

А. П. СКАФТЫМОВ

К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО РАССМОТРЕНИЯ В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ¹

I

До самого недавнего времени научное изучение литературы покрывалось всецело задачами историзма, и лишь в наше время в связи с общим сдвигом в постановке историко-литературной проблемы ощутилась потребность как-то дополнить историко-литературные студии и возник вопрос о состоятельности прежних генетических методов [1].

Общей чертой историзма во всех его разновидностях является скрытая в нем тенденция покрыть все запросы научной пытливости одной проблемой генезиса². Историки не хотели знать никакого понимания объекта, кроме генетического. При квалификации литературного памятника как простого исторического документа, как это было у Гердера, Гервиниуса, Тэна и его последователей, иного интереса, кроме генетического, к художественному произведению и не могло быть.

Для историка факт ценен как мазок, штрих, лоскут воссоздаваемой картины прошлого, его взгляд ищет следов эпохи, т. е. как раз именно того, что менее всего важно в при-

¹ Настоящая статья была прочитана в качестве вступительной лекции в Саратовском университете 27 января 1922 года. К первоначальному ее виду были сделаны некоторые дополнения в примечаниях в виде ссылок на позднейшую литературу вопроса.

² См., например, известную формулу Тэна: «Понять предмет — значит понять его причину и проследить ее во всех ее проявлениях» (Ср.: *Ликсанов Н. К.* Новый путь литературной науки: «Историк все познает только исторически, эволюционно, генетически» // *Искусство.* 1923. № 1. С. 99.

роде художественного произведения как эстетического факта.

В сущности в той же генетической исключительности стоит и эволюционная точка зрения А. Н. Веселовского или Брюнетьера. В отличие от школы Гетнера и Тэя, Брюнетьером и А. Н. Веселовским история литературы обособляется от истории культуры в особую дисциплину как история только художественно-литературной жизни, но в задачах и этого, на этот раз чисто литературного, историзма все же предполагается обойтись приемами одних генетических построений. В исторической поэтике А. Н. Веселовского хотя и присутствует теоретическая задача «отвлечь законы творчества и отвлечь критерий для оценки его явлений из исторической эволюции поэзии»³, но осуществление ее принципиально намечается исключительно в пределах генетических путей, и только по ходу рассуждений, в практике построений выводов и причинных рядов, А. Н. Веселовский отступает от принципиально намеченных методологических границ и в осмыслении исторического материала в конечных суждениях прикрепляет его к принципам и ценностям теоретическим, на это указал Е. Аничков⁴.

Теория Брюнетьера, по его заданиям, должна была исчерпать изучение памятника установлением одних лишь генетических связей с литературной эпохой [2]. Понимание произведения он хотел исчерпать и определить данным моментом в развитии того или другого жанра. Но и Брюнетьер, как и А. Н. Веселовский, волею внутренней логики эстетического отношения к литературным фактам, практически не избежал теоретических критериев в осмыслении литературной жизни и критерий исторической зрелости в суждениях о значимости эстетических факторов (критерий, сам по себе уже полный теоретизма) не раз заменял теоретической эстетикой⁵.

Историзмом проникнут и так называемый *сравнительный* метод в изучении литературы, когда через сравнение имеется в виду исследование литературного творчества со стороны его генезиса, т. е. отыскание его литературных источников. Так поступали Бенфей, Стасов, Веселовский, Кирпичников и множество других.

Несомненно также, в существе *биографического метода*

³ Веселовский А. Н. Собр. соч. Серия 1. Вып. 1. Т. 2. Поэтика сюжетов. СПб., 1913. С. 9.

⁴ Аничков Е. Историческая поэтика А. Н. Веселовского // Вопросы теории и психологии творчества. 2-е изд. 1911. Т. 1. С. 84-139 (см. о картесе и пр. с. 113 и сл.).

⁵ См.: Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества. Т. III. С. 477—490.

Сейт-Бёва скрывается тот же историзм [3]. Сейт-Бёв отказывается обсуждать литературное произведение, биография автора которого ему не известна. Без биографии автора, без выявления окружающих условий, среди которых произведение возникло, Сейт-Бёв не может признать за ним определенного смысла и значения.

2

Но действительно, все ли вопросы научного знания о литературе покрываются генезисом? Не предполагает ли само изучение генезиса иных сопутствующих моментов постижения вещей? Мыслим ли историко-генетический подход к литературным явлениям как единственный шаг в их познании?

Начальный шаг познания вещи не есть вопрос о начале самой вещи. Прежде чем спрашивать: почему? — нужно поставить вопрос: что? Выяснению генезиса должно предшествовать статическое рассмотрение изучаемого явления, т. е. установление его признаков и свойств самих по себе, как они явлены в самом пребывании изучаемого факта. Генезис вещи не дает понятия о самой вещи. Из желудка не поймем дуба, из динамо-машины и проводов не увидим электрического света, из органической химии не узнаем живых организмов, из знания нервных и мозговых процессов не получим живого душевного переживания, из условий наследственности, воспитания и среды не узнаем живого человека и его конкретности, — хотя между всем этим есть причинная связь.

Вообще сложение причин не дает понимания следствия самого по себе. Предмет никогда не похож ни на свой зародыш, ни на свои причины. Осуществление задачи познания явления самого по себе возможно путем рассмотрения самого этого явления, а не только путем анализа его причин, которые всегда вне его, а не в нем. Это общая предпосылка всякой исторической науки, и сама по себе она указывает на необходимость вхождения в исторические дисциплины каких-то иных описательно стационарных изучений. Особенную важность и смысл это требование приобретает в применении к истории литературы, науке об искусстве.

В дальнейшем историческое рассмотрение нами будет противопоставляться теоретическому. В пояснение своей терминологии, не вдаваясь в область специально гносеологических деталей, мы в установлении понятия о теоретическом или эстетическом рассмотрении считаем возможным ограничиться указанием лишь на то, что необходимо и достаточно для наших

специальных целей. Теоретическое рассмотрение противоплагается нами рассмотрению историческому в следующих пунктах: 1) теоретическое знание есть рассмотрение предмета в его внутренне-конститутивном значении: историческое рассмотрение есть рассмотрение предмета в процессе его становления; 2) теоретическое рассмотрение имеет в виду целесообразную связь составных элементов предмета; историческое знание — знание его опричинивающих факторов (каузальность). К этому прибавим замечание: теоретическое не исключает понятия эмпирического. Так, теоретические — естественные науки в то же время есть эмпирические науки.

В системе историко-литературной методологии новое понимание литературной действительности как эстетического феномена сказывается прежде всего углублением и осложнением первейшего вопроса науки — о путях постижения и установки объекта изучения. Под новым освещением литературные факты обнаружили иной центр своего существа и требовательно заговорили новыми тайнами.

При прежнем историко-культурном подходе к литературному произведению, когда не учитывалась его эстетическая природа, трудности овладения научным объектом в его подлинной реальности мало ощущались. Возможность такого овладения не вызвала сомнений. Вся действительность литературного произведения заключалась в его предметном и внешне-логическом содержании. Исследователя мало беспокоила мысль о полноте и адекватности его восприятия: для него главная фактичность произведения заключалась как раз в той стороне его состава, которая для сознания и логической формулировки была всего доступнее. Неудивительно поэтому сплошное отсутствие или незначительность аналитической стационарной части в историко-литературных трудах. Только в тех случаях, когда наблюдались дефекты текста (по утере, по несовершенству издания и пр.), исследование занималось вопросом установки факта, который считался разрешенным при полной и точной текстуальной законченности. В других же случаях исследователь, приняв текст как готовую данность, видел в его наличности и непререкаемости предел постижения объекта изучения и, указав на его внутреннее предметное содержание, быстро переходил к вопросам генезиса (о влияниях, реальных основах и пр.).

В связи с квалификацией материала истории литературы как эстетической реальности, проблема опознания фактов изучения встала перед исследователем с иными требованиями. Теперь литературный факт [4], даже при наличности его ис-

посредственного восприятия, предстает как нечто искомое [5] и для научного сознания весьма далекое и трудное⁶.

А так как каждый из эстетических факторов данного произведения получает свою значимость лишь в соотношении с другими, то для установления этого соотношения требуется специальное теоретическое исследование всей концепции произведения в целом. Язык предметных (образных) представлений, язык логических понятий, язык звуков, метрики, словесной инструментовки, мелодики, способы словосочетания и пр. и пр. — вся эта внутренняя потенция художественного объекта только тогда получает фактичность, когда бывает понята как действенная логика в данном задании и применении.

Выполнение такой задачи для генетических методов совершенно невозможно. В биографических материалах (письма, мемуары), правда, иногда найдутся некоторые указания на представления автора о своем замысле в том или ином художественном произведении. Иногда некоторые из них посвящают этому целые страницы в письмах, а иногда даже в том или ином виде дают особые печатные комментарии. Так было, например, у Гончарова или у Гоголя. Но этот самый компетентный и, по-видимому, верный источник знания о смысле эстетических ингредиентов произведения все же не может быть принят бесконтрольно и независимо от теоретического имманентного анализа самого произведения. Художник часто сам не может отдать формулированного отчета в тех регулирующих и конструирующих началах, которыми управлялся в его сознании творческий отбор образов и словесных деталей. Чувствуя внутреннюю мотивированность того или иного избранного фактора, художник не всегда знает, в чем она состоит. Сошлемся для примера на опыт Толстого, когда у него под пером «совершенно неожиданно для него самого Вронский стал стреляться». И только впоследствии он убедился, что «для дальнейшего это было органически необходимо»⁷. То же было и с Блоком при создании «Двенадцати»,

⁶ «Только «теоретическая поэтика» может построить ту систему научных понятий, в которой нуждается историк поэзии при разрешении встающих перед ним конкретных исторических проблем», — это недавнее заявление проф. В. М. Жирмунского знаменательно как естественное выражение внутренней логики современного научного переворота (См.: *Жирмунский В. М. Задачи поэтики // Начала*. № 1. 1921. С. 51). Практика работ проф. В. М. Жирмунского тем не менее не знает методологически отчетливого различия теоретического анализа от исторического (См., напр., его статьи о Пушкине: *Литер. мысль*. 1923. № 2. С. 110—123; *Пушкинский сборник памяти С. А. Венгёрова*. Пг., 1923. С. 225—326).

⁷ *Толстой Л. Письмо Н. Страхову*. 1976: 26 апр.

когда к собственному удивлению в конце поэмы он увидел образ Христа⁸. Не безусловную достоверность личных показаний Гончаров усматривал и в другой причине: «Язык дан, — говорил он, — между прочим, и для того, чтобы скрывать свои мысли»⁹.

Во всяком случае, как бы то ни было, стороннее свидетельство автора, выходящее за пределы произведения, может иметь только наводящее значение и для своего признания требует проверки теоретическими средствами имманентного анализа. Кроме того, такие сторонние замечания и указания никогда не простираются на все детали произведения, и в таком случае, даже воспользовавшись компетентным пояснением, все же нужно его продолжить и распространить на все целое, а это возможно только теоретическими средствами. — Но чаще всего никаких указаний историк не найдет и будет предоставлен только собственным средствам истолкования.

Что касается изучения черновых материалов, планов, последовательных редакционных изменений и пр., то и эта область изучения без теоретического анализа не может привести к эстетическому осмыслению окончательного текста. Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персоне, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст. Странно было бы, например, смирение князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот» интерпретировать как особое проявление гордости на том основании, что в черновых рукописях Мышкин, действительно, является очевидным гордецом, как так же странно было бы Евгению в «Медном Всаднике» Пушкина усваивать черты, придаваемые ему автором в ранних и отброшенных черновиках. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. В нем самом автором заключены все концы и начала. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил изменить и исказить качественное и количест-

⁸ Чукковский К. Воспоминания о Блоке // Записки мечтателей. 1922. № 6. С. 160.

⁹ Гончаров И. Собр. соч. Т. II. С. 231. Ср. об этом в ст. М. Сперанского (Вестник Европы. 1908. Ноябрь).

венное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла. Автор мог в процессе создания менять замысел и в отношении отдельных частей и даже всего целого, и суждения по черновикам были бы суждениями о том, каковым произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном автором окончательном виде. А при установлении состава произведения (не генезиса) только это последнее и нужно.

Еще менее нужны для эстетического осмысления произведения сопоставления его внутренних образов с так называемыми «прототипами», как бы ни достоверна была генетическая связь между тем и другим. Свойства прототипа ни в малейшей мере не могут служить опорой во внутренней интерпретации тех или иных черт, проектируемых автором в соответствующем персонаже [6]. Прототип, это — модель, от которой автор берет только то, что ему нужно и пригодно для его целей. Попала ли та или иная черта модели в число отобранных художником и в какой степени — это может сказать только сам художественный образ. То же нужно сказать о всяких литературных сопоставлениях. Наличие влияния одного произведения на другое, даже в случае, если оно было бы доказано с полной безусловностью, несколько не может свидетельствовать в пользу усвоения качеств одного произведения другому. И здесь только само произведение может свидетельствовать о своих свойствах.

Всякая генетическая справка при эстетическом анализе может дать исследователю лишь наводящее указание для размышлений над самим текстом. Другая полезность, которая несомненно сохраняется за генетическими справками и при эстетическом анализе, это — их важность в уяснении того предметного мира, в функциях которого нашло себе выражение эстетическое постижение автора. В таких дополнительных сторонних разъяснениях художественное произведение может нуждаться в том случае, когда оно включает в свой состав такие предметные образы, которые неизвестны читателю, или потому, что отошли далеко в прошлое, или потому, что взяты из узких местных территориальных или индивидуально-частных явлений. Такие пояснения в подобных случаях имеют значение такое же, как примечания, которыми иногда и сами художники сопровождают текст: у Пушкина, например, примечания к «Полтаве», у Гоголя к «Вечерам на хуторе» и др. Но эти дополнительные примечания, конечно, ни в малейшей степени не касаются творческого элемента всей си-

стемы художественного создания. Они касаются лишь внешней стороны произведения, несколько не проникая в его специфическую природу.

3

Но возможно ли справиться вообще с теми задачами, которые имеют в виду теоретический анализ, возможны ли какие-либо нормы и критерии для суждений об эстетических свойствах художественного объекта, когда восприятие его всецело обуславливается свойствами личности воспринимающего, возможно ли это, когда всякий художественный образ является многозначным, как это обстоятельно разъяснил Потебня? [7].

Трудно доказывать такую возможность без практического подтверждения на деле, однако позволим себе высказать некоторые соображения в ее теоретическое оправдание.

Во-первых, указанием на трудность проблемы не уничтожается сама проблема. Цель теоретической науки об искусстве — постижение эстетической целостности художественных произведений, и если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долог путь, по которому мы приближимся к решению предстоящей проблемы. Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не нашли, так нужно искать. Смена мнений о художественном объекте говорит лишь о том, что меняется, совершенствуется и изощряется понимание и степень глубины эстетического постижения, но сам по себе объект в своей значимости остается все же неизменным. Здесь явление общее всякому научному прогрессу: то, что раньше не умели видеть, теперь рассмотрели и почувствовали, раньше была одна степень глубины самосозерцания и внутреннего восприятия, теперь другая; то, что в человеческом духе раньше было скрыто от сознания, теперь приблизилось и предстало [8].

Изменчивость интерпретаций свидетельствует о различной степени совершенства постижения, но несколько не узаконивает всякого постижения, каково бы оно ни было. Признать законность всякого произвола в понимании художественных произведений значило бы уничтожить их фактичность перед наукой. Вся наука, вместо знания о фактах, должна была бы превратиться в перечень мнений о фактах. Нужна ли такая наука?!

К счастью, дело обстоит вовсе не так безнадежно. Соображения Потебни больше говорят о трудностях идентичной ин-

терпретации художественного произведения, но не устраняют ее возможности. Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и гранях обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путем. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору.

Эстетические факты, правда, находятся только в нас самих, только в живом художественном волнении действенные факторы произведения получают актуализацию и становятся действительными фактами, а вне этого они лишь мертвые знаки. Исследователю художественное произведение доступно только в его личном эстетическом опыте. В этом смысле, конечно, его восприятие субъективно. Но субъективизм не есть произвол. Для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения. Нужно честно читать. Исследователь отдается весь художнику, только повторяет его в эстетическом сопереживании, он лишь опознает те факты духовно-эстетического опыта, которые развертывает в нем автор. Восприятие внутренней значимости факторов художественного произведения требует от исследователя отрешения от личных случайных вкусов и пристрастий. И поскольку это нужно для того, чтобы понять произведение, в этом отрешении нет ничего невозможного. Границы здесь положены только в общих способностях к эстетическому перевоплощению и восприимчивости. Укор мнению не в том, что оно принадлежит личности, а в том, что оно принадлежит неподготовленной и слабо реагирующей и рефлексирующей личности. Само по себе личное переживание не противоположно общечеловеческому, ибо общечеловеческое как раз и открывается нам через глубины личного духа [9].

Причем,— это для нас самое важное — интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. Все части произведения находятся в некоторых формально-определенных отношениях. Компоненты даются и берутся во всей сложности контекста, льют свет друг на друга, и через сопоставление частей, через целостный охват всего создания, неминуемо должна раскрываться центральная значимость и эстетический смысл как отдельных частей, так и всего целого. Здесь, как и в языке, пределы непонимания совсем не так уж широки и неопределенны. «Нельзя утверждать, что слова имеют одинаковое, покрывающее и

исчерпывающее индивидуальность отдельного предмета значенно, вполне тождественное для слушающего и говорящего, но они все-таки указывают на этот предмет, а не на другой... Есть одно основное значение слова: та мысль, которую оно представляет в языке; оттенки значения отходят от него на известное расстояние,— но не дальше; подобно размахам маятника они тяготеют к единому средоточию. Разные люди вложат во время разговора в одно слово разное конкретное содержание, но в течение беседы они сумеют выяснить собеседнику истинный смысл своей речи в той степени, в какой это необходимо для данного случая. Возможны и неизбежны недоразумения, но пределы их ограничены, и о каком-то полном непонимании не может быть и речи»¹⁰. То же самое и в художественном произведении. Каждое его отдельное слово и составная часть, взятая отдельно, может приобретать в наших глазах различный смысл, но, взятая в охвате всего контекста, будет иметь только одну значимость, которую (сознательно или подсознательно, иногда бессмысленно, но никогда не бессмысленно) имел в виду автор [10]. Пословицы, которыми блещет речь Каратаева, могут иметь различное содержание, но в связи с общим составом его речи читатель придает им только один и вполне определенный смысл. То же самое и относительно самого Каратаева. Образ Каратаева, вынесенный из романа, скажет различное различным людям и различным целям его утилизации, но в общей внутренней композиции романа за ним имеется только одна и — тоже вполне определенная значимость. Один прием в разных произведениях может иметь различное применение, но на своем месте, в каждом отдельном случае, но в связи со всем целым несет одну и ясную функцию.

Вне связи с целым, действительно, нет опоры в толковании функциональных отвлечений художественных элементов, но через целое они взаимно объясняют друг друга и сообщают друг другу определенный и единый смысл. Противоречивые толкования возможны только лишь в отрыве от целого, когда не имеется предварительного анализа всего целого во всем составе. В перекрестном освещении целого различное применение образов и слов сделалось бы невозможным. К сожалению, приемами отрывочных и случайных вторжений внутренней имманентной интерпретации художественных произ-

¹⁰ Горнфельд А. Г. Муки слова. СПб., 1896. С. 18—19. Ср.: Виноградов В. В. О задачах стилистики // Русская речь / Под ред. проф. Л. В. Щербы. Пг., 1923. С. 289—290.

ведений сильно опорочена. Но беда здесь не в самом принципе такого истолкования, но лишь в несовершенстве приемов и, главное, в отсутствии принципиальных предпосылок о целостности художественного произведения и о недопустимости его изучения и использования по частям.

В художественном произведении много идей — это правда, но за этой правдой следует другая: эти идеи здесь существуют во взаимной связи, в иерархической взаимозависимости и, следовательно, среди многих есть одна центральная, обобщающая и для художника направляющая все остальное¹¹.

4

Сознание своеобразия и несводности историко-литературного материала к иным явлениям исторической жизни человечества, сложность и глубина поднимаемых им теоретических проблем иногда приводят к совершенному отрицанию исторического подхода к литературным явлениям. Некоторые теоретики и историки литературы отказываются от всякого историзма в истории литературы и склонны считать ее наукой исключительно теоретической. Такой отказ от историко-генетической интерпретации художественных произведений был заявлен отчасти Геннсенем. У нас эта точка зрения во всей остроте была недавно сформулирована проф. А. М. Евлаховым [11].

Считая задачей научного изучения литературы постижение заключающихся в художественной литературе эстетических ценностей и устанавливая невозможность такого постижения путем исторического метода, А. М. Евлахов науку истории литературы предлагает понимать как дисциплину отнюдь не историческую, а исключительно теоретическую.

«Подобно естествознанию и истории философии, — пишет он, — история литературы имеет в виду, даже как ближайшую цель, решение проблем, по существу, теоретического характера, хотя и ставит последние в рамках исторического развития, в смысле известной эволюции их во времени... Как бы ни был велик интерес историка литературы к истории литературы, — основное существ-

¹¹ Ср.: Сеземан В. Э. Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 117—147; ср. мысль о необходимости познания индивидуального стиля писателя «вне всякой установки традиции, целостно и замкнуто». Виноградов В. В. О задачах стилистики // Русская речь. Пг., 1923. С. 286. Противоположный тезис см.: Пиксанов Н. К. Указ. соч. С. 105.

В иное значение имеет для него не она, но история литературы, т. е. иначе, *сама* литература, как таковая, в ее собственных проблемах, которые не могут быть иными, как только теоретическими»¹². «Пора, наконец, сказать со всею определенностью, что история литературы и история искусств вообще, как таковая, по самому существу своему, наука вовсе *не историческая...*»¹³ [12].

Если чистый историзм суживает познавательные интересы к явлениям одного генетического понимания, то здесь мы имеем обратный срез, не менее насилующий естественные запросы мысли.

Теоретическое рассмотрение художественных произведений не отвергает вопроса об их происхождении в качестве самостоятельной проблемы, несколько не претекающей на ход теоретического изучения ценности, не посягающей ни на выяснение ее как таковой, ни на ее оценку¹⁴.

Интерес к генетическому пониманию вещи в человеческой мысли так же склонен, как и к познанию самой вещи в ее пребывании и значимости. Обе эти проблемы знания о мире вытекают из двух совершенно различных запросов нашего духа и не могут быть выведены одна из другой, и рассмотрение одной не устраняет необходимости изучения другой.

История литературы, именно потому, что она *история*, есть наука по преимуществу генетическая. Теоретическое опознание существа художественных созданий является для нее только в одном из этапов. Как бы ни было важно и необходимо внутреннее осмысление произведения самого в себе, все же в перспективе конечных заданий *истории* литературы это не более как необходимая полная установка фактов, которые должны послужить предметом уже собственных генетических построений, и всякие вопросы о влияниях и связях, которые созидают или импульсируют возникновение литературных явлений, здесь являются прямыми и непосредственным стержнем.

¹² *Евлахов А. М.* Указ. соч. Т. III. С. 184.

¹³ Там же. С. 396 (курсив *А. М. Евлахова*)

¹⁴ Во избежание неясности, заметим, что в понятии оценки, в применении к художественному творчеству, мы различаем два смысла (нередко смешиваемые): 1) оценка в смысле установления значимости (*geltung*) ценности (по критерию целесообразности): ср. вышеуказанную статью В. Э. Сеземана; 2) оценка в смысле установления творческой силы художника, создавшего ценность (сюда входят критерии оригинальности, подражания, заимствования и пр.; о такой оценке, по-видимому, говорит проф. Н. К. Пиксанов (См.: *Пиксанов Н. К.* Указ. соч.). Первая оценка теоретическая, вторая — генетическая. Здесь мы употребляем это слово в 1-м смысле.

Проф. А. М. Евлахов, один из первых в нашей кафедральной науке, устаивавший новые пути историко-литературных исследований и в этом имеющий неотъемлемую заслугу в истории нашей науки, однако, вместе с другими прежними методологами, впал в ошибку смешения двух, по существу, различных проблем знания и часто в опровержение ошибочных путей к решению одной проблемы пользуется требованиями другой. Вот один из случаев, который нам послужит иллюстрацией к дальнейшим суждениям по нашему вопросу об изучении генезиса.

Обсуждается вопрос, нужно ли изучать всевозможные влияния, которые так или иначе воздействуют на писателя, оспаривается утверждение Тэна о невозможности объяснить произведение Расина, не раскрыв известных черт, принадлежащих, собственно, французскому уму, обществу, или скорее различным обществам, в которых жил Расин, и то состояние цивилизации, литературы и нравов, при котором он начал свою литературную деятельность. Жиро говорит, что такое утверждение Тэна несправедливо, что его теория хорошо объясняет только то, что в Расине не есть Расин, а не его оригинальный, особенный и единственный гений, не ту идеальную «монаду», которая зовется Расином. А. М. Евлахов всецело на стороне Жиро: «Для того, кто изучает Расина, — пишет он, — нужен Расин». Изучать же для этой цели все то, что не есть Расин, — значит просто «переводить разговор на другую тему»¹⁵.

В этом столкновении мнений с очевидностью представляется недоразумение, в которое впадают противники.

Жиро и А. М. Евлахов говорят об «объяснении» и «изучении» Расина как некоторой личности самой по себе, в ее пребывании в своих свойствах, в то время как Тэн говорит о причинах этих свойств. Иначе говоря, Жиро и А. М. Евлахов имеют в виду стационарно-теоретическое рассмотрение Расина, а Тэн — генетическое, причинное. По-своему и те, и другие в принципиальном направлении мысли своих утверждений правы. Для того чтобы иметь понятие о звуке «Ia», нужно слушать звук «Ia». Для того чтобы понять причины звука «Ia», нужно изучать звуковые волны, колебание воздуха, т. е. нечто такое, что уже не есть звук «Ia» и что вовсе не значит «переводить разговор на другую тему». Здесь две проблемы, и у каждой из них свои пути к разрешению [13].

Методология А. М. Евлахова игнорирует генетическую

¹⁵ Евлахов А. М. Указ. соч. Т. III. С. 404.

проблему. Правда, по его мысли, психологический анализ творчества должен восстанавливать историю души художника. Он говорит не раз о «путях творческих исканий», выдвигает задачу освещения творчества личностью автора, но он сам, конечно, не хотел бы, чтобы его здесь поняли за образец историко-генетического анализа. Его психология «исканий» не есть психология процесса творчества. Это не психология созидания, а психология созданного, раскрытие того внутреннего эстетического эквивалента, который скрыт в поэтическом выражении. Здесь имеется в виду анализ известной рядоположенности в сделанном, но не самого процесса делания. Его картина «путн творческих исканий» представляет не процесс, а ряд совершенных, уже замкнувшихся достижений, хотя в непрерывных, внутренние связанных между собою, но уже отслоившихся и оформленных. Он созерцает рост, но не хочет знать его обусловленности. Он смотрит, как цветок прибавляет лепесток за лепестком, но не спрашивает о том, что дает цветку силу роста и развития его свойств, изучает только ботанику, но не хочет знать почвоведения. Чтобы любоваться и наблюдать свойства цветка, вовсе не нужно задних вопросов, откуда он. Такие вопросы тут только мешают. Но эти задние и ненужные вопросы делаются первыми и насущными, когда выдвигаются нашим духом самостоятельно.

«Ни биография художника, ни история его родны не имеют ни малейшего отношения к его творчеству», — утверждает А. М. Евлахов¹⁶, но это неверно, когда дело идет о творчестве как процессе, т. е. о вынашивании и формировании этих произведений в душе художника, пока они еще не явились в мир.

То обстоятельство, что художник и человек в одном лице не одно и то же, что нельзя судить о произведении только по человеку и о человеке только по произведению, — это совершенно верно, но это инсколькo не устраняет надобности анализа переживаний в душе художника не только чисто художественных, но и реально-человеческих.

При теоретическом суждении о художнике, в авторе и должен изучаться только художник, потому что только эта сфера имеет значение для науки об эстетических фактах. Но при генетической постановке вопроса изучения одной этой стороны существа человека-художника мало.

¹⁶ См.: *Евлахов А. М. Гергарт Гауптман: Путь его творческих исканий*. Р. н/Д., 1917. С. IV.

Нельзя ипостазировать в живом человеке одну сторону его целостного существа, ее можно только теоретически выделять ради некоторых важных и нужных в данном случае особых свойств ее. Такое теоретическое выделение и происходит, когда мы обобщаем, квалифицируем, классифицируем и судим мир художественных переживаний. Такое выделение, совершающееся в науке, вполне законно. При рассмотрении живой жизни духа мы вправе направить рефлектор куда угодно и осветить в этом огромном и сложном мире то, что для нас в данном случае интересно и ценно.

Но когда А. М. Евлахов говорит, что между автором как человеком и автором как художником нет ничего общего и, по-видимому, понимает это не только как качественное различие и своеобразие внутреннего мира человека, но и как отсутствие экзистенциально-генетической связи между тем и другим, — то такое расчленение есть уже произвольный дуализм. Художник и человек в одном лице, это — мир раздваивающийся, но не раздвоенный, не разрезанный, а только расходящийся концами. Если жизнь идеальных устремлений и реального пребывания являют собой два сосуда, то это все же сообщающиеся сосуды.

Главнейший генетический вопрос, который сам стучится в наше сознание и должен предстать пред наукой о художественном творчестве, — это вопрос о соотношении между человеком и художником в одном лице. Как же его решать, как подойти к нему, если изучать в душе автора только художественное и откинув все прочее? Как проникнуть в тайну претворения действительности в индивидуально-своеобразные образы? Для того чтобы рассмотреть и констатировать преломление, нужно знать то, что преломилось, каково оно было до преломления и каким светом засияло, претворившись в душе художника. И всякий вопрос, какого бы мы ни коснулись в области процесса создания, потребует от нас справок биографического характера. Вот уже и нужно изучение биографии.

Раз так, то это уже открывает двери для признания необходимости общекультурных общественных и литературных воздействий, которые коснулись личности художника. Это, в свою очередь, обязывает признать рациональным изучение предшественников изучаемого автора для сравнения результатов его творчества с теми образами и приемами, которые послужили ему материалом.

Идут споры, в какой зависимости художник находится

от влияния климата, расы, среды и той или иной общественной группы и вообще исторического момента. Художник — раб ли обстоятельств, в которые его бросила судьба, или самодержавный господин? Как бы мы ни решали этот вопрос, суждения по нему возможны только на основании биографических и исторических справок. Конечно, и при таком изучении центр внимания должен быть «не в самих внешних событиях жизни художника, но в том, как они отражаются на его индивидуальности, какие вызвали в нем мысли, мечты и переживания», но для суждений обо всем этом необходимо не только отражение, но и то, что отражается.

Факторов, действующих на процесс творчества, много, и действительность их неодинакова, все они подчинены индивидуальности автора, рефлексы на влияние особые у каждого художника, и их представляется возможным свести в систему, — тем острее и настоятельнее ощущается необходимость изучения таких рефлексов в каждом отдельном случае.

Таким образом, историзм, ненужный при эстетическом рассмотрении художественного произведения в самом себе, является неизбежным и необходимым в установлении его генезиса.

Конечно, и здесь исторические тенденции должны быть введены в известное русло, определяющееся существом самой задачи, которой он должен послужить. Общекультурная обстановка не должна являться целью изучения. Это опять привело бы к тому, что история литературы потеряла бы свой специальный материал, свело бы вновь значение литературных фактов к простой документальности. Историку литературы исторические справки должны служить для литературы, но не литература для истории.

Вопрос о генезисе литературного явления может предстать и как проблема психологическая. Данные внешней биографии, данные всевозможных литературных и исторических справок и сопоставлений имеют смысл не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они несут с собой упрощение или усложнение психологии творчества. Важен, в конце концов, не факт, а психология факта.

Соотношение жизни и произведения искусства должно устанавливаться не непосредственно, а через личность автора. Жизнь просачивается и отслаивается в составе художественного произведения не механическим завоевателем и пришельцем, а волею (сознательно или подсознательно) художника. Художник несет в себе веяния и жизнь эпохи и среды, а произведение несет дух художника. Картина художника не

есть картина жизни, а только мысли данного художника об этой жизни. Мысли художника могут определяться факторами его жизни, но произведение его определяется только его мыслями и творческой волей. То же самое и об отдельных приемах искусства. Общая поэтика эпохи строится в лабораториях внутреннего мира отдельных художников, и только здесь историк может подслушать моменты рождения, претворения и развития стиля. Без художника нет изучения генезиса, а есть только описание внешней механической временной рядоположности. Картина общего необходимо должна вырастать на изучении частиго¹⁷.

5

Нам осталось сказать еще о порядке следования теоретического и генетического изучения объекта. Это уже отчасти выяснилось из предыдущего. Если без теоретического рассмотрения внутреннего состава произведения мы не имеем факта, то очевидно, что генетическое обследование этих фактов совершенно невысказимо без предварительного теоретического выяснения. «Убедимся сначала в самой вещи, прежде чем доискиваться ее причины. Правда, такой метод слишком медлителен для тех, кто ищет причин и проходит мимо самой действительности, но этим мы избежим возможности оказаться смешными, отыскав причину того, чего совсем нет»¹⁸.

Забывая этот мудрый совет Фонтенеля, чистый историзм никогда не видит своего объекта вплотную, его исследования блуждают лишь около. Он смотрит или назад или вперед около объекта. Изучая генезис, он изучает явления предшествующие, изучая чужие мнения и оценки (в разные эпохи), он изучает явления последующие. И в том и в другом случае внимание идет мимо самого предмета искусства. Не спросив хорошо о самом объекте, спрашиваем о его причинах и следствиях. Оттого генетические разыскания часто блуждают лишь на поверхности случайных внешних свойств художественных произведений и, всем известно, как часто эти искания оправдывают угрозу Фонтенеля отыскать причину того, чего совсем нет. У Пушкина отыскивали небывалые Шатобриановские чер-

¹⁷ Ср.: *Dr. W. Wetz. Ueber Literaturgeschichte*. Worms, 1891 S. 24 et sg. Ср.: *Евлахов А. М. Указ. соч.* III, С. 36—42.

¹⁸ *Fontenelle. Histoire des Oracles*. P., Bibliothèque nationale, 1907. Chap IV. P. 22. «Assurons-nous bien du fait, avant que de nous inquieter de la cause. Il est vrai que cette methode est bien lente pour la plupart des gens qui courent naturellement à la cause, et passent par-dessus la verite du fait; mais enfin nous éviterons le ridicule d'avoir trouvé la cause de ce qui n'est point».

ты; у Гоголя видели гражданский смех сквозь слезы в таких местах, где его совсем не было; у Тургенева преувеличивали силу и важность социальных интересов; у Островского не замечали постоянства и полноты идеальных представлений; у Гончарова или у Мопассана усматривали небывалую безличность и бесстрашие и пр. и пр.

Кроме того, до тех пор, пока не установлено и не закреплено внутреннее назначение той или иной поэтической формулы в данном произведении, всякая генетическая работа или сведется к чисто внешним номенклатурным, ничего не говорящим рядам или будет ускользать как дым из-под пальцев. Касается ли дело установления связей художественного произведения с эмпирической личностью творца, или с тем или иным сторонним «прототипом», или с прежней литературной традицией — везде в конечном счете требуется эстетическое рассмотрение этих связей, иначе всякие сопоставления всегда пойдут мимо произведения.

Вопрос о соотношении жизни и творчества автора в генетическом раскрытии тайны творчества получает ценность и смысл лишь в том случае, когда имеется в виду понимание мотивов творческого применения живой эмпирии, когда раскрывались бы творческие намерения художественной переработки источников, когда в сходствах и различиях определялась бы тенденция художественного отбора эмпирических данных, когда, одним словом, внешняя фактическая и литературная действительность, ишедшая себе применение в данном художественном объекте, осмысливалась бы в том индивидуальном значении, которое она здесь имеет и которое получила в творческом процессе. Только тогда, всем известные, обычные огульные оговорки о различиях и индивидуальных расхождениях между образом и «прототипом» не превращались бы в общие пустые места, высказываемые только потому, что они сами собою разумеются, но получили бы свою действительно индивидуальную наполненность и содержательность.

Знаменательно, что те историки литературы, которые ближе подходили к сущности этого предмета, неминуемо попадали на теоретический путь, хотя и неожиданно для себя, а потому методологически бесконтрольно. Так было с А. Н. Веселовским в его «Исторической поэтике»¹⁹, так было с

¹⁹ См.: Аничков Е. Указ. соч. С. 112 и сл.; этой особенности «Поэтики» А. Н. Веселовского проф. П. Н. Сакулин в ценной статье «К вопросу о построении поэтики», к сожалению, не принял во внимание. См.: Искусство, 1923. № 1. С. 80 и сл.

Брюнетьером²⁰, так было даже с Тэном²¹; и когда мы видим, как часто специалист-историк литературы, принципиально отвергающий внегенетические пути постижения своего предмета, в практике своих суждений берет в опору мнения критики (пути которой он отрицает), мы думаем, что и это происходит от настоящей и неизбежной необходимости каких-то предварительных не генетических представлений о предмете генетического исследования, и еще раз убеждаемся, что илегаллизованная необходимость всегда присутствует и здесь *implicite*, проникая скрыто, как подсознательная контрабанда. Должно же когда-нибудь науке учесть ту необходимость, признать ее и, открыто взяв ее выполнение в свои руки, обратить сознательные усилия к выработке рациональных методов и для этого необходимого своего отдела.

В общем результате наших суждений нам представляется возможным сделать следующие выводы:

1. Элементы теоретического рассмотрения в истории литературы необходимы и неизбежны.

2. Исторические приемы, выработанные в целях изучения генезиса, в проблеме внутреннего опознания объекта изучения недостаточны.

3. История литературы, как наука историческая, главным вопросом своих изучений имеет проблемы генетические.

4. Теоретически стационарное рассмотрение художественных произведений для истории литературы имеет значение лишь как установка фактов, с которыми она потом входит в область собственных генетических задач.

5. В пределах генетических построений история литературы утилизует исторические приемы изучения во всей полноте (изучение биографии, ближайшей среды, общих условий соответствующей эпохи и пр.), поскольку они окажутся нужными для причинной психологической интерпретации художественного произведения [14].

Послесловие и примечания Г. В. Макаровской

После появления в свет в 1923 году в «Ученых записках» Саратовского университета статья «К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы», содержащая научное кредо А. П. Скафтымо-

²⁰ См. об этом: *Евлахов А. М.* Указ. соч. С. 477—490.

²¹ Там же. С. 157—181 (Теория и практика Тэна).

ва, долгое время не перепечатывалась. Она в такой же мере посвящена принципам историко-литературного исследования, как и теории литературы и истории критики. Ее идеи не только не устарели за прошедшие неполные семьдесят лет, но и приобрели дополнительный смысл. Стало ясно, что статья Скафтымова заняла свое место среди немногих произведений, написанных навсегда.

Становление методологии А. П. Скафтымова считал процессом сугубо индивидуальным, не возникающим в результате предварительного изучения чужого опыта, «органическим» и глубоко скрытым. Интерес ученого к «мысли о мысли» никогда не ослабевал, теоретические размышления совсем нередки в его статьях. Методологические замечания произвольно возникали и в его беседах с коллегами, учениками, но процесс обдумывания и «переживания» идей писателя оставался для Скафтымова делом сугубо личным, и говорить о нем он словно бы считал неловким.

В молодости все решалось как бы само собой: он хорошо знал деревню и стал фольклористом, зачитывался Достоевским и вошел в мир русской философии «всеединства», увлекался музыкой, и вскоре постоянной темой его станет теория процессуальности художественной мысли. Целеустремленность самой его натуры рано собрала воедино итоги разнообразных знаний, а в зрелые годы его организующая воля еще более окрепла. От природы наблюдательный психолог, он профессионально судил о работах С. Л. Рубинштейна, Л. С. Выготского, искал связь науки с жизнью и исповедовал идеи «Оправдания добра» Вл. Соловьева, трудясь над построением «конкретной этики». Скафтымов умел слышать «другого» и стал педагогом, совершенствуя пути и приемы филологического образования. Уже в молодые годы, тяготя к проблемам бытия, он не ограничился необходимым для филолога кругом философского чтения, расширяющего гуманитарные знания. Философская образованность стала отправным началом для него как оригинального мыслителя. В его филологических работах заметно проступает духовный образ их автора, нашего современника, уловившего вечно живой смысл идей русской классики.

В мировосприятии Скафтымова сказались его редкое умение соединить «жар холодных цифр и дар божественных видений», мыслить адекватно ассоциативности художественной идеи, пролагая строго организованный путь к тем явлениям жизни, которые не поддаются законам логики. Скафтымов работал над совершенствованием своих математиче-

ских способностей, придавая правильность и завершенность вольному движению своей смелой мысли.

Эта цельность личности как бы уготовила Скафтымову роль ученого, смотрящего далеко окрест взятой им темы, и все, что он писал и делал, ясно говорило, для чего он живет.

Методологические раздумья Скафтымова стали отражением общего перемен, происходивших на рубеже веков в «знании» как таковом. Ученых интересовали процессы саморазвития, внутренней организации «системы» как «целого», взаимодействия «систем». Эти типологические приметы мысли видны в разных областях науки. Н. И. Вавилов в теории «гомологических рядов» (о ней он впервые доложил ученым Саратовского университета в июне 1920 г.), В. И. Вернадский в теории «иоосферы», каждый в своей области, — не одни они — представили в 20-е годы вместе с новыми фактическими данными и этот новый тип мысли.

Близкое знакомство с С. Л. Франком, с 1917 по 1921 год состоявшим профессором философии на историко-филологическом отделении Саратовского университета, стало важным событием в жизни Скафтымова. В беседах с С. Л. Франком, автором работ «Введение в философию», «Предмет знания», «Душа человека», кристаллизовались собственные запрашивающие интересы ученого.

Особое внимание Скафтымова было обращено и к ранним работам Н. О. Лосского, опубликованным в России до 1922 года. О том, как высоко ценил и всегда помнил Скафтымов идеи Лосского, автора широко известной в 20-е годы и выдержавшей несколько изданий книги «Обоснование интуитивизма», свидетельствует запрос его о Лосском в одном из последних писем к Евлахову.

Пусть не смущает читателя слово «интуитивизм» применительно к несомненному приверженцу «реализма» Скафтымову. Вполне закономерно, что Н. О. Лосский сам отдал много интеллектуальной энергии именно упрочению «гносеологического реализма», преодолению кантовского критицизма, исследованию мира как органического «целого» и что круг понятий Скафтымова в публикуемой теоретической статье и в других работах 20-х годов во многом близок идеям Н. О. Лосского. Основание тому — давний интерес ученого к философии Бергсона и Гуссерля, от которых шел и Лосский, а, с другой стороны, их общая приверженность своеобразию русского любознания с его доверием «к конкретности философии». Есть нечто близкое в самом отборе и способах осмыс-

ления каждым из них наиболее актуальных идей предшественников.

Показательна в этом смысле одна особенность самого построения мысли Скафтымова. Обосновывая новый подход к изучению произведения, он штудирует трехтомный труд А. М. Евлахова «Введение в философию художественного творчества». Делая из евлаховского обозрения истории филологических учений больше позитивных выводов, чем сам автор, Скафтымов идет в итоговых решениях дальше своего учителя, широкой эрудированностью которого он не перестает восхищаться.

Признав «неотъемлемую заслугу» А. М. Евлахова перед «историей нашей науки» в привлечении богатейшего материала для установления ее новых путей, Скафтымов не соглашается с предложением Евлаховым решением вопроса об «историческом» и «теоретическом» изучении произведения. Для Евлахова это был вопрос о предпочтительности «теории» перед «генезисом». Связывая свои надежды с «эстепсихологическим» методом, он в конце-концов признал, что история литературы — наука «вовсе не историческая». Скафтымов решил проблему одновременно и сложнее, и проще. Евлахов абсолютизировал «теорию», не найдя в филологии места для «истории». Скафтымов взглянул на дело иначе: важно увидеть специфику каждого из двух подходов — и истории, и теории, — признав их несомненную взаимосвязь.

Параллель исследовательских поисков Скафтымова с движением мысли Н. О. Лосского состоит в творческой проницательности прочтения далеких и близких предшественников, в обнаружении в прошлом «своего», как бывает это в переломный момент истории культуры. Первые звенья учения об «индивидуальном» как уточенном цветке культуры, представленные в статьях российского периода жизни Н. О. Лосского, оставили заметный след в сознании Скафтымова: «индивидуальное» было для него не темой, а проблемой искусства. Через «индивидуальное» к бытийному — так понимал Скафтымов русскую классику. Так открывался ему путь к прояснению общей «цели» художника. Цель при этом выражалась не однозначным конечным результатом, но реализовалась внутренней процессуальностью всего произведения как «целого».

«Только само произведение может за себя говорить», поскольку в нем «автором заключены все концы и начала». Эти формулировки Скафтымова близки известной в истории эстетики формуле, соответствию которой цель искусства

заключена в нем самом. В лекциях по истории критики ученый разъяснял эту формулу как выражение мысли о самодостаточности искусства, незаменимости его сущности ничем иным, полагая при этом, что подобная самодостаточность не только не исключает общественной роли искусства, но и предполагает ее.

Одно из проявлений подобной функции искусства он находил в многообразных переходах индивидуального в общечеловеческое. Здесь разъяснялась процессуальность самой истины. Признав, что произведение содержит в себе «все концы и начала», Скафтымов одновременно указывает, что восприятие произведения «всцело обуславливается свойствами личности воспринимающего» и что «степень глубины самосозерцания и внутреннего восприятия» различны в разные эпохи. Субъективная готовность к восприятию и исторический уровень понимания определяют судьбу произведения. Исторический опыт входит в него и в виде литературной традиции, и в реальном содержании судьбы прототипов, и в общем идейно-тематическом фоне изображаемой писателем эпохи. И все же «творческие намерения художника», как и «тенденция художественного отбора эмпирических данных», всякий раз неповторимы и обязывают исследователя снова пройти путь от «истории» к «теории», начиная с последней. Какой бы полнотой эмпирических сведений ни обладал «историк», рано или поздно он осознает для себя необходимость «каких-то предварительных, не генетических представлений о предмете генетического исследования», причем теория в этом случае, как пишет Скафтымов, не должна являться в историю литературы «контрабандой».

Статья Скафтымова дает читателю и еще одну, сравнительно редкую возможность — проследить, как само время сформировало отношение его наследия к трудам и методам других ученых, рядом с которыми он работал и жил.

Известно, что Скафтымов внимательно следил за сравнительно-историческими работами В. М. Жирмуиского и что интерес этот в значительной мере поддерживался собственными его опытами в своеобразном жанре «исторических диалогов». Проблема процессуальности в «телеологическом» методе естественно становилась под пером Скафтымова сравнительным соотношением двух «целых». Достоевский и Чернышевский, Чернышевский и Ж. Санд, Островский и Чехов — эти и другие диалоги в статьях Скафтымова стали классическими образцами проинновации в историю литературы через анализ типов художественного мышления. Примечатель-

но и особое внимание Скафтымова к проблемам поэтики в теоретических выступлениях П. Н. Сакулина, сочетавших в себе традиции академической науки с современными теоретическими исканиями. С большим интересом Скафтымов следил за работами В. В. Виноградова, где реалии стилистического состава произведения становились неопровержимым свидетельством определенного типа миропонимания художника. Так написаны скафтымовские статьи «О стиле «Путешествия из Петербурга в Москву», «Чернышевский и Ж. Санд». Понятие и скафтымовский пиетет в отношении трудов Б. В. Томашевского, классической меры соотношения «исторического» и «теоретического», найденной им в изучении эволюции Пушкина.

Имеются некоторые объективные соответствия вывода М. М. Бахтина о «полифонизме» романистики Достоевского и мысли Скафтымова о конструктивной роли идеи «всединства» в романе «Идиот». Причем объективно методология Скафтымова, по-своему разъясняя явление множественности воззрений на мир, отрицает допущенную Бахтиным абсолютизацию полифонии, в значительной мере усиленную его последователями. «Телеология» не упускает из поля зрения роли автора, волей которого вершится в произведении все, даже авторское «невмешательство» в противоположные его убеждениям идеи и верования героев.

Призыв «читать честно», прозвучавший в статье А. П. Скафтымова, не выпадал как некое дополнительное пожелание из строгого стиля научных доказательств ученого. Поиски истины для него всегда были поисками правды, методология гуманитария открыта для смысложизненных вопросов.

¹ Здесь имелись в виду концепции И.-А. Тэна, Г. Гетнера, Ф. Брюнетьера, Ш.-О. Сент-Бёва, Г. Брандеса, а в русской науке — сравнительно-историческая школа А. Н. Веселовского и университетская филология, представленная работами А. Пыпина, А. Галахова, Н. Тихомирова, позднее — Н. Кареева, А. Кирпичникова, И. Жданова и др.

² Работа Ф. Брюнетьера «Эволюция жанров в истории литературы», как и его последующее изучение истории французской трагедии, лирики и романа (напр., «Эволюция французской лирической поэзии в XIX в.») действительно не вывели ученого за пределы генетических связей, описывавшихся его предшественником, И. Тэном, несмотря на стремление Брюнетьера приблизиться через «*evolution des genres*» к специфике «художественного».

³ Понятие «историзм» берется здесь Скафтымовым как синоним «генетического» направления. Позднее «историзм» будет им противопоставляться «генетическому» описанию. В оценке работ Ш.-О. Сент-Бёва Скафтымов присоединился к А. М. Евлахову (Ср.: *Евлахов А. М. Введение в*

философию художественного творчества. Р. и/Д., 1917. Т. III. С. 503 и след.).

⁴ Проблему «литературного факта» чаще всего связывали с одноименной статьей Ю. Н. Тынянова (1924) и последовавшей за ней в 1927 г. его же статьей «О литературной эволюции». Этим публикациям предшествовала постановка той же проблемы А. П. Скафтымовым (см. об этом в комментариях к кн.: *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*, М., 1977. С. 508 и 526). Интерес к более точному «опознанию фактов изучения» возникал еще и в критических процессах, происходивших в рамках старого академического литературоведения. В этом смысле показательна статья П. Н. Сакулина «К вопросу о построении поэтики» (Искусство. 1923. № 1).

⁵ К специальному разъяснению теоретической стороны проблемы прототипов А. П. Скафтымов обратится в статье 1924 г. «Роман Чернышевского «Что делать?»». Его идеологический состав и общественное воздействие.

⁶ Обращение к учению А. Потебни о феномене поэтического слова совпало с возросшим в 20-е годы общим интересом к посмертной книге А. А. Потебни «Из записок о теории словесности» (Харьков, 1905) и к харьковским сборникам «Вопросы теории и психологии творчества», в частности, к работам Т. И. Райнова и к его книге «Александр Афанасьевич Потебня» (Пг., Колос. 1924). Как видно из скафтымовских примечаний к статье «Тематическая композиция романа «Идиот» (зима 1922/1923 г.), он солидаризировался с основными положениями статьи Т. Райнова (*Райнов Т. Введение в феноменологию творчества: Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков, 1914. Т. V. С. 1-103) и предлагал следующую концептуальную оценку теории Потебни: «Положение Потебни о «многозначности образа» ни в какой мере не узаконивает разнотолкование критика, оно лишь причинно объясняет существование неодинаковых восприятий и интерпретаций. Нормативное приятие исторически существующих разноречий представляется нам главной ошибкой последователей и продолжателей Потебни» (*Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей*. М., 1972. С. 30).

⁷ В том же 1923 г. Скафтымов в качестве подтверждающих эту мысль примеров называл статьи А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе» (Литературная мысль. 1923. № 2) и В. Э. Сеземана «Эстетические оценки в истории искусства» (Мысль. 1922. № 1). См.: *Скафтымов А. П. Указ. соч.* С. 29). Василий Эмильевич Сеземан был коллегой А. П. Скафтымова по Саратовскому университету.

⁸ Это замечание имело для Скафтымова принципиальное значение. Под воздействием идей русской философии «всеединства», в особенности статей русских философов о Достоевском, сложилась мысль ученого о «бытийности» русской литературы и ее общечеловеческой устремленности.

⁹ Приведенная выше параллель между художественным образом и семантическими функциями слова несла у Скафтымова полемический заряд. Приравнивание «слова» и «образа» в первых опытах герменевтики (См.: *Евлахов А. М. Указ. соч.* Т. III. С. 4-5), как и идея автономности произведения — «конструкции» в работах авторов, представлявших ОПОЯЗ, являлась одним из многих обоснований объективности произведения в качестве «факта». Скафтымов ту же параллель берет с обратным значением, показывая, что для исследователя критерий объективности — это восприятие системы образов произведения в качестве «целого», так же, как слово в отношении говорящего и слушающего колеблется в своих значениях подобно маятвику, но, в конечном счете, «тяготеет к единому средоточию» смысла при многих его оттенках.

¹⁰ В библиотекс Скафтымова имеется экземпляр фундаментального исследования А. М. Евлахова «Введение в философию художественного творчества. Опыт историко-литературной методологии» (Варшава, 1910. Т. I; Варшава, 1912. Т. II; Р. н/Д. 1917. Т. III) со следами тщательной работы ученого над этим сочинением и неоднократных возвращений к нему.

¹¹ Высказываемое в приведенной цитате предпочтение А. М. Евлаховым «теоретического» изучения литературы «историческому» ее истолкованию, от которого он, в конце концов, вообще готов был отказаться, имело свои предпосылки. Анализируя историю литературоведческой методологии, А. Евлахов рассматривал в качестве критерия меру приближения исследователя к «феномену эстетического» и всякий раз констатировал, главным образом, неполноту понимания эстетической специфики предмета изучения. Так, главный труд И. Тэна «Histoire de la litterature anglais» (Р. 1863) оценивался в итоге как пример «дедуктивного схематизма» доктрины исследователя, лекции по «Философии искусства» — как демонстрация «не внимания Тэна ко всему интимному, ко всему непознанному и непознаваемому в человеческой душе». В теоретических построениях Ф. Брюнетьера, где история литературы стала историей жанров, А. М. Евлахов находил новый шаг к истине, но и здесь итоговый приговор сводился главным образом к тому, что история драмы или лирики вытесняла проблему личности творца. Ш.-О. Сент-Бёв, по его мнению, в своих биографиях писателей тоже не сумел перейти от «внешней личности к внутреннему «я». Справедливые сами по себе, заключения А. М. Евлахова оказались, тем не менее, односторонними и свелись к констатациям ущербности каждого вновь возникавшего направления. В результате и искомая методология в основном противопоставлялась всему предшествовавшему развитию науки, а «эсто-психологическое» направление, с которым Евлахов связывал будущее методологии, оказавшись оторванным от предшествующих тенденций, скорее декларировалось исследователем, чем изучалось в его качественно новых возможностях. «Теорию» Евлахов предлагал радикально оторвать от «истории», оставив ее в прошлом.

¹² Взятый Скафтымовым пример напоминал, по устному свидетельству Г. А. Бялого, о ходившей в ученых кругах шутке. В шумных дискуссиях о методологии всякий, сколько-нибудь способный произнести звук «I-a» (параллель со стихотворением Гейне «Ослы-избиратели»), спешил объявить о своих первооткрывательских способностях и приверженности к единственно верному направлению. Комментарий А. П. Чудакова к предисловию книги Ю. Н. Тынянова «Проблема стиховой семантики» указывает на возможный источник шутки (Тынянов Ю. Н. Поэтика: История литературы: Кино. М., 1977. С. 502).

¹³ Известен и 6-й пункт резюмирующей части статьи А. П. Скафтымова: «6. Всякое генетическое рассмотрение объекта должно предвдаться постижением его внутренне-конститутивного смысла» (Учен. зап. Саратов. ун-та. 1923. Т. I. Вып. 3. С. 66.), внесенный рукою автора в печатный текст нескольких экземпляров сборника, имеющихся в Научной библиотеке СГУ и библиотеке научно-методического кабинета Н. Г. Чернышевского кафедры русской литературы СГУ. На подобный экземпляр, подаренный Скафтымовым П. Н. Сакулину, указывается в комментарии Е. А. Тоддеса (Тынянов Ю. Н. Поэтика: История литературы: Кино. С. 526).