говоря, оно должно быть вынесено в особый отдел научного ведения. При обсуждении вопросов поэтики ему не должно быть места, как и при решении вопросов логики. Но еще больше, чем при рассмотрении движения научной мысли (об этом Г. Шпет говорит выше, – *Д. Л.*), до сих пор не могут отрешиться при толковании поэтических произведений от

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

² *Шпет Густав. Эстетические фрагменты.* СПб., 1923. Т. III. С. 40.

заглядывания в биографию автора. До сих пор историки и теоретики «литературы» шарят под диванами и кроватями поэтов, как будто с помощью там находимых иногда утензилий они могут восполнить недостающее понимание сказанного и черным по белому написанного поэтом. На более простоватом языке это нелитературное занятие трогательно и возвышенно называется объяснением поэзии из поэта, из его «души», широкой, глубокой, и вообще обладающей всеми гиперболически-пространственными качествами. На более «терминированном» языке это называют неясным по смыслу, но звонким греческим словом «исторического» или «психологического метода», – что при незнании истинного психологического метода и сходит за добро».³

Далее Г. Шпет называет такой, им самим определенный и изображенный, подход к литературе «обывательщиной в науке», сравнивает этот подход с работой тряпичника, который, «вытаскивая из груды мусора тряпки, подымает и переворачивает груды обглоданных костей, жестянок, истлевших углей и прочего сору, который может наводить его на всевозможные воспоминания и волнения».⁴

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

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

Во-вторых, обращение к биографии и к истории в широком смысле этого слова необходимо не только для *объяснения* (как предполагает Г. Шпет) памятника, но в первую очередь для его *понимания*, – понимания эстетического в том числе. Если мы не будем знать, когда произведение составлено, не будем вносить известной доли историчности в его восприятие, – оно пропадет для своего читателя художественно. Эсхил как драматург XX века был бы не только непонятен, но и эстетически неудовлетворителен. То же можно

³ Там же. С. 74–75.

⁴ Там же. С. 76.

сказать обо всех авторах древности. Исторический подход не только объясняет нечто для нас данное, а в первую очередь расширяет наше понимание произведения.

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

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

А. А. Баженова, автор статьи «Принцип историзма в эстетическом исследовании» пишет: «Мы воспринимаем эстетическую культуру прошлого, разумеется, исходя из современных представлений».⁵ Это и правильно, и глубоко неправильно – одновременно. Так, например, современные эстетические представления требуют реалистического искусства. Но реализм в искусстве не может быть руководством при восприятии средневековой эстетической культуры, различных национальных форм дореалистического искусства Востока, Африки и пр. Современное эстетическое сознание, так как оно выражается не в собственном современном нам творчестве писателей, а в понимании «чужого» искусства, гибко и восприимчиво, ибо оно руководствуется в большей мере, чем все прошлые эстетические культуры, историческим отношением, историческим принципом, чувством истории, а главное – наукой, проникнутой историзмом. И в этом как раз одно из проявлений реализма. Историзм эстетического восприятия – обратная сторона реализма в творчестве.

Всякое произведение литературы воспринимается современным читателем в исторической перспективе.

В какие-то периоды древней русской литературы (в XI–XVI вв.) этого исторического подхода к произведениям литературы не существовало, и это

⁵ *Баженова А. А. Принцип историзма в эстетическом исследовании // Эстетика, искусство, человек: Сб. статей. М., 1977. С. 177.*

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

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

Восприятие произведения в исторической перспективе нив коем случае не сводится к тому, что какие-то «временные», связанные со своей эпохой и со своим автором элементы произведения сохраняют свою эстетическую (и в известной мере идейную) действительность, не утрачиваются художественно. Историзм в понимании произведения искусства прошлого обогащает это понимание. Ценность произведения литературы возрастает от того, что оно вступает в сознании читателя как явление своей эпохи. Произведения античной литературы эстетически и идейно действенны для нас не только сами по себе, но и потому, что они в известной мере, будучи объясненными историками литературы и культуры античности, являются «окнами» в античную эстетическую культуру. И с этой точки зрения они могут оказаться даже более действенными для нас, чем для их современников. Здесь дело вовсе не в «патине времени», не в обаянии времени, – хотя и эту сторону не следует сбрасывать со счетов, – а в познании эстетической культуры прошлого через произведение искусства. И с этой точки зрения художественная ценность произведения искусства может возрастать с течением времени. Литература начинает требовать литературоведения, и особенно истории литературы.

Существует точка зрения, согласно которой произведение искусства обладает двойкой эстетической ценностью – ценностью своих, заложенных в нем «вечных»

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

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

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

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

«Гамлет» Шекспира (этот пример, может быть, особенно понятен) в каждую из эпох воспринимается по-новому. Однако разве каждое из этих новых восприятий является вопреки тому единственному, которое было сознательно и намеренно вложено в него Шекспиром? Тогда какое же количество различных и несомненно заслуживающих внимание интерпретаций «Гамлета» – актерами, режиссерами, театральными критиками, литературоведами и культуроведами – должно быть отброшено как несостоятельные! На самом деле, очень значительная часть интерпретаций раскрывает потенции самого произведения и лишь некоторая оказывается явно ложной, отражая тенденции и

заблуждения самого интерпретатора, навязывая произведению то, что по существу противоречит его сущности. Но и с «явной ложью» не все обстоит так просто. Критик-фальсификатор обнаруживает себя в своих фальсификациях, выдает свою эпоху, господствующие ее тенденции, и с этой точки зрения, если фальсификация не совсем бездарна, она может даже представлять интерес.

Самый простой пример: знаменитый подделыватель произведений, созданных на рубеже XVIII и XIX веков, Сулукадзев, которого долгое время воспринимали только как грубого мошенника,⁶ оказался в настоящее время представителем своего времени, эстетических течений представляемой им эпохи. То же можно сказать о Макферсоне, о «подделках» Мериме и т. д. Мы привели примеры явных литературных фальсификаций, но ведь есть и фальсификации содержания произведений и даже творчества писателей, которые никак не могут быть приняты наукой. За примерами и тут ходить недалеко. Кто согласится с интерпретацией творчества Пушкина, предложенной Писаревым? И вместе с тем, кто отвергнет ее историческую ценность? Ведь без нее нет Писарева, она типична для Писарева, для его времени, для культурной жизни России 60-х годов.

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

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

Это мое утверждение прямо противоположно тому, которое господствовало в русском литературоведении, начиная с 60-х годов XIX и в первой четверти XX века. А. Н. Веселовский обратился в своей докторской диссертации «Вилла Альберти» к

⁶ *Сперанский М. Н.* Русские подделки рукописей в начале XX века (Бардин и Сулукадзев) // Проблемы источниковедения. М., 1956. Т. V. С. 44-101.

«Гексамерону» – произведению «среднему» – в убеждении, что именно в *среднем* произведении ярче всего воплощается эпоха. Такого рода подход считался своего рода «демократизмом» в науке. Акад. В. Н. Перетц избирал темами своих работ и рекомендовал своим ученикам заниматься произведениями «средней» литературы: пьесами школьного театра, хождениями, произведениями неяркими и обычными.⁷

Произведение литературы – постоянно меняющаяся ценность. Ценность произведения для времени своего создания раскрывается историческим подходом, для каждой новой эпохи – критиками, актерами, режиссерами, а также авторами переделок и переложений. Многосторонность заложенных в произведении потенциалов – его сила.

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

С ростом культуры восприятия читатель интересуется не только процессом создания произведения, личностью его автора, но и историей интерпретации произведения в различные эпохи. Произведение все интенсивнее и интенсивнее начинает изучаться и пониматься в его динамике.

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

Существенное значение имеет творимое «совместно» с литературой и литературоведением расширение нашего эстетического опыта. Эстетический опыт, гибкость эстетического сознания – это не «эстетизм». Напротив, эстетизм в значительной

⁷ Перетц В. Н. Краткий очерк методологии истории русской литературы, культуры. Пг., 1922. С. 20–21.

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

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

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

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

Произведение динамично в процессе своего создания, динамична «воля автора», его создавшего, оно динамично в процессе своей дальнейшей жизни – жизни в интерпретации современников и отдаленных потомков. Формы этой динамичности разнообразны и не могут быть исчерпаны в простом перечислении.

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

Наши представления об атомах как о некоторых чрезвычайно малых твердых частицах коренным образом изменились и усложнились, наши представления о произведении литературы меняются и при этом в том же направлении его «динамизации». Динамизация же есть в своем высшем проявлении – историзация, и она сопутствует движению реализма.⁸

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

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

⁸ См. об этом в моей книге «Поэтика древнерусской литературы» (Л., 1971. С. 158-174).

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

Постараюсь показать это на нескольких выдержках из работы И. П. Еремина «Иосиф Волоцкий как писатель». Еремин писал: «Как писатель Иосиф Волоцкий неотделим от церковно-общественного деятеля, от игумена основанного им Волоколамского монастыря. Писательство для него всегда было прежде всего «делом» наряду с другими делами административными и церковно-общественными. Писал он, видимо, быстро, не затрудняя себя чисто литературными заботами, не боясь повторений одного и того же, щедро черпая материал из ранее написанных им произведений, обычно сразу же приступая к теме. Стройность и четкость построения некоторых его произведений – результат не столько упорного писательского труда, сколько «делового» подхода к поставленной литературной задаче, своеобразное проявление самого склада его ума, уравновешенного и трезво-рационалистического».⁹

Еще одна выдержка: «В поучениях братии Волоколамского монастыря и другим монашествующим лицам он – авторитетный игумен, сообщающий правила-рецепты поведения. Речь его проста, лишена какой-нибудь риторики; предписания четки и лаконичны. Некоторые из его наставлений этого рода носят подчеркнуто директивный характер и производят впечатления почти приказа (свое послание братии «о хмельных напитках» он так именно и назвал – «приказом» – и даже, как следует из завершающей текст записи, скрепил его своей игуменской печатью)».¹⁰

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

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

⁹ Еремин И. П. Литература древней Руси. М.; Л., 1966. С. 185.

¹⁰ Там же. С. 189.

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

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

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

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

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

картину ... в помощь к слову Симеон привлекал живопись, графику и даже отдельные мотивы ...».¹¹

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

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

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

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

Гуссерлианский принцип «отсутствия предпосылок», шпетовское стремление рассматривать произведение искусства вне истории и вне биографических данных – далеко не новы. Напомню, что средневековая западноевропейская мысль давно выработала свой подход к литературному произведению как к некой «вечной данности». И Священное писание, и произведения Вергилия в одинаковой мере служили объектом обнаружения в них четырех смыслов – буквального, аллегорического, морального и анагогического. У некоторых средневековых богословов внеисторическое истолкование произведений доходило до семи.

Ясно, что эти «смыслы» не столько извлекались из произведений, сколько вкладывались в них. Основания, по которым в средние века извлекались из произведения его различные «смыслы», не были следствием «простоты» и примитивности средневекового богословия. Они имеют свой исторический смысл. Вычитывание вечных

¹¹ Там же. С. 211-213. Цитирую с сокращениями и пропусками; в частности, опускаю ссылки на листы рукописей.

смыслов в произведении касалось только произведений «боговдохновенных». Предполагалось, что не автор творит свое произведение, а оно внушается ему свыше.¹² Поэтому четыре или больше смысла могли обнаруживаться далеко не во всяком произведении.

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

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

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

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

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

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

При этом подчеркнем: история не «подводится» под заранее построенную определенную гипотезу – исторические факты, факты «движения произведения» в собственном тексте, в творчестве автора и в историко-литературном процессе, понятом как часть истории культуры в целом, создают научное объяснение литературного произведения.¹³

¹² Эта точка зрения наличествует уже у Платона (см. его диалог «Ион»).

¹³ Этому вопросу я посвятил статью «История – мать истины» (См.: Литературная газета. 1977. 11 мая.).

*Источник: Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества.
СПб., 1996. С. 103–127.*