

Галина Зыкова

Москва

Критика и академическая наука в XIX веке как противоположные способы интерпретации литературы

Поколение Любомудров было, пожалуй, последним в XIX веке поколением университетских людей, чьи эстетические теории оказались важны для современной им общенациональной словесности. На книгу Шевырева 1835 г. «История поэзии», издание лекционного курса, Пушкин, как известно, собирался писать рецензию и начинал ее так: «Явление утешительное, книга важная!» Позже университетские лекции не удостоивались подобного внимания в неакадемическом мире.

В десятых годах XIX века теоретические лекции Мерзлякова были публичными, их, несмотря на совершенно несветский характер оратора, слушали светские люди. В русской гуманитарной культуре первой трети века вплоть до Надеждина ученый человек авторитетно судит об искусстве; начиная с Белинского, этот авторитет переходит к критику. А критик при этом своей сильной стороной считает не знания, а интуицию, в том числе нравственное и социальное чутье. То, что Белинский, популяризатор идей Шеллинга, Гегеля и Фейербаха, не знал немецкого языка, из простого факта его биографии в XIX веке превратилось в факт символический, легендарный: это (т.е. неакадемизм Белинского) всегда активно обсуждалось и оценивалось, сначала воспринимаясь как доказательство его одаренности, а начиная с Акима Волынского – как нечто радикально компрометирующее.

И дело не только в том, что с сороковых годов самые талантливые люди русских университетов занимаются не филологией, а историей или социологией, а если и филологией, то далеким прошлым или фольклором (как Буслаев), а не общетеоретическими проблемами. Здесь ведь были и исключения, например, А.А.Потебня, первая принципиальная работа которого, «Мысль и язык», написана рано, в 1862 г.; между тем слава к По-

тебне, слава не среди узкого круга коллег, а такая, когда его идеи становятся важными для словесности в целом, приходит спустя десятилетия, в эпоху модерна.

В 1840-х общественным событием, сопоставимым с лекциями Мерзлякова, будут лекции уже не о литературе, а об истории, прежде всего Грановского. Журналы сороковых годов, в том числе петербургский «Современник», несмотря на свою конкуренцию с Москвой, регулярно и с гордостью печатают статьи московских профессоров-историков. Между тем критики-журналисты, не ограничиваясь рецензиями на текущую литературу, выстраивают эстетические теории. Научный подход к искусству, таким образом, оказывается признан как плодотворный лишь в определенные эпохи. Для суждений об истории – и о современном, кстати, обществе тоже – предполагаются необходимыми специальные знания; искусство, напротив, своеобразно демократизируется и считается областью, открытой для свободного обсуждения всеми, каждым читателем. Кстати, одновременно с учеными право особенно авторитетного голоса в разговоре об искусстве теряют практики, писатели; и это право одновременно возвращается к тем и другим в эпоху модерна.

Конечно, некоторые профессора вполне могли выступать как успешные журналисты, если они усваивали себе публицистический взгляд на искусство. Во второй половине века многие профессора культурно-исторической школы распространяют идеи левой публицистической критики на прошлое (Пыпин, Котляревский, Овсяннико-Куликовский, иначе говоря, прототипы чеховского профессора Серебрякова, люди того типа, который с такой антипатией описан Андреем Белым в его воспоминаниях об университетской среде).

Речь здесь пойдет об особом, назову его сциентистским, типе отношения к искусству. Сциентистский тип отношения к искусству в XIX веке не только отличается от отношения литературного критика, который в той или иной мере всегда был журналистом, политическим публицистом. Эти два типа отношения к искусству принципиально противостоят друг другу, и разные эпохи по-разному делают выбор в пользу одного из них.

Самое очевидное различие между ученым и критиком активно обсуждается в 60-е годы, т.е. тогда, когда делается особенно заметным существование фактографического литературоведения («Русская старина», «Русский архив», текстологические и библиографические работы, например Геннади). Не только критики и журналисты (как Щедрин или Добролюбов), но даже поэты, например Полонский, отнеслись к фактографическому литературоведению (как, впрочем, и к фактографической

истории) весьма агрессивно: объективистское собирание фактов воспринималось как трусливый отказ от истолкования, от разговора о единственно важном. При этом библиографы имеют репутацию не столько настоящих, академических ученых, сколько чудаков-дилетантов (или даже обывателей, падких на сплетню, пусть и о прошлом).

Все это известно. Любопытнее другое.

И в 30-е годы, на излете своего успеха, и позднее, при Потебне и Веселовском, собственно научный подход к искусству предполагал иное, чем в публицистике, отношение, например, к проблеме эволюции. При этом характер противостоящих концепций мог меняться, неизменным оставался самый факт противопоставленности.

Московский университетский человек Надеждин, выстраивая в своей диссертации 30-х годов необычную историю европейской культуры и объявляя «Дон Кихота» последним романтическим произведением, тем самым противостоял распространенной в критике его эпохи тенденции – зачислять в романтики, т.е. в союзники и авторитетные предшественники, и Гомера, и Данте.

А позднее, после Белинского, когда общим местом популярных представлений о мире стала идея прогресса, когда одними классические тексты априори стали пониматься как устаревшие, а другие – в конце XIX века – сокрушались о деградации декадентства, Потебня и Веселовский, поясняя свои теоретические идеи, принципиально подбирают примеры употребления одного и того же поэтического приема (например, в знаменитой статье Веселовского 1895 года – примеры синкретического эпитета) из максимально различных эпох, ставя рядом фольклор, средневековую письменность, французских символистов и Бальмонта (Потебня любит приводить примеры из Толстого). Пафос такого выбора примеров понятен и немыслим в критике: в том, что скандализирует публику и критику, или, наоборот, радует как новое, как открытие, ученый видит хорошо знакомое, узнает очередную реализацию общих законов поэзии. О взаимодействующих ролях науки и критики будут говорить люди следующего поколения, формалисты – может быть, под впечатлением от Веселовского и Потебни? Эйхенбаум в «Молодом Толстом»: «Художественное явление живо до тех пор, пока оно непонятно, пока оно удивляет. Критика удивляется, наука понимает». Шкловский, по свидетельству Л.Я.Гинзбург: «Мое дело – не понимать».

Кроме того, Потебня и Веселовский, как и многие другие их коллеги, пытались показать условность границ не только между текстами разных эпох, но и между искусством разных культур, например между литерату-

рой русской и западноевропейской. Эта граница представлялась очень существенной самым разным идеологам, не только славянофилам, но и западникам (достаточно вспомнить спор Белинского и Константина Аксакова о возможном общеевропейском значении Гоголя). Возможно, такими разногласиями и объясняется, например, резко враждебное отношение Щедрина к Веселовскому (напомню, что в «Дневнике провинциала в Петербурге» (1872), в главе, опубликованной через месяц после защиты докторской диссертации Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», Веселовский был выведен в карикатурном виде как Петр Сергееч Болиголова, автор диссертации «Русская песня: “Чижик! чижик! где ты был?” – перед судом критики!» В компаративистах Щедрина возмущало демонстративное игнорирование традиционной для русской левой интеллигенции жесткой иерархии культурных ценностей.

Доминирование критика-журналиста – факт, который я не берусь оценивать; это составляющая литературоцентричной культуры. Нельзя сказать, чтобы это было вредно для самого искусства, ведь доминирование публицистической критики приходится на время бесспорного расцвета русской литературы, по крайней мере, прозы. При этом понятно также, что просветительская роль университета с течением времени только возрастает, что русский писатель чем дальше, тем чаще – человек с университетским образованием.