

**Сухих С.И.**

**ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ  
Д.Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО**

**ИЗ ЛЕКЦИЙ  
ПО ИСТОРИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

**Нижний Новгород  
2001**

**ББК 83**  
**С 56**

Сухих С.И. Психологическое литературоведение Д.Н.Овсяннико-Куликовского. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: Издательство «КиТиздат», 2001, 120 стр.

Эта книга выросла из курса лекций по истории и методологии филологии, который автор в течение ряда лет читал для магистров филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского. В ней предпринята попытка системного изложения и анализа методологии, теоретической и историко-литературной концепции одного из известнейших ученых-филологов конца XIX – начала XX вв., ученика А.А.Потебни, Дмитрия Николаевича Овсяннико-Куликовского. Книга предназначена для молодых исследователей-филологов: студентов, магистров, аспирантов, преподавателей литературы.

**ISBN 5 – 88022 – 081 – 8**

© **С.И.Сухих**

## **Часть первая**

# **ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Д.Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО**

### **§ 1. Психологическое и культурно-историческое направления литературоведения. «Харьковская школа» и А.А.Потебня**

Психологическое направление литературоведения, как называли школу А.Потебни и его последователей (хотя никто из них так себя не именовал) возникло, как и ряд других научных школ, из недр культурно-исторического литературоведения, на основе осознания двух основных его недостатков.

Во-первых, *недифференцированного* понимания «среды» как набора многих равноценных, равноправных, равносильных факторов воздействия на литературу. Но, с одной стороны, «среда» и разные ее составляющие воздействуют и на литературу в целом, и тем более на отдельных художников по-разному в каждом конкретном случае. А с другой стороны, писатели, испытывающие воздействие среды, выступают как индивидуальные творческие личности, со своим особым психологическим складом, так что на одно и то же воздействие они реагируют по-разному.

Во-вторых, невнимание, даже пренебрежение к *эстетической* природе литературы, растворение специфического содержания художественного мышления в общекультурной проблематике, сведение истории литературы к истории общественной мысли.

Филологическая концепция Потебни дала мощный толчок и вызвала поворот литературоведения к психологической проблематике художественного творчества, к вопросам психологии творчества и психологии восприятия литературы.

Многочисленные ученики Потебни составили так называемую «харьковскую» школу, которая попыталась продолжить работу своего учителя. К ней относят таких известных ученых, как Д.Н.Овсянико-Куликовский, А.Г.Горнфельд, В.И. Харциев, Т.Райнов, Б.Лезин и др. В начале XX века они организовали выпуск сборников «Вопросы теории и психологии творчества» (это было неперiodическое издание,

вышло всего 8 книг). Эти сборники закрепили существование «психологического направления» в литературоведении, хотя, повторяю, ни Потебня, ни его ученики и последователи не пользовались этим термином для обозначения направленности и характера своих научных разработок.

К тому же есть существенная, принципиальная грань, отделяющая Потебню от его учеников и последователей, так называемых «потебнианцев».

«Харьковская школа» не унаследовала широты, системности, универсальности, глубины концепции своего учителя и не смогла по-настоящему овладеть его методологией и тем более развить ее. Она ограничила круг исследования довольно узкой сферой (хотя и достаточно обширной самой по себе) – сферой анализа собственно *психологических* проблем творческого процесса и психологического содержания литературных произведений. При этом оторвалась от текста, отошла от *системного* исследования структуры внутренней формы и тем самым в некоторой степени способствовала дискредитации самого психологического метода исследования литературы. Поборники других методов, в частности, формалистического, не преминули этим воспользоваться, и один из них, Б.М.Энгельгардт, уже не различая Потебню и «потебнианцев», писал о "психологическом литературоведении" так: «Достаточно подойти с психологическим методом к любому художественному произведению, как оно внезапно исчезает, словно проваливается куда-то, а взамен его перед исследователем оказывается сознание поэта, как поток разнообразных психических процессов, внутренне не связанных между собою, а только внешне объединенных общностью родового понятия (процессы художественного творчества и пр. и пр.). Характеристика этих процессов и занимает в исследовании первое место; в дальнейшем к ним, как к своим причинам, соотносятся те или иные особенности художественного произведения»<sup>1</sup>. Таким образом, «генетическое обоснование» этих особенностей законами психологии творчества рассматривается Б.Энгельгардтом как «внеположное», т.е. находящееся вне самого произведения и потому ничего в нем не объясняющее (это типично формалистический подход и оценка, сами по себе отнюдь не бесспорные, но *крайности* психологического подхода, надо признать, здесь отмечены верно).

У Потебни никакого такого «провала», «отрыва» психологии творца от текста, от структуры литературного произведения не происходило. Изучая психологические законы творчества и восприятия, он

---

<sup>1</sup> Энгельгардт Б.М. Избранные труды. СПб, 1995. С. 36 - 37.

всегда имел в поле зрения слово, художественное произведение, и занимался прежде всего ими. Его интересовали именно вопросы самой структуры слова, произведения, – как она складывается, функционирует, взаимодействует с сознанием автора и сознанием читателя, и лишь через них – с общественной психологией, а далее с другими факторами «среды».

Из всех последователей Потебни самым известным и самым выдающимся ученым был Дмитрий Николаевич Овсяннико-Куликовский (1853 - 1920). В отличие от Потебни, он был широко известен, даже знаменит. К тому же он был очень плодовит, написал и опубликовал множество трудов, в том числе нескольких книг о творчестве русских писателей – Гоголя, Тургенева, Пушкина, Толстого и др., а также фундаментальное трехтомное исследование «История русской интеллигенции» (его высоко ценил Горький, а знал в свое время каждый российский гимназист). Только пусть вас не обманывает название, – это не история интеллигенции, конечно, а история русской литературы XIX века, концептуально изложенная под углом зрения психологической проблематики творчества русских писателей-классиков.

## § 2. Д.Н.Овсяннико-Куликовский: путь в науку

В 1871 г. после окончания гимназии в Одессе Д.Н.Овсяннико-Куликовский поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. После окончания 2-го курса в результате ухудшения здоровья из-за перенесенного им тяжелого тифа по настоянию врачей перевелся в Одесский (он тогда назывался Новороссийским) университет. Начал свой путь в науку он как лингвист, и главной областью его интересов было сравнительное языкознание и санскрит. Лингвистика была его основной научной специальностью до начала 90-х годов, когда он целиком сосредоточился на литературоведении.

В 1877-1882 гг. в течение 5 лет после окончания университета он стажировался за границей: в Женеве, Праге, Париже, и темой его занятий как специалиста по сравнительному языкознанию и санскриту был древнейший период истории религии и мифологии индусов (ведаизм). Первая его работа носила очень длинное и цветистое название: *«Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза на ранних ступенях развития общечеловеческой культуры. Часть I. Культ божества Soma у древних индусов, в эпоху Вед»*. Главную идею своего труда он позднее в воспоминаниях, написанных уже в годы гражданской войны, сформулировал следующим

образом: «Идея была такая: **ритм**, присущий языку и выражающийся с наибольшею силою в стихе и пении (которые на разных ступенях развития преобладают над обыденной – «прозаической» – речью), должен был действовать на младенческую психику первобытного человечества возбуждающим, экстатическим образом, он явился стимулом мысли и творчества. Открытие опьяняющих напитков, относящееся к глубокой доисторической древности, дало людям другое средство психического подъема, далеко не безвредное, но зато действовавшее с чрезвычайно, волшебною силою. Язык (речь – пение) и опьяняющий напиток были обоготворены и стали предметом культа, как это случилось и с огнем, открытие которого, предшествовавшее открытию опьяняющих напитков, было отправною точкою человеческой культуры. В древних религиях и мифах должны (гадаю я) скрываться отголоски или воспоминания о творческой роли экстаза, вызываемого как ритмом языка, так и действием опьяняющего напитка на ранних ступенях развития общественности. Замысел труда сводился к тому, чтобы собрать и исследовать эти отголоски или воспоминания, дошедшие до нас в так называемых «вакхических» культах древности, каковы культы божеств Soma – у индусов, Наома – у древних иранцев, Диониса – у греков, и таким образом подслушать шепот времен первобытных»<sup>1</sup>. Вот так. Не правда ли, есть нечто общее с интересами сегодняшнего «культового» автора – К.Костанеды?

В 1882 г. после возвращения из-за границы Овсяннико-Куликовский обратился в Московский университет с ходатайством о присвоении звания приват-доцента, для чего ему пришлось защитить нечто вроде небольшой диссертации по вышеназванной теме и прочитать пробную лекцию по фонетике санскрита. При поддержке проф. Филиппа Фед. Фортунатова звание приват-доцента по индоиранской филологии он тогда получил, а затем вернулся в Одессу, где и начал преподавать в университете санскрит и сравнительную грамматику древнеиранских языков. Спустя два года, в 1884 г., защитил в Харьковском университете магистерскую диссертацию все по той же теме. Одним из оппонентов по диссертации выступил А.А.Потебня. Он весьма резко критиковал диссертанта за неудачные этимологические анализы и за излишнюю категоричность суждений и выводов: «Вы их излагаете так, как будто это уже добытая истина, а между тем наука готовых истин не знает, кроме «самоочевидных», вроде математических аксиом. К сожалению, у всех нас глубоко укоренилась привычка

---

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: в 2 тт. М., 1989, т. 2. С. 335. Далее ссылки на это издание – в тексте с указанием в квадратных скобках после цитаты номера тома и страницы (выделено – здесь и далее в цитатах – мною – С.С.).

принимать свои мнения за «истину» и выдавать их за нечто подобное догмату. Так называемые «истины» науки не догматичны, – они всегда условны и в той или иной мере приближаются к типу гипотез» [2, 466]. Однако в итоге диссертацию он все же одобрил, и Овсяннико-Куликовский получил степень магистра.

В 1887 г., в Одессе, он защищает докторскую диссертацию, с названием куда менее пышным, чем магистерская, – «*К истории культа огня у индусов в эпоху Вед*». После этого работает один год в Казанском университете, а затем становится профессором Харьковского университета, где и трудится до 1905 г.

Будучи сам уже доктором филологии и профессором, он становится учеником Потебни, аккуратно посещает его лекции по синтаксису и теории словесности. Правда, продолжалось это недолго – Потебня умер в 1911 г. «Излишне пояснять, – пишет Овсяннико-Куликовский в своих воспоминаниях, – как я был заинтересован этим курсом. И когда я прослушал его, новый мир мне открылся... Я воспринял *научный метод* Потебни. А это было главное, без чего нельзя было приступить к самостоятельной работе в данной области» [2, 469] (имеется в виду: в области теории словесности и вообще литературоведения и филологии в целом). С 1892 г. он «весь ушел» в занятия сравнительным и историческим синтаксисом – «по методу и в духе идей Потебни» [2, 477]. Область истории и мифологии древних индусов потеряла для него интерес. Оставаясь лингвистом, он все больше интересовался вопросами психологии и социологии, и постепенно психология, ее экспериментальные методы превратились для него из предмета изучения в орудие познания, в метод изучения языка и мифологии, а затем литературы и творчества русских писателей. Он нашел свою область, свою сферу, в которой, опираясь на идеи Потебни и данные психологии, начал разрабатывать свою собственную концепцию. И свои методы исследования. «Я уразумел, что в области науки мне следует заниматься вопросами психологии языка, мысли и творчества». В языкознании предметом его исследования стала эволюция синтаксических форм языка, а в литературоведении – психологическое исследование творчества русских писателей XIX века «и, наконец, затянувшаяся на многие годы работа по истории русской интеллигенции» [2, 431]. Исследования в области языкознания завершились книгой «Синтаксис русского языка», а с начала 90-х годов Овсяннико-Куликовский полностью переключился в сферу литературоведения и стал одним из самых известных и самых читаемых и почитаемых литературоведов конца XIX – начала XX вв. Как лингвист он известен мало, как литературовед очень скоро стал знаменит. Его книги,

особенно «История русской интеллигенции», оказали очень большое воздействие на умонастроения интеллигенции в начале XX в., на ее восприятие русской литературы XIX века.

Каковы основные идеи теоретической концепции Овсяннико-Куликовского в области литературоведения? Начать ее характеристику надо с психологического фундамента.

### § 3. Разработка проблем психологии творчества

Главной целью наук о человеке, в частности, филологии и особенно литературоведения, Овсяннико-Куликовский считал выяснение причин, движущих сил, закономерностей нравственного прогресса человечества. А для этого, считал он, нужно прежде всего понять психологическую причину, психологическую основу *нравственного* начала в человеке, природу таких категорий, как должное, совесть и добро в его душе, в его сознании.

Ключ к решению этих проблем он видел в *психологическом* исследовании литературы, в которой, с его точки зрения, глубже и ярче всего находят свое *эстетическое* выражение эти *нравственные* категории. *Методом* такого исследования, считал он, является анализ психологического содержания литературных произведений, творчества отдельных писателей, литературы в целом. А специальным объектом исследования, изучение которого даст возможность проникнуть в это содержание, станет ключом к его раскрытию, является психология творчества.

Но это, так сказать, только постановка задачи. А цельного и систематического изложения теоретических основ понимания психологии художественного творчества у Овсяннико-Куликовского нет. Ни в его книгах о русских писателях, ни в «Истории русской интеллигенции», ни в отдельном теоретическом трактате нет стройного, цельного, систематического изложения теории вопроса.

Поэтому, чтобы представить в более или менее строгом виде теоретическую базу его конкретных исследований, необходимо восстанавливать ее из суждений и тезисов, разбросанных в разных работах, суммировать, синтезировать их в единое целое, не упуская из виду того, что и сама эта теория эволюционировала, развивалась, уточнялась от книги к книге.

Правда, сам Овсяннико-Куликовский предполагал изложить все теоретические аспекты проблемы в специальной книге. Однако написать ее так и не смог или не успел (может быть, помешала революция и гражданская война, ведь он умер в 1920 г.). От этого его замысла ос-

талась лишь небольшая часть – работа объемом в 30-35 стр. под названием «*Введение в ненаписанную книгу по психологии умственного творчества (научно-философского и художественного)*». Начать разговор о его теоретических взглядах, видимо, нужно с нее, – она поможет реконструировать его понимание не только проблемы, сформулированной в названии, но и других теоретических проблем, получивших отражение в трудах Овсяннико-Куликовского.

Но прежде нужно выделить два уровня (а может быть, два этапа) разработки вопроса: во-первых, его понимание *общих* вопросов психической деятельности человека и, во-вторых, уже с учетом этого аспекта, – *специфики* психологических процессов и механизмов собственно *художественного* творчества. Так что для начала придется сделать экскурс в область психологии.

### **3.1. Общие вопросы психической деятельности человека**

Эволюционное развитие человека как *homo sapiens*, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, представляет собой процесс *обособления* друг от друга мысли и чувства, первоначально *нераздельных*. В течение тысячелетий этого развития духовный мир человека разделился на две *взаимосвязанные*, но *разные* сферы – сферу чувства и сферу мысли. «Вникая в психологическую природу этих двух сфер, – писал он, – мы ясно усматриваем коренное различие между ними, их разлад и приходим к выводу, что это – как бы две души, имеющие свои особые законы, стремления, задачи» [1, 30].

В перспективе дальнейшего развития человека и его духовного мира должно произойти *новое слияние* этих сфер воедино, но только после максимального *усовершенствования* мыслительной и чувственной сфер, достижения преобладания власти мысли и высших чувств над волей и чувствами низшими – инстинктами, аффектами, страстями. На этой основе произойдет *новый синтез* всех элементов психики. Этот синтез и создаст в итоге новую ЛИЧНОСТЬ, но не ограниченную и одностороннюю, как было до сих пор, а ЛИЧНОСТЬ в ее полном и совершенном, гармоническом развитии и проявлении.

Но сначала Овсяннико-Куликовский считает необходимым исследовать обе эти сферы (мысли и чувства) в отдельности, для того чтобы ясно понять их различия. В чем они заключаются?

ЧУВСТВО имеет разные степени интенсивности (по линии: чувство – страсть – аффект) и всегда несет в себе какую-то окраску (например, оно может быть приятно или неприятно). Кроме того, чувство всегда *индивидуально*. У одного – одна окраска, одни ассоциации,

у другого – другие. У каждого человека своеобразно чувство любви, гнева, отвращения и т.п.

Чувственная сфера *эгоцентрична* по своей природе. Эгоцентричность тем сильнее, чем сильнее и ярче чувство, степень его интенсивности, доходящей до аффекта. «Чувства – эгоцентрические по преимуществу проявления психики. Даже высшие, благороднейшие чувства, влекущие человека к подвигу самопожертвования, заставляющие его жертвовать собой для других или для идеи, с точки зрения чисто психологической должны быть понимаемы как акты наивысшего самоутверждения личности, наиболее яркого и полного выражения "я"» [1, 34 - 35].

Сфера МЫСЛИ, напротив, не эгоцентрична. Мысль как таковая, в чистом виде, лишена индивидуальной окраски. Возникнув в сознании одного индивида, она может стать достоянием другого. Идеи существуют независимо от отношения к ним породившего их или воспринимающего их индивида, независимо от того, нравятся они или не нравятся, приятны или неприятны человеку, соответствуют его желаниям и чувствам или нет.

Критерий оценки мысли не имеет никакого отношения к категориям «нравится – не нравится». Он расположен в другой плоскости: «правильно – неправильно», т.е. критерием здесь является *истинность*. И чем совершеннее, выше, могущественнее мысль, тем слабее ее связь с "я" субъекта.

Мысль тесно связана с языком, речью. А рождение мысли происходит в процессе взаимодействия сознания и подсознания. Подсознание – своеобразная кладовая (память), в которой хранится запас слов, грамматических категорий, представлений, понятий, идей. Однако это не мертвый склад. Между сознанием и подсознанием происходит непрерывное взаимодействие. Причем «в действительности **мысли** первенствующее значение принадлежит так называемой *бессознательной* сфере ее. Подавляющее большинство умственных актов совершается именно здесь, *за порогом сознания*. И жизнь мысли лучше всего может быть определена как постоянное общение между сознанием и сферой бессознательного. Умственные приобретения сохраняются в бессознательной сфере – это есть память, без которой умственная работа невозможна. Бессознательная сфера – арена умственной деятельности. Вникая в природу наших умственных актов, мы легко убеждаемся в том, что весьма многие из них протекают бессознательно; и нередко в сознании отражается только последний результат сложных операций, производящихся в бессознательной сфере автоматически» [1, 36]. Человек формулирует мысль, не думая, не сосредото-

точиваясь, например, на правилах грамматики, они – в подсознании и действуют автоматически. «Язык, – утверждал Овсяннико-Куликовский вслед за Потебней, – орудие мышления. Грамматические категории усваиваются нами в раннем детстве и становятся для нас настоящими формами мысли а priori в кантовском смысле» [1, 36]. Когда язык усвоен, тогда грамматическая апперцепция сосредоточивается в сфере бессознательной, сохраняя живую связь с сферой сознания. Если деятельность (бессознательную) языка перенести в сферу сознания, то обнаружится вся сложность и тонкость этой деятельности. Например, при школьном изучении грамматики, или грамматическом разборе, или изучении иностранного языка. Мы осознаем, насколько сложна и трудоемка работа, которая в бессознательной сфере выполняется автоматически, без затраты усилий<sup>1</sup>. Так что благодаря работе подсознания достигается огромная "экономия мышления". Когда мы сталкиваемся с неожиданным решением проблемы (вспомним знаменитое ньютоново яблоко, или архимедову ванну, или менделеевскую периодическую таблицу, приснившуюся автору во сне), то это значит, что оно возникло в процессе взаимодействия сознания и подсознания. Человек думает, ищет решение – перестает думать – все это уходит в подсознательную сферу – затем вдруг всплывает в сознании в виде готового решения. Каждый, кто вел напряженную умственную работу, сталкивался с такими ситуациями.

Мыслительный процесс, таким образом, связан с "экономией" психической энергии, ибо значительная доля работы падает на автоматически действующие подсознание и память<sup>2</sup>. Бессознательная сфера, таким образом, в области мыслительной деятельности способствует сохранению психической энергии человека. (Только не надо путать такую "экономия" с другим значением этого слова, связанным с развитым А.Потебней понятием "сгущения мысли", *разного* в образе и в понятии)<sup>3</sup>.

А в области *чувства*, согласно Овсяннико-Куликовскому, бессознательной сферы не существует. Чувство действует только в налично-

---

<sup>1</sup> "Все мы хорошо знаем это по горькому опыту школьных лет, когда в целях обучения грамматике мы подвергались неизбежной операции насильственного перемещения существительных, прилагательных, глаголов, подлежащих, сказуемых и т.д. из бессознательной сферы, где они действуют автоматически, в сознание, где их работа уже перестает быть даровой и где, по величине требуемой ею затраты умственных сил и внимания, легко можно составить понятие об ее огромной важности и ценности" [1, 37].

<sup>2</sup> См. рассуждения Овсяннико-Куликовского о причинах переутомления: "Психологически умственное утомление сводится к перевесу работы сознания над работой в сфере бессознательной. Поэтому оно более свойственно деятельности *изучения, усвоения, а также обучения, преподавания*, чем деятельности творческой. Добросовестный ученик и таковой же учитель..., по самой природе умственной работы, переутомляется скорее, чем Дарвины и Канты" [1, 64].

<sup>3</sup> См. об этом: Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. Нижн.Новгород, 2001. С. 28, 34.

сти настоящего, так сказать, "здесь и теперь". Оно не сохраняется в памяти вопреки утверждению поэта (К.Батюшкова): "О, память сердца, ты сильнее // рассудка памяти печальной!". Сохраняется в памяти не чувство, а мысль о нем, о связанных с ним обстоятельствах, ассоциациях и т.п. Само же чувство уходит безвозвратно: "Наша *чувствующая* душа, по справедливости, может быть сравниваема с тем возом, о котором говорится: что с возу упало, то пропало. Напротив, душа мыслящая – это такой воз, с которого ничего не может упасть: вся поклажа там хорошо помещена и скрыта в сфере бессознательной" [1, 39]. Если нам кажется, что прежнее чувство возникает вновь, – это иллюзия, оно хотя и может напоминать прежнее, но это уже новое, другое чувство, с другими нюансами, другой окраской, другой интенсивностью. Герои тургеневского "Дыма" Литвинов и Ирина любили друг друга, затем, после разрыва в Москве, их чувства угасли. А при встрече за границей "воспоминания о прошлом и жажда счастья привели к новой любви. Она вспыхнула с новой силой. Но это, в точном психологическом смысле, не прежнее чувство, а новое, только очень похожее на прежнее. Когда говорится, что Литвинов и Ирина не переставали любить друг друга и любовь бессознательно сохранялась в их душе, чтобы при новой встрече вспыхнуть с прежней силой, то это только – фигуральное выражение, противоречащее психологической природе чувств... Нет, чувства, раз пережитые и потухшие, не поступают в сферу бессознательного, и такой сферы нет в душе чувствующей. Но в ней есть нечто иное. Это именно – *следы пережитого*. Испытанное чувство исчезает, но наша психика обогащается новым опытом и становится на будущее время более *восприимчивою* к данному чувству" [1, 39]. Отсюда вывод: "В *психике мыслящей*, где есть бессознательная сфера, господствует закон *памяти*, а в *психике чувствующей*, где бессознательной сферы нет, властвует закон *забвения*" [1,40]. И еще один: "Чувства, как сознательные по преимуществу процессы психики, скорее тратят, чем сберегают душевную силу. Жизнь чувства – **расход души**" [1,40].

Таким образом, "ум с сердцем не в ладу": две сферы душевной жизни противостоят друг с другом, к тому же мыслительная деятельность "экономит" психическую энергию, а "половодье чувств" безжалостно ее расходует. Сферы эти различны, по природе своей как будто бы несовместимы, и в то же время на практике, в жизнедеятельности человека, взаимосвязаны; этот баланс, это взаимодействие, более или менее дисгармоническое или гармоническое, и составляют реальную психологическую жизнь личности.

Опосредованно она отражается в литературных и иных произведениях.

Чем *отвлеченнее* мысль, тем больше она мысль. Самый существенный признак мысли – способность ее восходить от единичного, конкретного к общему, отвлеченному.

Но конкретные представления могут обобщаться не только посредством чисто мыслительной деятельности, но и деятельности другого рода – эстетической. Конкретные представления обобщаются либо в отвлеченные понятия (это путь науки), либо в типические образы, и это путь искусства, литературы ("кроме лирики" [1, 41], оговаривается при этом Овсяннико-Куликовский. Не будем сейчас останавливаться на этой оговорке, но не забудем ее).

*Чувства* как таковые, с его точки зрения, обобщению вообще не поддаются, они всегда конкретны, индивидуальны, в каждом отдельном случае они особы и неповторимы: "Нельзя обобщить, скажем, 100 чувств любви в одном чувстве какой-то любви вообще" [1, 41]<sup>1</sup>.

Такое резкое противопоставление чувства и мысли, конечно, сознательно заострено и основано, как говорит Овсяннико-Куликовский, "на их крайних выражениях" [1, 41], когда под мыслью понимается мысль наиболее отвлеченная, а под чувством – самая интенсивная его форма – в виде аффекта. Чем менее отвлеченна мысль и чем менее интенсивно чувство, тем более они сближаются.

Тем не менее крайние степени отвлеченности или интенсивности того и другого наглядно свидетельствуют о *различном* воздействии мысли и чувства на состояние души. "Представим себе, – пишет Овсяннико-Куликовский, – картину душевной жизни, управляемой интересами отвлеченной мысли, при минимуме аффектов, при отсутствии страстей, – и мы получим то, что Спиноза, лучший представитель такой жизни, справедливо называл *свободой*. Представим себе картину душевной жизни, управляемой аффектами и страстями, – при минимуме умственной деятельности, при отсутствии отвлеченных идей, – и мы получим то, что Спиноза справедливо называл *рабством*" [1, 42]<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Когда говорят о пушкинской любви к женщине, вспоминают обычно стихотворение "Я вас любил". Но в нем поэт вспоминает о любви, которая, "быть может, в душе моей *угасла не совсем*". Сравните с этим воспоминание о любимой когда-то женщине в стихотворении "Под небом голубым страны своей родной": "Из равнодушных уст я слышал смерти весть // и *равнодушно* ей внимал я". Есть у Пушкина и другое произведение (не буду его здесь называть), где воспоминание о горячо любимой когда-то женщине связано "*с неодолимым отвращеньем*".

<sup>2</sup> Спиноза видел путь к свободе в избавлении от страстей, которое достигается посредством познания. См. об этом в гл. 1У "О человеческом рабстве или о силах аффектов" и в гл. У "О могуществе разума или о человеческой свободе" в кн.: Спиноза Б. Избр. произв. в 2-х томах, т.1. М., 1957. С. 521, 588.

Между прочим, именно на этом основании Овсянико-Куликовский не только проводит разграничение между сферами мысли и чувства, но и строит свою *классификацию чувств*, исходя из оценки *степени* положительного (для человека и общества) содержания в них и базируясь на принципе *эволюционного* развития чувств.

### 3.2. Классификация чувств

Критерием оценки разных чувств становится для него как раз степень их способности *поработать* душу, т.е. подчинять себе личность человека, или, наоборот, способности *освободить* ее от рабства страстей и аффектов.

В результате он выделяет 4 класса чувств, выстраивая их именно по этой линии и одновременно учитывая историческую *эволюцию* чувственной сферы человеческой психики.

1. ЧУВСТВА ОРГАНИЧЕСКИЕ (или "биологические"). Это, так сказать, чувства "телесные" (здоровье – нездоровье), голод, жажда, сытость, половое влечение и т.п. При нормальных условиях, т.е. при физическом и душевном здоровье, эти чувства не поработают душу. Но при условиях ненормальных, особенно при душевном нездоровье, они вырастают в аффекты, поработавшие мысль, волю, другие чувства. Психозы есть крайнее выражение этих ненормальных условий.

2. ЧУВСТВА "НАД-ОРГАНИЧЕСКИЕ". Они возникают как сложная психическая надстройка над биологическими чувствами, рождаются, вырастают из них, но к ним отнюдь *не сводятся*. Важнейшее из таких чувств – любовь между мужчиной и женщиной. Оно родилось из биологического – полового – чувства, но само оно уже *иное* чувство – высокое, идеализированное; на высшей ступени развития оно может даже стать антиподом примитивного полового чувства или инстинкта размножения.

Любопытна характеристика этого чувства Овсянико-Куликовским: "Это, бесспорно, одно из **поработавших** чувств... Поэты всех времен (надо отдать им справедливость) сделали очень много для идеализации и облагораживания любви-страсти. В смысле украшения и поэтизации жизни это чувство имеет свою ценность. Но в общем придется сказать, что оно приносит больше зла, чем добра. Вполне уместное и благородное в юном возрасте, оно простирает свою власть и на старшие поколения, где оно – излишне и, как все излишнее, вредно. Известно, что глупостям, совершаемым людьми умными под властью этого чувства, имя – легион" [1, 44]. Таким образом, Пушкин, в отличие от автора оперы "Евгений Онегин", прав и в том,

что "любви все возрасты покорны", и в том, что отнюдь не для всякого возраста "ее порывы благотворны". Сравним:

В опере Чайковского:

Любви все возрасты покорны,  
Ее порывы благотворны  
И юноше, в расцвете лет,  
Едва покинувшему свет,  
И закаленному судьбой  
Бойцу с седою головой...  
Онегин, я скрывать не стану...  
и т.д.

В романе Пушкина:

Любви все возрасты покорны,  
Но юным, девственным сердцам  
Ее порывы благотворны,  
Как бури вешние полям:  
В дожде страстей они свежеют,  
И обновляются, и зреют –  
И жизнь могущая дает  
И пышный цвет и сладкий плод.  
Но в возраст поздний и бесплодный,  
На повороте наших лет  
Печален страсти мертвой след:  
Так бури осени холодной  
В болото обращают луг  
И обнажают лес вокруг.

Овсяннико-Куликовский, между прочим, даже осмелился дать весьма неутешительный для этого чувства прогноз: "Едва ли можно сомневаться в том, что в будущем оно подвергнется значительным изменениям в своем составе, характере и силе и потеряет ту власть и популярность, какими оно пользуется до сих пор. Уже одно уравнение женщин с мужчинами на почве общего труда и развития внесет коренные изменения в порядке любовных чувств, подогреваемых, как известно, различием вторичных половых признаков, – а эти признаки в известной мере уравниваются в общем царстве труда и мысли. Женщина будущего – равноправный товарищ мужчины на всех поприщах общественной деятельности – потеряет те утрированные и условно красивые черты так называемой "женственности", которые ни с физической, ни с духовной стороны не могут считаться положительным приобретением цивилизации" [1,44]. Здесь Овсяннико-Куликовский рассуждает почти как женофоб Отто Вейнингер, автор известной книги "Пол и характер" (он ее написал, опубликовал и тут же покончил жизнь самоубийством в возрасте 22 лет).

Но сам Овсяннико-Куликовский отнюдь женофобом не был и в чувстве любви и в женщинах понимал немало, о чем свидетельствуют его глубокие и тонкие анализы любовных коллизий и переживаний героев литературных произведений, а также, например, характеристики тургеневских женщин. Но как теоретик он тут, пожалуй, немножко "зарапортовался". Бывает!

3. ЧУВСТВА СОЦИАЛЬНЫЕ: семейные, общественные, правовые, политические. Их сфера огромна. Они различны и по интенсивности: тут есть и обыкновенные чувства, и аффекты, и страсти. В про-

цессе эволюции человеческой психики именно возникновение этого класса (уровня) чувств – социальных – формируют *личность*. До этого человек – либо стадное существо, подчиненное органическим (биологическим) инстинктам и чувствам, либо особь, индивид, который еще вне стада не существует.

Предпосылка возникновения *личности* – сначала ощущение, затем все более явственное осознание своего социального положения, своего места в общей организации.

"Только с появлением личности становится возможной антитеза: я и общество. Индивид, не имеющий личности, этой антитезы не знает: он не противопоставляет себя обществу, – он тонет в нем... Есть особи, но нет психологической индивидуальности, нет того обособления личной психологии, в силу которой становится возможной антитеза: я и общество" [1, 46].

Смена социальных систем – это есть одновременно смена социальных типов личности [1, 53].

4. ЧУВСТВА НАД-СОЦИАЛЬНЫЕ. Они возникают из социальных. Но, подобно тому, как чувства над-органические далеко не сводятся к их первоисточнику – чувству органическому (любовь и половое влечение), так и над-социальные чувства приобретают особое содержание, особое значение и назначение и особую силу. Все это далеко не уместается в рамки явлений чисто социальных.

К этой категории относятся чувство религиозное и чувство нравственное. Они сверх-социальны. "Религия и этика метят куда-то выше общества и нередко вступают в конфликт с другими чисто социальными психическими образованиями. Все более и более сфера их действия переносится в самый центр личности, в индивидуальное "я". Образуется религиозное сознание и нравственный императив, как интимное достояние личности, над которым общество не властно и развитие которых может поднять личность выше общества" [1, 56].

Следовательно, религиозное чувство и нравственный императив – это психические образования *особого* порядка. Дело не только в том, что сфера их действия – индивидуальное "я", центр личности, но и в том, что они представляют собой *не только чувство, но и мысль*, которые в этих психических явлениях неразложимы [1, 56]. Это как бы "психические атомы", как говорит Овсяннико-Куликовский, той новой, "третьей души", к которой эволюционирует человечество и в которой снова неразделимы будут сферы чувств и мыслей.

Таким образом и по такой логике формируется постепенно у Овсяннико-Куликовского центральное понятие его психологической литературоведческой концепции – понятие *личности*. Методология

психологического литературоведения прежде всего предполагает исследование литературных произведений в теснейшем соотношении с анализом личности их творца, потому что психология *автора* определяет психологию его творчества и обязательно находит отражение в произведении. Но, с другой стороны, и *герои* литературных произведений интересуют литературоведа "психологического направления" тоже прежде всего как личности.

Это *программное* положение психологического метода в литературоведении. Поэтому проблема личности, как психологическая проблема, и само понятие *личности* приобретают для Овсяннико-Куликовского особое, определяющее значение.

### 3.3. Что есть личность с психологической точки зрения?

Личность есть синтез психических процессов индивида. Возникает личность из индивидов (особей), которые как таковые еще не отличаются себя от стада, и представляет собой продукт определенной степени развития социальных отношений, т.е. продукт определенной фазы формирования цивилизации.

Центр личности, ее содержание, по Овсяннико-Куликовскому, образуют ее индивидуальные признаки, а также их специфическое конкретное сочетание: особый физиологический строй, темперамент, нравственность, волевые качества, личные особенности характера, вкусов, проявлений чувств, стремлений, умственные способности. Все это составляет *ядро* личности.

Это ядро, центр, эту точку окружают концентрически разные факторы и формы влияний, которые воздействуют на индивидуальное ядро личности.

"Если, выражаясь фигурально, произвести поперечный разрез личности, то такой разрез обнаружил бы ряд концентрических кругов" [1, 51), расположенных ближе или дальше от центра, ядра личности.

- Самый широкий, самый дальний от этого ядра – круг *национальный* (признак, совокупность признаков).
- Более узкий, более близкий к "ядру" личности – круг *исторически-сословный* (т.е. совокупность признаков, связанных с социальным происхождением личности: это может быть дворянин, потомок бояр, князей или крестьян и т.п.).
- Еще уже – круг *современных классовых отношений* (т.е. человек может быть *по происхождению* дворянином, но в то же время фактически, "по жизни", являться "типичным для современности буржуа-капиталистом"). Или революционером. Ср. капиталиста и по

происхождению и по роду профессиональных занятий Энгельса, дворянина по происхождению – профессионального революционера Ульянова-Ленина и т.п.

- Далее – круг *профессиональный*, т.е. принадлежность к людям определенной профессии ("долго служил по выборам и усвоил типичные черты земского деятеля" [1,51]).
- Наконец, "круг из черт *местных* (типичный провинциал или типичный москвич)", москвич или петербуржец и т.п.

"Таких «кругов» у одного может быть больше, у другого меньше; одни из них представляются неяркими, малозаметными, другие – гораздо ярче, устойчивее и сохраняют свое значение при всевозможных переменах в судьбе человека"[1, 51] (например, национальные или некоторые наследственно-сословные, допустим, связанные с происхождением из среды духовенства и т.п.).

По мере удаленности от центра личности эти "круги различаются":

- а) по степени *воздействия* на личность: наименьшее – национального, большее – социального, еще большее – профессионального и т.д.;
- б) по *нравственному* содержанию: чем дальше круг от центра, тем меньше в нем нравственных признаков, нравственного содержания, тем безразличнее он для оценки нравственных качеств личности. "Не все, но огромное большинство этих форм должны быть признаны с этической стороны безразличными и нравственной оценке не подлежат" [1,52].

Так, национальность с точки зрения нравственной оценки практически нейтральна. Ближе к ней – профессиональная: так, некоторые профессии изначально считаются нравственными (медицина, образование), другие – изначально безнравственными (ростовщичество, воровство, проституция и т.д.).

Так что с этической точки зрения большинство этих "кругов" безразличны. Но чем ближе "круг" к центру личности, тем больше содержит в себе нравственных влияний.

Итак, личность схематически можно представить – если в плоскости – как ряд концентрических кругов вокруг ядра – содержания личности, ее индивидуальности. А если объемно, то личность – шар, сфера, ядро которой окружено и находится под воздействием концентрически расположенных друг над другом пластов. "Все окружающие эту точку концентрические круги форм, как обручами, сжимают и скрепляют личность. Они-то и объединяют ее, они вносят чрезвычайно важный вклад в дело организации личности, в дело создания ее синтеза" [1, 52].

Такая модель дает основания для разграничения собственно психологических и социально-психологических факторов и позволяет исследовать их взаимосвязь. Так, если связать ее с изложенной выше системой классификации чувств, то ближе всего к центру личности оказывается тот круг, который связан с чувствами – по классификации Овсяннико-Куликовского – над-социальными, т.е. религиозным чувством и нравственным императивом. Поскольку они представляют собой синтез чувства и мысли, то они оказывают особо сильное воздействие на ядро личности, т.е. на индивидуальность человека. Религиозное убеждение или "голос совести" – это не просто чувство, а уже "скрытое суждение, чуть ли не силлогизм" [1, 56]. Поэтому они так сильны в своем регулирующем воздействии на проявления личности, направленность ее воли, на ее действия и поступки. "Голос совести говорит: ты должен поступать так-то и воздерживаться от таких-то поступков не потому, что это полезно или нужно кому бы то ни было, – тебе, другим, обществу, государству, – а потому только, что я, совесть, этого требую. Такое самоуправство, такой деспотизм совести свидетельствует прежде всего о том, *что она – инстинкт*. И в этом отношении она является деспотом не больше, чем другие инстинкты, например, половой. Но она по существу отличается от других тем, что она отнюдь *не слепа, не иррациональна*, как другие: это – единственно *умный, сознательный, рациональный* инстинкт, который знает, какой высшей цели он служит, для чего властвует, во имя чего одобряет, порицает, терзает человека. Совесть ясно дает понять, что она стремится к тому, чтобы человек был *личность*, а не только особь, и, поверх всяких групп, в которые он входит, становился участником чистой человечности... *Поверх социальности* завязаны иные отношения человека к человеку, определяемые формулой: *человек человеку должен быть не средство, а цель*. Эта формула и есть *нравственный закон*" [1, 63-64].

Таким образом, в структуре личности Овсяннико-Куликовский различает: а) ФОРМУ личности – признаки национальные, классовые, социальные, профессиональные; они в этическом отношении безразличны и нравственной оценке не подлежат или же подлежат в незначительной степени; б) СОДЕРЖАНИЕ личности: то, что относится к ее ядру, и наиболее близкие и наиболее сильно определяющие ее "круги", прежде всего круг над-социальных (религиозных и нравственных) чувств и убеждений.

Такова теоретическая модель психологического состава личности, с точки зрения которой Овсяннико-Куликовский анализирует особенности личности писателя, героев его произведений и т.п. Это – от-

правная точка и методологическая основа его психологического анализа литературных явлений. Чтобы понять литературоведческие работы Овсяннико-Куликовского, скрепляющую их психологическую концепцию, нужно учитывать его трактовку проблемы личности – проблемы, которая составляет фундамент его литературоведческих построений: анализа произведения, творчества писателя, историко-литературного процесса как процесса смены психологических типов личности в литературе разных периодов и этапов развития (название главного его труда – "История русской интеллигенции" – вызвано как раз проходящей сквозь него центральной идеей о смене различных психологических типов личности литературных героев XIX века в произведениях разного времени – от Грибоедова до Чехова).

Однако уже изложение психологической концепции Овсяннико-Куликовского отчетливо показывает, что она по отношению в искусству слова является, так сказать, достаточно внешней и к тому же априорной. Многие, почти все из упомянутых выше проблем (например, проблема национального и социального, проблема различия сфер мысли и чувства и др.) затрагивались и Потебней, но всегда и исключительно только в связи с анализом явлений языка, мифологии, фольклора и литературы, только на основе их исследования и только во взаимосвязях психологических проблем с филологическими. Потебня шел скорее от слова и произведения к психологии, а Овсяннико-Куликовский скорее, наоборот, проецировал психологическую проблематику на материал литературы. Так что он действительно шел от Потебни в своих литературоведческих трудах, но именно *от*, порою весьма далеко удаляясь от идей и методологии своего учителя, а вместе с этим и от структуры слова и произведения литературы к выделенным, абстрагированным из них структурам психологическим (характер как таковой, психологический или социально-психологический тип и т.п.).

#### **§ 4. Два типа (метода) художественного творчества: "наблюдательный" и "экспериментальный"**

Кроме вышеизложенной трактовки психологических проблем и концепции личности, в основе литературоведческой методологии Овсяннико-Куликовского лежит также концептуальная идея о существовании двух типов художественного творчества, которую он упорно отстаивал в своих работах и в полемике с другими литературоведами.

Впервые он выдвинул ее в статье "Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве", затем более последовательно

теоретически разработал в статье "Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве", а далее попытался доказать и реализовать на конкретном материале в книгах о Тургеневе, Гоголе, Пушкине, Чехове и др. писателях.

Статья "Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве" представляла собой попытку применения метода и инструментария "положительной" науки (т.е. естественнонаучного знания) к произведениям искусства. Заметим – *реального*, т.е. *реалистического* искусства, поскольку, по Овсяннико-Куликовскому, "реальное искусство в области художественного творчества занимает такое же место, какое в сфере теоретического познания принадлежит положительной науке" [1, 146] (в отличие от отвлеченных построений метафизики, которые соответственно ближе к искусству "нереальному")<sup>1</sup>.

Учтем это: когда Овсяннико-Куликовский рассуждает о "наблюдательном" или "экспериментальном" искусстве, то речь идет прежде всего о двух типах *реалистического* творчества, а не какого-либо другого.

Сначала Овсяннико-Куликовский разграничивает *предмет* науки и искусства. Предмет науки – Космос во всем его разнообразии и бесконечности. Предмет искусства – человек, человечество во всем многообразии его духовных и социальных устремлений. "Точка зрения искусства не космическая, а человеческая. Его задачи, стремления, цели – познавать человечество и все человеческое. Искусство есть процесс самопознания человечества. И все, чего касается искусство, сводится им к человеческому, так или иначе приводится им в связь с этим последним. Вся природа, весь космос в его бесконечности служит для искусства только материалом для познания человека и человечества. Когда художник рисует пейзаж или море, то цель его не в

---

<sup>1</sup> "Реальное искусство противоплагается нереальному, неоднократно выступавшему в разных видах на историческую сцену, то в виде ложного классицизма, то – романтизма, то – символизма, наконец – неоромантизма. Все эти нереальные направления имели или имеют свое значение, которого я не отрицаю, подобно тому как не отрицаю я исторического значения метафизических систем, противопоставляя им положительную науку и научную философию. Из нереальных школ искусства выходили и еще могут выйти выдающиеся, даже великие произведения, создания гения, – и отрицать их было бы делом напрасным". И далее – прогноз, надо сказать, несбывшийся: "Я утверждаю только, что подобно тому как развитие научной мысли делает метафизические построения все более и более ненужными, так и развитие искусства в направлении истинного реализма, художественного познания действительности все более и более ограничивает роль и значение всякого "сочинительства" в искусстве, отводя ему второе место в умственной производительности человечества" [1, 147]. Кроме вышеупомянутых направлений, к нереальному искусству Овсяннико-Куликовский относит также "ложный реализм", в котором "всё, и фабула, и обстановка, и персонажи, по-видимому, взято из действительности и находится в полном согласии с существующими отношениями, нравами и т.д., но, вместе взятое, дает ложное освещение действительности или же хотя бы и не ложное, а только такое, которое никому и ни во что не нужно" [1, 147-148]. Правда, вопрос о критериях отличения реализма настоящего от ложного здесь не ставится и не решается.

том, чтобы дать картину, по которой можно было бы изучить данный уголок природы, а в том, чтобы поделиться с нами своими мыслями, чувствами, настроениями, для которых данная картина служит только способом изображения" [1,150] (заметим, что это очевидное развитие суждений Потебни на ту же тему).

Итак, Овсяннико-Куликовский прямо проецирует методы положительных наук на методы *реального* (реалистического) искусства: оно "есть познание действительности, достигаемое путем строгих методов, аналогичных тем, которыми орудует положительная наука" [1, 160]. А эти орудия: 1) наблюдение, 2) опыт.

В художественном творчестве имеет место и то, и другое, а потому реальное искусство делится на два типа – *наблюдательное* и *экспериментальное*.

Если художник, наблюдая явления жизни, переносит их в свое произведение в том виде, в каком он их наблюдает, то это *наблюдательное* художественное творчество.

Если художник комбинирует образы и события в нужном ему направлении, т.е. производит своего рода опыт над действительностью, орудая ее элементами в соответствии с заданной целью, то это опытное или *экспериментальное* художественное творчество. В зависимости от *преобладания* того или иного метода образы, явления, события получают в произведении различное освещение.

"Освещение художественного образа, самой жизнью не данное, а вытекающее из особенностей ума, таланта и самой природы художника, – вот в чем главное отличие опыта от наблюдения" [1, 164].

И в том, и в другом виде творчества результат – художественные типы и типические картины жизни, но смысл и художественное значение этих типов, образов, картин будет разным.

Деление это *не абсолютное*: "Зачастую трудно или даже невозможно провести точную границу между наблюдением и опытом в искусстве. Есть немало произведений, в создании которых участвовали оба метода" [1, 163].

Однако все же есть доминанта, и по этим доминантным признакам Овсяннико-Куликовский творчество русских писателей-реалистов делил на два типа, две группы – по преимущественному преобладанию в нем того или иного выделенного им "метода".

*Наблюдательный* тип творчества – это Пушкин, Тургенев, Гончаров, Л. Толстой.

*Экспериментальный* тип – Грибоедов, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Чехов.

В последующем эта идея развивалась, уточнялась, дополнялась, и Овсяннико-Куликовский пишет специальную статью "Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве. К теории и психологии творчества". В ней он пытается раскрыть суть самого *процесса* творчества, выяснить психологическую природу и механизм обоих методов в искусстве.

Исходным моментом для их разграничения *в этой плоскости* становится у него сопоставление так называемого "обыденного" мышления с мышлением художественным.

В обыденном мышлении, как и в обыденной речи, в слове общенационального языка, есть зачатки, зародыши художественного. Между обыденным мышлением и художественным творчеством существует тесное психологическое родство. Именно здесь заложена основа для *понимания* художественных произведений всеми людьми: если бы не было в обыденном мышлении элементов художественного, то такое понимание было бы невозможным.

И в обыденном, и в художественном мышлении представления, понятия, образы никогда не выступают в отвлеченном виде, – они включены в сложный психологический процесс и всегда имеют какую-либо субъективную окрашенность или оценку.

И в обыденном, и в художественном мышлении создание образов имеет субъективный характер, основанный на личном опыте.

Художник-экспериментатор отбирает и располагает явления жизни так, чтобы картина в итоге лучше отразила его субъективную оценку этих явлений. Он как бы производит некий эксперимент над явлениями жизни. Это и есть экспериментальный вид творчества. "Освещение художественного образа, самой жизнью не данное, а вытекающее из особенностей ума, таланта и самой природы художника, – вот в чем главное отличие наблюдения от опыта в искусстве" [1, 164]. *Обыденному* мышлению, считает Овсяннико-Куликовский, более близок и свойственен именно *экспериментальный*, опытный вид творчества, ибо человек вообще склонен подчинять наблюдаемое *своему* опыту, *своей* оценке.

*Наблюдательный* метод основан не на субъективном, а на объективном восприятии и изображении явлений жизни (т.е. на стремлении избежать субъективной оценки); эти явления подаются так, как существуют в самой действительности, без видимого или тем более нарочитого, специального искажения пропорций и связей между явлениями.

Между этими типами творчества *нет абсолютной границы*, и существует множество *переходных* ступеней. В экспериментальном

искусстве есть элементы наблюдения, и, наоборот, объективное творчество не лишено субъективного начала.

Сам Овсянико-Куликовский иногда (именно иногда, а не всегда) невольно отдает предпочтение "наблюдательному" искусству и как более глубокому, и как более трудному, хотя постоянно подчеркивает равноправие и равноценность двух типов творчества.

Например: "Сатира – вот исконный образец художественного эксперимента. Существенное различие между художником-экспериментатором и художником-наблюдателем сводится к тому, что первый, в противоположность второму, не стремится в "всецелой правде", к полному беспристрастию, – он преследует правду одностороннюю и относительную, которая, однако, часто оказывается и глубже, и важнее "всецелой правды". Картина жизни, раскрывающаяся перед нами в создании художника-экспериментатора, не отвечает действительности, как она есть, – зато она отвечает действительности, как источнику скорби, смеха, слез, негодования. По такой картине нельзя представить себе точного, всестороннего, правдивого понятия о действительности; зато по ней можно составить себе весьма точное и глубоко верное представление о том, как действительность оскорбляет идеальное в человеке..." [1, 163].

В чем заключается отличие художественного мышления от обыденного, при их родственности? Между ними есть общее. Но есть и принципиальное отличие: оно состоит в том, что художественный образ, оставаясь индивидуальным, в то же время типичен, общезначим; обыденный же образ по преимуществу индивидуален. Художественное творчество – очищение обыденного впечатления от всего случайного, усиление в нем черт типического, концентрация их в индивидуальном, и уже на этой основе своя оценка, свое толкование. Модель соотношения обыденного и художественного мышления, как видим, построена Овсянико-Куликовским по аналогии с моделью соотношения языка вообще, в том числе и обыденной, практической речи, с поэтическим языком в филологической концепции Потебни. Но – опять-таки – с акцентированием не филологической, а психологической стороны вопроса.

## § 5. Проблемы психологии понимания

В статье "К психологии понимания" Овсянико-Куликовский развивает мысль Гумбольдта – Потебни о том, что "всякое понимание есть, вместе, непонимание". Потебня дал глубокое *филологическое* обоснование этой идеи своим анализом природы и структуры слова,

являющейся источником этого феномена. Овсянико-Куликовский в своей статье развивает эту идею на основе данных *психологии*.

То, что душа человека замкнута и непроницаема, что ее содержание, включая сюда и мысль, не передается, не переносится от человека к человеку, что взаимное понимание никогда не бывает полным и может быть только относительным, – все это, пишет Овсянико-Куликовский, – "элементарные основные истины психологии, давно уже предвосхищенные народной мудростью в пословице «чужая душа потемки»"<sup>1</sup>.

Полного понимания быть не может не только потому, что "души не сундуки, которые можно раскрывать, а чувства, мысли и все вообще душевные состояния не вещи, которые можно перекладывать из одного сундука в другой" [106], "а потому также, что нет двух субъектов, которые были бы психологически адекватны друг другу. У каждого свой внутренний мир, свой склад ума, особый уклад чувства и воли, своя личная история жизни, свой внутренний опыт. А потому любое чувство и любая мысль в каждом из них получают различную постановку, различное освещение, могущее иногда существенно изменить их смысл, их характер" [107].

Таким образом, понимание не бывает полным и может быть лишь относительным. Но даже относительное понимание возможно только при двух условиях:

- 1) если воспринимающий обладает хоть каким-нибудь личным опытом в той сфере знаний и эмоций, о которой ему что-то сообщают;
- 2) если в момент восприятия сознание воспринимающего свободно от других чувств и мыслей или занято близкими либо аналогичными мыслями и чувствами.

При этих условиях слова говорящего могут стать толчком, который вызовет у другого душевные состояния и мысли, отчасти похожие на то, что имеет в виду говорящий.

И тогда возникает иллюзия *передачи* чувств и мыслей от одного человека другому. Но в действительности это не передача, а возбуждение в воспринимающем мыслей и чувств, аналогичных, в известной мере согласующихся с мыслями и чувствами говорящего.

Все это относится и к восприятию художественных произведений: оно неполно, относительно. Но вместе с тем при полном непонимании не был бы возможен самый процесс восприятия художествен-

---

<sup>1</sup> Овсянико-Куликовский Д.Н. К психологии понимания // См. приложение в кн.: Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении. Д.Н.Овсянико-Куликовский. М., 1981, с. 106. Далее статья "К психологии понимания", а также и сама эта работа Н.В. Осьмакова цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте.

ного творчества. Основа относительного *понимания* его, по Овсяннико-Куликовскому, – в том сходстве обыденного и художественного мышления, которое он обосновывал в статье "Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве". Чем больше развито в обыденном мышлении человека художественное начало, тем полнее он способен понимать художественные произведения. И все равно оно не может быть абсолютным: даже между *писателями*, обладающими высоко развитым художественным мышлением, нет полной адекватности понимания и сопереживания (наоборот, индивидуальность таланта может иногда даже стать препятствием к такому пониманию, недаром некоторые писатели бывают столь нетерпимы к манере и творчеству других: вспомним, как Толстой ниспровергал Шекспира, Тургенев не принимал Толстого, Чехов – Ибсена и т.п., – примеров не счесть). В решении проблемы понимания Овсяннико-Куликовский не дал чего-либо нового по сравнению с Потебней, и целью этой своей статьи, о которой идет речь, он ставил "дать еще одну иллюстрацию" к тезису "понимание есть непонимание". Но он перенес центр тяжести в область психологии восприятия ("самого психического явления, на которое указывает этот тезис" [104]) и дал действительно блестящую иллюстрацию психологического содержания этого явления тонким и глубоким сопоставительным анализом двух сходных по теме произведений: рассказа Мопассана "Одиночество" ("Solitude") и стихотворения Тютчева "Silentium".

Рассказ Мопассана написан в форме монолога человека, который до ужаса ясно осознал невозможность полного понимания, полного общения и взаимного раскрытия душ. Это осознание абсолютного одиночества человека в мире, среди других людей, вызывает у героя Мопассана жесточайшие страдания, которые он старается выразить в своем монологе, обращенном к автору рассказа. Когда человек поймет, что одиночество – удел не только его, но всех и каждого, что понимание – только иллюзия, самообман, "он тогда почувствует себя как бы замкнутым в себе самом и содрогнется перед этим грозным, леденящим признаком душевного одиночества, умственной изолированности. Ему станет жутко и страшно – точно он в пустыне; им овладеет страх, напоминающий психоз боязни пустого пространства. «Великое мучение нашего существования происходит от того, что мы вечно одиноки, все наши усилия, все наши действия клонятся лишь к тому, чтобы бежать от этого одиночества». Отсюда он объясняет, между прочим, и любовь (между мужчиной и женщиной), это стремление к слиянию душ, попытку вырваться из заколдованного круга одиночества. Но тщетно! Души не могут слиться, и наивные влюбленные

совершенно заблуждаются, полагая, что они заглянули в тайники своих душ, что их умы раскрылись для взаимного понимания: «они (эти влюбленные) остаются и всегда останутся одинокими» [104]. Эти мысли героя являются отражением (и следствием) тягостного душевного состояния, которое он старается выразить словами о том, что с тех пор, как он осознал невозможность понимания, ему кажется, будто он опускается в какую-то яму, в мрачное подземелье, в бездонную пропасть. «Это подземелье и есть жизнь... По временам я слышу шум, голоса, крики... я подвигаюсь вперед ощупью по направлению к этим неясным звукам; но я не знаю, откуда они идут, я никого не встречаю, ничьей руки не нахожу в этом мраке, меня окружающем... ты понимаешь меня?» Но и тут он осознает, что собеседник, которому он хочет раскрыть душу, не в состоянии его понять, что между ними, как и вообще между всеми людьми – непроницаемая преграда: «Вот человек. Он смотрит на меня; я вижу его глаза. Но души его за этими глазами я совсем не знаю. Он слушает меня... Но что же думает он? Да, что он думает? – Ты не понимаешь этого мучения».

Кто он, этот человек? – размышляет, расставшись со своим собеседником, автор, – что с ним? «Я не знаю этого: иногда мне кажется, что он был прав, иногда мне кажется, что он потерял рассудок». И этот итог "общения" лучше всего доказывает невозможность полного понимания. А конечный результат, к которому приводит осознание такой невозможности, выражен Мопассаном в следующих словах: "Что касается меня, то я замкнул свою душу. Я уже больше никому не говорю, во что я верю, что думаю и что люблю. Зная, что я осужден на ужасающее одиночество, я смотрю на вещи, никогда не высказывая своего мнения. Какое мне дело до мнений, до споров, до наслаждений, до верований! Не имея возможности войти в душевные отношения с людьми, я стал равнодушен ко всему. Мысль моя, незримая, остается неизведанной. У меня наготове банальные фразы для того, чтобы отвечать на повседневные вопросы, и улыбка, которая говорит "да", когда мне не хочется пошевелить языком». Таково душевное состояние человека, понявшего, что полное понимание – это иллюзия, что на самом деле его не бывает. Не о том ли говорят и стихи Тютчева?

Молчи, скрывайся и таи  
И чувства, и мечты свои!  
Пусть в душевной глубине  
И всходят и зайдут оне,  
Как звезды ясные в ночи.  
Любуйся ими и молчи!  
Как сердцу высказать себя?  
Другому как понять тебя?  
Поймет ли он, чем ты живешь?

Мысль изреченная есть ложь.  
Взрывая, возмутишь ключи.  
Питайся ими и молчи!  
Лишь жить в себе самом умей:  
Есть целый мир в душе твоей  
Таинственно-влюбленных дум;  
Их заглушит наружный шум,  
Дневные ослепят лучи.  
Внимай их пенью и молчи!

Нет, это стихотворение не о том, считает Овсяннико-Куликовский: "Нам известен ход мыслей, развиваемых Мопассаном в "Solitude", равно как и тот мрачный тон, то гнетущее настроение, которым проникнуты эти мысли. А ведь в основе своей и даже в некоторых подробностях это те же мысли, которые выражены в стихотворении Тютчева. Но у Тютчева они не были источником душевных мук, между тем как у Мопассана дана яркая картина жестоких душевных страданий" [108].

Чем обусловлено это различие? – спрашивает Овсяннико-Куликовский и отвечает: "За ответом ходить недалеко. Тютчев, как и мы с вами, *сознает*, что *взаимное понимание есть иллюзия*. Но это сознание *нисколько не мешает ни поэту, ни нам находиться по-прежнему под властью этой иллюзии, сохранять ее, пользоваться ее услугами...* У Мопассана дело представлено так, что человек *не только познал*, что взаимное понимание есть иллюзия, но вместе с тем и **потерял эту иллюзию**. Потеряв ее, он лишился всех душевных благ, с нею связанных. Он **в самом деле** почувствовал себя одиноким, изолированным... И, конечно, мы не обратимся к нему со словами Тютчева: "лишь жить в себе самом умеи". Он "умеет" так жить – лучше, чем кто-либо, и находит, что это не жизнь, а пытка. Мы не скажем ему: "молчи, скрывайся и таи и чувства и мечты свои". Он и без того делает это – и невыносимо страдает. Кто ж он такой, спросим вместе с Мопассаном: мудрец или сумасшедший? Ни то, ни другое. Он – человек, **потерявший иллюзию** взаимного понимания, иллюзию общения душ" [108 -109].

Этот сопоставительный анализ произведений Тютчева и Мопассана, и особенно сделанный в результате его Овсяннико-Куликовским вывод, – на мой взгляд, представляет собой действительно блестящую и тонкую иллюстрацию мысли Потебни, лишь вскользь брошенной им в книге "Мысль и язык": "Думать при слове именно то, что другой, значило бы перестать быть собою и быть этим другим; поэтому *понимание другого* в том смысле, в каком обыкновенно берется это слово, *есть иллюзия; но, нужно прибавить, это величественная иллюзия, на которой строится вся наша внутренняя жизнь*. Чужая душа действительно для нас потемки, но много значит уже одно то, что при понимании к движению наших собственных представлений примешивается мысль, что мыслимое нами содержание принадлежит вместе и другому"<sup>1</sup>.

Но – еще раз заметим – если Потебня делает свои выводы о понимании как непонимании, вернее, *ином* понимании, *своём* понима-

---

<sup>1</sup> Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 141.

нии, на основе анализа структуры слова, в самом его строении, в неравенстве *a* и *x* находя причину, источник этого феномена, то Овсяннико-Куликовский как бы отрывается от этой структуры и источник "непонимания" переносит в собственно психологическую сферу, в механизм психологии восприятия.

То есть и в этом случае он идет от Потебни, но опять-таки *от*, удаляясь от его теории и его метода, перенося акцент со слова и произведения на психологию восприятия и ее механизмы. А это хотя и чрезвычайно любопытно и глубоко в собственно психологическом смысле, но чревато утратой филологического, собственно литературоведческого аспекта анализа, что и выразилось, может быть, наиболее отчетливо в выдвинутой и обоснованной Овсяннико-Куликовским особой теорией лирики как вида творчества.

## § 6. Теория лирики как особого вида творчества

Сразу же обращаю внимание – лирики не как *рода поэзии*, а как *особого вида творчества*, рядоположенного художественному, не являющегося собственно литературным и даже собственно художественным и только способным входить в художественное творчество как особая, самостоятельная, даже чуть ли не как чужеродная стихия.

Нас здесь будет интересовать не только и не столько сама суть идеи Овсяннико-Куликовского, сколько та логика мысли, которая его к этой идее привела, т.е. методологическая база его концепции.

Надо сказать, что "родилась" она у него не сразу. Первоначально он сформулировал ее в учебном пособии "Теория поэзии и прозы (теория словесности)" и выглядела она так: *поэтическое* творчество делится на два *вида*: 1) лирическое, 2) образное, которое, в свою очередь, существует в двух *формах*: а) эпической и б) драматической. Таким образом, критерием разделения является *образность* эпоса и драмы и *необразность* лирики, но лирика еще не выводится за пределы словесного искусства и художественного творчества.

Позже в статье "Лирика как особый вид творчества"<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский идет дальше и отделяет лирику *не только от эпоса и драмы, но и от искусства слова и даже от художественного творчества вообще*, ставя лирическое творчество в один ряд с тремя другими видами творчества: художественным, научным и философским – как отдельными, самостоятельными, рядоположенными.

---

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д. Лирика как особый вид творчества // Вопросы теории и психологии творчества. Т.П, вып. 2, 1910, с.182 и сл. В дальнейшем данная работа цитируется по этому изданию.

Теперь лирика не только отграничивается от эпоса и драмы как творчество *необразное*, в отличие от них, но и вообще отделяется от словесного искусства (возникает *до* слова, развивается и существует не только в слове, но и *вне* слова, например, в танце, музыке, даже архитектуре). Более того, наиболее чистое и наивысшее свое выражение лирика находит как раз не в слове, а в музыке, причем не связанной со словом, в "чистой" музыке, например, вокальной без текста и особенно инструментальной.

Надо сказать, что все эти выводы Овсяннико-Куликовского для его учителя Потебни были бы немыслимы, и с позиций его филологической и эстетической теории выглядят совершенным абсурдом. Тем более интересно и важно понять логику, по которой ученик Потебни пришел к этим выводам, – по существу, глубоко *формалистическим*. А привела его к ним, как ни парадоксально, именно психология, чисто психологическая трактовка явлений искусства (а также узкая трактовка образности только как живописности, пластичности, а не значительно более широкое понимание образности как иносказательности, по Потебне).

Итак, что привело Овсяннико-Куликовского в такому пониманию лирики? Какова система его аргументации?

### 6.1. Природа лирики. Лирическая эмоция

Конечно же, он не отрицает, что лирический вид творчества присутствует в словесном искусстве. Но он считает, что это особый вид творчества, *участвующий* в создании словесного эпического или драматического произведения, но для него *привходящий* (а в случае лирического словесного произведения слово – только материал для выражения несловесной лирической стихии). Его убеждает в этом и факт существования произведений, вовсе лишенных лирического начала (например, "Арап Петра Великого", "Капитанская дочка", "Война и мир", "Анна Каренина" – "это верх образного творчества, но *лирики* в них нет", – говорит он), и факт существования чисто лирических произведений, в которых, считает он, "*образов* совсем нет" ("Я вас любил", "Я помню чудное мгновенье"), и факт существования произведений, в которых образное (эпическое и драматическое) начало совмещается с лирическим ("Евгений Онегин", "Моцарт и Сальери" и т.п.). Именно это и доказывает, с его точки зрения, что лиризм есть особая стихия, которая представляет собой "*особый род эмоции*", которого "нет в чисто-образном творчестве, лишенном лирических элементов" (скажем, в романах Писемского).

Что же это за особая эмоция, которая и составляет суть лирического творчества?

Чтобы это понять, нужно сначала выяснить, как Овсянико-Куликовский понимает природу *эмоции*, ее отличия от других психических проявлений, например, чувств и аффектов. А потом – определить специфику именно *лирической* эмоции в отличие от других.

Каков *психический механизм* эмоций? По мнению Овсянико-Куликовского, он таков: 1) импульс (представление, идея, например, воспоминание о дурном поступке); 2) физиологический эффект, вызванный импульсом (вспомнил о дурном поступке – и покраснел); 3) быстрое проявление чувства (покраснев, почувствовал стыд).

Психологические эмоции (а еще более – аффекты) являются самыми древними, самыми архаическими, так сказать "археологическими", по выражению Овсянико-Куликовского, элементами психологии человека, восходящими, может быть, даже не к первобытному человеку, а к его зоологическому предку.

Эмоции родственны с аффектами и могут *переходить* в аффект, особенно когда субъект слит с группой, с толпой (паника, ярость, аплодисменты и пр.). Это доказывает и обратное: что эмоции генетически *возникли* из аффектов, поскольку древние люди были существами стадными и их жизнь была "обставлена чрезвычайными опасностями и ужасами". Постепенное привыкание и приспособление нервной системы к этим воздействиям привело к ослаблению и упрощению механизма аффекта, его переходу в "менее сложный механизм эмоций".

Так вот, *лирическая* эмоция, не имеющая ничего общего с другими эмоциями, такими, как страх, гнев, ужас, стыд и пр., имеет совершенно *специфический* характер и генетически "произошла из аффекта, производившегося действием РИТМА". "Здесь в роли импульса (возбудителя) является особое начало, какого мы не находим в других эмоциях. Это именно – РИТМ в его различных выражениях, но преимущественно в форме звуковой, а также в виде телодвижений".

Отсюда вывод: "Совокупность эмоций ритма, сопутствующих человечеству на всех путях его, и образует то, что мы называем лирикою. Творчество, направленное на создание и разработку ритмов, производящих эти эмоции, мы называем лирическим".

## 6.2.Специфика лирической эмоции

Что отделяет лирическое творчество от "образного" (т.е. эпического и драматического) и других видов творчества?

Вовсе не то, что лирика эмоциональна, а они нет. В эпическом и драматическом творчестве эмоции играют огромную роль, но "они

вызываются здесь самим **содержанием** и могут быть какими угодно (скорби, ужаса, грусти, жалости и т.д.), но только **они сами по себе не являются лирическими**".

*Лирическая* же эмоция – особая, и вызывается она *только ритмами*, и если она примешивается к другим эмоциям при восприятии эпического и драматического произведения, то вызвано это наличием ритмических элементов в их *форме* (например, стихотворной или даже и прозаической, если в ней "соблюден ритмический каданс речи").

Что касается собственно словесной лирики, то тут дело сложнее, и теоретические построения Овсяннико-Куликовского в этой части достаточно туманны. Овсяннико-Куликовский признает, что здесь дело не только в ритмической организации речи, но и в ритме другого рода: "В словесной лирике эмоция производится не исключительно формой, т.е. ритмом и гармонией стиха или гармонической конструкцией прозы, но также и **ритмом представлений** – гармоническим сочетанием выраженных мыслей и чувств. Созидающийся звуковой ритм только усиливает и развивает ритмичность душевных движений, возникшую раньше, и оба ритма в дальнейшем сливаются в одно целое, в котором нет ни "содержания", ни "формы". И если для эпоса и драмы положение о "единстве формы и содержания", по мнению Овсяннико-Куликовского, остается актуальным, то "для лирики это схоластика", потому что "неясно, что здесь форма, а что содержание", – "мысли, чувства, настроения, выраженные в лирическом стихотворении, вовсе не "вкладываются" в "форму", а вместе с этой "формой" входят в психологический состав эмоции" (эмоции лирической, вызванной лишь ритмической организацией "материала", неважно, содержательного или формального). Более отчетливо эти идеи выражены в книге о Пушкине, о которой речь пойдет ниже.

Всё, связанное с ритмом, – есть область, стихия лирики, которая в литературе только *примешивается* к эпическому и драматическому образному началу, образуя *новый синкретизм*.

### 6.3. Происхождение лирики и понятие синкретизма

Такая логика приводит Овсяннико-Куликовского, во-первых, к переосмыслению понятия первобытного синкретизма, обоснованного Веселовским, а во-вторых, к расширению понятия синкретизма и распространению его на все дальнейшие этапы развития художественного творчества.

В отличие от Веселовского, который считал первобытный синкретизм именно синкретизмом, т.е. нерасчлененным еще единством слитых элементов, Овсяннико-Куликовский объявляет первобытный

*синкретизм* средоточием как раз *лирической* стихии: "Он был по преимуществу явлением лирическим, – вся суть дела сводилась к лирическому аффекту и эмоции". Потом уже из этой лирической стихии выделились эпос и драма. Этот тезис является для Овсяннико-Куликовского главным аргументом, доказывающим существование лирики *до* слова, *до* языка (мысль, для Потебни совершенно абсурдная).

Эпос и драма, выделившись, долго еще сохраняют стихотворную форму и музыкальные элементы (эпос поется, в драме есть хор и т.д.) – это другая стадия синкретизма – *античная* его форма.

А далее возникают *прозаические* формы эпоса и драмы. Но это не устраняет синкретизма: во-первых, "стих то и дело вновь появляется, как и "лирические места" ("Евгений Онегин", "Горе от ума," "Цыганы", "Медный всадник" и т.д). Но и этого мало. Во многих произведениях, написанных прозой, лиризм оказывается налицо; отсутствует только его орудие – ритмичность стиха, но ведь и проза имеет свою ритмичность".

Лиризм, по мнению Овсяннико-Куликовского, всегда легко сочетался с искусством образным и столь же легко отделялся от него, и это доказывает для него "принципиальное психологическое различие между этими двумя видами творчества. Во всех формах их сочетания мы ясно различаем, где лирика и где не лирика. Это именно "синкретизм", соединение, союз *разнородных* элементов". Иногда он бывает "механическим", когда "лиризм держится на поверхности, как масло на воде, или где он, связанный с лирической формой (например, стихотворною), набрасывает на содержание легкий покров эмоциональности, не входя в структуру образов", а иногда "химическим" (как в "Фаусте" или маленьких трагедиях Пушкина), где "лиризм сливается с образами столь тесно, что, устраняя его, мы лишаем образы половины их смысла и значения. Но и здесь, – настаивает Овсяннико-Куликовский, – лирический элемент легко отделяется от образного, причем, – приводит он удивительный аргумент, – факт порчи образа при этой операции наглядно обнаруживает самобытность лирики, как особого вида творчества: образ, при всем его художественном совершенстве, не в силах выразить то, что выразили внесенные в него лирические элементы". Аргумент этот говорит о том, что "образ" от устранения лирического элемента многое теряет, а сам "лиризм" – нет, ибо он по отношению к "образному" началу чужероден.

Для Овсяннико-Куликовского всё "работает" на его идею: и факт обособления лирики от образного творчества (вплоть до чистой вокальной и особенно инструментальной музыки), и факт существования произведений эпоса и драмы, свободных от лирического начала, и

факт живучести "синкретического" соединения лирических элементов и нелирических (все это он видит, например, у Пушкина: и чистый эпос, и чистую лирику, и "синкретизм", как "механический", так и "химический").

#### 6.4. Эволюция лирики

Доказательством становится и определенная трактовка *эволюции* лирического творчества. Например, бóльшая ритмичность древних языков в сравнении с современными, где ударение перестало быть музыкальным, исчезло или стерлось различие долгих и кратких слогов и т.д., – для Овсянико-Куликовского свидетельствует в пользу бóльшей древности лирического творчества по сравнению с "образным". Но этот, казалось бы, упадок, ослабление и обеднение ритмических элементов речи и стиха он тоже трактует в пользу своей идеи: "В действительности это не регресс, а прогресс". Почему? Потому что те же, или даже значительно бóльшие результаты в выражении лирической эмоции достигаются иными, *меньшими* средствами, так что "переход от сложной, богатой и разнообразной и богатой ритмики и метрики старых языков к упрощенной и бедной ритмике и метрике новых означает, что ныне те же, и, наверное, лучшие, высшие продукты лиризма достигаются с гораздо меньшей затратой сил". Так что дальнейший расцвет лирики обеспечивается и совершенствованием ритмической организации формы, и усложнением, усовершенствованием самой лирической эмоции. Поэтому, если гармония "безыскусственной" народной поэзии достигалась за счет "соответствия примитивных лирических ценностей почти натуральной ритмичности языка", то на высотах новейшей лирической поэзии (Гете, Шиллер, Гейне, Пушкин) "совершенство стихотворной формы усовершенствуется высокой внутренней ценностью лирических вдохновений". Кроме того, высокие качества новейшего лиризма достигаются теперь виртуозной разработкой *синтаксиса* в новых языках, а не *фонетики*, как в древних. Поэтому "лирика древности – младенческий лепет сравнительно с лирикою нового времени".

#### 6.5. Воздействие лирики

Лирика как творчество ритмов культивирует не *монотонные* ритмы, действующие на психику "удручающим образом", но ритмы другого типа, "слагающиеся из различных, часто противоположных моментов, друг с другом **гармонизирующих** и сливающихся в мелодию. Эти ритмы действуют возбуждающим образом", так что "лирика, основываясь на действии **гармонического** ритма и разрешаясь осо-

быми эмоциями, которые, в отличие от других, мы называем "лирическими", действует на душу умиротворяющим, возвышающим образом". Лирика, таким образом, облагораживает человека, упорядочивает эмоции, укрощает аффекты, – "под воздействием лирики мы становимся человечнее". Поэтому, например, "в эротической поэзии, если только она в самом деле лирична, гораздо меньше соблазна, чем в тех произведениях образного искусства, в которых вопросы любви и пресловутая половая проблема трактуются с целью морального воздействия на читателя. Доля соблазна в эротической лирике Пушкина ничтожна сравнительно с эротическим соблазном, например, "Крейцеровой сонаты" Толстого".

Монотонные и дисгармонические ритмы, по логике Овсянико-Куликовского, не могут вызвать лирической эмоции и служат выражением других – угнетающих и разрушительных – эмоций.

### **6.6. Лирическое, эстетическое, художественное**

Отрыв, обособление лирики от словесного искусства, от художественного творчества вообще, сведение ее формы и эмоционального содержания исключительно к психологическому воздействию ритмических импульсов заставляют Овсянико-Куликовского логически идти дальше и провести разграничение лирической эмоции также с эстетическим чувством и чувством художественным. "Еще недавно, – пишет он в статье "Лирика как особый вид творчества", – я считал их разновидностями одного и того же душевного движения. Теперь я убежден, что это – явления весьма различные по существу и весьма различного происхождения".

По его мнению, *лирические* эмоции – самые древние, "первобытный поэтический синкретизм был лирическим по преимуществу".

*Эстетическое* чувство возникло в гораздо более позднюю эпоху и впервые расцвело у древних греков. Под эстетическим чувством он понимает "чувство прекрасного", причем "все равно, к чему оно относится: к художественному произведению, женской склянке или ручейку".

А *художественное* чувство, или "художественная эмоция есть специфическое чувство, выделяющееся в процессе художественного (образного) [т.е. не лирического – С.С.] творчества, а также в процессе восприятия художественного произведения".

Такова концепция лирики Д.Н.Овсянико-Куликовского. Как видим, она весьма своеобразна. Кроме того, она принципиально противостоит представлению о лирике боготворимого Овсянико-Куликов-

ским его учителя Потебни. Принципиально различают их воззрения два момента: 1) трактовка образности (для Потебни образность есть синоним иносказательности и поэтичности, художественности как таковой, для Овсяннико-Куликовского она сужается до наглядности, живописности, пластичности, действенности, т.е. только некоторых видов "иносказательности", некоторых видов образности); 2) трактовка проблемы лирики и слова, языка: для Овсяннико-Куликовского лирика как творчество ритмов независима от слова, возникла до него, может существовать вне его (например, в танце) и находит наивысшее выражение как раз не в слове, а в музыке, особенно вокальной без слов или – в еще более чистом виде – в инструментальной; для Потебни же лирика вне языка, вне слова – нонсенс. Кстати, все свои анализы поэтического, анализы самых разных видов образности он проводил на материале именно *лирической* поэзии Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета и др. великих поэтов-лириков).

Я столь подробно остановился на этой проблеме и на этой (почти забытой теоретиками литературы, в том числе теоретиками лирики) работе Овсяннико-Куликовского именно для того, чтобы показать, как далеко может увести от литературы акцентирование собственно психологического элемента в произведении искусства, в том числе словесного. Так что один из самых талантливых учеников Потебни в своем увлечении психологией, в результате превращения собственно психологической проблематики в основу методологии анализа произведений литературы и замыкания в этой проблематике, в своем теоретическом поиске "хватил" так далеко, что ушел от своего учителя чуть ли не дальше, чем принципиальные противники Потебни, какими были, например, формалисты. Они лишь сделали шаг дальше, объявив творчеством "чистых форм" не только лирику (как Овсяннико-Куликовский, считавший её чистым "ритмотворчеством"), но литературу вообще. Кстати, один из сторонников формализма, Л.С.Выготский, в своей "Психологии искусства", нещадно критикуя Овсяннико-Куликовского, сам попытался дать чисто психологическую интерпретацию результатов этих формалистических штудий ОПОЯЗа, которой, с его точки зрения, не хватало у самих формалистов (правда, самим-то формалистам это было совершенно ни к чему, они психологию вообще не признавали, принципиально отказывая искусству в каком бы то ни было психологическом содержании).

## Часть вторая ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

### § 1. Общие теоретические предпосылки историко-литературной концепции Овсяннико-Куликовского.

#### Характер его монографических исследований

Теперь мы можем обратиться к характеристике конкретных литературоведческих исследований Овсяннико-Куликовского.

Совокупность теоретических положений, касающихся общепсихологических проблем и проблем психологии творчества, деления творчества на два типа (наблюдательное и экспериментальное), трактовка проблемы понимания, специфическая концепция лирики, – все это составляет их теоретическую базу.

Художественное творчество – главный объект его анализа – он рассматривает как особый психологический процесс, тесно связанный с личностью художника и определяемый особенностями его психологического склада. Отсюда глубокий интерес к личности писателя (особенно к тому, что Овсяннико-Куликовский называл ядром личности, включая тончайшие индивидуальные особенности, в том числе и отклонения в психике).

Конкретные исследования – книги о Тургеневе, Гоголе, Пушкине, Толстом, Чехове – преломляли в анализе психологической индивидуальности писателей эти общие теоретические положения.

Вместе с тем в процессе анализа конкретного материала возникали и разрабатывались новые теоретические проблемы психологии творчества и психологии художественных образов (характеров и литературных типов), так же как оттачивались и уточнялись ранее выдвинутые и обоснованные понятия.

Прежде чем перейти к общей характеристике и оценке отдельных работ Овсяннико-Куликовского, нужно хотя бы дать представление о характере, специфических особенностях его монографических исследований. Они, вообще-то говоря, не являются *историко-литературными* исследованиями в строгом смысле слова. В них нет полного охвата материала и многостороннего анализа всей проблематики творчества писателей, и задача их автором так никогда не ставится. Это *проблемные* монографии-исследования личности и творчества писателя в одном – психологическом – аспекте. Каждая монографическая работа представляет собой изящный психологический этюд, ос-

нованный на выборочном материале, рассмотренным под определенным (и часто довольно узким) углом зрения.

В рамках этой проблематики и по существу её они представляют большой интерес, и очень жаль, что третье издание 9-томного собрания сочинений Овсяннико-Куликовского, вышедшее в начале 20-х годов, было последним, и только в 1989 вышел двухтомник, включивший лишь некоторые работы ученого.

Нас эти работы интересуют здесь не столько конкретной их проблематикой, сколько со стороны методологической: с точки зрения характера и содержания применяемых в них теоретических понятий о литературе и методов ее исследования в психологическом аспекте.

## § 2. Тургенев

Книга о Тургеневе была первой из монографий Овсяннико-Куликовского<sup>1</sup>. Она имеет признаки монографического исследования творчества писателя в целом: в ней мы найдем довольно большой охват материала, анализ значительного количества произведений, а также некоторых приемов, средств и способов создания образов-характеров, особенно женских. Но и здесь все равно преобладает чисто *психологический* аспект исследования, о чем Овсяннико-Куликовский четко заявил в своем предисловии:

"Я не имел в виду обозреть всю художественную деятельность Тургенева. Задача моя состояла в том, чтобы оттенить те стороны творческого дарования Тургенева, которые я считаю основными, и разобратить те образы, им созданные, в которых его творческий гений выразился с наибольшей силой и яркостью. Сюда я отношу фигуры Базарова и Соломина и всю галерею женских типов" [1, 537].

Проблемы идеологического плана (мировоззрение Тургенева, его западничество, либерализм и пр.) затронуты лишь во введении; для характеристики личности писателя, его творчества и художественной индивидуальности, по мнению Овсяннико-Куликовского, они имеют второстепенное значение по сравнению с проблемами психологическими.

---

<sup>1</sup> Цикл статей "Этюды о творчестве И.С.Тургенева" был опубликован первоначально в журнале "Северный вестник" (1894 - 1896), затем отдельными изданиями в Харькове (1896) и Петербурге (1904). Во 2-м томе "Собр. соч." 1909 г. они напечатаны под названием "И.С.Тургенев".

## 2.1. "Субъективный" и "объективный" типы творчества

В начале этой работы Овсяннико-Куликовским выдвинута новая (для него, – подчеркиваю это, т.к. она была уже у Потебни) теоретическая идея, связанная с выделением двух типов творчества: субъективного и объективного. Эта классификация не совпадает с ранее обоснованным делением творчества на наблюдательное и экспериментальное, но дополняет его: и тот и другой типы могут быть как субъективным, так и объективным (позднее это будет подробно обосновано в книге о Гоголе). В данном случае имеется в виду не метод художественного изображения действительности – "наблюдательный" или "экспериментальный" – а сам психологический механизм создания образа (характера героя). Вот как формулирует суть данного механизма Овсяннико-Куликовский: "*Объективным* я называю такое творчество, которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т.д., более или менее чуждых или даже противоположных личности художника. Создавая такие образы, художник отправляется *не от себя*. *Субъективным* я называю такое творчество, которое преимущественно (в своих лучших созданиях) направлено на воспроизведение типов, натур, характеров, умов и т.д., более или менее близких, родственных или даже тождественных личности самого художника. Создавая такие образы, художник отправляется *от себя*" [1, 435].

*Субъективным* художником с этой точки зрения является, например, Л.Толстой, *объективным* – Тургенев (а с точки зрения метода изображения действительности оба они относятся к типу *наблюдательному*). Среди художников-экспериментаторов "субъективным" является, например, Гоголь, а "объективным", например, Чехов.

Как это деление соотносится с представлением о субъективности *всякого* художественного творчества вообще? Этот тезис не подвергается сомнению, – речь идет не о гносеологии, а о психологическом механизме творческого процесса. При этом результат его все равно будет выражением субъективного взгляда художника на мир. Овсяннико-Куликовский подчеркивает, что "субъективный" элемент имеется и в творчестве самого объективного писателя. Этот элемент есть даже в таком, по преимуществу объективном создании Тургенева, как образ Базарова (об этом ниже). В данном случае имеется в виду главный и самый общий критерий: "от себя" или "не от себя" идет художник при создании образа героя, близкий он ему как человеку, как личности, психологически, или чужой. Наверное, нет нужды добавлять, что во всех случаях Овсяннико-Куликовский ведет речь об искусстве "реальном", по его терминологии, т.е. реалистическом.

## 2.2. Психологическая характеристика личности Тургенева

Для психологического литературоведения решающее значение при анализе художественного творчества имеет учет психологии автора, "склада его ума и натуры". Материалом для реконструкции всего этого являются биографические данные, письма, воспоминания, суждения, сами художественные произведения. В итоге такой работы касательно творчества Тургенева Овсяннико-Куликовский характеризует его как человека необыкновенного ума, причем ума особого, так сказать, "ренановского" типа, соединяющего глубину с тонкостью, чуткостью и изяществом мысли. Это ум не "деловой", совершающий *открытия* (как Ньютон, Лейбниц, Кант, Дарвин, Лобачевский, Потебня), а скорее аналитический (как Ренан, Тэн, Герцен), не столько "гениально отгадывающий", сколько *исследующий*, и сосредоточивающий внимание читателя "не столько на положительных результатах их мысли, сколько на самом процессе, действующем на нас обаятельно" [1,436].

Для оценки своеобразия ума Овсяннико-Куликовский считает также важным определить его отношение к "идее развития". Люди разного умственного склада относятся к ней по-разному. Одни внутренне предрасположены к идее эволюции и прогресса, другие, напротив, её не приемлют, – они консерваторы; третьи, воспринимая идею развития, относятся к ней достаточно равнодушно, созерцательно: она их не задевает, но и не воодушевляет. Таков Тургенев: он смотрит на мир созерцательно-пессимистически, хотя и видит его изменение, движение, развитие. Свойства ума гармонируют и с особенностями самой натуры Тургенева: "добрый, гуманный, хороший человек", но пассивно-созерцательный, с довольно слабым характером, "с малым развитием действующей воли, лишенный всяких качеств и стремлений авторитарности и инициативы", однако с отчетливо выраженным стремлением, и, "что особенно важно, способностью к **внутренней свободе**" [1, 437].

Анализ произведений Тургенева ведется с учетом именно такого понимания характера его ума и натуры, типа его творчества – как объективного, с одной точки зрения, а с другой – наблюдательного.

Посмотрим, как это сказывается в интерпретации творческого результата работы Тургенева-художника на конкретном примере.

### 2.3. Толкование образа Базарова

Тургенев – писатель объективный<sup>1</sup>. А образ Базарова – "самое объективное создание Тургенева".

Одно из самых существенных отличий "объективного" типа личности от "субъективного" заключается в том, что последние "интересуются другими постольку, поскольку они могут изложить перед ними свои собственные чувства и мысли, и вы, встретя такого человека, тотчас же замечаете, что он не ищет "дополнения" себе и жив своим собственным нутром", в то время как "объективные" "с любопытством всматриваются в чужие лица и изучение чужой жизни привлекает их в большей степени, чем изложение собственных чувств и мыслей" [1,440] Их душа открыта для объективного отношения к вещам и людям, и они "рады встретить контрасты" [1,441].

В числе героев Тургенева Овсяннико-Куликовский выделяет двух – Базарова из "Отцов и детей" и Соломина из "Нови", к которым автор относится с явной симпатией, "доходящей порою до своего рода "влюбленности". Но *"вот именно эти-то образы и оказываются в большей или меньшей степени противоположными самому Тургеневу"* [1, 441]. То, как Тургенев рисует Базарова, явно подчеркивая его превосходство над другими (например, в сценах объяснения и дуэли с Павлом Петровичем, в беседах с Аркадием, в описании смерти Базарова и мн. др.), свидетельствует, что он явно симпатизирует герою, даже невольно любит его. И это при том, что Базаров, человек необычайно сильной воли, железного характера, "представляет собой натуру, прямо противоположную натуре самого Тургенева" [1,443]. "Во всем противоположен он своему автору – и характером, и складом ума, сухого, делового, положительного, и своим отношением к искусству и поэзии, которых он органически не понимает, и укладом воли" [1,446]. Однако есть в нем нечто чрезвычайно важное, что очень близко и родственно Тургеневу, – способность к *внутренней свободе*.

Что защищает Базаров и в спорах со своими противниками, и особенно в страшной внутренней борьбе и ломке, когда он, полюбив Одинцову, "с негодованием сознавал романтика в самом себе"? Идеи, убеждения, свой пресловутый "нигилизм"? Нет, считает Овсяннико-Куликовский, Базаров, этот "нигилист", радикал-отрицатель, демо-

---

<sup>1</sup> И в том смысле, как это понимает Овсяннико-Куликовский, и в том, как это понимал сам Тургенев, говоря в письме к Кигну: "Если вас изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует *больше*, чем изложение собственных чувств и мыслей; если, например, вам *приятнее* верно и точно передать наружный вид не только человека, но простой вещи, чем красиво и горячо высказать то, что вы ощущаете при виде этой вещи или этого человека, значит, вы объективный писатель и можете взяться за повесть или роман" [1, 439]. Между прочим, А.Потебня тоже ссылаясь на это письмо Тургенева, характеризует объективный тип творчества.

крат, – вовсе не фанатик идеи: в нем нет и тени фанатического, некритического отношения к своим воззрениям, направлению, делу" [1,446]. Единственное, что так ревниво оберегает Базаров, – это его внутренняя свобода.

Что это такое? Это вовсе не безыдейность, не свобода от идей. Можно быть приверженцем каких-либо идей, но не быть в их плену – вот признак внутренней свободы. Скажем, Пирогов был внутренне свободен, а вот Аввакум такой внутренней свободой не обладал. "Первый был человек идеи, второй был ее раб и мученик" [1, 447]. Кант – мыслитель внутренне свободный, а Шопенгауэр остался в плену своей созданной им самим еще в молодости догматической системы. Пушкин и сам Тургенев – внутренне свободны, а Толстой – нет, во всяком случае, далеко не всегда.

В "Литературных воспоминаниях" Тургенев писал, обращаясь к молодым писателям: "...Одного таланта недостаточно. Нужно постоянное общение со средою, которую берешься воспроизводить; нужна правдивость, правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям; нужна свобода, полная свобода воззрения и понятий; наконец, нужна образованность, нужно знание.... Может ли человек "схватывать", "уловлять" то, что его окружает, если он связан внутри себя? Пушкин это глубоко чувствовал; недаром в своем бессмертном сонете он сказал: "...дорогою свободной // Иди, куда влечет тебя свободный ум...". Отсутствием подобной свободы объясняется, между прочим, и то, почему ни один из славянофилов, несмотря на их несомненные дарования, не создал никогда ничего живого, ни один из них не сумел снять с себя – хотя на мгновение – своих окрашенных очков... Нет! Без образования, без свободы в обширнейшем смысле – в отношении к самому себе, к своим предвзятым идеям и системам, даже к своему народу, к своей истории – немыслим истинный художник; без этого воздуха дышать нельзя". Тургенев говорит здесь о внутренней несвободе славянофилов; сам он был западник, но отнюдь не ортодокс и не фанатик, потому что ортодоксальные западники столь же несвободны и столь же неспособны к "созданию живого", как и ортодоксы славянофильства. Тургенев в письме к Милютиной (1875) говорил о себе, что он не верит "ни в какие системы и абсолюты" и чужд "всякой ортодоксии" [1, 438].

Нигилизм Базарова чужд Тургеневу, но он относится к нему терпимо: не так, как Павел Петрович, а так, как Николай Петрович Кирсанов. Николай Петрович психологически – человек того же типа и той же натуры, что и Тургенев; но он достаточно зауряден, не обладает ни выдающимся умом, ни талантом, и потому не может противо-

стоять Базарову; Тургенев обладает и тем и другим, и потому он может "уравновесить" Базарова, так же как увидеть в нем и многое ценное из того, чем не обладает сам. А общая между ними черта – "внутренняя свобода" – делает личность Базарова "особенно симпатичной и дорогой Тургеневу".

Это наблюдение Овсяннико-Куликовский развивает следующим образом: "Обращаясь к Базарову, мы скажем так. Это человек, который имеет много шансов стать внутренне свободным, но по молодости лет, по недостатку жизненного опыта он далеко еще не осуществил этой свободы и не оправдал своих прав на нее... Задатки внутренней свободы у него основаны на свойствах его большого ума и на необычайной силе воли... У Базарова сильный аналитический и критический ум, несколько сухой и холодный, не чуждый иронии и скептицизма... Если не во всех сферах, то, по крайней мере, в области идей, идеалов, общественных стремлений такой ум всегда предохранит человека от узости, односторонности, фанатизма, не позволит ему стать рабом идеи, мономаном. И в самом деле, Базаров обращается со своими идеями совершенно свободно, и самый "нигилизм", отрицание "принципов" и авторитетов, в существе дела, являются у него только своеобразным, юношески незрелым, не продуманным выражением этой внутренней свободы.... Вполне созревший, обогащенный опытом жизни, расширивший круг своих идей, Базаров уже не станет утверждать, что, например, "порядочный химик к 20 раз полезнее всякого поэта", что "Рафаэль гроша медного не стоит", что "принципов нет, а есть только ощущения" и т.д. Чтобы правильно понять Базарова, к этому нигилизму его нужно относиться так, как отнесся к нему сам Тургенев, – благодушно, без той горячности, какую проявляет Павел Петрович Кирсанов" [1,449].

И резкая противоположность натур автора и героя, и несовпадение их идеологических позиций, а с другой стороны – симпатия автора к герою и общность их тяготения к "внутренней свободе" – сказались, по мнению Овсяннико-Куликовского, не только в освещении фигуры Базарова в романе, но и в самом *процессе создания* этого характера. Он приводит два суждения Тургенева о том, как он работал над этим образом, – суждения из писем Случевскому и Салтыкову-Щедрину, которые, на первый взгляд, резко противоречат одно другому<sup>1</sup>. Из письма Случевскому явствует, что в создании фигуры База-

---

<sup>1</sup> СЛУЧЕВСКОМУ (1862): "Если читатель не полюбит Базарова со всей его грубостью, бессердечностью, безжалостной сухостью и резкостью, я виноват, я не достиг своей цели... Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная и честная и все-таки обреченная на погибель, потому что она все-таки стоит в преддверии будущего, мне мечтался какой-то странный pendant (подобие) с Пугачевым... Базаров подавляет все осталь-

рова есть некая преднамеренность (антилиберальная, хотя потом многие доказывали, что эта преднамеренность, особенно в последних 10 главах романа, скорее, антинигилистическая, антидемократическая), а из письма Салтыкову, наоборот, видно, что в процессе создания никакой преднамеренности не было, и все выходило как бы помимо воли автора, само собой. С точки зрения Овсяннико-Куликовского, здесь нет противоречия, а есть указание на такое сложное совмещение в процессе творчества "сознательного и бессознательного, наивности и осмысленности, непосредственности и преднамеренности...", что сам художник часто не в состоянии разобраться, где кончается одно, где начинается другое, когда действовало вдохновение, когда начиналась сознательная работа мысли... Преднамеренность, сознательность, очевидно, играли большую роль в самом начале, в первом замысле Базарова. Но затем должны были выступить на авансцену процессы бессознательные, та "наивность" и тот "фатум", о котором говорит Тургенев в письме Салтыкову" [1,453]. И далее Овсяннико-Куликовский пишет, что одновременно с этим в процессе творчества и сам Тургенев возвысился над своим индивидуальным восприятием вызвавшего фигуру Базарова прототипа ("провинциального врача") и что "в унисон с этим расширением образа расширяется душа самого художника, – он сам становится типом, "образом обобщающим", и в этом виде он ищет себе дополнения в том, что создается. Базарова написал не индивидуальный, так сказать, Иван Сергеевич Тургенев, а Тургенев – тип и представитель лучших людей дворянства 40-60-х годов, западник, идеалист... Он как бы собрал в себе всю сумму дворянской мягкости, доброты, эстетичности, прекраснодушия, оторванности от почвы и т.д. и ощущал душевную потребность – увидеть и полюбить воплощение противоположных черт – базаровских. Поскольку эти движения души проникали в сознание, постольку они могли быть переведены терминами письма к Случевскому; поскольку они оставались бессознательными – они должны были подсказать то, что писал Тургенев Салтыкову" [1,454-455].

---

ные лица романа.. Приданные ему качества не случайны. Я хотел сделать из него лицо трагическое – тут было не до нежностей. Он честен, правдив, и демократ до конца ногтей... Базаров, по моему, постоянно разбивает Павла Петровича, а не наоборот, и если он называется нигилистом, то надо читать: революционером. Вся моя повесть направлена против дворянства как передового класса..." САЛТЫКОВУ (1876): "Не удивляюсь, что Базаров остался для многих загадкой; я сам не могу хорошенько себе представить, как я его написал. Тут был, – не смейтесь, пожалуйста, – какой-то фатум, что-то сильнее самого автора, что-то независимое от него. Знаю одно: никакой предвзятой мысли, никакой тенденции во мне тогда не было; я писал наивно, словно сам дивясь тому, что у меня выходило... скажите по совести, разве кому-нибудь может быть обидно сравнение с Базаровым? Не сами ли вы замечаете, что это самая симпатичная из всех своих фигур?"

Тургенев, считает Овсяннико-Куликовский, как бы раздвоился в романе: "Воплотив одну половину себя в Николае Петровиче, Тургенев другую, своим "я" мыслителя и художника, незримо, но могущественно присутствует в романе для уравнивания базаровской силы, для гармонического созвучия с нею" [1,455].

Отсюда вывод о, так сказать, художественном "нерве" всего романа: "Отцы и дети" – это, можно сказать, *роман Тургенева и Базарова*, это повесть о том, как великий объективный художник стал выше своего типа, класса, эпохи, и с этой высоты мысли устремил очарованный взор в величественный фантом, вдруг выросший перед ним" [1,455].

Что же касается самого Базарова, то главное в нем – та самая "внутренняя свобода", которая больше всего и импонировала в нем автору. Поэтому он лишь по видимости нигилист и вовсе не является типичным революционером: "Настоящие революционеры большею частью фанатики, то есть люди внутренне несвободные. Революционеру не подобает также быть скептиком. В известном смысле он – верующий и исповедующий. Где же у Базарова признаки фанатизма, веры, слепой преданности идее?" [1,456]. Далее, у Базарова "вовсе нет духа пропаганды и прозелитизма". Развивая свои идеи перед кем бы то ни было – Аркадием или Одинцовой – он, как пишет Тургенев в ХУ1 главе, "говорил все это с таким видом, как будто в то же время думал про себя: верь мне или не верь, это мне все едино".

"Но что особенно характерно для Базарова и в то же время является признаком резкого отличия его внутреннего мира от натур и умов заправски революционных, это та вечная неудовлетворенность и невозможность найти удовлетворение, то отсутствие равновесия духа, которое с особой наглядностью сказалось в следующей тираде: "Я думаю, – говорит он Аркадию, – хорошо моим родителям жить на свете! Отец в 60 лет хлопочет, толкует о "паллиативных" средствах, лечит людей, великодушничает с крестьянами, – крутит, одним словом; и матери моей хорошо: день ее до того напичкан всякими заботами, охами да ахами, что ей опомниться некогда, а я... А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удалось прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке, кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие? Что за пустяки!... Я хотел сказать, что они вот, мои родители то есть, заняты и не

беспокоятся о собственном ничтожестве, оно им смердит... а я... я чувствую только скуку да злость" [1, 457].

Настоящие революционеры, считает Овсяннико-Куликовский, подобно родителям Базарова, тоже заняты своим делом, хотя и другим, тоже "заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве; в смысле психологическом нет людей более занятых, чем революционеры; и нет людей более уравновешенных, более ясных, все вопросы разрешивших, чуждых скептицизма, колебаний, сомнений" [1, 458].

Я столь подробно останавливаюсь на трактовке образа Базарова Овсяннико-Куликовским и потому, что это один из лучших примеров применения им своего психологического метода к анализу литературного материала, и потому, что этот метод, как видим, приводит к интерпретации тургеневского романа, резко отличной от тех, которые давались критиками разных лагерей – и демократического, и антидемократического.

Хочу только подчеркнуть, что тут, в этой разногласии оценок и интерпретаций, дело не только в идеологичности подходов, но и в методах анализа. В данном случае то, что в свете иных методологий (а не только идеологий) выглядит как *противоречивость*: в характере ли самого *героя*, в отношении ли *автора* к нему, – представляется, напротив, вполне *гармоничным*, уравновешенным и – главное – объяснимым с психологической точки зрения. Базарова Овсяннико-Куликовский рассматривает как психологический тип, точно так же как его создателя – Тургенева, а тайну гармонии его художественного создания раскрывает опять-таки, с одной стороны, как результат сочетания и взаимодействия двух психологических типов – автора и героя (и в процессе творчества, и в его результате – в самом романе, который Овсяннико-Куликовский весьма остроумно и со своей точки зрения вполне точно и обоснованно определяет не как роман "отцов и детей" в смысле конфликта двух общественных лагерей, а как "роман Тургенева с Базаровым"), а с другой – как продукт объективно-наблюдательного типа художественного таланта Тургенева. Овсяннико-Куликовского и Тургенев меньше всего интересует как либерал-западник, и Базаров как "нигилист"; и тот и другой занимают его как люди, как личности, каждая со своим психологическим складом. Такой подход определен *методологией*; узок он или нет – это другое дело, важно видеть, что именно он позволяет увидеть в произведении в сравнении с другими подходами и насколько и в каком отношении он продуктивен или непродуктивен.

## 2.4. Анализ женских образов

Овсянико-Куликовский начинает его опять-таки с основного в данной книге тезиса об объективном и субъективном типах творчества. Можно ли говорить об этом, когда художник-мужчина рисует характеры женщин? Возможно ли при этом субъективное – по классификации Овсянико-Куликовского – творчество, когда писатель идет "от себя"? Да, считает он, и пример здесь – Л.Толстой. Его героини – всегда люди его круга, близкие, родственные его душевному складу, при создании их образов он идет, по мнению исследователя, именно "от себя".

Тургенев же и в изображении женщин – художник объективный. Он изображает женщин не только своего круга; и вообще в жизни таких натур, которые он создавал, не было, – могли быть лишь намеки. Поэтому так называемые "тургеневские женщины" – плод "объективного гения" писателя.

Женские характеры Тургенева Овсянико-Куликовский делит на два психологических типа.

1) Относительно *рациональные* образы (Ирина в "Дыме", Полозова и Джемма в "Вешних водах", Наталья в "Рудине", Елена в "Накануне", Марианна в "Нови"). Марианну, кстати, он считает лучшим созданием из всех предыдущих героинь этого типа.

2) *Иррациональные* (загадочные) образы. К ним относится целая галерея женских образов Тургенева, "в которых изумительно воспроизведено все темное, странное, нелогичное, внутренне противоречивое в женской психике, а также – развитие в одной женской душе одной всепоглощающей страсти или одного начала, по существу иррационального".

Разновидности этого типа таковы:

- ✓ импульсивный, противоречивый, часто необъяснимый в своих поступках характер, – такова Зинаида в повести "Первая любовь";
- ✓ характер внешне спокойный, уравновешенный, – до определенного момента, когда ум уступает чувству, и сразу в нем обнаруживается нечто неуправляемое, неразумное, нелогичное (Вера из "Фауста");
- ✓ характер гармоничный, спокойный, цельный, но поглощенный одной идеей или одним всепоглощающим чувством: любовью, граничащей с психозом (Клара Милич), идеей политической (Машурин в романе "Новь") или мистической (Лиза Калитина в "Дворянском гнезде").

Психологический метод анализа позволяет Овсянико-Куликовскому давать порой очень тонкие и глубокие характеристики героев Тургенева, и всегда это психологический анализ имманентный, замк-

нутый в сфере психологии образа, не выходящий в другие сферы, в том числе и те "круги", влияющие на ее психологическое "ядро", которые Овсяннико-Куликовский намечал в своей модели личности, например, социальные, профессиональные и т.п.

Творчество писателя в этой первой монографии Овсяннико-Куликовского рассматривается как замкнутый на личности, психологии художника процесс, независимо от того, идет ли автор в изображении своих героев и при создании образов-типов "от себя" или "не от себя".

### § 3. Книга о Гоголе

Если иметь в виду теоретический аспект этого исследования, то в нем находит дальнейшее развитие типологическая классификация творчества писателей по методу (наблюдательный и экспериментальный) и по способу создания характеров-типов (объективный и субъективный).

Причем, поскольку деление типов творчества на объективное и субъективное при всей специфичности толкования этих категорий в книге о Тургеневе все же вносило некоторую неопределенность в общую субъективно-психологическую концепцию художественного творчества, в этой книге Овсяннико-Куликовский вводит новые, уточняющие это деление понятия, призванные усилить их психологическое обоснование и тем самым ликвидировать эту неясность.

В книге о Гоголе и в некоторых последующих работах он ведет речь уже не только об объективном и субъективном типах творчества, а, сосредоточиваясь все больше в сфере психологии, – об *эгоцентрическом* и *не-эгоцентрическом* сознании художника. При этом он, разумеется, исходит из признания субъективности творческого процесса вообще, независимо от его типов (т.е. речь идет о *степени* субъективности и разных *видах и формах* ее выражения).

#### **3.1. Психологическая интерпретация понятий "пушкинское и гоголевское направления" в русской литературе в связи с обоснованием понятий "наблюдательного" и "экспериментального" видов творчества**

Понятия эти давно сложились, были обоснованы в русской критике (в частности, Чернышевским в "Очерках гоголевского периода русской литературы"), и их содержание было связано с историко-литературными и социальными аспектами развития русской литера-

туры. Овсяннико-Куликовский не то чтобы коренным образом меняет их смысл, но выделяет особый его аспект – психологический, – ставя перед собой задачу "раскрытия психологического состава и характера "пушкинского" и "гоголевского" в русской литературе". Он считает, что исследование их со стороны психологии творчества "образует особую – психологическую – задачу" [1, 230].

Таким образом, "пушкинское" и "гоголевское" начала выступают у него с этой стороны как два типа "художественных воззрений", два типа художественной психологии, два разных метода "отражения" действительности и ее обобщения, типизации, шире – как две разные формы художественного познания.

В сущности, это дальнейшая теоретическая разработка выдвинутых им ранее понятий "наблюдательного" и "экспериментального" типов творчества и введение их в систему конкретного историко-литературного исследования.

"Художественных методов, – пишет Овсяннико-Куликовский, – столько же, сколько и художников. Но это разнообразие легко подводится под два типа, под две основные формы художественного познания. Эти две формы суть те же, что и в научном познании: наблюдение и опыт. Художник либо наблюдает действительность и в своем произведении подводит итог этим наблюдениям, либо делает своего рода опыты над действительностью, выделяя известные, его интересующие черты или стороны ее, которые в ней вовсе не выделяются, а всегда, или в огромном большинстве случаев, даны в соединении с другими чертами или сторонами, их заслоняющими. Сравнительно редко оба метода совмещаются в равной мере в даровании одного и того же художника. В большинстве случаев художники – либо наблюдатели по преимуществу, либо по преимуществу экспериментаторы" [1, 231].

Психологическое различие между этими типами очень существенно. "Трудно представить себе художника-наблюдателя, которому чуждо было бы стремление к беспристрастию и всецелой правде", в то время как "для художника-экспериментатора стремление к беспристрастию и "всецелой правде" означало бы, что он отказывается производить свои опыты" [1, 233].

Художник-наблюдатель стремится дать по возможности беспристрастное, полное и широкое воспроизведение действительности, чуждаясь преувеличений и намеренного искажения пропорций и освещения. Художник-экспериментатор дает нарочитый подбор извест-

ных черт, в силу чего интересующие его стороны жизни выступают так ярко и отчетливо, что ее смысл и роль становятся понятней всем<sup>1</sup>.

У *художников-наблюдателей* "созерцание жизни и изучение людей вызывает игру весьма разнообразных чувств и мыслей, друг друга уравновешивающих... И в творческой работе художника ни одно из его предварительных чувств, ни одна из его интуитивных мыслей не получает решительного преобладания над другими и не является направляющим и предрешающим моментом художественных изысканий, которые, таким образом, сохраняют характер строго индуктивной работы исследования. Напротив, у *художников-экспериментаторов* мы видим предрешающую деятельность известных чувств и мыслей, наличность и функция которых обуславливаются самою натурой, всем душевным складом художника... У этих последних всегда наготове данный порядок чувств и мыслей, являющийся свойственною данному художнику формой апперцепции впечатлений жизни, и иногда эта форма получает характер "бóльшей посылки" "художественного силлогизма", так что процесс творчества перестает быть строго индуктивным и становится в некоторой мере дедуктивным... Тогда-то и получается столь известный художественный эффект: образы и картины, строго говоря, не правдивы в смысле точного и разностороннего изображения действительности, но они по-своему говорят нам о действительности, о человеке, о человечестве ту грустную или страшную правду, которую не скажет самое точное изображение" [1, 236 - 237].

Далее Овсяннико-Куликовский вновь возвращается к понятиям объективного и субъективного творчества и пытается связать их с понятиями творчества наблюдательного и экспериментального. Получается более усложненная и разветвленная классификация.

Художники-наблюдатели 1) либо идут путем наблюдения "от себя", т.е. исходя из личного опыта; 2) либо путем "не от себя"; 3) либо, наконец, совмещают в своих наблюдениях оба эти пути.

Художники-экспериментаторы: 1) либо ставят свои опыты над действительностью, группируя ее материал без учета своего личного опыта; 2) либо экспериментируют со своим внутренним миром, отражая его в характерах героев, соотнося их с ним; 3) либо, наконец, совмещают в своем творческом процессе оба эти пути.

---

<sup>1</sup> Позднее, в "Истории русской интеллигенции", Овсяннико-Куликовский привел такой выразительный пример: Толстой в "Войне и мире" и Грибоедов в "Горе от ума" изображают московское дворянство примерно одного времени и одного круга. Но у "наблюдателя" Толстого в результате получились, скажем, портреты Ростовых и их круга (Абросимовой и др.), а у "экспериментатора" Грибоедова – Фамусов, Скалозуб и др. И тут и там – типы, но очень разные.

Гоголь – художник-экспериментатор по преимуществу, и потому у него и в творческом процессе, и в его результате находят прямое отражение своеобразие его натуры, его психологии, его взгляда на мир, его ума, наконец, его таланта и гения. Анализ всего этого и составляет основной материал книги Овсяннико-Куликовского.

### 3.2 Психологическая характеристика Гоголя

Если бы Гоголь был обыкновенным человеком, то "история его души, – считает Овсяннико-Куликовский, – была бы не трагедией, а мелодрамою невропата и психопата, каких много" [1, 220]. Он не был, подобно Пушкину (или пушкинскому Моцарту), человеком с уравновешенной душой, который легко несет бремя гения, не чувствует постоянно своей гениальности и не выделяет себя из обыкновенных людей, ощущая себя вне моментов творческого вдохновения простым смертным, добрым малым, "как ты да я" (как говорит Моцарт Сальери). "У Гоголя мы не видим этой спасительной анестезии гения. Он не был "добрым малым", он был лишен великого преимущества – чувствовать себя простым смертным. Свою гениальность он ощущал постоянно, – не только по праздникам творчества, но и в будни жизни.... Чем бы ни занимался он, всегда ему казалось, что он сделает что-то особенное, невиданное и неслыханное" [1, 221].

#### а) своеобразие дарования

Гоголя отличает от Пушкина не только это "самочувствие", но и характер дарования – отнюдь не универсального и наблюдательного по типу, а весьма специфического, узконаправленного и по методу экспериментального. "Гоголь был гений психологического анализа, направленного на *темные* стороны души человеческой. Достаточно известно, как умел он – по его выражению – "слышать душу" – и копаться в хламе и соре душ человеческих, вынося оттуда самоотраву, если можно так выразиться, "трупным ядом духа" – гнетущую мизантропию. В своем творчестве Гоголь был художник-мизантроп... Известно и то, с каким мастерством психолога-анатома рассекал он собственную душу, находя в ней разные – по его выражению – "мерзости", частью подлинные, частью воображаемые... Это был гениальный художник-ипохондрик..." [1, 222]. От самоотравления его спасали два "противоядия", которым он был наделен от природы: огромная сила юмора и дар лирической возбудимости, – оба эти дара смягчают горечь мизантропии и ипохондрии и "освежают омраченную душу" [1, 223].

## б) гоголевский "эгоцентризм"

Что касается психологического типа личности Гоголя, то он "принадлежал к числу натур эгоцентрических" [1, 223]. Это тоже была своего рода самоотрава, которая до поры до времени обезвреживалась даром религиозности, но именно она определяла очень многое и в характере творческого процесса Гоголя, и в характере его результатов. Только не надо путать эгоцентризм с эгоизмом: Овсяннико-Куликовский рассматривает их как явления разного порядка: эгоизм лежит в области *морали*, эгоцентризм же – собственно *психологическое* явление, особая организация психики человека, связанная с гипертрофией собственного "я". Это не себялюбие (эгоцентрик в моральном плане может быть даже и альтруистом). "Человек эгоцентрического строя души – только человек, обреченный ощущать давление центрального "я" на всю психику. Он постоянно чувствует себя во всех впечатлениях, радостях, скорбях, во всем, что он переживает" [1, 224].

Подводя итог своему рассмотрению этой стороны психологии Гоголя-человека и Гоголя-художника, Овсяннико-Куликовский пишет: "Эгоцентрический уклад Гоголя может быть охарактеризован так: невольно, сам себе не отдавая отчета в том, Гоголь становился в своих отношениях к окружающей среде, к людям, к жизни на точку зрения, выражаемую в формуле: **"я и всё прочее"**. И вот именно "всё прочее" отражалось в его душе не само по себе, а через посредство настроений его "я", которое навязчиво и неотступно сопутствовало всякому впечатлению, всякому душевному движению" [1, 296].

Как сказывается "эгоцентрическая" организация природы на характере "экспериментального" типа творчества? "Сосредоточенный и замкнутый в себе, не экспансивный, склонный к самоанализу и самобичеванию, предрасположенный к меланхолии и мизантропии, натура неуравновешенная, Гоголь смотрел на божий мир сквозь призму своих настроений, большей частью очень сложных и психологически темных, и видел ярко и в преувеличенном масштабе преимущественно все темное, мелкое, пошрое, узкое в человеке. Кое-что из этого порядка отрицательных явлений он усматривал и в себе самом, и тем живее и болезненнее отзывался он на эти впечатления, идущие от других, от окружающей среды. Он изучал их одновременно и в себе, и в других. Находя в себе некоторые недостатки или "мерзости", как он выражается, он их приписывал своим героям, а с другой стороны, чужие "мерзости", изображенные в героях, он сперва, так сказать, примерял к себе, навязывал себе, чтобы лучше взглядеться в них и глубже постичь их психологическую природу. Это были своеобразные приемы

экспериментального метода в искусстве" [1,240] (в его индивидуальном гоголевском варианте). Такая характеристика "экспериментально-го" творческого метода Гоголя подтверждается материалом самонаблюдений и самохарактеристик самого писателя в известных "Письмах разным лицам по поводу "Мертвых душ"<sup>1</sup>. "Эксперимент" такого рода Гоголь производил не только над собой, но и над другими, наблюдая пошлое и гадкое в своих знакомых, в том числе и отнюдь не в плохих людях<sup>2</sup>. Отсюда известная его манера "испытывать людей", превращая своих друзей: Аксаковых, Погодина, Шевырева, Плетнева и др. – в объект исследования, так что отношения с ними подчас подвергались испытаниям и портились. Т.е. как художник-экспериментатор он выступал и в жизни в основном своем писательском амплуа художника-психолога, преимущественным предметом интереса которого была именно психология русского человека.

А психология его героев в силу гоголевской мизантропии, его же эгоцентризма и особенно экспериментального способа художественной обработки жизненных впечатлений приобретала особый оттенок: будучи психологией несомненно национальной, она в то же время получала освещение преимущественно с дурной, отрицательной стороны. Сам механизм такого художественного преобразования напрямую зависел от характера дарования и психологических качеств художника. Овсяннико-Куликовский пишет об этом так: "Большой мастер улавливать различные черты нашей русской, национальной складки и повадки, он почти произвольно превращал свои бытовые типы в национальные. А так как эти бытовые типы (чиновников, помещиков и пр.) были продуктом не чистого наблюдения, а художественного эксперимента, в котором сгущались и выступали наружу чер-

---

<sup>1</sup> "Во мне не было какого-нибудь одного слишком сильного порока... но зато, вместо того, во мне заключалось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке. Бог дал мне многостороннюю природу. Он поселил мне также в душу, уже от рождения моего, несколько хороших свойств; но лучшее из них, за которое не умею как возблагодарить его, было желание быть лучшим..." По мере того, пишет далее Гоголь, как дурные его качества постепенно открывались в нем для него самого, "чудным высшим внушением усиливалось во мне желание избавляться от них; необыкновенным душевным событием я был наведен на то, чтобы передавать их моим героям... С этих пор я стал наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моею собственною дрянью. Вот как это делалось: взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобою, насмешкою и всем, чем попало". Но далее следует: "Не думай, однако же, после этой исповеди, чтобы я сам был такой же урод, каковы мои герои. Нет, я не похож на них. Я люблю добро, я ищущу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои.. Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что передал их своим героям, их осмеял в них и заставил других также над ними посмеяться..." [См.: 1, 240 -241].

<sup>2</sup> "Мне необходимо было отобрать от всех прекрасных людей, которых я знал, все пошлое и гадкое, что они захватили нечаянно, и возратить их законным владельцам" [Там же, с. 243].

ты отрицательные (экспериментатор был моралист-сатирик), то и национальные признаки получили в этих образах характер отрицательных качеств, недостатков, даже пороков... Таким образом, лганье Хлестакова, грубость Собакевича, слащавость Манилова и т.д. получили отпечаток особого – русского – лганья, специфически русской грубости, слащавости и т.д... Но в ряду этих бессмертных фигур по преимуществу национальными должны быть признаны Хлестаков, Чичиков, Ноздрев, Сквозник-Дмухановский, Тентетников, генерал Бетрищев, Петух, о которых с полным правом можно сказать: "Здесь русский дух, здесь Русью пахнет..." И, в нравственном смысле, вовсе не так скверно пахнет, как кажется с первого взгляда. Дело в следующем: национальные черты – не качества (хорошие или дурные), а свойства в этическом отношении безразличные, но художник-экспериментатор, в интересах художественного познания, имеет право дать им такую обработку и такое освещение, что они явятся уже не безразличными свойствами, а определенными качествами, подлежащими нравственной оценке" [1, 323].

#### **в) гоголевский ум**

Характеризуя ум Гоголя, Овсяннико-Куликовский все время вынужден оперировать антитезами и даже оксюморонами, – настолько противоречивыми были, с его точки зрения, качества этого ума.

Одна из таких антитетически-оксюморонных характеристик – это "*трудолюбивый ленивец*", другая – "*великий темный ум*".

Здесь опять вступает в силу противопоставление Гоголя Пушкину – уму "счастливого организованному, одаренному исключительной гибкостью и редкой широтой интересов", девизом которого было, как сформулировал сам Пушкин в "Послании цензору": "На поприще ума нельзя нам отступить!".

Гоголь принадлежал к совершенно противоположному типу: не только мало интересовался событиями современной европейской общественно-политической жизни, но и философией, да и литературой тоже. Изъездив Европу вдоль и поперек (в отличие от Пушкина, за границей вовсе не бывавшего), Гоголь остался совершенно чужд тому кипению ума и мысли, которое в ней тогда происходило. "Поэтическое наследие Гете и Шиллера в Германии, немецкий романтизм, поэзия Гейне, французская литература с Гюго, Ламартином, Жорж Санд, Бальзаком и др., поэтическое наследие Байрона и новая английская литература; могучие и глубокие философские течения, идущие от Гегеля, Фихте, Шеллинга, гуманитарные и освободительные идеи, восходящие к Спинозе, Лессингу, Канту, Гердеру; необычайное оживле-

ние в области научных изысканий (естествознание, философия, право, история) и т.д. – вся эта работа умов, вся эта жизнь и роскошь духа, все это для Гоголя не существовало, ко всему этому он остался глух и слеп" [1, 254-255].

Близко знавший Гоголя П.В. Анненков писал, что он "ничего не читал из французской изящной литературы и принялся за Мольера только после строгого выговора, данного Пушкиным... Так же мало знал он и Шекспира (Гете и вообще немецкая литература почти не существовали для него)". Эта странная слепота, "не лень мыслить, а лень учиться", своеобразная "обломовщина ума", считает Овсяннико-Куликовский – "нечто почти невероятное, это – настоящая психологическая загадка... Чем больше и оригинальнее ум, тем больше берет он от других умов. Гоголь почти ничего не взял, да и не хотел брать".

Мощный, великий, но "темный", непросветленный ум Гоголя – странное исключение из общего правила. "Он создал великие произведения, из которых одно, "Мертвые души", без всякого сомнения, останется навсегда одним из крупнейших вкладов в сокровищницу мировой литературы. В этом гениальном создании заключено так много мысли, в нем такая глубина созерцания, такая широта художественного кругозора, в нем проявился такой размах и подъем творчества, что читатель, не знающий ничего о Гоголе, вправе сказать, заключая от произведения к автору: вот художник, у которого природная сила мысли была изощрена изучением великих произведений искусства; вот поэт, выработавший себе, на изучении мыслителей разных веков, широту художественного воззрения; он также, наверно, долго и, может быть, в подлиннике изучал Гомера, которому он не уступит в пластике изображения, и был знатоком Шекспира, с которым может поспорить в знании души человеческой, в психологии характеров и страстей". Но это если заключать "от произведения к автору", а если наоборот, как делает Овсяннико-Куликовский, то "крайне будет озадачен этот читатель, когда узнает, что Гоголь знал Гомера только по Гнедичу (и позже, уже после издания первой части "Мертвых душ", по Жуковскому), Шекспира даже не читал как следует, равно и Гете, а имена мыслителей знал, да и то не очень твердо, лишь понаслышке" [1, 257]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В литературе XX в., возможно, неким аналогом этому удивительному явлению может быть Шолохов. По классификации Овсяннико-Куликовского, он, правда, попал бы в разряд художников-наблюдателей, а не экспериментаторов, и в разряд не субъективных, тем более не эгоцентрических, а объективных писателей, но по силе стихийного таланта, а также в некоторых чертах художественной манеры, таких, как пластика изображения или сочетание эпического и трагического с юмором и лирикой – он прямой наследник Гоголя. Поистине, как говорил один из героев пьесы Горького "На дне", "образование – чепуха, главное – талант..."

Однако дело не в образовании (как говорится, "многознание уму не научает"), а именно в наличии огромного природного ума и таланта. Гоголевские характеры-типы, строго конкретные и в то же время наделенные огромной обобщающей силой – "спрашивается – талантом или умом созданы они?" – задает вопрос Овсяннико-Куликовский и отвечает: "Не талантом как таковым и не умом в отдельности, а гениальным умом-талантом". Гоголь не раз писал, что он работал над своими произведениями, много раз переделывая и обрабатывая их, "основываясь на разумении самого себя, на устройстве головы своей", как он писал Шевыреву 28.02.1843 г. Поэтому "он вовсе не творил одним талантом", "одним поэтическим даром", – "как птичка поет". Такое птичье творчество, – пишет Овсяннико-Куликовский, – было совершенно чуждо Гоголю, как чуждо оно всем истинным художникам, всем настоящим поэтам" [1,258].

Противоречия гоголевского мировосприятия и мировоззрения связаны с противоречивостью его характера и парадоксальностью ума. Овсяннико-Куликовский описывает их в виде антитез в самосознании Гоголя: "Я и Россия"<sup>1</sup>, "я и Бог", стремление к общественному служению непременно на государственном поприще – и ограничение поля деятельности сферой писательства<sup>2</sup>, а в самом писательстве противоборство Гоголя-художника с Гоголем-моралистом<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Эта антитеза, по мнению Овсяннико-Куликовского, заключалась в том, что для Гоголя было невозможно "ужиться среди непосредственных впечатлений тогдашней русской действительности" [1, 284], и только на чужбине, из "прекрасного далека" он был способен любить Россию, чувствовать свою связь с нею столь остро, чтобы быть способным выразить ее в творчестве. Об этом свидетельствуют его письма из Рима, казалось бы, прямо противоположного содержания. Например, Погодину от 30.03.1837: "Или я не люблю нашей неизмеримой, нашей родной русской земли! Я живу около года в чужой земле, вижу прекрасные небеса, мир, богатый искусствами и человеком; но разве перо мое принялось описывать предметы, могущие поразить всякого? Ни одной строки не мог я посвятить чужому. Непреодолимою цепью прикован я к своему, и наш бедный, неяркий мир наш, наши курные избы, обнаженные пространства предпочел я небесам лучшим, приветливее глядящим на меня. И я ли после этого не могу не любить своей отчизны?". А вот письмо Жуковскому от 30.10.1837 г.: "Она (Италия) – моя! Никто в мире не отнимет ее у меня. Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр, – все это мне снилось. Проснулся опять на родине". Отсюда, из этой антитезы "я и Русь", те вопросы, которые все время возникали перед мысленным взором автора "Мертвых душ": "Русь! Какая непостижимая связь таится между нами? "Русь! Чего же ты хочешь от меня?" и т.п.

<sup>2</sup> В "Авторской исповеди" он говорит: "Я примирился и с писательством своим только тогда, когда почувствовал, что на этом поприще могу также служить земле своей".

<sup>3</sup> "Его гениальная сатира являлась, в его глазах, не могучим орудием развития общественного самосознания, а только как бы исповеданием национальных грехов и призывом к оправданию, к нравственному исправлению. В этом отношении весьма характерно для Гоголя одно из слабейших его произведений – "Развязка Ревизора", где дано аллегорическое толкование великой комедии, причем говорится, будто под городом, где происходит действие, следует понимать "душевный город", под фигурами чиновников – человеческие страсти, а Хлестаков – это "ветренная светская совесть, продажная, обманчивая совесть", в то время как настоящая нелицеприятная совесть человека символизируется настоящим ревизором, о прибытии которого возвещается в конце комедии. Подобные же морально-аллегорические толкования давал Гоголь и "Мертвым душам". Здесь во-

### г) талант и гений Гоголя

Предмет своего исследования Овсяннико-Куликовский определяет как *психологию* гоголевской гениальности, имея в виду, во-первых, вопрос о том, как гениальность эта отражалась на общем строе его душевной жизни, а во-вторых, как она проявлялась в наиболее характерных особенностях его творчества. Не будь Гоголь гением, картина его психики была бы совершенно другой при всех тех же самых вышеописанных ее особенностях.

Но прежде чем дать ответ на эти вопросы, Овсяннико-Куликовский пытается разобраться в самом понятии "гениальности" и определить важнейшие отличия гения от таланта.

Самые общие признаки того и другого – способность к *творчеству* в той или иной области и *оригинальность* этого творчества. А отличия вовсе не могут быть сведены к *мере и степени* того и другого, т.е. считать гения высшей степенью проявления таланта было бы ошибочно. Почему?

Во-первых, гениальность, считает Овсяннико-Куликовский, есть "явление *мысли*, а не чувства и воли" (впрочем, это относится также и к таланту), поэтому выражения типа "гений чувства" или "гений воли", например, по отношению к реформаторам, политикам и т.п. – это выражения "фигуральные", поскольку гениальность ума таких людей в данном случае находит выражение в практическом действии [1, 347].

Во-вторых, "гениальность, как особый строй ума, характеризуется *силой обобщения*... Все гении были в области отвлеченной мысли создателями великих научных и философских обобщений, в области художественной – создателями широких типов, объединяющих образов" [1, 347].

Это связано с тем, что ум гения, считает Овсяннико-Куликовский, всегда сопричастен той категории мышления, которую он называет идеей бесконечного. "Именно эта идея, прячущаяся у нас, всегда бодрствует у гениев, и их интуиции всегда так или иначе, прямо или косвенно, сопряжены с нею. Гений мыслит при особенно деятельном участии категории бесконечного, "sub specie aeternitatis" [1, 355] ("с точки зрения вечности" – лат.).

---

очию обнаружился и заговорил своим языком *моралист*, раньше остававшийся в тени и говоривший языком художника-сатирика [1, 325]. То же – с "Выбранными местами из переписки с друзьями" – произведением, которое, по словам Овсяннико-Куликовского, невольно вызывает в памяти "ставшие классическими слова Базарова: "Я сегодня прескверно себя чувствую, точно начитался писем Гоголя к калужской губернаторше" [1, 316].

В-третьих, сам характер обобщений гениев отличается от тех, которые создаются обыкновенными или просто талантливыми людьми. Специфический признак обобщений *гениальных* заключается в том, что Овсяннико-Куликовский называет "*вдумчивостью*". Выражается она в том, что гении *видят вопрос там, где другие его не видят*, или умеют дать новые ответы на старые вопросы. Причем умение *ставить* вопросы гораздо важнее, чем умение давать ответы на вопросы – неважно, новые или старые, потому что такие ответы (например, открытия в науке) могут находить и умы вовсе не гениальные. Гений всегда "широк", в то время как таланты всегда "специализированы" в какой-либо конкретной области. Здесь также проявляется особенность гениального ума, которая выражается в том, что творчество гения не адекватно его таланту в той или иной области (т.е. оно шире и глубже его), в то время как творчество талантливого человека этой талантливостью и измеряется, и исчерпывается<sup>1</sup>.

Психологическая сущность этой особенности гениального ума есть выражение особой силы и роли той его сферы, которая обозначается термином "*интуиция*". Природа ее связана с особым "устройством" бессознательной сферы гения и ее связи с сознанием. "Бессознательная сфера ума у гения отличается особой работоспособностью, интенсивною деятельностью, направленною на создание **общих** идей, на выработку **объединяющих** категорий мысли (у ученых – научных обобщений, у художников – образов и т.д.)". Однако "интуиция дает только исходную точку работы мысли; настоящая же работа мысли совершается сознательно", и эта работа пропорциональна работе интуитивной. "Чем шире, глубже, значительнее интуиция, тем продолжительнее, упорнее, методичнее должна быть соответствующая ей работа сознания. Чем выше гений, тем больше он трудится" [1, 351 - 352].

Гениальность, по мнению Овсяннико-Куликовского, всегда в той или иной мере раздваивает личность человека, – в том смысле, что как гений он – одно, а как человек обыкновенной жизни – другое (то, что

---

<sup>1</sup> Например, поясняет эту мысль Овсяннико-Куликовский, "математическое дарование Лобачевского едва ли было значительнее, скажем, соответственного дарования математиков его времени, хотя бы Остроградского, а между тем никто из них не сделал того, что сделал Лобачевский. Не своим математическим талантом, а своим гениальным умом, гениальной вдумчивостью ума познал Лобачевский возможность нового вопроса там, где для других, не менее одаренных и сильных математиков, никакого вопроса не существовало". Дарвин как биолог, как наблюдатель, не более талантлив, чем многие другие биологи, но "для того, чтобы обосновать идею изменяемости видов, неоднократно выставлявшуюся и ранее, на новых понятиях борьбы за существование, подбора и наследственности, – очевидно, надо было иметь еще нечто другое, особый дар вдумчивости и проникновения в природу данных явлений" [1, 350].

выражено в известном пушкинском стихотворении: "И средь детей ничтожных мира / Быть может, всех ничтожней он").

Поэтому гений всегда в той или иной мере "антиобществен", он не может быть хорошим обывателем, он всегда чужд своей социальной стихии: "Он – слишком личность, чтобы уживаться в человеческом стаде" [1, 353]. Гоголь, считает Овсяннико-Куликовский, обладал не только огромным художественным талантом, но и очевидно отличной от него беспорной гениальностью. "У Гоголя, – пишет он, – независимо от таланта, ясно различаются характерные признаки гениальности: исключительная оригинальность в творчестве, "дар задумчивости", изумительная художественная интуиция, глубокое проникновение во все, на что были направлены его созерцания, наконец, столь характерная для гения смесь скорби и мизантропии с радостью бытия и творчества" [1, 356]. Каков главный отличительный признак его гениального ума? Он заключен в том умении "вдумываться в жизнь человеческую" так, чтобы, пользуясь его собственными словами, "картину, взятую из презренной жизни", "озарить и возвести в перл создания". С одним талантом своим, как бы он ни был велик, считает Овсяннико-Куликовский, он не мог бы "вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, – всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная, дорога". "Тина мелочей, опутавших нашу жизнь", "раздробление характеров", пошлое в повседневности, "дряг жизни" – вот на что были по преимуществу направлены художественные созерцания Гоголя, над чем он чаще всего задумывался и скорбел... Оттуда у него периодически повторявшееся стремление бежать от общества, влечение к своеобразному "отшельничеству" [1, 356]. Именно этой направленностью взгляда и этим даром объясняются очень характерные и *специфические гоголевские мотивы* в его художественном творчестве, в вершинных его созданиях – в "Ревизоре" и особенно в "Мертвых душах". Среди них Овсяннико-Куликовский выделяет три: во-первых, *мотив "дороги"*<sup>1</sup>, во-вторых, *"незримые слезы"*, скрытые за зримым, всем от-

---

<sup>1</sup> Ср. знаменитое "лирическое отступление" в XI главе "Мертвых душ", начинающееся так: "Какое странное и манящее, и несущее и чудесное в слове: дорога!" – и заканчивающееся словами: "Боже, как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий, тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала! А сколько родилось в тебе чудных замыслов, поэтических грез, сколько переживалось дивных впечатлений!..." Гоголь видел "дряг жизни", и не мог его вынести, бежал от него, а дорога благотворно действовала на него, "в дороге он становился мыслителем, созерцателем, – и непосредственные впечатления действительности, от которых он бежал, перерабатывались в глубине его бессознательной сферы силою его гениальной интуиции. Глубокою душевною правдою дышат те места его писем, где он

крытым "смехом"<sup>1</sup> и, в-третьих, *дар обобщения бытового и повседневного*, казалось бы, мелочного и раздробленного, *в черты типичские и общенациональные*<sup>2</sup>. Пожалуй, только эти три конкретные черты художественного творчества Гоголя нашли отражение в книге Овсяннико-Куликовского о нем, – в ней нет анализа других его сторон, и все внимание направлено на исследование психологии Гоголя, психологии его творчества, психологии его таланта и гения – и через них ярко высвечены вот эти три действительно важные черты его художественных созданий.

Каков же ответ на сформулированный в начале этого раздела вопрос, т.е. как гениальность Гоголя связана со всем его психическим складом и как она влияет на его творчество?

---

говорит, что ему для того, чтобы оглянуть Россию со всех сторон и понять ее, необходимо сперва изъездить всю Европу" [1, 367].

<sup>1</sup> Все гоголевские фигуры обращены к читателю своей смешной стороной: "Смех повсюду, с начала до конца... Но где же слезы? Разве в образах Чичикова, Манилова, Коробочки, Собакевича, Ноздрева и т.д. заметны хоть малейшие следы "слез" художника?... "Слезы", пролитые над ними, имели бы неожиданным результатом опять-таки смех, только на сей раз уже не художественный. Смех виден, а слезы остаются "незримыми, неведомыми миру". Вот именно в этом-то, в этой незримости, сокровенности слез и скорби, и заключается характерная особенность гениального творчества Гоголя. В "лаборатории" его художественных экспериментов "слезы" испарялись, "скорбь" переходила в скрытое состояние" [1,370]. "Скорбь" накоплялась среди "дрязга" жизни, оседая под гнетом непосредственных впечатлений русской действительности. Но это отнюдь не была идейная скорбь гражданина, та, которую испытывали Белинские и Герцены. Гоголю этот род скорби был чужд [эта мысль будет развита впоследствии Овсяннико-Куликовским в "Истории русской интеллигенции", в главе "Люди 40-х годов и Гоголь" – С.С.]. Тягостные душевные состояния, которые он испытывал, живя в России, его "незримые, неведомые миру слезы", были явлением особого порядка, ничего общего не имевшими с гражданской скорбью"... И весьма вероятно, что суть дела сводится здесь, в конце концов, именно к особому устройству нервно-мозговой системы, реагирующей на впечатления с особливую, и притом болезненную, чуткостью. И "скорбь", которая в силу этого отлагается в душе, есть не идейная скорбь гражданина, а род психической боли – если можно так выразиться, род "душевной тошноты".. Удалиться тем или другим способом или спрятаться от воздействий, вызывающих душевную боль и "тошноту", является у гениев глубокою душевною потребностью, и, как известно, все они удаляются или прячутся – кто в философию, кто в науку, кто в искусство... Для Гоголя лучшим способом удаления от жизни являлась "дорога"; она же и была излюбленною "лабораториею" его творчества [1,371].

<sup>2</sup> "Здесь ["в дороге" – в прямом смысле и в смысле "лаборатории творчества" – С.С.] пробуждалось и действовало в его душе то, что выше мы назвали идеєю или чувством бесконечного. В искусстве... оно приурочивается к конкретным образам и картинам, которые, будучи типичными, т.е. обобщая неопределенное количество явлений жизни человеческой, открывают созерцанию поэта обширные перспективы, теряющиеся вдали, куда взор уже не проникает. Вот Коробочка: это перспектива неопределенно большого ряда таких натур, таких бытовых образов. Их число, в конце концов, ограничено, а не бесконечно; но его нельзя учесть, нельзя установить; нельзя указать, где именно оканчивается этот ряд; ибо образ, созданный Гоголем, так широк, так типичен, что объемлет не только современных ему дореформенных Коробочек, но и пореформенных, и не только русских, но и немецких и французских и т.д.; он простирается и на грядущих Коробочек, и не только на тех, которые на самом деле явятся, но и на всех воображаемых Коробочек, каких только мы и можем представить себе. Итак, ряд уходит в бесконечность, не космическую, конечно, а человеческую, психологическую: это "представление неопределенно большого", которое психологически эквивалентно идее бесконечности, потому что не видать конца этому "неопределенно большому". Эта психологическая человеческая форма бесконечного присуща всякому истинно художественному образу [1, 371 - 372].

Давая этот ответ в заключительной части последней главы книги о Гоголе, Овсяннико-Куликовский формулирует, так, сказать, "три противоречия" и "одну гармонию" гоголевского гения, гоголевской "натуры" и гоголевского ума. Каковы эти три противоречия?

а) "Гениальный уклад духа, по самому существу своему, плохо ладит с тем крайним эгоцентризмом натуры, какой мы видим у Гоголя. Гений всегда стремится, если можно так выразиться, выйти из пределов своей личности, он живет и дышит *всеобщим*, – и ему тесно и душно в узкой сфере личной душевной жизни, как бы его психика ни была глубока и богата содержанием. Быть замкнутым в себе, вечно носиться со своим "я", быть под его неусыпным надзором и гнетом – это доля, тяжкая и болезнетворная для всякого человека, вдвойне тяжела и мучительна для гения. Гоголь, как натура резко эгоцентрическая, и Гоголь, как великий гений, это были две души, фатально связанные между собой и вечно стремившиеся оторваться друг от друга. И великий поэт мог бы с полным правом сказать о себе то, что говорит Фауст у Гете: "Zwei Seelen – ach! – in meiner Brust, | Die einen will sich von der andern trennen..."<sup>1</sup>. Итак, эгоцентризм натуры не в ладах с широтой гения, с его устремленностью в бесконечность.

б) "Столь же плохо ладил гениальность Гоголя с его стремлением и его живою потребностью осуществить свою общественную стоимость", т.е. стремлением к гражданскому служению. На этом поприще любой творческий гений (а не практический, какими бывают государственные деятели, полководцы или политики) всегда, по словам Овсяннико-Куликовского, является "прирожденным кандидатом в неудачники" [1, 374], и тут Гоголь не исключение, а как раз яркий пример.

в) Каково же третье противоречие? Вот оно: "Наконец, коренные черты ума Гоголя находились в вопиющем противоречии с гениальностью этого ума. Гениальность мысли не уживается с темнотою и отсталостью ума. Жажда умственного света, радость познания, стремление к внутренней свободе, глубокая потребность мысли – стряхнуть старые оковы и унести вперед в неизведанную даль новых дерзновений ума человеческого – вот характерные, бьющие в глаза черты гения. Они были и у Гоголя, поскольку он был гений. Но он, как ум, в то же время отличался и иными качествами: он боялся мысли, он отворачивался от света, от радостей познания, он был ленив учиться и совершенствоваться... Крылья его гения были подрезаны" [1, 375].

А что касается "одной гармонии", то в полной *гармонии* гений Гоголя был только "с одним необыкновенным художественным даро-

---

<sup>1</sup> В переводе Б.Пастернака: "Но две души живут во мне / И обе не в ладах друг с другом".

ванием" его, т.е. с характером и особенностями его *таланта*. Таким образом, Гоголь – гений *дисгармоничный*, в том смысле, что его гениальность была в противоречии с принципиально важными особенностями его психологии, его характера и его ума.

А вот Пушкин – гений другого рода, гений гармоничный, он является собой "пример гармонии гения с умом и некоторыми сторонами природы" [1, 376].

#### § 4. Психологическое исследование творчества Пушкина

В своих воспоминаниях Овсяннико-Куликовский говорил о том, что тяготение к психологии было у него с детства и в течение жизни в ходе занятий наукой и преподаванием только еще более усиливалось.

Действительно, от книги к книге в интерпретации литературных явлений психологическая направленность такого анализа становилась все более отчетливой. В предисловии к книге "А.С.Пушкин", которая была написана позже книг о Гоголе и Толстом и впервые была опубликована полностью в 9-томном собр. соч. 1909 г., он сразу же заявил, что задача этой книги – не историко-литературная, а психологическая: это "опыт психологического исследования тех сторон пушкинского творчества, которые представляются мне важнейшими, а именно: лиризма и реализма" [1, 377].

На самом деле проблематика ее шире; она включает в себя психологический портрет Пушкина, исследование особенностей психологии его творчества, психологический анализ содержания и образов некоторых основных героев пушкинских произведений, но проблема *сущности* лирики (и даже обоснование идеи лирики как особого типа творчества, которая впервые была заявлена именно здесь), а также проблема соотношения лиризма и реализма, которая до сих пор является одной из самых "темных" и неисследованных, стали теми специальными теоретическими вопросами, которые были поставлены Овсяннико-Куликовским на материале пушкинского творчества.

##### 4.1. Психология пушкинского творчества

Исходным моментом анализа психологической сущности и своеобразия пушкинского творчества стало обоснованное ранее (в книге о Гоголе) разделение типов творческого сознания писателей на эгоцентрическое и не-эгоцентрическое. Пушкин, в отличие от Гоголя, – самое яркое выражение *не-эгоцентрического* типа художественного сознания.

Коренной чертой гения Пушкина Овсяннико-Куликовский считает "поэтическую объективность" его творчества, нашедшую наиболее яркое выражение в его зрелых произведениях, и особенно созданных в знаменитую Болдинскую осень (они составляют главный объект исследования в этой книге). Это черта именно *творчества*, не столько как процесса, а как результата его, черта, которая имеет *психологический* фундамент в самой "натуре", т.е. в характере, складе психологии, в ядре личности поэта, и этот фундамент – именно то, что, за неимением более подходящего термина, Овсяннико-Куликовский обозначает описательным и отрицательным способом: *отсутствие эгоцентризма натуры*.

Если художник эгоцентрического склада исходит "от себя" как от центра и видит мир в соотношении со своим "я": я и общество, я и отечество, я и человечество, я и мир, короче говоря, "я и всё прочее" (а эгоцентризм такого рода как явление *психологическое*, мы уже видели, в книге о Гоголе Овсяннико-Куликовский четко отмежевывал от эгоизма как явления по преимуществу *морального*), то художник неэгоцентрического склада видит себя и мир иначе. Как же? А вот так, как Пушкин: "Пушкин был натурой с ярко выраженным неэгоцентрическим укладом. Для него самым удобным пунктом созерцаний был тот, где устранено давление личного "я", где неприменима формула "я и всё прочее" и человеку открывается радостная возможность забыть о себе и как бы раствориться в окружающем мире. Если он одарен творческим даром – он потонет в своем произведении" [1, 378]. Вот это "преодоление" личного "я", его "расширение" на весь мир и составляет основу поэтической объективности пушкинского творчества именно как творчества гениального.

В наивысшей степени "поэтическая объективность" Пушкина проявилась, по мнению Овсяннико-Куликовского, в "маленьких трагедиях", с которых он и начинает свой анализ пушкинского творчества.

Я хочу отметить сначала наиболее существенные моменты его психологической трактовки содержания этих произведений, чтобы потом яснее стало его понимание природы и сущности лиризма.

#### **4.2. Анализ "психологии злых страстей" в "драматических опытах" Пушкина**

##### **а) "Моцарт и Сальери"**

В интерпретации "Моцарта и Сальери" наиболее существенны два момента: а) анализ психологии гения и проблемы соотношения гениальности и человеческой "натуры" (это прямое продолжение тех

размышлений на этот счет, которые были начаты в книге о Гоголе); б) психологический анализ чувства зависти, предпринятый самим Пушкиным в трагедии и "анализ этого анализа" (опять-таки с психологической точки зрения) Овсяннико-Куликовским.

Отметив сжатость и прозрачность формы трагедии (два качества художественности, которые его учитель Потебня обосновывал своей формулой  $x > a$ )<sup>1</sup>, Овсяннико-Куликовский сразу переходит к анализу психологического содержания фигур Моцарта и Сальери.

Еще Белинский поставил вопрос о том, как сочетается гениальность с простотой и бесхитростностью души Моцарта, души ребенка, в которой нет и тени мелких чувств. Он ответил на него так: "В лице Моцарта Пушкин представил тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия. Не все гении были таковы..." Овсяннико-Куликовский соглашается с этим, но при этом отмечает, что гению "идет" такая натура, как "идет" силачу и великану великодушие и незлобивость, она "к лицу" ему, т.е. здесь есть некое психологическое сродство. С другой стороны, это не "типичный", а "идеально-типичный" случай, когда и гениальность, и простота даны в их наивысшем выражении и в нераздельном слиянии.

Гений Пушкина сродни этому типу. Правда, как отмечает Овсяннико-Куликовский, сам Пушкин *в жизни* не был в такой степени свободен от обыденного, житейского, мелочного, как его Моцарт, однако в мире *творчества* он был от всего этого свободен, да и в житейских "дрязгах" отнюдь не был ими пленен, хотя и мог, например, обидеться, когда его пожаловали камер-юнкерством<sup>2</sup>. Так что в изображении Моцарта Пушкин мог идти "от себя", но все равно фигура эта в высшей степени "объективное" создание художника.

---

<sup>1</sup> "Трудно представить себе художественное произведение, которое было бы, при меньшем размере, богаче содержанием. Художественная экономия мысли доведена здесь до последних пределов. Но сжатость формы (то, что А.А.Потебня называл "сгущением мысли в слове") ничуть не вредит ясности содержания: все богатство его легко и отчетливо развертывается в сознании читателя. Это не ребус, который еще нужно разгадать" [1, 379].

<sup>2</sup> "**Читайте письма** Пушкина: это – сама жизнь со всеми ее мелочными заботами, ее преходящими минутами, ее сумасбродством, ее дрызгами и брызгами тины и грязи, ее светом и тенью, взрывом смеха и всяким вздором, – и поэт плавает и окунается в ней, как в своей родной стихии; но **читайте внимательнее** – и вы поймете, что он в то же время и близок к этой стихии, и далек от нее, что он так свободно и непринужденно вращается в ней именно потому, что, в сущности, она не имеет власти над ним, и он скорее играет жизнью, "балуется", чем живет ею – с серьезностью обывателя, с солидностью муравья. **Вчитайтесь еще внимательнее** в эти письма гения – и вы убедитесь, что этот жизнерадостный и легко живущий человек, собственно говоря, не умеет жить, как умеет самый заурядный обыватель; что его огромные дарования для его собственного житейского благополучия пропадают даром... Вкус к жизни и любопытство у него огромные, но искусства жить и "делать" жизнь у него нет" [1, 383 -384].

А вот в фигуре Сальери не только ничего нет "от себя", но в принципе и быть не могло: Пушкин "из своего личного внутреннего опыта в этом случае ничего не мог почерпнуть. Это создание с начала и до конца и во всех деталях объективное" [1, 391].

Овсяннико-Куликовский исходит из того, что в основе трагической коллизии – зависть таланта к гению. Сальери, во-первых, не бездарь, а талант, и его зависть имеет своей основой, так сказать, "*профессиональную*" ревность, столь распространенную в среде творческих людей, все равно – ученых, или артистов, или художников<sup>1</sup>. Во-вторых, он не завистник по природе, и его словам: "Нет! Никогда я зависти не знал!" (до встречи с Моцартом) можно доверять (ведь не завидовал же он до этого, например, Глюку). Если бы Сальери был бездарь и патологический завистник, то никакой трагедии бы не было, а была бы история преступления, и только. Гений моцартовского типа не может пережить такой драмы: "Явись другой гений, который бы затмил его славу, – чувство зависти и не шевельнулось бы в его душе. Он приветствовал бы новое светило, как Пушкин приветствовал Гоголя" [1, 388].

Анализ того, как рождается зависть из профессиональной ревности таланта к гению, как она развивается и до чего может прийти, в трагедии Пушкина гениален по своей сжатости и точности. Сначала – "рождение и быстрое развитие этого острого и мучительного чувства", тут же – "его отражение в сознании, упорная работа мысли над ним" и ее результат – софизмы, которыми завистник хочет оправдать себя (он призван судьбою, чтобы "остановить" Моцарта для блага всех прочих жрецов искусства, больше того, – для спасения самой музыки, которую Моцарт губит своей гениальностью, ибо все дается ему даром, без труда и т.п.). Дальше – переход мелкого чувства в могущественную страсть, которая уже и софизмов не рождает, а затмевает разум и поработывает волю, отсюда мрачная, безумная идея – что Моцарт, этот "гуляка праздный", самим своим существованием обесмыслил его труды и всю жизнь, а от этой мысли – только шаг до преступления, которое Сальери и совершает как "подвиг" во имя искусства.

---

<sup>1</sup> "Фанатизм Сальери принадлежит к одному из худших его видов, к *профессиональному*: человек поработан не отвлекающей идеей..., а своей профессией, избранным занятием и мыслью о своих успехах на этом поприще... В особенности подвержены ему *новаторы*, действительные и мнимые. Не признать, не оценить их "нового слова" – значит нанести человеку, "фанатику своей профессии", величайшее, незабываемое оскорбление... На этой почве возникают нередко настоящие психозы, но всего чаще наблюдается здесь тот род душевного извращения, которого симптомами служат болезненное самолюбие, самомнение, раздражительная зависть, подозрительное, злобное, недоброжелательное отношение к сотоварищам по профессии, а потом и вообще к людям, кроме "почитателей" и "поклонников" [1, 390].

Сальери "не жалок, не смешон, не противен; он скорее вызывает в нас чувство сострадания, смешанное с уважением; нельзя презирать его: он – мученик, он – несчастный человек, он – жертва своей горькой участи, и психология его зависти и история его преступления – настоящая и глубокая драма" [1, 391].

### б) "Скупой рыцарь"

Скупой – столь же объективное создание пушкинского гения, как Сальери, в нем нет ничего "лично пушкинского". Свой анализ психологии губительной страсти Овсяннико-Куликовский строит на идее о том, что "скупость" – это только форма, проявление другой, более общей страсти – честолюбия. "Дело в том, что скупость сведена здесь к жажде власти, господства над людьми и к убеждению, что богатство есть вернейшее средство достижения этой цели. Барон – прежде всего честолюбец, а потом уже скупец" [1, 393].

В образе Скупого в высшей степени проявился тот закон искусства, который Потебня назвал "формулой художественного" и обозначил как  $x > a$ .

Овсяннико-Куликовский не говорит об этом, но своим анализом отчетливо эту мысль Потебни подтверждает, доказывает. В сущности, сфера "применения" (в том значении термина "применение", которое обосновал Потебня) этого образа безгранична, не замкнута только скупостью и распространяется на все виды страстей и идей, которые приводят к подмене цели средством. А таких страстей и идей много – от "скупости" до самого благородного в истоке своем стремления к общему благу. Оно выдвигает, например, как средство для своего осуществления достижение власти, далее цель подменяется средством, и человек "начинает влюбляться в самую власть и сам не замечает, как становится жертвою страсти честолюбия и властолюбия" [1, 394]. Овсяннико-Куликовский, в сущности, здесь на материале психологии пушкинского образа дает такой же анализ диалектики превращения средства в цель, какой в философском плане осуществил своим анализом диалектики утопии позднее С.Франк<sup>1</sup>. Результатом такой диалектики становится превращение носителя страсти или идеи в раба этой идеи, а Пушкин доводит анализ диалектики психологических превращений до конца, до последнего звена, когда человек удовлетворяется "одним лишь **сознанием достижимости желаний**, само же достижение их ему не нужно" [1, 395]:

---

<sup>1</sup> Франк С. Ересь утопизма // Квинтэссенция. Философский альманах - 1991. М., 1992.

Я выше всех желаний; я спокоен;  
Я знаю мощь свою; с меня довольно  
Сего сознанья...

"И все это, – пишет Овсяннико-Куликовский, – с исчерпывающей полнотой психологического анализа, с изумительной проницательностью диагноза, с необычайной ясностью и силою выражения, сделано в знаменитом монологе барона на пространстве всего 118 стихов! Здесь гениальна сама уже художественная лаконичность" [1, 394].

Я не буду здесь останавливаться на анализе двух последних "маленьких трагедий", скажу только, что суть идеи "Пира во время чумы" Овсяннико-Куликовский понимает как подмену идеи свободы человека от всего, в том числе от страха смерти, рабским подчинением того же человека власти низменных инстинктов и животных страстей, т.е. тем же превращением великой по замыслу идеи в свою противоположность и в рабство, так что в итоге "пиршество джентльменов", презревших все, в том числе и смерть, "скорее напоминает оргию взбунтовавшихся рабов". Это подтверждается гениальной пушкинской ремаркой: Председатель по уходе священника "погружается в глубокую задумчивость". Отказ следовать за священником, как вынужден признать сам Председатель, он совершает "не по доброй воле: есть нечто, принуждающее его предаваться мрачной оргии" [1, 403]:

Я здесь удержан  
Отчаяньем, воспоминаньем страшным,  
Сознаньем беззаконья моего,  
И ужасом той мертвой пустоты,  
Которую в своем дому встречаю...

"В сравнении с этими пирующими господами даже скупой барон кажется свободнее... Устранение высших страстей, благородных и неблагородных, очищает место для низших. Из огня человек попадает в полымя... В "драматических опытах" Пушкина дана гениальная художественная критика страстей, равносильная их философской критике, данной в философии Спинозы" [1, 404].

И вот теперь мы можем перейти к трактовке пушкинского лиризма и лиризма вообще, которую в книге о Пушкине Овсяннико-Куликовский начинает с анализа лирического начала в "маленьких трагедиях".

### **4.3. Сущность и разновидности лиризма в "драматических опытах"**

Уже в книге о Пушкине он начинает обоснование своей идеи о том, что лирика и "образное" (эпическое и драматическое) творчество – разные виды творчества. Следовательно, лирическое начало в эпи-

ческих или драматических произведениях, какими являются "маленькие трагедии", не входит в состав *образной* (по Куликовскому) системы, но является тем не менее одним из составных элементов произведения, хотя и "инородных", но влияющих на характер его целого.

Каковы же теоретические и методологические принципы анализа "лирических драм" Пушкина (это обозначение Овсяннико-Куликовского) и к каким результатам их применение приводит исследователя?

Прежде всего, он считает, что эмоциональное – шире лирического, и множество эмоций, которые выражаются в произведении и вызываются при его чтении, вовсе не имеют отношения к эмоции лирической, – она сводится только к эмоции, создаваемой и вызываемой ритмом, причем не всяким, а лишь "гармоническим".

Конечно, говорит он, есть эмоции, которые легко поддаются лирической обработке и в силу этого часто смешиваются с лиризмом ("такова в особенности вековечная тема любви со всею гаммою любовных ощущений" [1, 407]). И есть эмоции, чувства, настроения, которые лирике чужды и даже противопоказаны, хотя бывают великие поэты, которые могут "переплавить в чистое золото лирики" что угодно (и Пушкин – первый среди них, для него, "как поэта-лирика, кажется, не существовало ничего в природе, ни в жизни человеческой, чему он не мог бы дать лирической обработки... И вот в "Моцарте и Сальери" он взял для лирической обработки чувство, упорно ей сопротивляющееся: зависть" [1, 407]).

Что же составляет *предмет* лирической обработки в этой трагедии и что создает ее высокий лиризм как целого?

Во-первых, некоторые черты из душевной драмы Сальери, т.е. того, что вызвало чувство зависти и что позволило этому чувству быть выраженным *ритмически* (т.е. расположить элементы душевных представлений Сальери в таком порядке, что они образуют своего рода *ритм и гармонию* и что позволяет воспринимать зависть не как мелкое чувство, а как форму выражения глубокой душевной драмы, даже трагедии). Уже при чтении первого монолога Сальери "взят аккорд, который сулит мелодию", причем так, что "вы не замечаете тех приемов, с помощью которых виртуоз лирики уже настраивает вашу душу на лирический лад и подготавливает почву для лирической эмоции. Но обратите внимание на содержание и построение монолога", – пишет Овсяннико-Куликовский и разъясняет это содержание и построение следующим образом: "Перед вами не история мелкого чувства, не рассказ завистливой бездарности, а исповедь даровитого человека, вопль сильной и глубокой души, и само чувство зависти взято

здесь как могучая и роковая страсть. Оно идеализировано и представлено так, что из поля вашего умственного зрения устранено все, что могло бы, так сказать, "профанировать" это чувство и помешать его лирическому выражению", и именно такое впечатление нужно было поэту, "чтобы создать ритмический момент, "взять тон", – и монолог получает лирическое значение, становится элементом, одним из аккордов "симфонии, озаглавленной "Моцарт и Сальери" [1, 407-408].

Лирическая задача Пушкина облегчается в данном случае тем, что в качестве материала для исследования психологии зависти он взял душу не ученого или литератора, а именно *музыканта*, т.е. ввел в свою "симфонию" *тему* музыки, а музыка и есть наиболее чистая лирика. Лирика музыкальная родит лирику словесную, и введенные в драму представления, символизирующие музыкальную гармонию и мелодию, помогают разработать психологическую тему зависти лирически. "Вот именно этого рода музыкальные представления, образы (?), воспоминания и намеки, – пишет Овсяннико-Куликовский, – поэт и внес в "драматический опыт" о зависти, расположив их так, чтобы читателю не бросалась в глаза преднамеренность такого приема и чтобы они, делая свое дело, входили в общую лирическую композицию целого" [1, 408].

Что имеется в виду? Ну, например, те места уже в первом монологе Сальери, где говорится о "неге творческой мечты", о "восторге и слезах вдохновенья", о великом Глюке, открывшем нам "глубокие, пленительные тайны". Затем в сцене после этого монолога Моцарт, садясь играть, задает как бы музыкальную тему своей вещи:

Представь себе... Кого бы?  
Ну, хоть меня - немного помоложе, -  
Влюбленного - не слишком, а слегка;  
С красоткой или другом, - хоть с тобою:  
Я весел... Вдруг, виденье гробовое,  
Незапный мрак иль что-нибудь такое...  
Ну, слушай же (играет).

А дальше – крик восторга, слова о музыкальном гении Моцарта, затем сцена, где Моцарт играет реквием, плач Сальери – плач облегчения, потому что яд уже брошен в стакан Моцарта, и плач умиления и восторга, просьба еще играть: "Продолжай, спеши // Еще наполнить звуками мне душу..."

Заданная Моцартом в его словесном предварении исполнения своей вещи музыкальная тема становится римически-лирической, музыкальной схемой композиции всей трагедии, всего развития ее сюжета. Овсяннико-Куликовский описывает ее строение как прямую реализацию моцартовской "музыкальной идеи": пушкинская "лирическая

симфония" строится на ритмическом контрасте, "где мрачный призрак страсти, фатально приводящей к преступлению, представляется как бы элементом "музыкальной фразы", которому отвечает его ритмическая антитеза – светлое явление Моцарта; эта художественная антитеза образов стала антитезой лирической", – и далее развивается точно по моцартовской "программе" его вещи: "Образовалась "мелодия", поющая о светлом веселии, о беспечной радости и о "видении гробовом", о "внезапном мраке". "Мелодия" подготовлялась первым монологом, где сгущался мрак души, одержимой страстью. Этот мрак, с появлением Моцарта на сцене, пронизывался спокойными лучами тихой радости, перемежался веселым смехом и шутками гения ("божество мое проголодалось"), но было что-то грустное и трогательное в этих жизнерадостных звуках; и они были прерваны "виденьем гробовым", сгущением мрака в душе Сальери, призраком "черного человека", похоронными звуками реквиема. Вы получили не только то, что дают образы и их психологический анализ (т.е. анализ психологии зависти и психологии гения – С.С.), но и лирическую эмоцию, близкую к музыкальной, – эмоцию, в которой распустился анализ и потонули образы" [1, 410], – так Овсяннико-Куликовский раскрывает состав, функции и роль в организации целого "лирической", т.е. *ритмической* обработки психологической драмы (а именно этот ритм, эту гармонию он и пытается описать, пересказывая сюжет трагедии как развитие музыкальной темы, заданной *внутри* самого произведения).

Лирическая обработка нелирического материала (чувства зависти) в данном случае облегчалась наличием в составе его содержания собственно лирической (т.е. музыкальной) темы.

А вот в "Скупом рыцаре" такого "подспорья" уже не было, и здесь абсолютно антилирическое чувство (страсть скупости) должно было подвергнуться лирической обработке, дать в итоге "поэзию скупости"<sup>1</sup>. Задача архисложная, и Пушкин решает ее иначе, чем в "Моцарте и Сальери" – там "лиризм разлит по всей пьесе", а здесь "он весь сконцентрирован в монологе барона; его монолог – гимн скупости, и это – гимн лирический" [1, 410].

Почему именно лирический? Потому что он представляет собой "удивительную ритмическую композицию, в которой сочетались гармонические элементы и проведена своего рода "музыкальная" мелодия" [1, 410]. Далее Овсяннико-Куликовский описывает развитие этой мелодии: как она подготовлялась постепенно "подбором улажающих

---

<sup>1</sup> "Ему пришлось, не ища лирических мотивов по сторонам, взять скверную страсть, как она есть, и углубиться в анализ "прозаической" души скряги, в надежде докопаться до какого-то родника лирики! И докопался! [1, 410]

душу скряги ощущений при посещении подвала и созерцании груд золота", как она росла постепенно по мере того, как в сознании скупого возникали все новые представления о своем потенциальном могуществе благодаря накопленному из "злату" и о тех жертвах, которые пришлось во имя него принести, и как, наконец, мелодия зазвучала в полный голос и выразилась в кульминационном монологе:

Вот мое блаженство! (Всыпает деньги.)  
Ступайте, полно вам по свету рыскать,  
Служа страстям и нуждам человека.  
Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах!..  
Хочу себе сегодня пир устроить:  
Зажгу свечу пред каждым сундуком,  
И все их отопру, и стану сам  
Средь них глядеть на блещущие груды.  
Я царствую! Какой волшебный блеск!  
Послушна мне, сильна моя держава;  
В ней счастье, в ней честь моя и слава!  
Я царствую!..

"Здесь дано, – пишет Овсяннико-Куликовский, – не только чувство скупца, блаженство, которое он испытывает, созерцая свои сокровища, но и *лирика* этого чувства, этого блаженства, – *натуральная лирика извращенной души скряги*". Таким образом, постыдное и низкое чувство благодаря выражению его в ритмической композиции и мелодии приобрело качество настоящего лиризма, стало поэтическим, превратилось в "поэзию скупости".

В монологе скупого, утверждает Овсяннико-Куликовский, "двойной лиризм: 1) натуральный лиризм души Скупого и 2) "искусственный" творческий лиризм Пушкина".

Это разные по содержанию "лиризмы", и по способу построения монолога и драмы в целом они, с одной стороны, *изоморфны* друг другу: пушкинский лиризм вырастает из натурального лиризма душевных движений скряги, а с другой – *контрастны*, т.к. выражают совершенно разные чувства: Скупой – поэзию рабского подчинения страсти, а Пушкин – поэзию свободы от порабощающего воздействия страсти<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Я думаю, именно эту мысль проводит Овсяннико-Куликовский в своем анализе: "Монолог представляет собою ряд душевных моментов, переживаемых скупым при созерцании сокровищ, и каждый из них, кроме выраженных мыслей и чувств, дает лирическую эмоцию – **не нашу с вами и не пушкинскую**, а ту, которая принадлежит **самому скупому** барону. Мы только имеем возможность понять психологию этого натурального лиризма скупости. Но когда мы берем весь монолог в целом, то эти моменты превращаются в "картину болезни" души одержимого данною страстью, а лирические эмоции барона сливаются в "мелодию", которая помимо воли барона и по произволению поэта поет чудную песню свободы, – свободы духа от цепей страсти" [1,414].

Здесь мы подходим к одному из важнейших выводов Овсянико-Куликовского, который касается не только разновидностей пушкинского лиризма, но имеет общетеоретическое значение – к его классификации разновидностей лирики вообще и проблемы специфики лирического творчества и самой психологии этого творчества.

Итак, есть лиризм "*натуральный*" и лиризм "*искусственный*" (слово это Овсянико-Куликовский недаром иногда берет в кавычки, чувствуя его двусмысленность, и часто для обозначения этой разновидности лиризма (лирики) пользуется другими терминами: "высшая лирика", "творческий лиризм", "высшая лирика творчества поэта" (в отличие от "натуральной" лирики его же как человека).

Смысл этой классификации не только в отличении, так сказать, "лирики героя" от "лирики поэта", рисующего этого героя. И в лирике самого поэта, выражающего *свои* мысли и чувства, тоже есть "натуральный" и "искусственный", ("высший", "творческий") виды лиризма. "Натуральная" лирика есть непосредственное выражение самого чувства, лирика "искусственная" – его облагороженное, гармонизированное, творчески преображенное выражение. "Натуральная" лирика есть основа, исток искусственной лирики (т.е. лирического творчества), и этот исток, этот "натуральный лиризм человеческой души" Овсянико-Куликовский определяет так: "Это – исконное стремление человека, ставшее инстинктом, искать ритмического (по преимуществу звукового<sup>1</sup>) выражения различных эмоций, в силу чего они претворяются в лирические, или же к ним присоединяется лирическая эмоция" [1, 412].

#### 4.4. "Натуральная" и "искусственная" ("высшая") лирика

Смысл разделения Овсянико-Куликовским лирики на "натуральную" и "искусственную" отчетливее выявляется уже не в анализе "драматических опытов" Пушкина, а в анализе собственно лирических произведений "болдинского" цикла.

---

<sup>1</sup> Потому что, по Овсянико-Куликовскому, лирика – это только создание ритмов, а значит, она не ограничивается звуком, – "есть и другие формы лирического творчества, где лирическая эмоция осуществляется действием не слуховых (звуковых) впечатлений, а зрительных (т.е. гармоническим сочетанием линий, плоскостей, форм, красок, света и тени . Это – лирика архитектуры, пластики и живописи)" [1,406]. Заметим, что эта идея весьма далека от теории Потебни, для которого отрыв лирики от слова был немалым. Овсянико-Куликовский оговаривается, правда, что в этих несловесных, и вообще незвуковых формах лирика имеет свои "психологические отличия". Потебня же в принципе не стал бы говорить о "лирике" архитектуры или живописи или употреблял бы это выражение только в переносном смысле, ибо он не сводил лиризм к эмоции, выражаемой исключительно и только ритмом и не отделял ритм от других средств выражения лиризма, которых Овсянико-Куликовский вообще не признает. Другие, кроме лирической, эмоции и чувства – для него только нелирический материал для ритмических (лирических) построений.

Все "болдинские" стихи, за исключением одного ("Бессонница", которое представляет "моментальный снимок" с подлинных ощущений и в этом отношении это тоже гениальная "натуральная" лирика) он относит не к "натуральной", а к "искусственной", т.е. высшей, лирике, "высшему лирическому творчеству поэта". А как пример "процесса превращения натуральной лирики человека в высшее лирическое творчество поэта" он приводит сонет "Мадонна".

"Натуральная" лирика *человека* Пушкина – это его влюбленность в Н.Гончарову, которой он сделал предложение, получил согласие, блаженствовал и, не имея возможности видеть ее, запертый в Болдине из-за холерного карантина, проводил целые часы перед "белокурой Мадонной, похожей на вас, как две капли воды", как писал он Гончаровой 30.07.30 г.

А вот сонет великого *поэта* Пушкина, где эта "натуральная" лирика человека преобразена в "искусственную", в "высшее лирическое творчество":

Не множеством картин старинных мастеров  
Украсить я всегда желал свою обитель,  
Чтоб суеверно им дивился посетитель,  
Внимая важному суждению знатоков.  
В простом углу моем, среди медленных трудов,  
Одной картины я желал быть вечно зритель,  
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
Пречистая и наш божественный спаситель –  
Она с величием, он с разумом в очах –  
Взирали, кроткие, во славе и лучах,  
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.–  
Исполнились мои желания. Творец  
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,  
Чистейшей прелести чистейший образец!

Сравнение "натурального лиризма" влюбленного человека, "шаблонного лиризма жениха, боготворящего свою невесту", с "преобразованием" этого чувства в сонете, показывает, "с какою силою полета Пушкин подымался на эту высь высшего лирического творчества, откуда уже не видать ни влюбленного жениха, называющего свою невесту Мадонной, ни этой барышни, будто бы похожей на Мадонну, и где все обыденное, житейское, "натурально-лирическое", в чем всегда есть доля пошлости, исчезает в величавых аккордах гимна, в неземных звуках "райской песни". Сонет "Мадонна" принадлежит к числу тех созданий высшей лирики, пониманию которых раскрытие их источника не помогает, а скорее мешает" [1, 421].

Еще более отчетливо это различие между "натуральным" и "искусственным" ("высшим") лиризмом проводит Овсяннико-Куликов-

ский в анализе тех шедевров Пушкина, темой которых является воспоминание не о Гончаровой, которую он тогда любил, а о других любимых им когда-то женщинах. Об этой любви и расставании с любимыми и вспоминает поэт в стихах "Расставание" ("В последний раз твой образ милый..."), "Заклинание" ("О, если правда, что в ночи...") и "Для берегов отчизны дальной".

Последнее связано с воспоминанием об Амалии Ризнич, умершей за несколько лет до этого. Чувство к ней давно ушло, погасло, и самое яркое свидетельство этого – элегия "Под небом голубым страны своей родной", написанная в 1825 г., когда Пушкин узнал о ее смерти:

Где муки, где любовь? Увы, в душе моей  
Для бедной, легковерной тени,  
Для сладкой памяти невозвратимых дней  
Не нахожу ни слез, ни пени.

И еще (в той же элегии):

Из равнодушных уст я слышал смерти весть  
И равнодушно ей внимал я...

А вот "болдинское" стихотворение, посвященной той же Ризнич:

Для берегов отчизны дальной	Под небом вечно голубым,
Ты покидала край чужой;	В тени олив, любви лобзанья
В час незабвенный, в час печальный	Мы вновь, мой друг, соединим".
Я долго плакал пред тобой.	Но там, увы, где неба своды
Мои хладеющие руки	Сияют в блеске голубом,
Тебя старались удержать;	Где тень олив легла на воды,
Томленья страшного разлуки	Заснула ты последним сном.
Мой стон молил не прерывать.	Твоя краса, твои страданья
Но ты от горького лобзанья	Исчезли в урне гробовой –
Свои уста оторвала;	А с ними поцелуй свиданья...
Из края мрачного изгнанья	Но жду его; он за тобой...
Ты в край иной меня звала.	
Ты говорила: "В день свиданья	

Что это? Чувство любви вернулось? Вернулись чувства, пережитые в момент расставанья? Но разве это возможно? Ведь чувство умерло, и еще за 4 года до этого Пушкин написал об этом в элегии "Под небом голубым страны своей родной", которая и представляет собой, по мнению Овсяннико-Куликовского, "выражение подлинного душевного состояния – забвения былой любви и полного равнодушия к предмету прежней страсти. Не могла, конечно, вдруг возродиться эта любовь через 4 года, когда поэт был влюблен в Н.Н.Гончарову" [1, 422].

Что же за лирика в стихотворении "Для берегов отчизны дальной"? Мы не можем видеть в нем, считает Овсяннико-Куликовский, "выражения подлинных чувств, живыми выхваченными из души. Их

не было в душе поэта<sup>1</sup>. И он воспроизвел не их, а их *фикции*. Это обстоятельство, быть может, иногда неблагоприятное для выражения *натурального* лиризма, более или менее прикрепленного к живому чувству, в высокой степени содействовало высшему лирическому творчеству, которое расцветало у Пушкина преимущественно тогда, когда его душа была свободна от гнета живых чувств и страстей". Стихотворение "воспроизводит былые чувства или, точнее, фикции чувств, давно и основательно забытых"[1, 423].

Слово "фикции", так же как термин "искусственная лирика", надо признать не очень удачными; поэтому следует поточнее определить их содержание в понимании Овсяннико-Куликовского.

Здесь самое главное – различия между непосредственно переживаемым чувством и чувством, воссозданным (а вернее, созданным) творческим воображением поэта, возвышенным, идеализированным, может быть, даже отстраненным и уж во всяком случае обобщенным так, как образ обобщает конкретный случай в бесконечный ряд подобных случаев, так что в стихотворении читатель находит отзвук не только чувств поэта, но и своих собственных. В раскрытии понятий "фиктивности" и "искусственности" Овсяннико-Куликовскому помогает параллель со сценическим искусством: "Выражение "фиктивные (воображаемые) чувства" я беру для обозначения процесса, который играет огромную роль как в образном творчестве [т.е. эпическом и драматическом – С.С.], так и в лирическом... О фиктивных чувствах, как об особом порядке явлений, принадлежащих к чувствующей сфере души, мы можем составить себе наглядное и точное представление, наблюдая их на *сцене*. Творчество актеров сводится именно к умению *переживать* и *выражать воображаемые чувства*. Когда артист, играя Отелло, воспроизводит чувство ревности с таким мастерством, что зрителям кажется, будто он *в самом деле ревнует...*, то это только – иллюзия: артист переживает не подлинную, не настоящую, не свою собственную ревность, а ее **фикцию**" [1, 425]. Эта фикция тоже сопровождается в душе актера чувством особого порядка, созвучным, сочувствующим, сопереживающим подлинному, но оно не является непосредственной, "натуральной" ревностью, или гневом или страхом и т.д.

---

<sup>1</sup> Как знать? И какие это были чувства? Может быть, вызванные не любовью непосредственно, а воспоминанием о любви? А, может быть, любовь к Ризнич, несмотря на охлаждение и забвение, была столь сильна, что воспоминание о ней могло в момент переживания и создания стихотворения заставить поэта забыть о любви к Гончаровой? Все это не имеет отношения к собственно произведению и переносит нас в область предположений о душевной эмпирике поэта. И мы не будем здесь оспаривать суждений Овсяннико-Куликовского: нам важно понять его логику и результат анализа, который вытекает из определенной теоретической концепции лирики.

Создатель "искусственной" ("высшей") лирики подобен такому актеру; он артистически воспроизводит воображаемое чувство, в том числе и свое, когда-то бывшее. "Некогда человек пережил, например, страстную любовь; давно прошла и быльем поросла эта любовь; вспоминая ее, человек переживает ряд чувств, которые в отношении подлинной любви, давно забытой, являются лишь ее аналогиями, ее фикциями". Причем "фиктивные чувства иногда могут быть сильнее настоящих, отличаться большей эмоциональностью и выражаться ярче их". И вот тут вмешательство "лирической эмоции" способствует и этому усилению, форсированию переживания (даже иногда превращению эмоции в аффект) и большей яркости его выражения.

Так вот, предметом "болдинской" лирики Пушкина, заключает Овсяннико-Куликовский, "были не подлинные и не "свои" чувства, а *фикции чужих<sup>1</sup> и своих чувств*", которые и рождали "лирику наивысшего полета" [1, 425].

Так что "искусственная" лирика, в отличие от "натуральной", воспроизводит не подлинные, эмпирические, а возвышенные, идеализированные, воображенные чувства, – это высший тип лирического творчества. Создание такой "лирики наивысшего полета" имеет своим условием освобождение от эмпирики живых чувств и страстей, наивысшую свободу творчества не только в социальном смысле, и не только в смысле свободы от "предвзятых" чужих или своих идей, но и от собственной душевной эмпирики: "Пушкин – лирик в рассматриваемую эпоху живо ощутил то, к чему исподволь стремилась его душа уже давно: свободу, радостную свободу от гнета чувств, страстей и всякого житейского дрязга"<sup>2</sup> [1, 427].

Опору для такого толкования "высшей" лирики, которую Овсяннико-Куликовский неудачно называет "искусственной", можно найти в суждениях самого Пушкина, в том числе и поэтических – самых

---

<sup>1</sup> К примеру, стихотворение "Стамбул гяуры нынче славят", о котором Белинский сказал, что оно "как будто написано турком нашего времени". "Чувства мусульманского фанатизма и ригоризма могли отразиться в душе Пушкина лишь в виде фикций, – пишет Овсяннико-Куликовский. – Это – представления **чужих** чувств, вызывающие соответствующую эмоцию, которая и подвергнута лирической обработке, а самого чувства нет, не было и не могло быть" [1,427]. Т.е. здесь мы имеем дело с "перевоплощением" вроде наивысшего доступного великому актеру, свойственное для Пушкина, который мог оборачиваться и турком, и испанцем, и кем угодно, и не только в лирике, но и в драме, и в эпосе, вплоть до Ивана Петровича Белкина: "Пушкин не только создал характер и тип Белкина, но и обернулся Иваном Петровичем Белкиным... Все, о чем идет речь в повестях, рассказано так, как должен был рассказать Белкин, а не Пушкин, все пропущено сквозь душу Белкина и рассматривается с его точки зрения" [1, 431]. О "повестях Белкина" и других художественных "мистификациях" Пушкина ["Домик в Коломне", "Каприз" ("Румяный критик мой..."), "История села Горюхина"] Овсяннико-Куликовский пишет в 5-й главе своей книги.

<sup>2</sup> Это ощущение, по мнению Овсяннико-Куликовского, он выразил уже в 1825 г. в письме к Раевскому: "Я чувствую, что душа моя совсем развернулась – я могу творить", – а достиг этого состояния окончательно в дни "болдинской осени".

достоверных, например, в том, которое часто любил цитировать в своих лекциях Потебня, говоря, что творческий процесс – это не игра, не создание ребусов, не искусственное затемнение, а, наоборот, "прояснение смысла":

Прошла любовь, явилась муза,  
И прояснился темный ум:  
Свободен, вновь ищу союза  
Волшебных звуков, чувств и дум.

Овсяннико-Куликовский подчеркивает здесь "освобождение" от любви, т.е. освобождение души поэта от гнета "натуральных" страстей как условия творческой свободы.

Деление лирики на "*натуральную*", т.е. связанную с непосредственным выражением "натуральных", естественных эмоций, чувств, настроений, и "*искусственную*", вырастающую из "натуральной", возвышающуюся над ней, облагораживающую и очищающую её, естественно, не может быть абсолютным, поскольку одно вырастает из другого, и потому Овсяннико-Куликовский говорит о том, что есть и ряд *переходных* ступеней между "натуральной" и "искусственной" лирикой. Например, в таких стихотворениях, как "Я вас любил" или "Я помню чудное мгновенье" выражается натуральное, естественное чувство, т.е. еще не "воображенное" и "фиктивное", как в "искусственной" лирике, но в то же время уже и не прямое, непосредственное выражение чувства в момент его переживания, а чувства в определенной мере приподнятого, облагороженного. "Переход от натуральной лирики к искусственной совершается незаметно, – пишет в связи с этим Овсяннико-Куликовский. – Стоит поэту только задержать лирическую эмоцию, натурально возникшую, и начать разрабатывать связанные с нею мысли и чувства, и вот уже появляются в творческом процессе отдельные черты, дальнейшее развитие которых может превратить натуральную лирику в искусственную"<sup>1</sup>.

Основное деление лирики на "*натуральную*" и "*искусственную*" Овсяннико-Куликовский дополняет еще одним ее делением – на лирику объективную и субъективную, имея в виду под первой лирическое выражение эмоций в созданных поэтом характерах *героев* его произведений (Сальери, или Скупого, или Татьяны, Онегина и т.п.), а под второй лирическое выражение эмоций самого *автора* (в лирических стихотворениях или, например, в лирических отступлениях "Евгения Онегина"). Сочетание того и другого может найти выражение в том "двойном лиризме", о котором мы говорили применительно к "Мо-

---

<sup>1</sup> Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр. соч. СПб., 1914, т. 1У. С. 102 (Здесь и далее цитаты из глав книги "А.С.Пушкин" и других не опубликованных в двухтомнике 1989 г. работ или их разделов цитируются по этому изданию 9-томного собр. соч. Овсяннико-Куликовского).

царту и Сальери", или, скажем, в авторских лирических комментариях к переживаниям героя в "Евгении Онегине".

Но применение любой из этих классификаций лирики (натуральная – искусственная, объективная – субъективная), обусловленное ее пониманием как чистого "творчества ритмов" в конкретном анализе неудержимо "тянет" Овсяннико-Куликовского к сугубо формальной трактовке лирического типа творчества, и выражается это в следующем.

Во-первых, в стремлении *отделить, очистить* собственно "лирическую эмоцию" от всяких других, хотя предмет лирической обработки и считаются в первую очередь именно *другие* эмоции и чувства, изначально предрасположенные к лиризму (как любовь), или, наоборот, антилирические по своей сути (например, зависть или алчность).

Во-вторых, сведение "лиризма" в конечном счете именно к *средствам выражения*, к "лирической обработке", т.е. ритмическому и далее гармоническому и мелодическому построению "материала", из которого строятся ритмы и мелодии (неважно, что это: элементы и порядок расположения других эмоций, чувств, настроений, мыслей, или ритмические средства словесного выражения: метры, рифмы, строфика и т.п.). Выразителен в этом смысле пример, приведенный самим Овсяннико-Куликовским: сцена встречи Анны Карениной с сыном в романе Л.Толстого исключительно эмоциональна и наполнена множеством эмоций, но в ней нет ничего лирического. А вот если бы те же самые эмоции и чувства были писателем организованы так, чтобы образовали ритм, гармонию и развитие некоторой "мелодии", то сцена приобрела бы лирический характер и могла вызвать в дополнение к другим эмоциям, выраженным и вызываемым в читателе этой сценой, еще и эмоцию "лирическую"<sup>1</sup>.

В-третьих, наконец, сведение самих этих "средств выражения" исключительно и только к *ритмоорганизующим* элементам, причем в очищенной, оторванной от "материала": и от других эмоций, и от самого слова – "чистой" ритмической и гармонической сущности (о чем свидетельствует настойчивое подчеркивание мысли о том, что лирика как ритм возникает *прежде языка* как орудия мысли и как средства общения<sup>2</sup> и находит наивысшее и самое чистое выражение не в сло-

---

<sup>1</sup> "Если бы... те же представления и чувства расположились бы ритмически и слились в "психическую мелодию", то в результате, кроме специфических эмоций, вызванных трогательностью сцены и художественных образов, получилась бы, по существу, отличная от них, чисто лирическая эмоция" [1, 406].

<sup>2</sup> Он писал, что "натуральная" лирика чувства по своему происхождению "утопает в глубочайшей древности", когда "язык был органом не мысли, а чувств, эмоций и аффектов, и служил не для об-

весном искусстве, а в музыке, причем и музыке наиболее "чистой" от слова, т.е., не в песне, например, а в музыке вокальной (без слов) или инструментальной<sup>1</sup>.

Все только что сказанное, а также в особенности само разделение "натуральной" и "искусственной" лирики в том смысле, как его понимал Овсяннико-Куликовский, по моему мнению, было истоком последующей трактовки лирики формальной школой, как это ни удивительно, потому что формалисты не просто ненавидели, а презирали Овсяннико-Куликовского за его "психологизм". Но теория "лирического героя" и само это понятие, выдвинутое и обоснованное на базе формальной теории искусства, генетически связано с теорией "искусственной" лирики Овсяннико-Куликовского.

Кроме того, он отчасти "предвосхитил" формалистов и в том, что в трактовке лирики, несмотря на весь свой "психологизм", он неудержимо тяготел к сугубо формальному пониманию этого "вида творчества", сводя его исключительно к формальной стороне – созданию ритма – ритма как такового, подобно тому, как для формалистов искусство было "чистой формой" в отвлечении от всего того, из чего эта "чистая форма" строится.

Мне кажется, что конкретный анализ лирического начала в "Маленьких трагедиях" или в собственно лирических стихотворениях Пушкина, порой весьма тонкий, глубокий, не просто противоречит, но иногда просто-таки "сопротивляется" теоретической схеме, которой Овсяннико-Куликовский пытается его подчинить и которую этим анализом пытается подтвердить. Сопротивляется он и той терминологии, которую ученый здесь применяет, в особенности таким терминам, как "искусственная лирика" или "фиктивные эмоции".

Это впечатление еще более усиливается, когда Овсяннико-Куликовский пытается решить на материале пушкинского творчества очень сложную и до сих пор не проясненную проблему реализма в лирике.

---

щения [т.е., если иметь в виду язык в понимании Потебни, вовсе еще не был языком – С.С.], а для ритмического выражения душевных движений". И этот "первоначальный психологический лиризм" превратился в "психологическую форму", – род "категории", **заранее уготованной** для всего, что создает цивилизация, – идей, страстей, – всего добра и зла человеческого" [1, 412].

<sup>1</sup> Мне кажется, знакомство с Потебней, увлечение его идеями в данном случае не оказало воздействия на Овсяннико-Куликовского среди прочих не очень понятных причин еще и потому, что "ритм" был объектом его самых первоначальных, юношеских еще увлечений, главным предметом первой его научной работы с пышным названием "Опыт изучения вакхических культов индоевропейской древности в связи с ролью экстаза..." и т.д.

#### 4.5. Лиризм и реализм

Да и Овсяннико-Куликовским эта проблема была лишь поставлена, причем в самом общем плане, но сколько-нибудь ясного и последовательного решения её им не было предложено ни в книге о Пушкине, ни в других работах. В первую очередь это произошло именно из-за противоречивости, а иногда искусственности его исходных теоретических постулатов.

Я уже говорил о том, что одним из главных исходных его делений литературы было разделение её на "реальную" и "нереальную", т.е., в принципе, на реалистическую и остальную – охватывающую всё, что к реализму не относится.

А это деление сразу же наталкивалось на два других исходных теоретических допущения: 1) на деление словесного искусства на образное (драматическое и эпическое) и не-образное (лирическое) и 2) на тезис о том, что в области образного выражения *мысли* может различаться реальное и нереальное, а в области *чувства* нереального вообще нет и быть не может. Этот тезис был выдвинут им в работе "Идея бесконечного в положительной науке и реальном искусстве": "Лирика – творчество эмоций, а не образов. Только образы могут быть реальны или нереальны, т.е. отвечать действительности, быть ее воплощением, ее художественным обобщением, или не отвечать действительности и быть только плодом досужей фантазии сочинителя. Что касается лирики, то, пожалуй, в известном смысле ее можно было бы назвать "реальным" искусством по преимуществу, потому что эмоции, ее объект, – всегда реальны и не могут быть "сочинены" [1, 146]. Следовательно, по этой логике вопрос о "реальной" или "нереальной" лирике вообще не имеет смысла, – получается, что лирика всегда "реальна". Овсяннико-Куликовский пытается выпутаться из противоречий тем, что вопрос о "реальности" лирики в этой статье переводится из "гносеологической" (правдивость – неправдивость, соответствие – несоответствие действительности) в другую – чисто психологическую – плоскость: реальность лирики есть ее "искренность".

В книге о Пушкине вопрос о реализме лирики в силу специфики самого предмета исследования неизбежно получает другой поворот: творчество Пушкина с середины 20-х годов становится отчетливо реалистическим, и это особенно очевидно в его прозе, которая, кстати, по Овсяннико-Куликовскому, совершенно лишена лиризма и является чисто "образным", притом объективным и наблюдательным видом творчества.

Но дело не только в прозе. Сама лирика Пушкина по сравнению с лирикой романтической, сентиментальной, классицистической, – другая. Даже если, как доказывал ранее Овсянко-Куликовский, любая лирика "реальна", поскольку она выражает эмоции, то степень "реальности" пушкинской лирики, очевидно, *иная*, чем лирики Жуковского или возникшего уже в то время, когда писалась книга о Пушкине, декадентства. Теперь он вынужден признать существование по крайней мере *более* реальной и *менее* реальной лирики и говорит об "истинном реализме" пушкинской лирики, который "ограничивает", а потом и "упраздняет" нереальные направления искусства – классицизм, сентиментализм, романтизм, символизм, неоромантизм. "Упраздняет" – не в смысле ликвидации, но в смысле ограничения роли "нереальных" направлений в лирике: они могут иметь только "историческое" значение, а высший реализм пушкинской лирики внеисторичен, вечен.

Нельзя не видеть, что все эти построения весьма шатки, а причина – в искусственности, шаткости их теоретического фундамента, и в первую очередь идеи лирики как особого, не-образного вида творчества.

Эта идея и связанные с нею другие теоретические схемы, в частности, разобранные выше дихотомические "оппозиции" Овсянко-Куликовского: натурального и искусственного, субъективного и объективного, реального и нереального лиризма (лирики) – как бы искусственно накладываются на материал исследования, а поскольку сами конкретные анализы и интерпретации Овсянко-Куликовского в силу его таланта как ученого бывают очень часто весьма тонки и точны, особенно с психологической точки зрения, то они очевидно не укладываются в прокрустово ложе его же собственных теоретических моделей.

Книга о Пушкине с методологической и теоретической точек зрения для нас интересна прежде всего со стороны трактовки Овсянко-Куликовским проблем сущности лирики и лиризма, а затем уже с точки зрения разработки проблемы "наблюдательного" метода и "объективного" типа творческого сознания художника, поскольку этих проблем мы уже касались в связи в книгой о Тургеневе.

Предшествовавшие книге о Пушкине работы о Тургеневе и Гоголе представляют с этих позиций преимущественный интерес именно тем, что в первой из них дается обоснование и анализ "наблюдательного" способа художественного творчества, а во второй – "экспериментального".

Но в творчестве этих двух художников есть своего рода "гармония" в соотношении *метода* творчества и *типа* творческого сознания: в Тургеневе это "союз" "наблюдательного" метода с "объективным" типом художественного сознания (то же – у Пушкина или, например, у Гончарова); а в Гоголе – также своего рода "союз" "экспериментального" метода творчества с "субъективным", даже "эгоцентрическим" типом психологии и художественного сознания (подобный тип соотношения этих элементов художественной психологии Овсянико-Куликовский видит, например, еще в Салтыкове-Щедрине или Достоевском).

Но есть и другие комбинации сочетаний метода творчества и типа психологии, типа сознания художника. Например, художник может быть "наблюдателем" по методу творчества и в то же время писателем "субъективным", даже эгоцентрическим по типу психологии и художественного сознания. Таков был, например, на взгляд Овсянико-Куликовского, Лев Толстой. Или другая комбинация: художник по методу творчества – "экспериментатор", а по типу сознания и психологии – писатель "объективный", идущий "не от себя" при создании своих образов. Таков был Чехов.

Именно поэтому для нас представляют интерес книги о Толстом и Чехове, о которых мы сейчас и поговорим: кратко – о первой (поскольку она, как мне представляется, менее удачна), и несколько подробнее – о Чехове, т.к. эта книга, во-первых, одна из лучших монографий Овсянико-Куликовского, посвященных психологической характеристике отдельных писателей, а во-вторых, она была его последней книгой такого типа.

## § 5. Книга о Л.Н.Толстом

Эту книгу, как и другие монографии такого же рода, Овсянико-Куликовский предваряет предупреждением о том, что задачей ее является не историко-литературный анализ творчества Толстого, а психологическое исследование, построенное на достаточно ограниченном материале: "Моя задача сводилась к характеристике и психологическому изучению художественного творчества Толстого и – тесно связанному с этим – социально-психологическому анализу важнейших типов, созданных Толстым. Это та самая задача и та же постановка вопроса, какие читатель встретит в моих работах о Тургеневе, о Гоголе и Пушкине... Психолог должен выбирать из наличного материала то, что представляется, с его точки зрения, наиболее важным, чего

нельзя обойти без ущерба для правильности диагноза и доказательности анализа"<sup>1</sup>.

В анализе этого материала Овсяннико-Куликовский пользуется ранее обоснованными им теоретическими понятиями и терминами.

С точки зрения характера творческого *метода* он считает Толстого по преимуществу *художником-наблюдателем*. За исключением ряда созданных в 80-х гг. произведений, в которых отчетливо сказана моральная, религиозная тенденция ("Крейцерова соната", например) и в которых Толстой переходит от "наблюдательного" метода к "экспериментальному" (особое, одностороннее освещение, нарочитая обстановка, в которой действуют герои и т.п.), большая часть толстовского творческого наследия относится именно к наблюдательному типу, в том числе и произведения, созданные после этого "экспериментального" этапа ("Хаджи-Мурат", "После бала").

А по типу писательского сознания и связанными с ним способами изображения жизни и характеров Толстой – художник *субъективный*, который в этом изображении идет "от себя".

Художественные произведения Толстого и созданные в них характеры, психологические, социально-психологические типы Овсяннико-Куликовский, с точки зрения степени "субъективности", делит на три категории.

1. Раннее творчество Толстого, с его точки зрения, отчетливо и открыто субъективно. Но в нем следует различать разные элементы субъективности. С одной стороны, это характер самого материала изображения: Толстой воспроизводит результаты собственных наблюдений родного для него быта помещичьей усадьбы. С другой стороны, рисуя характер и фигуру рассказчика, объединяющую всю трилогию, он использует результаты самоанализа, идет "от себя", и Иртеньев является его вторым "я".

2. Этот второй вид субъективности еще более отчетливо проявляется в характерах героев таких произведений, как "Война и мир" (Пьер, Андрей), "Казаки" (Оленин), "Анна Каренина" (Левин). Правда, тут тоже есть градации: если в характеры Пьера и Андрея "вложено немало лично толстовского", но тем не менее эти герои "ничуть не похожи на Льва Николаевича Толстого и переживают не его жизнь и время, а свою жизнь и свое время", то Оленин и Левин, подобно Иртеньеву, представляют собой "психологические портреты автора". Овсяннико-Куликовский даже полагает, что Иртеньев, Оленин и Левин в совокупности и есть с психологической точки зрения Лев Николаевич Толстой на разных этапах его жизни в разное время.

---

<sup>1</sup> Собр. соч., т. III. С. 236.

3. А к третьей категории образов относятся фигуры, содержание, значение и психологический "состав" которых далеко выходит за пределы самоанализа и привычного для писателя круга наблюдений (таковы, например, Платон Каратаев, другие народные образы в "Войне и мире" или в "Севастопольских рассказах", в "Казаках" и др. произведениях).

С точки зрения принципов создания таких образов они не только относятся к наблюдательному (как и вышеназванные), но уже приближаются к объективному типу творчества.

Следовательно, подводит итог Овсяннико-Куликовский, творчество Толстого "по преимуществу субъективно как в тесном, так и в широком смысле этого слова: он художественно постигает главным образом все то, что находит или ощущает в себе самом и в своей среде", так что "в сфере объективного творчества Толстой – гений не универсальный"<sup>1</sup> (в отличие от Пушкина). А подтверждением этого служит тот факт, что целые слои русского общества, такие, как разночинная интеллигенция, или мещанство, или купечество, не получили в творчестве Толстого своего отражения.

Психологический корень этого Овсяннико-Куликовский видит в чертах "барской психологии" самого Толстого, "которые оставались в нем нерушимыми до конца жизни, невзирая на все перемены в его идеях, настроениях, стремлениях, при всем – внешнем и внутреннем – опрощении" [там же, с. 237]. Такому объяснению несколько противоречит мнение Овсяннико-Куликовского о толстовских мужиках, которое практически совпадает с известным ленинским суждением, высказанным в беседе с Горьким: "До этого графа подлинного мужика в литературе не было". Овсяннико-Куликовский писал об этом же: "Мужика он всегда понимал так же гениально, как и барина... Его Каратаев – столь же великое художественное создание, как и его великосветские типы – Болконские, Безухов, Вронский и т.д. [это сказано о Толстом в книге о Чехове: 1,503]. Правда, и тут у Овсяннико-Куликовского свой резон: как нет барина без мужика, так нет и мужика без барина: Обломовы и Захары (до реформы), Раневские и Фирсы (после реформы) – друг с другом психологически связаны, даже неотделимы.

---

<sup>1</sup> Собр. Соч., т.Ш. С. 237

## § 6. Этюды о творчестве А.П. Чехова.

Это небольшая работа, состоящая из четырех глав. Первые три – теоретическое введение и главы об "Ионыче" и "В овраге" – были написаны и опубликованы при жизни Чехова, в 1902 г. в кн. Овсяннико-Куликовского "Вопросы психологии творчества" (СПб, 1902). Четвертая – "От "Мертвых душ" до "Вишневого сада", посвященная памяти Чехова, была напечатана в журн. "Южные записки" (№ 39, 5.09.1904) сразу после смерти писателя. А в целом под названием "Этюды о творчестве А.П.Чехова" вся книга публиковалась в 5-м томе всех трех изданий собрания сочинений Овсяннико-Куликовского.

### 6.1. Итоговое определение понятий "наблюдательного" и "экспериментального" типов (методов) творчества

В теоретическом введении к этой книге содержится *итоговая* (по отношению ко всем предыдущим теоретическим разработкам) и в то же время весьма лаконичная, сжатая характеристика важнейших для "психологического" литературоведения Овсяннико-Куликовского понятий "наблюдательного" и "экспериментального" типов творчества. С нее мы и начнем.

Очень важно, что здесь Овсяннико-Куликовский с самого начала подчеркивает, что *любое* художественное творчество по отношению к действительности есть *выбор* того или иного материала, тех или иных его черт для изображения. В отличие от своего учителя Потебни, он ранее не всегда это подчеркивал, и могло сложиться впечатление, что выбор – это преимущественно прерогатива художников-экспериментаторов, а не наблюдателей. Нет, – четко пишет теперь Овсяннико-Куликовский, – *выбор* есть и тут, и там, все дело в **принципах** выбора, а уж если терминологически подчеркивать разницу "выбора" у наблюдателей и экспериментаторов, то экспериментаторы занимаются именно *выбором* черт, причем *односторонним*, а наблюдатели – скорее их *подбором*, и подбором *разносторонним*. Тут есть разница, и в ней как раз все дело.

"Чтобы нарисовать Гамлета, Отелло, Онегина, Ленского, Татьяну, Рудина, Базарова, Лизу Калитину, Лаврецкого, Болконского-старика, Болконского-сына, Безухова, Вронского и т.д. – нужно было сделать известный выбор черт из действительности, выдвинуть одни, устранить другие, сгруппировать их, слить в цельную, живую фигуру, – и этот выбор явственно отличается той особенностью, что сделан *разносторонне*, т.е. образы наделены *различными* чертами, обрисовывающими их с *разных* сторон: и со стороны характера, и со стороны

темперамента, ума, среды, нравов и т.д. Это именно тот выбор, который удобнее назвать *подбором*, собиранием нужных и так или иначе идущих к делу признаков" [1, 460-461].

Таков принцип выбора (*подбора*) у художника-наблюдателя. Он сродни деятельности ученых в области наук описательных, таких, как ботаника, зоология, история. А каков принцип *выбора* у художника-экспериментатора? Он сродни деятельности ученых, основанной на опыте, т.е. на создании таких искусственных лабораторных условий, которых в реальной природе нет (химия, физика и т.п.).

"Вот и представим себе художника, который, отправляясь от наблюдений над какими-либо явлениями жизни, создает образ, в котором он искусственно (как ученый – в опыте) устраняет одни черты, усиливает другие, придает своему созданию одностороннее освещение с целью получить в чистом виде какую-либо сторону натуры человеческой, в действительности уравновешенную или заслоненную другими сторонами... Образы, полученные путем художественного "опыта", разумеется, не могут относиться к действительности так, как относятся к ней образы первой группы. В противоположность последним они не *воспроизводят* действительности, обобщая ее, а скорее обобщают известные *стороны* этой действительности, разлагая ее, видоизменяя в том или другом направлении ее естественное выражение, создавая искусственные условия, благодаря которым ярко, выпукло, мощно обнаружится в создании художника то, что в самой жизни затемнено, заслонено, нейтрализовано и не видно или плохо видно и что увидеть и распознать нам необходимо" [1, 462]. Это особенно очевидно тогда, когда художник показывает безобразное и плохое – то, что примелькалось, не замечается, и вот он "создает – искусственно – те условия, при которых все это глупое, уродливое, скверное, душевно мелкое и т.п. обнаруживается отчетливо, ярко, полно" [1,462]. Гениальными представителями этого "опытного" и "одностороннего" типа творчества были у нас Гоголь и Салтыков-Щедрин. Они сатирики, а сатира вообще, в принципе, тяготеет к экспериментальному по этой классификации искусству (хотя и не абсолютно – и Овсяннико-Куликовский относит, например, сатирически обрисованные фигуры героев "темного царства" у Островского не к экспериментальному, а к наблюдательному типу творчества). А эксперимент, в свою очередь, тоже вовсе не сводится к сатире, и односторонний выбор черт может быть основан не на сатирическом, а ином принципе. Например, у Достоевского – на том, который Н.К.Михайловский сформулировал, имея в виду главную пружину творчества этого художника, словами "жестокий талант". Или у Толстого на тех тенден-

циозно-моралистических идеях, которые лежат в основе таких его произведений, как "Крейцера соната" или "Смерть Ивана Ильича".

"Односторонность" подбора черт может определяться, таким образом, самыми разными принципами. Чехов, несмотря на свою объективность (в создании образов он идет не "от себя", а "от других"), – тоже художник-экспериментатор и, следовательно, строит свои образы и картины жизни на *одностороннем* подборе черт, иногда – сатирическом ("Хамелеон" и др. произведения этого рода), иногда (чаще) – нет.

В чем именно состоит эта односторонность и какова ее психологическая (т.е. коренящаяся в натуре самого писателя) подоснова? Овсяннико-Куликовский отвечает на этот вопрос, используя как материал рассказ "Скучная история" – рассказ, в котором характер героя – старого профессора – изображен в достаточно широких связях с другими героями, в разной обстановке и в общении с разной средой, – как раз более разносторонне и полно, чем в других произведениях Чехова, так что его, по видимости, следовало бы отнести к первому (т.е. "наблюдательному") типу художественных созданий. "И однако же, при внимательном наблюдении, мы не колеблясь отнесем его именно ко второй группе: *разносторонность* черт в нем лишь относительная, пожалуй, даже – в известном смысле – только кажущаяся, в действительности же этот образ построен на подборе двух или трех *основных* черт, которые резко выделяются из ряда других, освещены сильным светом, и, как сильный рефлектор, отбрасывают этот свет на идею произведения, очень значительную, очень глубокую. Эти черты – огромный ученый ум профессора и тесно связанное с психологией такого ума светлое общее мировоззрение, вера в человечество, в его прогресс, в его лучшее будущее, а рядом – мрачный, не чуждый мизантропии взгляд на современность, почти полное душевное одиночество, глубокая скорбь мыслителя" [1, 465]. На этих чертах все и сосредоточено, все остальные остаются в тени, так что объектом изображения и художественного обобщения являются именно эти черты ума, настроения и самочувствия. Черты эти легко могут быть "применены" не обязательно к этому образу, но к любой другой фигуре, в другой обстановке, с другими личными, индивидуальными свойствами, и именно они легко обобщаются как раз потому, что так ярко освещены в фигуре чеховского профессора.

От этого примера Овсяннико-Куликовский переходит к характеристике специфики собственно *чеховского* принципа отбора черт и явлений действительности для их одностороннего изображения в соответствии с индивидуальными особенностями взглядов *самого пи-*

сателя на жизнь и человека: "На этом примере мы уже видим, в чем состоит односторонность *выбора черт* у Чехова: он выделяет из хаоса явлений, представляемых *действительностью*, известный элемент и следит за его выражением, его развитием [как художник объективный – С.С.] в *разных* натурах, [но, будучи не наблюдателем, а экспериментатором – С.С.], он, как химик, выделяя какое-либо вещество, изучает его действие, его свойства в *различной* среде. Сборник, куда вошла "Скучная история", озаглавлен "Хмурые люди", – в нем Чехов изучает не типы, например, ученого ("Скучная история"), или почтальона ("Почта") и т.д., а тот душевный уклад или тот род самочувствия, который можно назвать "хмуростью". Чехов исследует психологию этой "хмурости" в различной душевной среде, – он изучает в этих очерках не людей, а "хмурость" в людях" [1,465].

В других произведениях он может изучать психологию не "хмурости", а какую-либо другую, но все равно "односторонне". И когда Чехова упрекали в "односторонности" (например, Н.К.Михайловский за то, что в рассказе "Мужики" Чехов рисует только *темные* стороны мужицкой жизни, сгущает тени и устраняет все хоть сколько-нибудь светлое, что все же есть, чего не может не быть в крестьянской жизни), то этот упрек несправедлив, бьет мимо цели, потому что таков *метод* Чехова, он в этом отношении таков же, как метод Гоголя, или Щедрина, или Достоевского, или других "экспериментаторов"<sup>1</sup>. И этот метод столь же законен, как наблюдательный метод Пушкина, или Тургенева, или Толстого, которые показывают жизнь и человека разносторонне. "Ведь в жизни человеческой есть немало таких сторон, течений, процессов, которые иначе нельзя понять и прочувствовать, как только с помощью их выделения, их одностороннего освещения, искусственного сгущения признаков, которые их характеризуют" [1,466].

А сам принцип чеховского "отбора" коренится в особенностях его *собственной* психологии и мирозерцания, основные признаки которых Овсяннико-Куликовский определяет следующим образом: "И будущий историк, конечно лучше нас отметит и оценит тот душевный реактив, силою которого Чехов производит свои "художественные опыты": это именно – *унылая скорбь*, внушаемая созерцанием современной жизни и исследованием души современного человека, и все яснее сказывающееся в произведениях конца 90-х годов ("Человек в

---

<sup>1</sup> Поэтому, пишет Овсяннико-Куликовский, если бы будущий историк попытался составить представление о людях России только по произведениям Чехова, он попал бы впросак, как попал бы впросак и в том случае, если бы принял во внимание только героев Щедрина или Достоевского: тогда вся Россия показалась бы состоящей, с одной стороны, из "помпадуров", а с другой – из психопатов.

футляре", "Случай из практики" и др.) *художественное прозрение* в лучшее будущее, может быть, далекое, для нас недоступное, и, наконец, рядом с этим прозрением – робко-радостное, едва мерцающее, как бы предчувствие грядущих поколений – счастливых, переросших все узкое, все пошлое и мелко злобное, что так обезображивает душу человека, и живущих полною, широкою жизнью ума и чувства" [1, 467].

Таковы, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, психологические "интимные пружины творчества Чехова" [1, 468]. Таковы грани того "магического кристалла", сквозь который видел и изображал он жизнь, "параметры" того художественного "лазера", лучом которого он "односторонне", но так глубоко и ярко высвечивал в жизни и то, что вызывало в его душе "унылую скорбь", и то, что рождало в ней "прозрение в лучшее будущее" и "предчувствие" счастливых грядущих поколений.

## **6.2. Анализ художественной системы рассказа "Ионыч"**

Определив таким образом специфические особенности "творческой лаборатории" Чехова, Овсяннико-Куликовский далее анализирует три его произведения: рассказы "Ионыч", "В овраге" и пьесу "Вишневый сад". И если, скажем, в книге о Гоголе он все свое внимание сконцентрировал на характеристике именно *психологии* Гоголя-художника, то здесь, в этой последней своей "психологической" монографии, он сосредоточивается прежде всего на анализе содержания и структуры самих *произведений* Чехова, так что эта книга гораздо ближе, с моей точки зрения, стоит к методологии его учителя Потебни, чем все предыдущие (и последующие, т.е. те, которые составили "Историю русской интеллигенции").

Я хочу остановиться поэтому на характеристике примененных здесь способов психологического метода анализа художественной структуры подробнее, тем более что он осуществляется на материале столь привычных, хрестоматийных, буквально "затертых" школьным преподаванием произведений. Это в особенности относится к рассказу "Ионыч".

Выбор именно этого рассказа для анализа объясняется тем, что он представляет собой пример в высшей степени мастерской реализации Чеховым того требования художественности, которое учитель Овсяннико-Куликовского А.А.Потебня выражал словами: "Форма должна быть *прозрачной*", – не "затрудненной", не "остраненной", как требовали, скажем, теоретики "формальной школы", а именно "прозрачной". "Я беру именно этот рассказ, потому что "Ионыч" выгодно

отличается тою **прозрачностью своего построения**, которая позволяет отчетливо различать как приемы творчества, так и основной замысел автора... Мы хорошо видим, откуда и куда идет писатель, какую дорогу он избрал, и мы сами, без труда и помехи, идем вслед за ним по этой дороге, вынося убеждение, что *в данном случае* лучшей дороги нет, что она – удобнейшая и кратчайшая. Последнее убеждение имеет большую важность в деле оценки художественных произведений. Если, например, прочитав какое-нибудь художественное произведение и поняв его, т.е. проникнувшись теми мыслями и чувствами, которыми был проникнут художник, когда писал, вы приходите к заключению, что эти мысли и чувства могли возникнуть у вас иным способом, что художник вел вас к ним не прямой и удобнейшей, а окольной и неудобной дорогой, что он потратил слишком много труда и сил и заставил вас сделать эту трату без надобности, – то такое заключение (предполагая, что оно вполне *справедливо*) будет доказательством, что данное произведение искусства весьма далеко от художественного совершенства" [1, 468]. Далее следует разбор. Как строит его Овсяннико-Куликовский?

Он начинает с "темы" и говорит, что внешне рассказ весьма похож на множество произведений о том, как "среда заедает свежего человека". И если читатель сосредоточит внимание исключительно на *фабуле* рассказа, то его содержание будет понято именно так, т.е. в том смысле, что герой рассказа, молодой врач Старцев, человек с умом, образованием, способностью к труду, попадает в тину провинциальной жизни захолустного городка и постепенно "опускается", становится жадным, копит деньги и все больше черствеет "в своем эгоистическом существовании и в нескрываемом презрении к "среде" [1, 469], сам становясь частью этой "среды".

А разве не к этому сводятся давно уже набившие за целый век оскомину "школьные" толкования этого рассказа? Именно к этому. Но Овсяннико-Куликовский как раз 100 лет тому назад обратил внимание на то, что даже и фабула рассказа совсем не столь шаблонна: ведь его герой вовсе и не пытается бороться со "средой", даже мысль об этом ему в голову не приходит, а его "протест" против среды принимает форму не борьбы с нею, а лишь её подобия, выражающегося в презрении к ней, и не более того. Следовательно, его "конфликт" со средой, если о нем можно говорить, основывается вовсе не на идейных, или социальных, или каких либо иных такого рода мотивах, а на чисто *психологических* причинах, которые и должен вскрыть исследователь и понять читатель.

Но, в отличие от других своих анализов художественных произведений, в том числе (и в особенности) в "Истории русской интеллигенции", Овсяннико-Куликовский идет не путем вычленения из художественной системы одного (иди двух, редко трех) образов главных фигур и анализа их характеров и психологии, а совсем иной "дорогой", включая в орбиту анализа все основные элементы "образной системы" рассказа, т.е. того, что А.Потебня называл "внутренней формой" художественного произведения. Он даже сам акцентирует внимание на этом способе анализа, говоря, что для "сколь угодно удовлетворительного" выполнения задачи выяснения психологического содержания рассказа "нужно прежде всего *понять* надлежащим образом рассматриваемое произведение *как художественное*, т.е. не только со стороны фабулы, но **по преимуществу со стороны художественных приемов**" [1, 470].

И один из главных приемов, на котором строится композиция рассказа, заключается в том, что саму "среду", т.е. жизнь провинциального города, составляющего его "общества" в лице *различных* его представителей, писатель как раз *не изображает*, тем более разносторонне и полно. По сути дела, он предлагает читателю составить представление об этой среде на материале описания "лучшей" ее части – той, которую, по всеобщему мнению жителей города, представляет собой семья Туркиных, чтобы потом, как говорил когда-то Тургенев о своих Кирсановых, прийти к заключению: "Если сливки плохи, то что ж молоко?". Иначе говоря, этот прием – синекдоха, "pars pro toto", и в основе его "обыкновенный силлогизм": если самая приятная, образованная и талантливая семья в городе такова, то, значит, таков же или хуже того и весь город. "Это – прием рискованный именно в силу его простоты", – пишет Овсяннико-Куликовский, и писатель, по-видимому, должен его скрыть, т.е. самым художественным изображением пустоты и бездарности Туркиных и высокой степени типичности именно этого типа людей и образа их жизни подтолкнуть читателя к тому, чтобы он сам, без подсказок и нажима, пришел к этому умозаключению. И действительно, картина, нарисованная Чеховым, "говорит сама за себя". Но, однако, тем не менее Чехов, не боясь рисковать, еще и *дополнительно* формулирует в тексте это заключение. Что же получается? "Силлогизм, к которому должен был прийти незаметно сам читатель, Чехов ему подсказывает. Для сохранения художественного эффекта это очень рискованно, но Чехов не боится рисковать", – пишет в связи с этим Овсяннико-Куликовский и добавляет: "Смелость в употреблении опасных художественных приемов, давно уже скомпрометированных и опошленных, и вместе с тем необыкновенное

умение их обезвреживать и пользоваться ими для достижения художественных целей – вот что ярко отличает манеру Чехова и заставляет нас удивляться оригинальности и силе его дарования" [1,471]. "Опасный прием" в данном случае "обезврежен" тем, что "подсказка" дана автором уже в конце рассказа, после того, как читатель сам пришел к нужному выводу, и к тому же не от себя, а от лица Старцева, "как черту, дорисовывающую общее настроение героя" [1,472].

Другой такого же рода "очень рискованный" прием, который применяет Чехов для того, чтобы "осветить жизнь города и умственный уровень его обывателей, **не рисуя их**" [1, 472], заключается в том, что Чехов только указывает нам на то, как стал относиться к городу и его жителям Старцев после нескольких столкновений с "тупой и злой философией" обывателей (приводится два-три образчика такой тупой логики, например, что после отмены смертной казни "всякий может резать на улице кого угодно"). В результате у читателя складывается весьма невыгодное представление об "интеллигентном" обществе города, хотя оно, пишет Овсяннико-Куликовский, "нам подсказано, можно даже сказать – навязано автором", но именно на нем "основано **освещение** внутренней жизни общества города С., **сделанное так, что самый-то освещаемый предмет за этим освещением и не виден**" [1, 472].

В этом и заключается суть художественного "эксперимента" Чехова: он освещает предмет только с той стороны, которая в данном случае его интересует, и поэтому мимо цели были бы направлены любые упреки в односторонности такого освещения и доводы вроде того, что во всяком провинциальном городе всегда есть не только тупые обыватели, но и хорошие, умные люди, или что даже средний обыватель вовсе не так туп и пошл, как это видится Старцеву и как это хочет представить автор.

А сам "эксперимент" художественно оправдан тем, что в рассказе воспроизводится не *жизнь* провинциального города как она есть, а определенный *взгляд на жизнь*, распространенный среди значительной части мыслящих людей в цивилизованном мире и который свойственен в том числе и герою рассказа Старцеву, а потому и сам этот взгляд составляет "часть все той же жизни". "Вот именно этот мрачный взгляд, это унылое настроение и воспроизведено в рассказе. Художественный замысел рассказа в том-то и состоял, чтобы искусною группировкой немногих черт дать яркое выражение этому отрицательному и унылому взгляду на жизнь, и притом так, чтобы видны были его психологические основания, его корни, глубоко лежащие в душе современного человека, и чтобы вся картина, нарисованная ху-

дожником, могла и в читателе, даже вовсе не предрасположенном к такому настроению, вызвать это последнее, заставить его понять возможность и – в известном смысле – законность этой точки зрения на вещи" [1, 473].

Объяснив таким образом конструкцию рассказа, исследователь далее показывает существенное различие между героем и автором и точками зрения на жизнь того и другого, хотя, поскольку изображение ведется во многом "глазами Старцева" и через его восприятие, может показаться, что эти точки зрения в оценке жизни провинции близки друг другу.

В основе *авторской* точки зрения лежит представление о рутинной, нормальной, обычной жизни среднего обывателя как о жизни пошлой и недостойной, т.е. точка зрения эта обоснована взглядом на жизнь с позиций *возвышающегося* над ней идеала, мечты о жизни другой, лучшей, настоящей, которая только, может быть, настанет когда-нибудь в будущем, но к которой человечество движется слишком медленно именно из-за такой вот обывательской рутины. Это, конечно, пессимизм, но пессимизм особого рода – не того, который вытекает из убеждения, что в жизни больше зла, чем добра, и не того, который основан на созерцании только низменного, дикого, зверского, а пессимизм третьего типа – тот, который "основывается на глубокой вере в возможность безграничного прогресса человечества", но при этом носитель его полагает, что этот прогресс идет "слишком медленно, и главным препятствием, задерживающим наступление лучшего будущего, является **нормальный** человек, который не хорош и не дурен, не добр и не зол, не умен и не глуп, не вырождается и не совершенствуется, не опускается ниже нормы, но и не способен хоть точку подняться выше ее" [1, 474].

Так что *нормальный* человек и жизнь *обыкновенных* людей могут быть освещены по-разному: один художник попытается показать ее как она есть, всесторонне ("наблюдательно"), другой может выделить в нормальном человеке все самое лучшее и оценить его и его жизнь положительно, а третий (как Чехов в данном случае) может отнестись к нему отрицательно и сосредоточить внимание на пошлом и низком. "К "среднему человеку" Чехов относился отрицательно, сурово, почти жестоко, – пишет Овсяннико-Куликовский, – и сущность его отрицательного воззрения может быть сведена к мысли, что общество, состоящее из одних только "средних", так называемых "нормальных" людей, есть общество безнадежное, беспросветное, представляющее картину полного застоя, темной рутины, из которой нет выхода" [1,475]. Точку зрения Чехова можно считать односторонней или не-

справедливой, но нельзя не признать права художника на такую именно точку зрения, потому что это право оправдано тем, что автор смотрит на "нормального" человека с точки зрения высшего человеческого идеала. "Лелеять этот идеал – его законное человеческое право; а с высоты этого идеала действительно средние, нормальные люди должны казаться именно такими, какими изобразил их художник" [1, 476].

И вот только теперь, после того, как объяснена "конструкция" рассказа, дана характеристика "прозрачных", но в то же время "опасных" своей кажущейся тривиальностью художественных приемов Чехова, выяснена суть авторской "точки зрения" и характер идеала художника, исследователь обращается к анализу характера и психологии главного героя рассказа – доктора Старцева.

Этот герой, с его точки зрения, – человек такой же точно рутины, как и те обыватели, которых он презирает, хотя среди них, вполне возможно, есть люди в некоторых отношениях не хуже или даже лучше его. Он легко и скоро опускается, делается жертвой низменной страсти наживы и т.п. Но в то же время он обладает одним преимуществом – просвещенным умом и потому способен видеть "общество" извне и оценивать его критически. А с другой стороны, это преимущество он сам не ценит, потому что ум должен чем-то питаться и развиваться, а для Старцева нет в этом необходимости, для него его ум скорее обуза, без него он мог бы слиться со средою вполне и даже чувствовать себя счастливым, как все остальные обыватели, убежденные, что в их жизни и в их городе все очень даже хорошо. Так что презрение Старцева к окружающим не слишком обосновано, нравственного права на него у героя, по существу, нет, и не "среда" его "заела", а сам он в силу особенностей своего характера определил свою судьбу и обрек себя на душевное одиночество. "Одинокая, деловая жизнь, не согретая ни любовью, ни дружбою, без каких бы то ни было нравственных связей с людьми, жизнь очерстневшего и озлобленного эгоиста, целиком построенная на какой-нибудь низменной страсти, – вот жестокий удел таких натур, как Старцев" [1,478].

И сам Старцев, несмотря на свой ум, – тоже обычный, *нормальный* человек, подчеркивает Овсяннико-Куликовский, и жизнь его, о которой он сам говорит: "Чего хорошего?" – конечно, не хороша, но обыкновенна, нормальна, и в этом-то, с точки зрения Чехова, вся беда. Все, о чем написано в рассказе, – подводит итог Овсяннико-Куликовский, – "вполне нормально – для того порядка вещей, для того уклада общественной, который существует повсюду в цивилизованном мире, и все черты, из которых составлен художественный образ Старце-

ва, в высокой степени типичны для современного человечества. И в самом деле: страсть к наживе – разве это не характерное, не нормальное в наше время явление? Разве это не одна из главных черт века? Деловитость, способность к труду, – не из любви к самому делу, а исключительно ради обогащения, превращение деятельности, по существу своему человеколюбивой, – какова деятельность врача, в человеконенавистническую погоню за деньгами – разве это не характерно, не типично, разве это не настоящая, современная рутина? Эгоизм, душевная сухость и проза, отсутствие живых нравственных связей – эти черты в фигуре Старцева... представляются явлением общераспространенным и образуют норму и рутину душевной жизни современного человека" [1, 479]. Так называемое "советское литературоведение", исходившее из совсем других представлений о "норме" жизни, конечно же, не могло вот так видеть чеховского героя и рассматривало его не как "нормального", а как безусловно отрицательного героя, если не сатирического. А что вы скажете об этом выводе Овсяннико-Куликовского, сделанном 100 лет назад, в 1902 году, сейчас, в наше время, в начале следующего столетия, когда "нормой" вновь стал именно тот, как писал Овсяннико-Куликовский, "уклад обществу, который существует повсюду в цивилизованном мире"? Не настало ли вновь время считать именно этот взгляд на содержание и смысл чеховского рассказа более "современным", чем школьные обличения Ионыча как воплощения "пошлости пошлого человека"?

В заключение своего анализа Овсяннико-Куликовский обращает внимание на композиционный "контрапункт" всего рассказа – сцену на кладбище, где молодой Старцев, влюбленный, еще "способный на глупости", вроде свидания на кладбище, в первый и последний раз в жизни испытал очарование лунной ночи. Это единственное "поэтическое" место кажется даже излишним в рассказе с его суровой прозой, "но, вникая глубже, мы убедимся, что эти поэтические строки имеют огромное художественное значение в целом, образуя в нем как бы поворотный пункт: с этого пункта вся композиция поворачивает в другую сторону. Дело вот в чем: главы 1-я и 2-я, рассказывающие нам о времяпрепровождении у Туркиных, о том, как зародилась у Старцева любовь к "Котику", написаны так, что читатель чувствует уже пошлость, пустоту, рутину и прозу этих людей, их жизни, даже самой любви Старцева; но все это как бы покрыто легким покровом поэзии, – вам чувствуется ее слабое веяние, вы замечаете, что оно крепнет и растет и, наконец, в сцене на кладбище достигает своего апогея. Тут – конец "поэзии", и с главы 3-й и до конца идет уже сплошная "проза"... Все вместе представляет собою стройную, гармоничную – я готов ска-

зять: музыкальную – композицию, производящую сильное художественное впечатление не только тем, что она говорит, но и тем, как она говорит" [1, 481].

Так строится *анализ* рассказа, в основе которого лежит *психологический* подход к художественному произведению. Но здесь этот подход связан не с вычленением и анализом только психологической "составляющей" образа героя или с характеристикой психологии автора, нашедшей в рассказе свое отражение (всё это есть, но анализ не сводится именно и только к этому), а с целостным анализом произведения и прежде всего тех его элементов, которые учитель Овсяннико-Куликовского Потеня называл "системой образов" или "внутренней формой" художественного произведения.

Таковы же и мастерский анализ структуры и интерпретация содержания (тоже, на мой взгляд, более чем актуальная с сегодняшней точки зрения) другого чеховского рассказа – "В овраге" – в третьей главе книги о Чехове (очень рекомендую ознакомиться с этим разбором). А последняя глава – "От Мертвых душ" до "Вишневого сада" – это уже более узкий, сосредоточенный на проблеме эволюции темы "барина и мужика" в русской литературе XIX века, точнее, на психологических аспектах этой проблемы, анализ системы образов "Вишневого сада" на фоне соответствующей традиции русской литературы: от Гоголя – к Тургеневу – Гончарову – Толстому – Щедрину – Успенскому – и, наконец, к Чехову.

Но это уже был, так сказать "зародыш" завершающего и самого фундаментального труда Овсяннико-Куликовского – его "Истории русской интеллигенции".

## § 7. "История русской интеллигенции"

В книгах о писателях их творчество рассматривалось Овсяннико-Куликовским вне общественно-исторического контекста и вне историко-литературных связей. Это изящные психологические этюды, замкнутые рамками анализа каждого данного писателя как психологической и творческой индивидуальности, как личности, и выборочно представляющие наиболее важные с точки зрения исследователя для характеристики данного художника черты, стороны, элементы (в особенности характеры героев) произведения и другие материалы творчества.

В этих монографиях каждый из рассматриваемых писателей предстает перед читателем сам по себе, как психологически сложный,

индивидуально неповторимый феномен, рассматриваемый вне своих общественных связей и литературных корней.

Историко-литературная концепция Овсяннико-Куликовского (но только в *психологическом* ее аспекте, – это надо всегда учитывать и не требовать от него "истории литературы" как таковой; он никогда не ставил перед собой задачи создания именно истории литературы) наиболее полное выражение нашла в его фундаментальном трехтомном (и незаконченном) труде "История русской интеллигенции". Это самая известная работа Овсяннико-Куликовского; по ней о нем судили как об ученом.

В "Собраниях сочинений" Овсяннико-Куликовского она публиковалась в последних трех томах (7-9). Однако первоначально она печаталась в журнале "Вестник воспитания" (1903-1910 гг.), причем под заглавием *"Итоги русской художественной литературы XIX века"*. Материалы четвертой части, посвященной Горькому, тоже печаталась в "Вестнике воспитания" в 1911-1914 гг., но она не была закончена и никогда в собрания сочинений не включалась. Сам Горький, кстати, высоко ценил трехтомник Овсяннико-Куликовского и рекомендовал его всем: "Эту книгу необходимо знать, и она... много даст"<sup>1</sup>.

### 7.1. Методология

Я уже говорил в начале, что методология психологического подхода к анализу литературы выработывалась Овсяннико-Куликовским прежде всего как реакция на недостатки методологии культурно-исторической школы. Но это была реакция не столько на игнорирование культурно-историческим направлением эстетической стороны литературы, сколько на его излишний "идеологизм" и социологизм, сводившийся к трактовке произведения как прямой проекции эпохи, среды, общественных идей и настроений, без учета психологии и творческой индивидуальности писателя. Так что метод самого Овсяннико-Куликовского был направлен на изучение прежде всего психологии автора, а уже через нее – художественного произведения, в котором также изучалось преимущественно его психологическое содержание.

В "Истории русской интеллигенции" Овсяннико-Куликовский попытался выйти за рамки чисто психологического метода анализа и совместить его с некоторыми методологическими и теоретическими принципами культурно-исторической школы. Иначе говоря, выяснение психологического содержания литературного произведения и психологической "составляющей" его образной системы он попытался

---

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч. в 30 тт. , т. 29, М., 1955. С.224.

связать с историческими фактами общественной жизни, господствующими идеями и настроениями породившей их эпохи. Т.е. он исследовал не все факторы "среды", которыми занималась культурно-историческая школа, но только некоторые, хотя при этом главным объектом исследования все равно оставалось психологическое содержание и соответствующие элементы "внутренней формы" литературных произведений.

Такое совмещение психологического и культурно-исторического методов было продиктовано самим замыслом этого труда, который не является трудом собственно историко-литературным, а уж тем более историческим, как это часто представляют по названию работы. Это исследование не историческое, а литературоведческое, здесь нет истории интеллигенции как таковой, и первоначальное название было, вероятно, более точным, во всяком случае, не столь дезориентирующим. Это работа о художественном преломлении духовных исканий, настроений, психологических состояний русской интеллигенции в узловые, поворотные моменты ее развития в 20-е, 40-е, 60-е и т.д. годы XIX в., как они запечатлелись в созданных русской литературой художественных типах, характерах, в *психологии* литературных героев.

Такой замысел, такой угол зрения, такая задача – по существу не чисто психологическая, а в значительной степени еще и социологическая, – не могла быть решена при помощи только психологических методов анализа. Она требовала выхода из рамок имманентного психологического поля, из чисто психологического толкования литературных явлений (героев, в частности и в особенности) в более широкую сферу, т.е. требовала в определенных рамках совместить психологию с историей общества.

Поэтому главным объектом исследования становится то, для чего Овсяннико-Куликовскому пришлось ввести в свой теоретический арсенал новый, особый термин. Если в прежних его работах рассматривались различные *психологические* типы писателей или литературных героев, то в "историю русской интеллигенции" он вводит и широко использует новое для него понятие – "*общественно-психологический тип*". Во "Введении" к своей работе он говорит, что отныне его задачей является не только исследование психологической сущности изучаемых явлений, но и выяснение их "*общественно-психологических оснований*". Поэтому "*общественно-психологический тип*" – это не совсем то же, что "*психологический тип*". Например, Онегин и Печорин с чисто психологической точки зрения – разные типы индивидуальностей, но в то же время, несмотря на это индивидуальное несходство, они представляют собой один "*общест-*

венно-психологический тип" "лишнего человека" 20-30-х гг., а скажем, "лишние люди" более позднего этапа развития литературы, представленные в романах Тургенева ("Рудин", "Дворянское гнездо") – уже новая трансформация лишнего человека, новый его "общественно-психологический тип", обусловленный общественно-историческими условиями 40-х гг. (т.е. как общественно-психологическое явление Рудин и Лаврецкий – разновидности одного типа, а чисто психологически – тоже типы разные).

Таким образом, история русской литературы XIX в. рассматривается в этом труде как процесс возникновения, развития и смены общественно-психологических типов, воссозданных русской литературой в характерах ее героев, в которых воплотились определенные закономерные этапы духовного развития русского общества.

Главный объект исследования – по-прежнему психология (литературных героев, а иногда и авторов), но под углом зрения ее связи с определенным этапом развития духовной истории русского общества. Т.е. культурно-исторический аспект, которому придан специфический психологический уклон, здесь, несомненно, присутствует, но он достаточно узок, потому что охватывает отнюдь не все факторы исторической эпохи и среды, отнюдь не все предлагавшиеся тогда литературой "типы", а в самих разбираемых "типах" – отнюдь не все разновидности воздействовавших на их психологию и судьбу идей или настроений. И это четко оговорено во "Введении", где Овсянико-Куликовский формулирует задачи и концептуальную идею своего труда.

## **7.2. Главная идея и концепция исследования**

Овсянико-Куликовский начинает свою работу с определения того, что есть интеллигенция в русском понимании и чем она отличается от западных цивилизованных "интеллектуалов". В этих странах они занимаются своим прямым делом – умственной работой и творчеством и не задаются мудренными вопросами, пишут книги об истории науки, философии, техники, общественной мысли и т.п., но не об "истории интеллигенции".

А вот в "странах отсталых и запоздалых", как Россия, интеллигенция то и дело уходит от своей прямой работы и задается мудреными вопросами вроде того, "что такое интеллигенция?", "кто виноват?", "что делать?", "в чем смысл жизни?" и т.п. "Вот именно в таких странах пишут историю интеллигенции, т.е. историю этих недоуменных и мудреных вопросов. И такая "история" по необходимости превращается в психологию. Тут мы в центре психологии. Приходится выяснять психологию интеллигентского "горя", происшедшего от интел-

лигентского "ума"... На первый план изучения выступает психология исканий, томлений мысли, душевных мук идеологов, "отщепенцев", "лишних людей", их преемников в пореформенное время – "кающихся дворян", "разночинцев" и т.д." [2, 5].

А основной интеллигентский комплекс, являющийся непосредственным объектом анализа в работе, Овсяннико-Куликовский также во введении определяет весьма четко, строго очерчивая его границы, – это то, что он называет "чаадаевскими настроениями", историю возникновения, развития и трансформации которых в русском обществе он исследует с психологической их стороны на материале психологии героев русской литературы XIX века. Поэтому часто предьявлявшиеся ему упреки: почему не показано то-то и то-то, почему не раскрыты такие-то или такие-то стороны идейных исканий интеллигенции (например, вообще даже не упомянут Радищев или не исследованы революционные идеи писателей-демократов и психология их героев-революционеров, к примеру, героев романа Чернышевского "Что делать?") изначально неправомерны. Не надо требовать от автора освещения тех вопросов, которые он и не предполагал осветить.

А вот что такое "чаадаевские настроения", почему они возникли и в каком направлении развивались в русском обществе и русской литературе, он во "Введении" определил достаточно четко.

Общественно-историческая почва "чаадаевских настроений", с его точки зрения, коренится в двух несоответствиях, контрастах, антитезах, бьющих в глаза при наблюдении русской жизни. Первое – контраст между "богатством умственной и вообще душевной жизни нашей интеллигенции от 20-х гг. прошлого века до наших дней и незначительностью достигнутых результатов в смысле прямого влияния на ход вещей у нас и на подъем общей культуры в стране" [2,5], а второе – антитеза между "богатством наших идеологий, доходивших нередко до изысканности, до роскоши наших литературных, и, в частности, художественных сокровищ, и нашей всероссийской отсталости – с другой" [2,5]<sup>1</sup>.

Настроения, порожденные этими "антитезами", нашли в "Философических письмах" Чаадаева наиболее резкое, причем преувеличенное, доведенное до крайности, утрированное выражение. Основная мысль Чаадаева, как ее сформулировал, используя выражения самого

---

<sup>1</sup> Кстати, учитывая первостепенную роль нашей интеллигенции, получившей, наконец, в начале XX века заветную возможность "влиять на ход вещей в стране", в том, что произошло с Россией в начале века, а затем в конце этого несчастного столетия, я думаю, было бы в высшей степени актуально и поучительно теперь, в начале следующего, XXI века, поставить извечные вопросы "Кто виноват?" и "Что делать?" уже по-новому и по примеру Овсяннико-Куликовского создать новую "Историю русской интеллигенции" уже не XIX, а XX века.

Чаадаева, А.И.Герцен, такова: ".Прошедшее России пусто, настоящее невыносимо, и будущего для нее вовсе нет, это – *"пробел разума, грозный урок, данный народам, – до чего отчуждение и рабство могут довести"* [2, 7].

"Чаадаевские настроения" составили, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, эпицентр духовной эволюции русского общества<sup>1</sup>. И если отбросить крайности, столь свойственные формулировкам Чаадаева, в которых все "преувеличено почти до абсурда, и краски сгущены до аляповатости", то "в осадке получится вполне возможное и закономерное настроение мыслящего человека, который, вкусив от европейской культуры, выносит из созерцаний нашего прошлого скорбные мысли о его относительной скудости, об угнетающих и усыпляющих условиях жизни, о какой-то национальной немощи" [2,8].

Эти настроения трансформировались, смягчались, иногда обострялись, после реформ 60-х годов пошли на убыль, "пропасть между мыслящей, передовой частью общества и окружающей широкой общественной средой заполнялась и исчезала" [2,9]. "Выяснить общественно-психологические основания "чаадаевских настроений", их последовательного смягчения, их временного (в разные эпохи) обострения, наконец, их неизбежного упразднения в будущем и составит задачу предлагаемого труда", – пишет Овсяннико-Куликовский, завершая свое "Введение" [2,10].

Такова концепция этого труда в самой общей формулировке. Он охватывает очень большой (и для русской литературы XIX века хотя и далеко не полный, но корневой, стержневой пласт литературных явлений и произведений, образов и.п.), – но все равно это вовсе не полная "история интеллигенции по литературным материалам". Здесь не охвачены не только другие социальные типы, но и многие другие типы интеллигенции, кроме тех, что были подвержены "чаадаевским настроениям". Например, говоря о революционерах-демократах (Чернышевском, Некрасове и др.), Овсяннико-Куликовский полностью обходит стороной их революционные идеи, сосредоточивая свое внимание на других сторонах их творчества.

Материал трех томов "Истории русской интеллигенции" – очень широкий круг произведений литературы XIX в. от "Горя от ума" Грибоедова до романов П.Боборыкина. В них читатель найдет тщатель-

---

<sup>1</sup> Именно так (как точку наивысшей степени отрицания) их и следует понимать: ведь уже Пушкин ( в письме Чаадаеву от 19.10.1836 г.) не согласился с Чаадаевым в этом вселенском отрицании и с его оценкой русской истории только как истории рабства и пустоты, так же как с глубоко пессимистическим отношением Чаадаева к будущности России.

ный и глубокий анализ психологии главных героев русской литературы – их настроений, сферы чувства и мысли, преемственности их развития и эволюции. Особенно подробно и доказательно исследована трансформация типа (типов) "лишнего человека" (от Онегина до Обломова), составляющая содержание 1-го тома.

В этих анализах очевиден отчетливо психологический уклон: социальные, а зачастую и бытовые факторы, по существу, выводятся за пределы анализа: Овсяннико-Куликовский считал их второстепенными и несущественными для формирования "общественно-психологических типов".

Корень всего, всех злоключений, всех видов "горя" от чувства или от ума – "плохая психологическая организация" человека данной эпохи. С этой точки зрения труд Овсяннико-Куликовского – пример тонкой и порой весьма глубокой психологической интерпретации художественных образов, героев литературных произведений XIX в. В этих анализах много весьма точных и доказательных наблюдений. История русской литературы предстает в этом труде как непрерывный процесс, отражающий психологическое и интеллектуальное развитие русского общества, процесс, звенья которого взаимосвязаны и взаимообусловлены. Но эта нить взаимосвязей – психологическая, поэтому социологи всегда недовольны Овсяннико-Куликовским за недооценку собственно социальной сферы, а "эстетическая критика" и формалисты – за игнорирование "собственно эстетической сферы" бытования литературных героев с их мыслями и чувствами и историко-литературных связей в сфере жанра, стиля, "художественного метода" и т.п.. Однако автор работы как литературовед-психолог сознательно ограничил свою задачу, проиграв в широте, но выиграв в глубине разработки собственно психологической стороны исследуемых литературных явлений.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

**(о методологии "психологического литературоведения"**

**Д.Н.Овсяннико-Куликовского)**

После того, как Д.Н.Овсяннико-Куликовский из области мифологии и сравнительного языкознания целиком ушел в область литературоведения и начал один за другим печатать свои "психологические этюды" о писателях, а особенно после выхода его главного труда – "Истории русской интеллигенции", – он приобрел широчайшую известность и популярность, признание не только у литературоведов, но и у самых широких слоев читателей (не в последнюю очередь благо-

даря дару слова, логике изложения, умению говорить просто и ясно о сложном). А литературоведы, неизменно признавая достоинства его трудов, в то же время всегда его критиковали. Критика эта велась с самых разных сторон: и со стороны родственных разновидностей "психологического" направления, и со стороны социологического, и со стороны формально-эстетического литературоведения.

Хотя все претензии связаны с критикой "узко-психологического" подхода Овсяннико-Куликовского к литературе и творчеству писателей, их можно разделить на три вида:

а) претензии безосновательные (по принципу: нет того, другого, третьего, пятого, десятого, – того, на что сам Овсяннико-Куликовский никогда и не претендовал, всегда специально оговаривая, какой объект, в каких границах и в каком аспекте он исследует);

б) претензии, вытекающие из того, что методология его оценивалась по меркам методологий, которых придерживались сами критики (так сказать, "на свой аршин");

в) претензии собственно к "психологическому" методу исследования Овсяннико-Куликовского, в частности, к его способам анализа литературного произведения и к системе предложенных им понятий и терминов.

Претензии первого типа можно оставить без внимания, а второго и третьего заслуживают того, чтобы их рассмотреть.

## 1. Критика изнутри "психологической" школы

А.Г.Горнфельд, так же, как и Овсяннико-Куликовский, – один из самых талантливых учеников Потебни, – пошел гораздо дальше него в разработке проблем субъективно-психологической стороны творчества. Для него художественное творчество *имманентно*, а его результат – произведение – исключительно фрагмент, отпечаток писательской *субъективности*, и *никакого отношения к реальности не имеет*. "Целью искусства, – писал он, – никогда не было и не могло быть изображение действительности"<sup>1</sup>. Поэтому проецирование "психологических типов" героев литературных произведений на реальность и их соотнесение с реальными типическими фигурами русских интеллигентов разных эпох развития русской истории (20-х, 40-х и т.д. гг. XIX в.) в "Истории русской интеллигенции" для него было неприемлемо совершенно. Точно так же для Горнфельда было неприемлемо и разделение искусства на "реальное" и "нереальное" (для него вообще не существовало проблемы реалистического и нереалистических ти-

---

<sup>1</sup> Горнфельд А. Экспериментальное искусство // Русское богатство, 1904, № 7. С. 10.

пов творчества в ее гносеологическом аспекте, он признавал ее лишь как проблему стиля). В той же статье он писал: "Искусство создает свои системы, о реальности которых нет – и не нужно речи. В мире "Фауста" дьявол Мефистофель так же правдив, как толстый Зибель, и ночь на Брокене так же реальна, как погребок Ауэрбаха, который и теперь показывают туристам. И всякое искусство – самое реальное и самое идеалистическое запечатлено тем же характером: гиппогрифы так же сочинены, как Коробочка; Базарова так же никогда не было, как ведьм в "Макбете"; разница в степени, разница в стиле"<sup>1</sup>.

Такой ответ вполне устраивает формально ориентированных критиков (например, Ю.Манна, который называет его "прекрасным"<sup>2</sup>); но ведь "разница в степени" "правдивости" или "реальности" гиппогрифов и Коробочки – не химера; и игнорировать ее при помощи тезиса о "сочиненности" любого вида образа – значит не ответить Овсянико-Куликовскому, а уйти от такого ответа.

## **2. Критика со стороны социологически ориентированного литературоведения**

С этой стороны Овсянико-Куликовского критиковали в 20-е годы и позже, уже в конце XX в., например, автор книги о нем (1981) и статьи в сборнике "Академические школы в русском литературоведении" (1975) Н.В.Осьмаков. В духе времени он не забывает упомянуть о недооценке эстетических аспектов творчества Овсянико-Куликовским, но все же главная направленность его критики другая, скорее, свойственная социологически и культурно-исторически ориентированному литературоведению. Он упрекает Овсянико-Куликовского, например, в том, что в анализе психологии чувств тот предпочитает те их них, которые ближе к индивидуальности субъекта, к "ядру личности", а не "обширную группу душевных явлений", которые относятся к "категории социальных чувств" [Осьм., 45]. С его точки зрения, Овсянико-Куликовский преуменьшает "воздействие общества" на саму личность, "не видит социальной детерминированности личности и ее психики", считая более мощными факторами воздействия на нее религию и этику, т.е. "над-социальные" чувства [Осьм., 48]. "Имея наготове "психологический" ключ для решения любой проблемы, – пишет Н.В.Осьмаков, – Овсянико-Куликовский не принимал во внимание

---

<sup>1</sup> Горнфельд А. Экспериментальное искусство // Русское богатство, 1904, № 7. С. 17.

<sup>2</sup> "На все это прекрасно ответил Горнфельд..." , – и далее следует вышеприведенная цитата [ Манн Ю. Д.Н.Овсянико-Куликовский как литературовед // Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: в 2 тт. М., 1989, т.1. С. 14].

конкретно-исторических условий, в которых возникают те или иные литературные явления" [Осьм., 68]. Критик пишет о том, что Овсянко-Куликовский "во всех книгах предупреждал читателей, что его задача не историко-литературного, а психологического характера", и, однако, тут же, буквально в следующей фразе, упрекает ученого в том, что "творчество писателей рассматривается в книгах вне широких историко-литературных взаимосвязей" и предстает "как психологически сложный, индивидуально-неповторимый феномен, лишенный, однако, своих общественных и литературных корней" [Осьм., 77]. Т.е. "психологический" метод для этого критика плох тем, что он не социологический. Отсюда постоянные упреки в том, что анализ психологической природы творчества писателей и содержания их произведений Овсянко-Куликовский выдвигает на первый план по сравнению с анализом идей и вообще недооценивает идейную сторону, в том числе в анализе конфликта в произведениях русской литературы, выхолащивает их социальное содержание и подменяет "социально-политический конфликт" (например, в "Горе от ума" или "Отцах и детях") "психологической несовместимостью" характеров или поколений [Осьм., 82], в анализе типов "лишних людей" "социальным условиям" придает лишь "второстепенное, сопутствующее значение", а в решении знаменитой проблемы "Кто виноват?" "сразу же отвергает возможную попытку "сваливать всю вину на всемогущие "условия" дореформенных порядков", и "суть вещей" видит в психологической слабости личности и "отсутствии культурной и умственной традиции"<sup>1</sup>.

Да, сам "психологический" подход определил в анализе именно такие акценты. Овсянко-Куликовский действительно идейные или классовые пружины конфликтов в литературных произведениях считал менее важными, чем психологические. В "Истории русской интеллигенции" это отчетливо проявилось в анализе "Горя от ума", "Отцов и детей" и вообще многих произведений, в которых возникает конфликт, "периодически повторяющийся у нас при исторической смене поколений". Позиция исследователя выражена им совершенно недвусмысленно: "Поясняя свою мысль примером, – пишет он, – я скажу, что разлад между Базаровыми и Кирсановыми оставался бы во всей своей силе и в том случае, если бы их не разделяла разница понятий... Суть дела здесь не в понятиях не в идеалах, а в том, что Базаров по своей натуре, по своей психологической организации, по самому складу ума, чувства и воли являет собою психологический тип, во многом противоположный тому, к которому принадлежат Кирсановы.

---

<sup>1</sup> Академ. школы в литературоведении. М., 1975. С. 382 - 383.

Представители разных психологических типов могут сходиться во взглядах, в стремлениях, в идеалах, могут иметь одни и те же симпатии и антипатии, но взаимное душевное, интимное понимание и сочувствие устанавливается между ними с большим трудом, и то больше теоретически, чем практически; всего труднее им сговориться и понять друг друга тогда, когда они сталкиваются в жизни среди одних и тех же условий времени, ибо на одинаковые впечатления и воздействия среды они реагируют различно в силу различного уклада психики и, реагируя различно, по необходимости расходятся в разные стороны, утрачивая способность понимать друг друга. И часто различие в идеях, во взглядах оказывается явлением вторичным, – не причиной разлада, а следствием уже существующей розни, обусловленной коренным различием душевных организаций" [2, 47].

Литературовед-"социолог", разумеется, с этим суждением литературоведа-"психолога" не согласится, а "эстетик-формалист" упрекает и того и другого, что оба занимаются не тем, что надо анализировать "художественные структуры", а не "идеи" и "психологию".

Надо просто видеть специфику таких подходов, учитывать неизбежное акцентирование сторонниками каждого из них своей стороны исследуемого предмета и оценивать методологии не по тому, что они "не дают", но по тому, в чем они сильны, что видят лучше, что позволяют понять и проанализировать глубже, чем они дополняют друг друга.

Что касается Овсяннико-Куликовского, то его акцентирование психологической стороны можно не признавать и корректировать, но нельзя не видеть, что именно *эту* сторону литературных произведений (которая в них есть, что бы ни говорили на этот счет социологи или формалисты) он видит и умеет анализировать лучше и тоньше других. Кроме того, его подход отнюдь не прямолинеен и никогда не сводится к прямому "отражению" психологии реальных людей в психологии литературных героев.

Например, в "Истории русской интеллигенции" есть глава "Люди 40-х годов" и Гоголь", в которой весьма оригинально ставится и решается проблема соотношения гоголевского творчества с временем, психологией поколения и идейной борьбой той эпохи.

После выхода в 1842 г. "Мертвых душ" Гоголь стал центром притяжения и приобрел огромное значение для людей всех идейных направлений, в том числе противоборствовавших. И те, кто увидел в "Мертвых душах" "апотеозу" Руси, и те, кто увидел в ней её "анафему" (причем это касается как западников, так и славянофилов), и те, кто, как Герцен и Белинский, видели в поэме и начало отрицания, и

начало надежды, начало идеальное, – все нашли в Гоголе выразителя самых сокровенных *своих* душевных движений. Овсяннико-Куликовский и попытался в этой главе выявить те "интимные психологические связи, которыми творец "Мертвых душ" был связан с эпохой 40-х годов, с заветными думами, стремлениями и великой скорбью лучших людей ее" [2,183] (причем людей самой *разной* идеологической ориентации).

Связь эта существует, несмотря на то, что эти "лучшие люди 40-х годов" и психологически, и идейно были совершенно не похожи на Гоголя.

Гоголь не был ни славянофилом, ни западником, и от их противоборства уклонялся, от их споров держался в стороне.

Гоголь не был *идеалистом*, как они, "ни по натуре, ни по образованию, – пишет Овсяннико-Куликовский. – Мир идей и идеалов был чужд ему. Он не интересовался ни наукой, ни философией, ни всемирной литературой. .. Вспомним Белинского, который, как манна небесной, жаждал философских откровений и, можно сказать, ловил на лету мысли, знания, выводы, какие только мог поймать. Гоголь же, живя годами за границей и владея тремя иностранными языками (французским, немецким и итальянским), имея полную возможность... открыть себе доступ к современной мысли, не сделал, однако никаких усилий в этом направлении... Взамен "идеализма" у него было нечто другое – какой-то **психологический** эквивалент последнего. Это именно – столь известная склонность Гоголя к отшельнической и созерцательной жизни, его вечное бегство от общества, от "дрязг жизни" [2,193].

Гоголь не был и *отрицателем* действительности, как лучшие люди 40-х гг. "Напрасно будем у него искать критики тогдашней действительности, дореформенных порядков; к удивлению, мы не найдем у творца "Мертвых душ" даже отрицания крепостного права. И, однако же, великий поэт-сатирик содействовал больше, чем кто-либо в то время, установлению критического отношения к дореформенному строю. Очевидно, в его душе было нечто, с избытком восполнявшее недостаток идейного отрицания и критической общественной мысли. Это *психологический эквивалент* отрицания... Он по-своему – живо и болезненно – чувствовал тяготу существования при данных порядках... Он первый на Руси увидел, почувствовал и "вызвал наружу" в гениальном художественном воспроизведении "всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров..." и содрогнулся столь же судорожно, как содрогнулся Белинский, когда почувствовал

"всю гнусность" "расейской действительности". Но Гоголь ужаснулся не **идейно**, не как философски и морально развитая личность, а чисто **психологически**, всем своим гениальным, болезненным, неуравновешенным существом, как исключительно тонкая душевная организация..." [194].

В отличие от Гоголя, лучшие "люди 40-х годов" были *идеалисты и отрицатели* действительности, причем отрицатели *идейные*. Но их идеализм и связанные с ним отвлеченные, метафизические интересы и романтические настроения быстро "стушевывались" по мере того, как усиливался их разлад с действительностью; именно поэтому "пал романтизм в поэзии" и столь быстро приобрела успех "натуральная школа". "Идеалисты-отрицатели" нашли выражение своих настроений в "приемах и образах реально-художественного мышления" Гоголя и его последователей в лице Гончарова, Тургенева, Достоевского и Григоровича. "Мы не поймем как следует, – пишет Овсяннико-Куликовский, – ни психологии "людей 40-х годов", ни их великого значения в развитии нашего общественного самосознания, если не оттеним того факта, что они (каждый по-своему) были не только идеалисты и гуманисты-просветители, но и отрицатели (в отношении к действительности) и что именно это их отрицание, в котором лучшие из западников сходились с лучшими из славянофилов, шло и крепло, с психологической необходимостью, вместе с развитием у них реалистического мышления вообще, художественного – в особенности. Оттуда, в частности, – "культ Гоголя", разделявшийся как западниками, так и славянофилами" [2,190]. "Психология художественного отрицания Гоголя и психология идейного отрицания передовых людей эпохи были по существу различны, но их результаты совпадали" [2,196].

Так "психологический" подход к анализу общественного, культурного, литературного феномена открывает некий особый "разрез" его и позволяет увидеть *связи* идейной, психологической и художественной "составляющих" этого единого целого, которые не видны ни с социологической, ни тем более с формально-эстетической точек зрения и подходов.

"Психологический" подход Овсяннико-Куликовского позволил ему осветить со своей стороны и некоторые другие важные особенности литературного развития и прояснить некоторые важные в теоретическом отношении проблемы.

Например, проблему "мировоззрения и творчества". В главах "Истории русской интеллигенции", посвященных тургеневским "лишним людям" (из романов "Рудин" и "Дворянское гнездо"), опираясь на свои понятия об объективном и субъективном типах творчества, он

весьма остро поставил и попытался объяснить своеобразный феномен так называемого "бальзаковского парадокса" применительно к Тургеневу. Тургенев, убежденный западник, в "Рудине" устами Лежнева бросает такому же западнику Рудину упрек в космополитизме, в отчуждении от народности, к чему и сводит все его "несчастье"; а в "Дворянском гнезде" положительному славянофилу Лаврецкому противопоставлена прямо отрицательная фигура западника Паншина. "Как известно, – пишет в связи с этим Овсяннико-Куликовский, – все симпатии автора на стороне Лаврецкого, который выведен в освещении гораздо более благоприятном, чем Рудин. Перед Лаврецким пасует западник Паншин, изображенный сатирически. Если бы, предположим, не были известны убеждения Тургенева и его исконная и неизменная принадлежность к лагерю западников, пришлось бы на основании "Дворянского гнезда" заключить, что этот роман написан убежденным славянофилом" [2, 155].

Для "объективного" писателя Тургенева верность действительности превыше собственных идейных симпатий, он свободен по отношению к своим "предвзятым идеям", и потому вправе был упрекать славянофилов в том, что они в творчестве своем не смогли избавиться от идеологических шор, от своих "окрашенных очков"<sup>1</sup>.

А в главе ""Горе от ума в критике Белинского" Овсяннико-Куликовский великолепно показал, насколько определяет восприятие художественного произведения субъективная "апперцепция", в том числе идейная, и наглядно продемонстрировал, как по-разному оценивал грибоедовскую комедию Белинский в то время, когда находился в стадии "примирения с действительностью" под влиянием по-своему понятого им гегелевского тезиса "все действительно разумно", – и тогда, когда позже отрекся от своих прежних взглядов и соответствующих своих оценок "Горя от ума", вспоминая о них с ужасом и отвращением. Эта глава может быть великолепным доказательством соответствующих тезисов о законах восприятия художественного произведения, их "апперцепции", сформулированных в работах учителя Овсяннико-Куликовского А.А.Потебни.

---

<sup>1</sup> В статье "По поводу "Отцов и детей" он сам дал прямое объяснение своей позиции в "Дворянском гнезде": "Я – коренной, неисправимый западник и нисколько этого не скрывал и не скрываю; однако я, несмотря на это, с особенным удовольствием вывел в лице Паншина (в "Дворянском гнезде") все комические и пошлые стороны западничества, и я заставил славянофила Лаврецкого "разбить его во всех пунктах". Почему это сделал – я, считающий славянофильское учение ложным и бесплодным? Потому, что в данном случае – таким именно образом, по моим понятиям, сложилась жизнь, а я прежде всего хотел быть искренним и правдивым".

### 3. Критика со стороны формально-эстетически ориентированного литературоведения

Примером здесь может быть не только хорошо известное неприятие Овсяннико-Куликовского формальной школой, но и некоторыми сегодняшними литературоведами, например, Ю.Манном, написавшим довольно снобистски пренебрежительное по тону предисловие к двухтомнику Овсяннико-Куликовского, изданному в 1989 г. впервые после нескольких десятилетий забвения этого ученого.

Конечно, в отличие от Потебни, который во всех своих анализах и теоретических обобщениях всегда оставался на почве структуры художественного образа, и, держа в поле зрения все три элемента художественного произведения: содержание, внутреннюю форму и форму внешнюю, причем в неразрывности их связей, никогда не уходил ни в область отвлеченных толкований содержания, ни в анатомирование материального субстрата внешней формы, Овсяннико-Куликовский эту почву часто покидал, занимаясь психологической стороной содержания или образа, но он всегда это оговаривал. "Внутреннее ощущение границ своей темы", в отсутствии которого его склонен упрекать Ю.Манн, у него всегда было. Он чаще всего ограничивал себя "психологической" составляющей художественного образа и интерпретацией соответствующих сторон содержания художественного произведения. Но ведь этот элемент в составе образной системы произведения (особенно реалистического) ничуть не менее важен, чем другие ее элементы (в том числе любимые Ю.Манном гротески и др. элементы условности). Он почти никогда не занимался целостным исследованием всей образной системы художественного произведения (хотя и тут есть исключения – его анализ чеховских рассказов "Ионыч" и "В овраге" – пример как раз такого рода, хотя анализируется здесь не внешняя материя формы, а то, что Потебня называл "внутренней формой" или системой образов).

Поэтому упреки Ю.Манна в том, что у Овсяннико-Куликовского "вне анализа остается вся эстетическая сфера бытования "идей" [1, 21], что "текст" у него часто "предстает как удобный... материал для рассуждений на психологическую тему" [1, 12] в общем виде справедливы, и в то же время излишне категоричны, а стало быть, несправедливы, так что Ю.Манн все время вынужден оговариваться и "отдавать должное" "тонкости анализа", "нетривиальности взгляда на художника", признавать, что Овсяннико-Куликовским сказано "много интересного и справедливого" [1, 11], что в его книгах "огромное количество интересных и тонких разборов, выводов и замечаний" [1,23] и т.п.

Зато в суждениях самого "эстетического" критика есть немало весьма неточного и спорного. Например, проговорки про "эстетическое" как некую "сферу", в которой, по-видимому, размещено нечто неэстетическое, или запретительные суждения о "непозволительности сближения сферы познания и мышления со сферой искусства" [1,8]. Если такое сближение "непозволительно", то вся поэтика Потебни оказывается под запретом. Подобного рода суждения свидетельствуют, что Ю.Манн понимает ее упрощенно, а, стало быть, и неверно. В данном случае речь идет об "экономии психической энергии" в поэтическом слове и художественном образе, т.е. о том, что Потебня называл "сгущением мысли", причем, по-разному понимал такое "сгущение" в образе, с одной стороны, и в отвлеченном понятии, с другой. У Потебни (и Овсянико-Куликовского) речь идет о повышении емкости образа ("сгущении мысли") и благодаря этому – уже в переносном смысле – об "экономии мышления". Сам же Ю.Манн "экономии мышления" понимает в буквальном смысле, и опровергает своих оппонентов так: "Хорошо известно, например, что развитие художественных форм отнюдь не всегда происходит по закону экономии: гротескные, метафорические, символические построения современного – и не только современного – искусства требуют как раз повышенной затраты энергии, в том числе и интеллектуальной" [1,8]. Но ведь у Потебни (и его ученика) речь совсем не об этом, а о том, что емкость художественного образа благодаря типизирующей функции внутренней формы позволяет замещать "относительно небольшими мысленными величинами" "огромные мысленные массы" (достаточно напомнить его оценки чеховского "Ионыча" или пушкинского "Моцарта и Сальери")<sup>1</sup>. Так что критика оказывается не только несправедливой, но и неверной по существу, поскольку критик не дает себе труда по-настоящему вникнуть в суть теории Потебни, его концепции "сгущения мысли в образе" (совсем ином, чем в "понятии") на которую в данном случае опирается Овсянико-Куликовский.

В такой критике есть и элемент снобизма, и отчетливая ориентация на "материальную эстетику" формальной школы, недаром Ю.Манн с таким почтением опирается на суждения Л.С.Выготского, который занимался психологическим обоснованием опоязовской теории "чистой формы".

Кстати, в ссылках на Выготского тоже есть либо лукавство, либо недоговоренность, либо (во что не верится) просто непонимание.

---

<sup>1</sup> "Сжатость формы (то, что Потебня называл "сгущением мысли в слове") ничуть не вредит ясности содержания: все богатство его легко и отчетливо развертывается в сознании читателя. Это не ребус, который еще нужно разгадать" [1,379].

"Как замечательно глубоко объяснил Выготский, – пишет Ю.Манн, – Овсянико-Куликовский, да и вся психологическая школа [и Потебня, стало быть, тоже? – С.С.], интерпретировали психологическое воздействие искусства, обходя "особую эмоцию формы" [1, 9 - 10]. О Потебне, который говорил, что иногда "только форма настраивает нас" на то или иное, в том числе эмоциональное, восприятие содержания произведения, тут и говорить нечего. Но ведь теория лирики Овсянико-Куликовского вся строится на поиске "особой эмоции" лирической формы, так что в этом отношении Овсянико-Куликовский был прямым предшественником самого Выготского. Ю.Манн это понимает, недаром он говорит, что в анализе лирики и лирических элементов в других родах поэзии и видах искусства Овсянико-Куликовский "довольно решительно вторгается в область формы" [1, 10]. Да уж, настолько решительно, что своим сведением лирического творчества к производству "ритмов", и только ритмов, чистых ритмов вне всякого, кроме "лирической эмоции", иного содержания, он предвосхищает не только Выготского, но и самих формалистов-опоязовцев. Ю.Манн опять-таки это видит и вынужден признавать связь между Овсянико-Куликовским, Выготским и формальной школой, но не прямую (на что есть все основания), а только косвенную, так сказать, "от противного": "Развитие Овсянико-Куликовским психологизма как бы в обход "особой эмоции формы", – пишет он, – привело к объективной "психологии искусства" Выготского. Форсирование традиций культурно-исторической школы в "Истории русской интеллигенции" и стремление сочетать их с психологизмом... остро обнажило проблему формы... и таким образом содействовало развитию и расцвету формальной школы" [1,23]. "Эстетический" критик тут опять немного лукавит. "Косвенную" причастность Овсянико-Куликовского к развитию методологии этих научных направлений он признает, а прямую (в его теории лирики, предвосхищающей, как уже говорилось выше, не только формальный подход к ней, но и выдвинутое потом формалистами понятие "лирического героя") замалчивает или сводит также к косвенной.

#### **4. О специфике понятий и терминов "психологического литературоведения" Д.Н.Овсянико-Куликовского**

В своих психологических анализах литературных произведений и особенностей психологии творчества писателей Овсянико-Куликовский использовал широкие, причем парные – "бинарные", как сейчас говорят, категории: экспериментальный и наблюдательный, субъ-

ективный и объективный методы и виды творчества, а также эгоцентрический и не-эгоцентрический типы творческой психологии, художники как таковые (Пушкин) и художники-моралисты (Толстой, Достоевский). Особенно важны в его методологии две первые пары "оппозиций". Их также критиковали и "изнутри" психологической школы, и с позиций социологической и эстетической критики.

А.Горнфельд видел здесь опасность некритического перенесения естественно-научных понятий в область гуманитарного знания и напоминал о неудачных попытках такого рода в прошлом, например в работе Э.Золя "Экспериментальный роман" (1879). Термин "экспериментальное творчество", – писал А.Горнфельд, – "кажется нам обреченным на повторное забвение. Нет и не может быть ни художественных опытов, ни экспериментального искусства; это неудачные и опасные термины; опасные, потому что наводят на ложные ассоциации, неудачные, потому что основаны на внешней аналогии процессов художественного творчества с практическими категориями логики". Эксперимент, с его точки зрения, "есть материальное воспроизведение действительности, а искусство имеет дело лишь с ее символами"; кроме того, "научная мысль пользуется опытом для построения и проверки своих обобщений", а Овсяннико-Куликовский имеет в виду под опытом и "называет опытом именно эти самые обобщения"<sup>1</sup>. В том, что Овсяннико-Куликовский называл экспериментальным и наблюдательным искусством, А.Г.Горнфельд усматривал не противоположность типов искусства, а только разную меру, степень условности в том и другом.

Современная "эстетическая" критика, хотя бы в лице того же Ю.Манна, признавая "некоторую долю истины" в классификации Овсяннико-Куликовского, отвергает ее из-за того, что она слишком обща и к тому же "не согласуется с реальным многообразием искусства" [1,13]. "Каждое произведение является одновременно результатом наблюдения и эксперимента и отделить одно от другого просто невозможно", – пишет Ю.Манн, в сущности повторяя оговорки самого Овсяннико-Куликовского, и уточняет: "Любое жизнеподобное и достоверное описание персонажей есть постановка их в предполагаемые обстоятельства и, следовательно, "эксперимент". Любое самое невероятное построение фантазии, самая невероятная химера преобразуют внутренние или внешние впечатления и, следовательно, являются "наблюдением" [1, 13]. То же самое касается разграничения объективного и субъективного творчества: в любом есть то и другое (как будто ученик Потебни, столь глубоко понимавшего и объяснявшего

---

<sup>1</sup> Горнфельд А.Г. Экспериментальное искусство // Русское богатство, 1904, № 7. С. 10.

данную проблему, этого не знал и не понимал). Причем довод Ю.Манна в этом случае весьма выразителен: тезис Овсянико-Куликовского, что образ Сальери у Пушкина создан "объективным" путем (т.е. не "от себя") по той причине, что сам Пушкин никогда и ни к кому не испытывал "профессиональной" зависти и по этой причине из своего личного опыта он в данном случае ничего не мог почерпнуть, опровергается следующим образом: "Будто Пушкину, как любому человеку, простому или гениальному, не дано было в зародыше пережить возможность самых разнообразных чувств, в том числе и не высоких и не светлых" [1, 14], т.е., имеется в виду, хотя и не говорится прямо, той же зависти. Но ведь это такое же умозрительное допущение, пожалуй, даже еще большее допущение, чем то, из которого исходит Овсянико-Куликовский.

Ю.Манна не устраивают "бинарные оппозиции" Овсянико-Куликовского из-за того, что якобы не учитывают смешанных и переходных форм (хотя Овсянико-Куликовский всегда оговаривался, что они не только существуют, но что в чистом виде эти оппозиции вообще встречаются крайне редко). Характерно, что Ю.Манна эти категории не устраивают прежде всего из-за "преимущественно гносеологической (а не "формальной", не художественной, как, скажем, у Оскара Вальцеля) ориентации системы" [1, 16] Овсянико-Куликовского. Вот если бы уклон был "формальный" – тогда другое дело. В таких замечаниях лучше всего обнажается методологическая ориентация самого критика.

Конечно, Овсянико-Куликовский не избежал в конкретных анализах (например, произведений Толстого или Достоевского) схематизации и упрощений. Но, с другой стороны, эти понятия позволяли ему вскрывать действительно существующие различия в художественной системе разных художников; ведь нельзя же не видеть, что Пушкин и Тургенев и психологически, и художественно – совсем не то же, что Гоголь и Чехов.

Недаром Овсянико-Куликовский так упорно держался за эти свои "оппозиции". Он придавал им не столько общетеоретический, сколько методический смысл и сам написал об этом в своих "Воспоминаниях" так: "Несмотря на возражения авторитетных критиков [вероятно, он имел в виду прежде всего А.Горнфельда – С.С.], я продолжаю настаивать на методологической целесообразности этой идеи" [2, 343] (разграничения экспериментального и наблюдательного методов).

Главный упрек Овсяннико-Куликовскому всегда сводился к "односторонности" его "психологического" анализа произведений искусства.

В книге о теоретической поэтике Потебни я уже говорил, что литературоведение всегда балансировало и балансирует между формально-эстетическим, социологическим и психологическим подходами к предмету исследования, тяготея к одному из этих полюсов, чаще всего к первым двум, почти никогда не достигая "равновесия" между ними и доходя до крайностей, выраженных, например, в 20-е годы XX в. в противостоянии между социологической и формальной школами<sup>1</sup>.

"Одностороння", в принципе, любая методология в этом "треугольнике". Однако рамки "психологического" подхода Овсяннико-Куликовского, определяемые его пониманием структуры личности и особенно её психологического "ядра", хотя и существенно *уже*, чем, скажем, в гораздо более универсальной методологии Потебни (где "психологическая" составляющая методологии составляет только часть общепсихологической), но в то же время значительно *шире*, чем другие разновидности психологического подхода, скажем, у того же Горнфельда, или у Выготского, или в "психопатологическом" литературоведении М.Нордау и его последователей, а также и в фрейдистском и юнгианском направлениях "психоаналитического" литературоведения.

Но когда в книге о Тургеневе или особенно в "Истории русской интеллигенции" Овсяннико-Куликовский пытался сочетать "психологический" подход с культурно-историческим, его за это упрекали и упрекают в *эклектизме*. Тот же Ю.Манн пишет, например: "Черты культурно-исторической и психологической школ переплетаются здесь с социологизмом", – и оговаривается: "...впрочем, пока еще умеренным"[1, 19]; "в духе культурно-исторической школы Овсяннико-Куликовский использует художественный материал для внелитературных целей, заставляет его отвечать на вопросы иного порядка – социологические, политические и т.д." [1, 17], – продолжает Ю.Манн, но, верный своему методу "оговорок", тут же смягчает упрек: "Надо уточнить, впрочем, что культурно-исторической методологии Овсяннико-Куликовский придавал характерный для него психологический уклон" [1, 17]. Я уже обращал внимание на это выше, когда приводил пример его трактовки проблемы взаимосвязей Гоголя с "людьми 40-х годов", с социокультурной ситуацией и духовной жизнью той эпохи. Так что если можно говорить об эклектизме Овсяннико-Куликовского, то это эклектизм очень осторожный, соблюдающий чувство меры и

---

<sup>1</sup> Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А.Потебни. Н.-Новгород, 2001. С. 256.

при любых сочетаниях с культурно-исторической и социологической методологией сохраняющий доминантный психологический угол зрения на предмет.

Я думаю, что есть эклектизм гораздо худший, например, в методологии "форсоцев" – "формалистов-социологов" 20-х годов, которая строилась на прямолинейном соединении формализма с вульгарным социологизмом; они форму, понимаемую в духе ОПОЯЗа, пытались объяснить социологически в духе Переверзева или Фриче.

Не менее эклектична, с моей точки зрения, методология Л.С.Выготского, который ту же по-опоязовски понимаемую форму объясняет психологически, выводя из формалистических "конструкций" и присоединяя к ним особую "эмоцию формы" (а дорогу к этому проложил, как уже говорилось выше, тот же Овсяннико-Куликовский своей теорией лирики).

Впрочем, надо сказать, что сам Овсяннико-Куликовский однажды проявил почти что безбрежный "эклектизм", но не как ученый, а как *редактор и составитель* пятитомной "Истории русской литературы XIX века"<sup>1</sup>.

Характерно, что все критики Овсяннико-Куликовского неизменно отдают дань "тонкости и глубине" многих его разборов, анализов, психологических характеристик писателей, т.е. всему тому, что достигнуто не только благодаря *таланту* ученого, но и сознательно выработанной и целенаправленно применяемой им *методологии*, которая, конечно же, не может дать того, что хотели бы от нее приверженцы других методологий, но зато позволяет достигнуть хотя и в исследовании определенных объектов и с определенной точки зрения (т.е. в рамках именно данной методологии) таких результатов, которые на основе других методологий не достигаются. С учетом этого и следует

---

<sup>1</sup> "Этому громоздкому коллективному труду недостает монолитности, единых установочных, исходных положений, какие цементировали бы весь огромный фактический материал, объединенный общим стержнем. К участию в этом труде были привлечены лучшие литературоведческие силы того времени, хотя и без всякой заботы о единстве методологии и методов исследования. Отдельные главы в ней писали: С.А.Венгеров, Р.В.Иванов-Разумник, И.И.Замотин, Г.В.Плеханов, Ю.И.Айхенвальд, П.Н.Сакулин, Н.К.Пиксанов, В.П.Кранихфельд, А.Г.Горнфельд, Алексей Н. и Ю.А.Веселовские, В.Е.Чешихин-Ветринский, А.А. Корнилов и многие другие. В числе сотрудников были В.Брюсов и В.Короленко, написавшие главы о поэзии 80-х годов, творчестве Гаршина и тем самым лишившие себя места в этой "Истории" [из крупных писателей здесь не упомянут еще А.Блок: его статья "Поэзия заговоров и заклинаний" была опубликована в 1-м томе – С.С.]. О них самих как писателях в ней не сказано ни слова. Сам редактор издания написал лишь главы о Пушкине, Добролюбове и Боборыкине. На таком разнородном материале невозможно было не только провести, но даже наметить какие-либо общие линии... Обилие авторов разной методологической ориентации привело к большому разнобою в освещении явлений литературы. По всей вероятности, этими же причинами обуславливается отсутствие вводной главы, определяющей методологию исследования" [Осьм., 98].

оценивать эффективность "психологического литературоведения" Д.Н.Овсянико-Куликовского.

Вот примеры того, как критики Овсянико-Куликовского, оценивающие его работы с позиций своих методологий, вынуждены "отдавать ему должное".

А.Г.ГОРДФЕЛЬД: "Он не занимался ни оценкой современности, ни переоценкой прошлого; он не провозглашал приговора; он брал признанные, бесспорные литературные ценности и толковал их. Углубляясь в них, он углублял их; уясняя их значение, он увеличивал их значительность; он обогащал их смысл новым пониманием; эти прекрасные, беспредельно емкие, многообразные поэтические формы он освежал новым содержанием"<sup>1</sup>.

Н.В.ОСЬМАКОВ: "Методология исследования, применяемая Овсянико-Куликовским... позволила дать оригинальную трактовку некоторых явлений литературы и общественной жизни. Заслуживают внимания его стремление раскрыть психологию процесса творчества, предложенное им разграничение видов творчества, определение художественных образов-типов, исследование эволюции типов "лишних людей" в течение полувека, преемственных связей между художественными характерами, а также его теоретическая разработка проблем лирики и пр... Значение литературоведческой деятельности Д.Н.Овсянико-Куликовского, его вклад в литературоведческую науку состоит в том, что он расширил и дал более глубокое представление о шедеврах русской классики, установил взаимосвязь между отдельными писателями, их художественными творениями или, как он называл, общественно-психологическими типами и, наконец, в том, что он предпринял попытку широкого исследования литературного процесса в России XIX века"<sup>2</sup>.

Ю. МАНН: "Его психологические характеристики многих русских писателей сохраняют живой интерес и по сей день. Он проницателен в выявлении сложных психологических состояний, в фиксации противоречий. Например, у Гоголя... " [1, 11]; В раскрытии "психологического содержания образа, или, точнее, того психологического явления, которое представлено этим образом... тоже сказано много интересного и справедливого" [там же]; "Читатель... найдет в его работах огромное количество интересных и тонких разборов, выводов и замечаний" [1, 23].

---

<sup>1</sup> Гордфельд А. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924. С. 79.

<sup>2</sup> Акад. школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 399.

## СОДЕРЖАНИЕ

Часть первая. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Д.Н.ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО.....	3
§ 1. Психологическое и культурно-историческое направления литературоведения. «Харьковская школа» и А.А.Потебня.....	3
§ 2. Д.Н.Овсянико-Куликовский: путь в науку.....	5
§ 3. Разработка проблем психологии творчества..... Общие вопросы психической деятельности человека. Классификация чувств. Что есть личность с психологической точки зрения?	8
§ 4. Два типа (метода) художественного творчества: "наблюдательный" и "экспериментальный".....	20
§ 5. Проблемы психологии понимания.....	24
§ 6. Теория лирики как особого вида творчества ..... Природа лирики. Лирическая эмоция. Специфика лирической эмоции. Происхождение лирики и понятие синкретизма. Эволюция лирики. Воздействие лирики. Лирическое, эстетическое. художественное.	29
Часть вторая. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ.....	37
§ 1. Общие теоретические предпосылки литературоведческой концепции Овсянико-Куликовского. Характер его моно- графических исследований.....	37
§ 2. Тургенев..... Субъективный и объективный типы творчества. Психологическая характеристика личности Тургенева. Толкование образа Базарова. Анализ женских образов.	38
§ 3. Книга о Гоголе.....	48

Психологическая интерпретация понятий «пушкинское и гоголевское направления» в русской литературе в связи с обоснованием понятий "наблюдательного" и "экспериментального" типов творчества. Психологическая характеристика Гоголя: а) своеобразии дарования; б) гоголевский "эгоцентризм"; в) гоголевский ум; г) талант и гений Гоголя.

§ 4. Психологическое исследование личности и творчества Пушкина .....	62
Психология пушкинского творчества. Анализ "психологии злых страстей" в "драматических опытах" Пушкина. Сущность и разновидности лиризма в "драматических опытах" Пушкина. "Натуральная" и "искусственная ("высшая") лирика. Лиризм и реализм.	
§ 5. Книга о Толстом.....	82
§ 6. Этюды о Чехове .....	85
Итоговое определение понятий "наблюдательного" и "экспериментального" типов (методов) творчества. Анализ художественной системы рассказа "Ионыч".	
§ 7. «История русской интеллигенции».....	96
Методология. Главная идея и концепция исследования	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ (о методологии «психологического литературоведения» Д.Н.Овсяннико-Куликовского).....	102
Критика изнутри "психологической" школы. Критика со стороны социологически ориентированного литературоведения. Критика со стороны формально-эстетически ориентированного литературоведения. О специфике понятий и терминов "психологического литературоведения" Д.Н.Овсяннико-Куликовского.	

**Станислав Иванович Сухих**

**ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ  
Д.Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКОГО  
Из лекций по истории русского литературоведения**

Компьютерный набор и верстка автора

Редактор В.К.Красунов  
Корректор И.В.Осина

Лицензия ЛР № 064693 от 5.08. 1996 г.

Подписано в печать 16.07.01. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,5. Заказ № 995  
Тираж 150 экз. Цена договорная

---

Издательство «КиТиздат», 603022, г. Нижний Новгород,  
ул. Кулибина, 14