

Ю. М. ПРОЗОРОВ

Д. С. Лихачев — исследователь русской литературы Нового времени

Судьбе было угодно, чтобы в биографии Д. С. Лихачева, от начала до конца уместившейся в хронологических границах XX столетия, оказались отражены все этапы этого календарного цикла, все его эпохи и потрясения. Излишне говорить о том, что XX век принес с собой многое и разное... Но среди доминант столетия, при всей изменчивости его исторического содержания, неизменно выделялась та, которая обуславливала беспрецедентно отрицательное отношение общества к прошлому России и русской культуры. Избрав в ранней юности стезю филолога, историка культуры, специалиста по древнерусской литературе, Д. С. Лихачев уже в ранней юности, в 1920-е гг., остро осознавал свой профессиональный выбор как попытку противостояния разгоравшимся тогда процессам культурной деструкции, тому, что он позднее назовет «отмиранием культуры».¹ Не то чтобы в это противостояние вносилась какая-либо доля схизмничества или подвижничества. При вступлении на филологическое поприще, а равно и позднее ученым владела мысль более смиренная, перемешанная, по его словам, «с чувством жалости и печали». В открытой форме он высказал се в своих поздних «Воспоминаниях»: «Я хотел удержать в памяти Россию, как хотят удержать в памяти образ умирающей матери сидящие у ее постели дети, собрать се изображения, показать их друзьям, рассказать о величии се мученической жизни. Мои книги — это, в сущности, поминальные записочки...».²

В этом признании запечатлелось совершенно личное отношение Д. С. Лихачева к предмету своих научных занятий, и если такое чувство, одновременно и «домашнее», и метафизическое, могла пробуждать в нем в студенческую еще пору словесность средневековая, то тем более его вызывала литературная классика XIX в., уже отодвинутая за исторический рубеж революции, но еще близкая и живая — и как «родное слово» гимназического отрочества, и как естественная основа культурного менталитета первых десятилетий века XX.

Одним из наиболее видимых источников свойственного Д. С. Лихачеву интереса к русской литературе XIX—начала XX столетия, — и даже не столько интереса, сколько постоянного пребывания в се контексте, — был источник именно биографический. Когда в 1978 г. в журнале «Русская литература» (№ 1)

¹ Лихачев Д. С. Два типа границ между культурами // Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет: [В 3 т.]. СПб., 2006. Т. 3. С. 48.

² Там же. Т. I. С. 124.

появилась его заметка «Из комментария к стихотворению А. Блока „Ночь, улица, фонарь, аптека...“», то в ней сказались не только позиция историка литературы, но и позиция мемуариста, очевидца, старого петербуржца, воспринимавшего реалии блоковской поэзии с полной натуральностью. От Е. П. Иванова — литератора, входившего в окружение Блока, то есть от авторитетного свидетеля, Д. С. Лихачев узнал о том, что упоминаемая в известном восьмистишии «аптека» не была поэтической мнимостью, но имела точные топографические координаты: находилась на окраине Петроградской стороны, у моста на Крестовский остров, на углу Большой Зелениной улицы и безымянной тогда набережной Малой Невки (ныне набережная адмирала Лазарева). Уяснение этой подробности не просто прибавляло еще одну освещенную точку к петербургской карте русской поэзии. Реализация поэтического образа послужила основанием для нового и углубленного прочтения стихотворения Блока.

«Стихотворение входит в цикл „Пляски смерти“, — отмечал исследователь. — Мост на Крестовский остров был по ночам особенно пустынен, не охранялся городскими. Может быть, поэтому он всегда притягивал к себе самоубийц. До революции первая помощь при несчастных случаях оказывалась обычно в аптеках. <...> „Аптека самоубийц“ имела опрокинутое отражение в воде; низкий берег без гранитной набережной как бы разрезал двойное тело аптеки: реальное и опрокинутое в воде, „смертное“».³ Достоверно воспроизводя петербургский локус, этот и только этот, вместе с его отражением в «ледяной ряби канала», поэт, по наблюдениям Д. С. Лихачева, обретал в данной зеркальной симметрии композиционный принцип стихотворения, урбанистический пейзаж которого словно двоился и в котором второе четверостишие содержало вариативное, подернутое «рябью канала» повторение образов первого («Ночь, улица, фонарь, аптека...» — «Ночь... Аптека, улица, фонарь»). Более того, в этой своеобразной опрокинутости первого стихового построения во второе обнаруживала себя и экзистенциальная тема блоковской миниатюры: освоение архетипических представлений о посмертном бытии как искаженном и бессмысленном отражении прожитой жизни («Умрешь — начнешь опять сначала, И повторится все, как встарь...»).

Из петербургского же опыта Д. С. Лихачева, в данном случае языкового, а равно и из его многолетних (и тоже, впрочем, отмеченных петербургским — царскосельским и павловским — происхождением) увлечений садово-парковым искусством, той областью человеческой практики, которая всегда предполагала соединение противоположностей культуры и природы,⁴ проистекал и его критический комментарий к А. П. Чехову: «Чехов дал неверное название своей пьесе — „Вишнёвый сад“. Варенье — „вишнёвое“, а сад — „вишневый“. Кроме того, дворянские усадьбные сады никогда не были вишневыми. Да и вид у вишневых садов — мелкий. Были липовые, дубовые — много было больших и долголетних деревьев для усадьбных садов. Имение-то ведь родовое — долголетнее. Ну что поделаешь: Чехов был из Таганрога».⁵ Петербург-

³ Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 338—339; далее ссылки на это издание приводятся с указанием тома и страницы в тексте статьи.

⁴ См.: Лихачев Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982; [4-е изд.]. СПб., 2008.

⁵ Лихачев Д. С. Заметки о русской литературе // Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. Т. 3. С. 487.

ские интуиции позволили ученому расслышать в чеховской пьесе легкий южнорусский акцент.

Подобным образом то чувство Петербурга, которое отличало Д. С. Лихачева как знатока и хранителя петербургского предания, играло своего рода посредническую роль в установлении образно-тематических переключек между «петербургскими повестями» Н. В. Гоголя и петербургскими мотивами «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой в очерке «Ахматова и Гоголь» (впервые опубли. в сборнике «Традиция в истории культуры», 1978). На основе непосредственных знаний о городе и проведенных историко-литературных сопоставлений ученый подходил в этой работе и к теоретическому выводу относительно одной из общих закономерностей исторического развития литературы от XIX к XX столетию. Закономерность эта формулировалась им как обусловленное растущими культурными накоплениями «постепенное усиление в литературе ее „ассоциативной литературности“» (3, 347).

Между теоретико-литературными концепциями Д. С. Лихачева и его биографическими опытами обнаруживаются порой соприкосновения необычно близкие и вместе с тем необычно содержательные для историка культуры.

В тех главах воспоминаний, которые посвящены образам детства, Д. С. Лихачев повествует о своей рано пробудившейся любви к музыкальному театру, в особенности к балетным спектаклям Мариинской сцены, особое место среди которых в продолжение многих десятилетий занимали постановки Мариуса Петипа.⁶ С сестрой балетмейстера Марией Мариусовной Петипа были хорошо знакомы родители Д. С. Лихачева, и при ее содействии семья пользовалась абонементом в ложе третьего яруса на балетные спектакли. И в юности, и на склоне лет Д. С. Лихачев высоко ценил творчество Мариуса Петипа, считая его балеты незаурядным явлением русского неоромантического искусства второй половины XIX—начала XX в.

В 1981 г. ученый опубликовал (в сборнике «Классическое наследие и современность») теоретическую статью «Контрапункт стилей как особенность искусств». В ней получили развитие некоторые из достаточно устойчивых его представлений о философско-эстетической сущности «великих стилей», их взаимодействиях между собой и соотношениях с различными видами искусства. Наивысшее проявление, например, классицизма Д. С. Лихачев, следует напомнить, усматривал в архитектуре, в то время как романтизм, по его мнению, не был сопряжен архитектуре и не оставил в ней сколько-нибудь значительных следов. С другой стороны, именно романтизму обязаны своим развитием и своей характерностью в Новое время поэзия, музыка, балет — такие искусства, с которыми в свою очередь вступала в сложные и во всяком случае ограниченные отношения эстетика реализма. При всем том, что мысль о слабой подчиненности лирики реализму может быть предметом дискуссии, — поэтическое творчество, например Н. А. Некрасова и А. А. Фета, неотделимо от художественных исканий русского реализма, — известные противоречия между лирическим родом и реалистическим стилем все-таки неоспоримы. Тем более антагонистичны отношения реализма и балета, во всяком случае классического. Именно из этой несовместимости вытекал сатирический пассаж в некра-

⁶ Автор «Воспоминаний» специально акцентировал ударение в имени Петипа — не распространенное *Мариус*, но правильное, восходящее к первоисточнику *Мариу́с*.

совском стихотворении «Балет», касающийся поставленного М. М. Петипа в 1860-е гг. и исполнявшегося балериной М. С. Петипа танцевального номера «Мужичок»:

...Но молчишь ты, скучна и угрюма...
 Что ж ты думаешь, Муза моя?..
 На конек ты попала обычный —
 На уме у тебя мужики,
 За которых на сцене столичной
 Петипа пожинает венки.
 И ты думаешь: «Гурия рая!
 Ты мила, ты воздушно легка,
 Так танцуй же ты „Деву Дуная“,
 Но в покое оставь мужика!»⁷

Поскольку концепт реализма находится в нашем сознании недалеко от концепта истины (это, безусловно, связано с тем, что в границах реализма расположены вершины русской культуры), постольку полемику Некрасова с четой Петипа историки литературы, и в особенности некрасоведы, всегда были склонны трактовать как спор искусства подлинного с фальшивым, псевдонародным, со своего рода китчем XIX в. Иначе, с большей широтой и большей историчностью, думал об этом Д. С. Лихачев. В упомянутой статье «Контрапункт стилей как особенность искусств» он отмечал: «В художественной жизни России второй половины XIX в. резким несоответствием литературному реализму отличалась эстетика балетного спектакля. Вспомним, с какой насмешкой и горечью писал Некрасов о танце русского мужика в стихотворении „Балет“ (1866): такое изображение этой сферы народной жизни было для него неприемлемо.

В известной мере Некрасов был прав. Однако нельзя при всем том отрицать огромное значение постановщика танца „Мужичок“ балетмейстера Мариуса Петипа для русского искусства в целом.

Гениальный эклектик М. Петипа задержал в России процесс падения европейского балетного искусства, сохранил целый ряд постановок начала XIX в., эпохи романтического балета («Жизель», «Пахита» и др.), а затем поднял балетное искусство на такую высоту, что этот, казалась бы, частный вид искусства смог оказать влияние на русскую музыку, живопись, поэзию и драматургию конца XIX—начала XX в., когда возрождались элементы романтизма. „Симфонизация“ балета, достигнутая совместными усилиями балетмейстера и композитора («Спящая красавица» М. Петипа и П. И. Чайковского, «Раймонда» М. Петипа и А. К. Глазунова), привнесла к влиянию балетной музыки на симфонию (ряд произведений Чайковского и Глазунова), затем к влиянию „балетного“ историзма и декорационного искусства на тематику станковой живописи художников „Мира искусства“ (А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин и мн. др.) и в конце концов сказалась в тематике символизма» (3, 446).

Эти наблюдения исследователя столько же подтверждают биографическую природу его теоретических размышлений о литературе и культуре Ново-

⁷ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1981. Т. 2. С. 239.

го времени, сколько и особый диапазон его культурно-исторического зрения, позволяющий видеть явление искусства и мысли не в его имманентной феноменологии, но в свете последовательного историзма. Надо отдать должное Д. С. Лихачеву, он был внимательным читателем Эдмунда Гуссерля и русских гуссерлианцев, например Г. Г. Шпета, но то положение феноменологической философии, согласно которому познать объект можно только отделив его от естественного окружения, было ему вполне чуждо. Ученый говорил об этом в разных работах, с наибольшей же определенностью — в статье «Принцип историзма в изучении литературы» (впервые опубликована в сборнике «Взаимодействие наук при изучении литературы» (1981)), где подчеркнуто, что история, равно как и биография писателя, образуют далеко не только внешнюю оболочку литературного памятника, но в не меньшей мере и его внутреннюю сущность.⁸ Особенным образом обогащает понимание литературного произведения и его видение в ретроспективе и в перспективе истории.

Кругозор Д. С. Лихачева позволял ему вставать на такие точки обозрения. И здесь необходимо указать еще на один источник его занятий русской литературой Нового времени. Это, как ни парадоксально, — специализация медиевиста. Будучи специалистом по истории словесной культуры русского средневековья, исследователем литературы X—XVII столетий, он испытывал постоянную потребность в соотношении древнерусского материала, зачастую малоизвестного, труднодоступного, погруженного «во тьму времен», с более понятным современному сознанию и более изученным материалом литературной классики прежде всего XIX в. Эти параллели между древним и новым, сопоставления и противопоставления проливали свет на сложность и своеобразие предмета изучения, служили приемом дифференциации культурных традиций, не говоря о том, что наращивали фактический базис еще недавно дискуссионных представлений о преемственных связях внутри русского культурного процесса.

Прежде всего знаток древностей и культурных традиций мог предложить убедительную гипотезу относительно того, почему в финальных стихах блоковской поэмы «Двенадцать» (1918) Иисус Христос выступает «в белом венчике из роз». «В символике православия и католичества, — замечал ученый, — нет белых роз, но это могли быть те бумажные розы, которыми украшали чело „Христа в темнице“ в народной среде — в деревенских церквах и часовнях. Ведь солдаты в „Двенадцати“ — это бывшие крестьяне».⁹

Для того чтобы понять типологию средневековых литературных стилей, особенности которых в гораздо большей степени определялись стилистикой жанрового канона, чем динамикой литературного направления или творческой индивидуальностью автора, нужно было отрешиться от этих стилистических критериев новоевропейской литературы, но, отрешаясь, понять и их. Для того чтобы истолковать традиционность и повторяемость композиционных или риторических приемов в древнерусском тексте не как несовершенство его автора или переписчика, а как проявление церемониального литературного этикета, нужно было отчетливо сознавать, какое значение имеют преодоление традиционных приемов и форм в литературе новой и появляющаяся в ней аксиология

⁸ См.: Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. Т. 3. С. 50—62.

⁹ Лихачев Д. С. Заметки о русской литературе // Там же. С. 495—496.

новизны. Все это характерные, отмеченные печатью «лихачевского» авторства мотивы монографии «Поэтика древнерусской литературы» (1-е изд. — 1967), книги, которой суждено было приобрести за сорок лет своего присутствия в науке статус литературоведческой классики.

Целый ряд положений этого исследования не обходится без ссылок на художественный опыт XVIII—XX вв., необходимых здесь и для различений, и для аналогий, и для обобщений. Заходит ли в ней речь о географических и хронологических границах древнерусской литературы, автор показывает, что совершившийся после Петра Великого поворот литературной эволюции к западным ориентирам оказался не столько европеизацией литературы, — к европейскому культурному миру принадлежала и литература Древней Руси, — сколько сменой ее структуры и типа со средневековых на новоевропейские (1, 262—279). Эта мысль в равной степени усиливала оптический инструментарий и при рассмотрении словесной культуры древности, и при взгляде на литературу новых веков. Обращается ли ученый к анализу сравнений в древнерусских литературных памятниках, природа тропа поддается для него объяснению только через сопоставления с поэтикой сравнений, характерной для литературы новой и, как следствие, привычной для современного читателя его книги. Разграничения тут весьма существенны, поскольку своеобразие средневекового сравнения определялось не зрительным, не наружным подобием сравниваемых предметов, не улавливанием внешнего сходства между облаком и роялем, как это кажется герою чеховской «Чайки» Тригорину, но установлением тождества между «внутренней сущностью» объектов, между духовным значением святого, к примеру, и, с другой стороны, звездой незаходимой, бисером многоценным, садом благоцветущим, градом нерушимым и еще тридцатью иносказательными образами, как это происходит в заключительной части («Слове похвальном...») «Жития Сергия Радонежского», созданного в 1417—1418 гг. Епифанием Премудрым и дошедшего до нас в позднейшей, относящейся к середине XV в. редакции Пахомия Логофета (1, 454—462).

Епифаний Премудрый был не только классиком агиографического жанра, но и мастером тех форм художественной речи, которые в XX в. были обобщены в понятии «орнаментальная проза», а в XV в. назывались «плетением словес». «Плетение словес» — это, в понимании Д. С. Лихачева, одна из стилистических разновидностей древнеславянской прозы, предполагающая наделение слова экспрессивными качествами поэтической речи, превышение его прямых предметных значений, семантического уровня языковой нормы и за счет этого, а равно и уплотнения контекстуальных связей слова, обеспечивающая ему «приращение смысла». Тот факт, что между архаикой и модерном действуют силы гравитации, замечен достаточно давно. И поэтому, может быть, не лишен законосообразности и другой факт: термин «прибавочный элемент», которым ученый пользуется для характеристики свойственных древнему «плетению словес» художественных значений речи, дополняющих обычные коммуникативные значения, заимствуется им из такого авангардного источника, как теоретический трактат К. С. Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» (известный Д. С. Лихачеву по перепечатке с гранок неосуществленного издания 1925 г.; 1, 384—385).

Наиболее же развернутыми сближения эпох и параллели между ними становятся в центральном, IV разделе «Поэтики древнерусской литературы» —

«Поэтика художественного времени». Одно теоретическое обоснование проблематики художественного времени побуждает Д. С. Лихачева к упоминанию, анализу, сравнительному рассмотрению множества произведений новой русской литературы, среди которых — повесть Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» (1832—1833), пушкинская «Пиковая дама» (1833), роман К. А. Федина «Города и годы» (1924), повествовательный цикл И. С. Тургенева «Записки охотника» (1847—1852), рассказы И. А. Бунина «Подснежник» (1927) и «Ловчий» (1946).

Исследовательское своеобразие данного раздела состоит, впрочем, не в обилии примеров из литературы XIX и XX вв., а в том, что категория художественного времени изучается здесь на всем протяжении ее исторического бытования, от изображения времени в его объективной данности в памятниках средневековья до субъективных образов времени, представляющих его таким, каким переживает его субъект словесного высказывания, в произведениях писателей новых. Обнаруживая изменения в чувстве и восприятии времени, историческую динамику в способах его художественного воспроизведения, Д. С. Лихачев создает впечатляющую картину эволюции культуры, не лишенную и своеобразного трагизма, если не упускать из виду, что древнерусский летописец, «визионер высших связей» (1, 543), по определению исследователя, прозревает в описываемых событиях «высший» и «вечный» смысл, в то время как писатель Нового времени, свидетель кризисов истории, такой, например, как М. Е. Салтыков-Щедрин, создающий в своей «Истории одного города» (1869—1870) пародийно-сатирические образы и древнего летописания, и его историографического изучения, тяготест к ощущению «тщеты времен», бессмысленности неизменно по своей внутренней сущности круговорота лет и событий, дурной бесконечности этого замкнутого круга истории. Характеризуя философию времени, выразившуюся в летописных первоисточниках, а также и обусловленные ею приемы летописного повествования, ученый отмечал: «Часто отсутствие мотивировок, попыток установить причинно-следственную связь событий, отказ от реального объяснения событий подчеркивают высшую предопределенность хода истории» (1, 543). В книге Д. С. Лихачева освещены, однако, и другие образы исторического мышления. То, в чем древнерусский хронограф усматривает непостижимую богонаправляемость исторического процесса, в сатире XIX в. концептуализируется как ее алогизм, бессвязность, поверженность в хаос, как оправдание имени города Глупова. «Летописная манера описания событий, — разъясняет исследователь, — становится под пером Салтыкова самой сутью истории» (1, 618; курсив Д. С. Лихачева).

У творческих обращений Д. С. Лихачева к русской литературе XIX—XX столетий, был, наконец, и третий источник, возможно, не менее важный, чем два первых. Это современное ему филологическое движение, наука о литературе, многие идеи которой, даже неся в себе общетеоретическое значение, вырастали на основе художественных явлений Нового времени.

В 1981 г. первым изданием вышла в свет книга ученого «Литература — реальность — литература», объединившая серию его работ по истории новой русской литературы и теоретических этюдов. Открывался сборник программной статьей «О конкретном литературоведении», предостерегавшей филологию и филологов от излишнего увлечения теоретическими генерализациями и акцентировавшей непреходящую ценность специальных знаний и частных изу-

чений. Образцами подобного рода конкретного литературоведения был ряд статей и заметок из этой книги, в частности «Крестьянин, торжествуя...» (1981), «Сады Лицея» (1971), «Социальные корни типа Манилова» (1971), «„Предисловный рассказ“ Достоевского» (1971), «„Ложная“ этическая оценка у Н. С. Лескова» (1980) и некоторые другие.

Вместе с тем в различных статьях этой книги (дополнявшейся автором для переизданий 1984 и 1987 гг.) Д. С. Лихачев обращал пристальное внимание и на историко-литературные вопросы одного достаточно широкого проблемно-тематического круга, обладающие к тому же и теоретической потенциальностью. В работе «Достоевский в поисках реального и достоверного» (впервые опублик. в изд. 1981 г.) показывалось, например, как писатель, ценивший истину превыше художественности, освобождался от литературности, прежде всего в приемах повествования, стремился не просто преодолеть повествовательные условности, но и «перестать» быть писателем, ввести вместо наделенного всеведением и уже поэтому недостоверного автора «образ неопытного рассказчика, хроникера, летописца, репортера — отнюдь не профессионального писателя» (3, 263). Гораздо большее доверие у Достоевского вызывало, согласно наблюдениям ученого, лицо, принадлежащее не миру литературы, литературных канонов и традиций, но миру художественно неоформленной действительности, непосредственной реальности.

В статье «Особенности поэтики произведений И. С. Лескова» (впервые опублик. в изд. 1984 г.) в качестве ведущей тенденции лесковского писательства Д. С. Лихачев отмечал опять-таки стремление отрешиться от литературной традиционности, избежать ее за счет введения новых жанровых форм, заимствованных частью «из „деловой“ письменности, из литературы журнальной, газетной или научной прозы» (3, 328), сделать художественно эффективным, поэтически ценным язык, чуждый книжности и родственный устным народным стихиям.

Д. С. Лихачев испытывал постоянный и повышенный интерес к процессам освобождения искусства от искусственности, художественной формы от условности и автоматизированности, к проблемам адекватности литературных образов явлениям жизни, к возможностям свободного функционирования содержания в литературе, к тому, что породило в русской литературе феномен, названный им «стыдливостью формы» (3, 223) и многократно обдуманый и обсужденный в трудах разных лет и разной тематической приуроченности. Между тем не лишено значения, что прочтение русской литературы XIX—XX вв. в свете подобного рода представлений тесно связано с собственно филологической проблематикой 1920-х гг., с теоретическими мотивами и предпочтениями «формальной школы».

В 1922 г. Б. М. Эйхенбаум писал в своей книге «Молодой Толстой»: «Основной пафос молодого Толстого — отрицание романтических шаблонов как в области стиля, так и в области жанра. Он не думает о фабуле, не заботится о выборе героя. Романтическая повесть с центральной фигурой героя, с перипетиями любви, создающими сложную фабулу, с лирическими, условными пейзажами — все это не в его духе. Он возвращается к самым простым элементам — к разработке деталей, к „мелочности“, к описанию и изображению людей и вещей».¹⁰

¹⁰ Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 68.

Уповая на независимость художественного творчества от традиционных форм уже в близком будущем, исторической ретроспекции Б. М. Эйхенбаума тем не менее вторил В. Б. Шкловский в книге «Гамбургский счет»: «Мое убеждение, что старая форма, форма личной судьбы, нанизывание на склеенного героя, сейчас не нужная. Новой формы, которая будет состоять из установки на материал, — этой новой формы, формы высокого фельетона и газетной заметки, — ее еще нет. Путешествия, автобиографии, мемуары — суррогатная форма новой литературы».¹¹

Д. С. Лихачев никогда не принадлежал к кругу «формалистов» и не был таковым. Но в этой гуманитарной среде эпохи своей молодости он почерпнул немало и из арсенала филологической культуры, и из тем своих размышлений о русской литературе.

Темам суждены были, впрочем, иные истолкования.

Теоретическая максима «стыдливость формы», которую ученый выдвинул и обосновал, связывалась в его сознании далеко не только с закономерностями литературной эволюции, понимаемой как борьба и смена литературных форм. Именно в таком освещении могли бы трактовать это качество словесного искусства филологи «формальной школы». В одном же из поздних своих сочинений, в эссеистических «Заметках о русской литературе» (1989) Д. С. Лихачев истолковал его как проявление «стремления к правде, к простоте правды»,¹² как черту национального своеобразия русской классической литературы. В этом его филологическая мысль выходила за пределы школ и направлений.

¹¹ Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 110.

¹² Лихачев Д. С. Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет. Т. 3. С. 456.