

К ВОПРОСУ О ПРОБЛЕМАТИКЕ КУРСА ЛИТЕРАТУРЫ В СТАРОМ ВИЛЬНЮССКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ (проф. Леон Боровский)

А. КАУПУЖ

О Леоне Боровском и о его литературных и эстетических взглядах писали многие исследователи. Внимание историков к этому автору следует объяснять не содержанием его работ, которые не выделялись ни оригинальностью, ни глубиной на фоне аналогичных современных ему исследований: Л. Боровский вошел в историю культуры и в историю Вильнюсского университета прежде всего как университетский профессор ряда известных польских и литовских писателей и деятелей культуры (А. Мицкевича, И. Крашевского, Ю. Словацкого, Кастонаса Незабитаускаиса, С. Даукантаса, С. Станявичуса и др.). Именно поэтому в биографиях и исследованиях творчества указанных авторов упоминается и Л. Боровский¹.

Авторы работ по истории польской литературной критики также отводят известное место Л. Боровскому [37, 36, 27]. В исследованиях по истории польской эстетической мысли, в одном из которых специально рассматривается конкурсная работа Л. Боровского [26], вильнюсскому профессору посвящены более или менее пространственные фрагменты [28]. Кроме того, оценку деятельности Боровского или упоминания о нем находим в трудах по истории университета [25, 41, 63, 14], по истории общества «Шубравцев» [24, 56], в энциклопедиях и словарях [35, 54], а также в общих работах, посвященных истории просвещения и культуры в Литве [61, 39].

Биография Боровского, особенно период его университетской деятельности, и библиография его трудов описывались уже не раз (подробное жизнеописание Боровского находим у Д. Ходько [32], последующие авторы — в том числе и Г. Корбут — в основном повторяют данные, приводимые у Ходько; о Боровском в своих воспоминаниях пишут С. Юндзилл, П. Янковский, А. Одынец, С. Слипень, А. Буцкевич и др.²).

Начало университетской карьеры Боровского и конкурс на кафедру красноречия и поэзии детально рассмотрены С. Пигонем [52].

¹ Обширная библиография приведена в т. н. «Новом Корбуте». Назовем лишь важнейшие работы. [См. в списке литературы №№ 31, 47, 64, 60, 29, 38, 42, 30, 40].

² Библиография приведена в «Новом Корбуте» [46].

Все авторы в своих исследованиях опирались на печатные тексты трудов Боровского. Между тем, для суждения о его университетских лекциях имеются еще два источника: 1) предлагавшиеся Л. Боровским экзаменационные вопросы и темы для письменных работ, отраженные в протоколах отделения литературы и изящных искусств, 2) студенческие записи его лекций. Совершенно очевидно, что оба указанных источника являются важными при решении ряда вопросов (какие темы особенно занимали лектора, какие из тем, нашедших отражение в печатных трудах, в лекциях опускались или сокращались и т. п.).

Экзаменационные вопросы Боровского можно поделить на 4 основные группы: наиболее широко представлена группа вопросов, относящихся к общим проблемам эстетики и теории литературы (по тогдашней номенклатуре, к «риторике», «красноречию», «поэзии», «поэтике»); из них могут быть особо выделены вопросы, касающиеся языка и стиля произведений. Отдельные группы составляют вопросы по истории мировой литературы, по польской литературе и, наконец, немногочисленные языковедческие вопросы (в основном по всеобщей грамматике).

В связи с тем, что вопросы первых трех групп тесно связаны между собой, в настоящем изложении они объединены в разделе «литературоведческие вопросы».

В литературоведческих экзаменационных вопросах отражены три фактора, которые, по мысли Боровского, обуславливают существование художественной литературы и науки о ней: 1) писатель — творец литературных произведений, 2) произведение как плод его вдохновения и труда, 3) читатель, критик, ученый эстет, их восприятие и оценка произведения; научные труды, наука о литературе, с одной стороны, отражающие рецепцию и анализ произведений, с другой стороны, влияющие на последующих авторов и на процесс создания ими произведений.

1. Творчество писателя

При анализе творчества писателя Л. Боровский, по-видимому, минимальное внимание уделял его биографии в узком понимании этого слова. Среди экзаменационных вопросов нет ни одного вопроса типа: «Жизнь...» или «Жизнь и произведения...». Боровского интересовала прежде всего творческая биография писателя, показанная на историческом и культурном фоне эпохи. К сожалению, в качестве примера можно привести лишь вопросы о Я. Кохановском и Ш. Шимониче. Вопросы о Кохановском, например, сформулированы следующим образом: Самый знаменитый поэт эпохи Сигизмунда. Что более всего способствовало развитию таланта Я. Кохановского. Каким

поэтам он подражал, каких переводил³. О других польских и иностранных писателях аналогичных экзаменационных вопросов в протоколах мы не находим. Поэтому можно предположить, что биографистике — и в узком, и в широком понимании — Боровский вообще не придавал большого значения, хотя соответствующие материалы к тому времени уже имелись (вспомним труд Ш. Старовольского „*Setnik pisarzy polskich*“, 1625, «Историю польской литературы» Ф. Бентковского, 1814, многочисленные «похвалы», т. е. своеобразные литературные портреты, появлявшиеся в современной Боровскому периодической печати [55, с. 25]). К некоторым из подобных источников Боровский обращался неоднократно. Так, например, для сведений о жизни писателей, возможно, он брал в университетской библиотеке труд К. Несецкого „*Korona polska...*“⁴

Проблема писателя-творца Боровского интересовала более в общетеоретическом плане (психология писателя, влияние чтения на психику и на творческую манеру; соотношение природных дарований, ума и писательского ремесла; вдохновение; умственная культура писателя, талант и гений и т. п.). Об этом свидетельствуют следующие экзаменационные вопросы: 1) Какое качество ума более всего необходимо поэту („*Jaka jest władza umysłowa najbardziej potrzebna poecie*“⁵). 2) В какой мере необходимо художнику и поэту знание человеческого сердца [19, л. 33]. 3) Черта характера, которая преобладает в женщине. Воля. Разум. Чувство [20, л. 22-об.]. 4) Как характер художника влияет на оригинальность его произведений [19, л. 33]. 5) Как истинный поэт переходит от состояния воодушевления („*od stanu pamiętności*“) к энтузиазму [19, л. 19]. 6) Что такое энтузиазм [21, л. 11-об.]. 7) Активное и пассивное воображение (*imaginacja*), способы его развития, виды упражнений [17, л. 37-об.; 19, л. 19]. 8) Как способность воображения приближает нас к идеально прекрасному („*zbliża do piękności idealnej*“ [17, 37-об.; 19, л. 19]). 9) Поэтический гений, приобретенные им сведения, вдохновение [19, л. 23]. 10) Разум в искусстве („*rozum i dowcip*“ [21, л. 11-об.]). 11) Творческая сила в поэзии и изящных искусствах [21, л. 11-об.]. 12) Как называется научная часть в изящных искусствах и для каких целей она необходима творцу („*sztukmistrzowi*“ [19, л. 32]). 13) Гений и вкус („*Co rozumiemy przez smak, a co przez geniusz i jaka*

³ См. в списке литературы № 19, л. 34-об., 35. В книге протоколов вопросы записаны по-польски. Мы приводим их или в русском переводе, или в кратком русском изложении. В некоторых случаях в скобках даются фрагменты вопросов *in extenso*.

⁴ Боровский брал в библиотеке труд Несецкого в 1820, 1822, 1824 годах. [2, л. 68, 76; 3, л. 24; 8, л. 25, 105].

⁵ См. список литературы № 19, л. 19, 33-об., № 17, л. 37-об. В последующем изложении ссылки на архивные источники будут приводиться в скобках рядом с вопросом.

jest między jednym i drugim różnica" [19, л. 33-об.] ⁶. 14) Как приобретает искусство красоты, виды помощи для поддержки таланта поэта на современном уровне развития поэзии („Jak się nabywa sztuka piękna, pomoce do wsparcia talentu poety w teraźniejszym stanie poezji" [19, л. 83]). 15) Причины разной степени вдохновения в разных видах лирической поэзии [19, л. 14-об.; 17, л. 32-об.].

Для рассмотрения конкретного содержания университетских лекций Л. Боровского не может быть привлечена его «История польской литературы», изданная К. В. Вуйцицким уже после смерти Боровского и относящаяся к периоду после закрытия университета. Рукопись «Критические анализы известнейших писателей», о которой знаем из воспоминаний современников, например, Д. Ходько [32; 45], не сохранилась. Таким образом, для реконструкции лекций Боровского, для выяснения того, как он излагал темы, отраженные в экзаменационных вопросах, очень ценным источником является тетрадь студенческих конспектов лекций Боровского, сохранившаяся в Центральном государственном историческом архиве Лит. ССР, которая при других условиях имела бы меньшее значение, т. к. записи относятся к начальному периоду его деятельности в университете. Студент Долинский вел записи в 1817 году, т. е. в 1816/1817 или 1817/1818 учебном году (на третий или четвертый год преподавания Боровского в университете).

Тетрадь озаглавлена: „Lekcyja Litteratury Polskiey dawana w Imperatorskim Wileń[skim] Uniwersytecie przez W^o Leona Borowskiego Filozofii Magistra, Profesora Wymowy i Poezji w roku 1817" [22-a, л. 89—111-об.].

Сохранившаяся в тетради Долинского часть курса Л. Боровского поделена на 53 параграфа. Некоторые заглавия разделов напоминают формулировки экзаменационных вопросов. Текст организован четко, предложения построены правильно, многие из них характеризуются сложной конструкцией. Указанные особенности записей Долинского заставляют предполагать, что это не конспекты, составленные во время лекции (в спешке студент не мог бы так четко организовать текст, не успел бы записать его полностью), а переписанный Долинским материал самого Л. Боровского.

М. Полинский вспоминает, что профессора университета иногда не диктовали своих лекций, а давали студентам их переписывать ⁷.

⁶ Аналогично звучит и тема для студенческого сочинения, предложенная Боровским: „Różnica smaku od geniusza i związek ich w dziełach sztuk pięknych" [19, л. 35-об.].

⁷ „Profesorowie wykładali lekcje z pamięci, nie czytali z książki ani dyktowali uczniom, lecz albo mieli swoje drukowane dzieła, albo trzymali się jakiego autora, albo układali sexterna i te dawali uczniom do przepisywania". (М. Полинский, Notaty do dziejów uniwersytetu [8-a]).

Ответить на вопрос о предполагаемом содержании лекций Л. Боровского помогают, кроме конспектов Долинского, также сведения из книг регистрации читателей университетской библиотеки. Личная библиотека Боровского нам не известна, но если даже судить лишь по тем трудам, которые он брал в университетской библиотеке, следует отметить его огромную начитанность. Обращает на себя внимание широта его интересов (книги по эстетике, литературе, истории, истории культуры, педагогике, языковедению и т. д.), хорошее знание языков (читал в оригинале по-английски, по-немецки, по-французски, по-итальянски, по-латыни, по-древнегречески, по-русски), а также стремление к всестороннему изучению каждого вопроса.

В свое время П. Хмелёвский упрекал Боровского, что он в своих эстетических построениях основывался почти исключительно на сочинениях немецких эстетиков: Эшенбурга, Эбергарда, Бутервека [28, с. 56—57]. Эту оценку несколько смягчил Ю. Клейнер [44, с. 37], а С. Буська указал еще на ряд авторов, на которых Боровский ссылался в своих трудах [26, с. 211]. Располагая списком библиотечных книг, которые читал Боровский, можно утверждать, что на каждый из основных вопросов эстетики он искал ответа у представителей почти всех существовавших в то время философских школ. Он был хорошо знаком с эстетическими теориями классической древности (лучший ученик Гроддека не мог не знать греческих и римских классиков; кроме того, об этом свидетельствует и книга регистрации читателей). Изучал он прежде всего греческих авторов: не один раз брал в библиотеке сочинения Платона и Аристотеля⁸, о софистах (Горгии, Гиппии, Протагоре) он знал по диалогам Платона. Интересовался он и «Характеристиками» Теофраста⁹.

Боровский, надо полагать, хорошо знал основные направления эстетической мысли эпохи Возрождения (Петрарка, Боккаччо, Кастильоне, Бэмбо, Скалигер, Вида, Тассо, Монтень — сочинения этих авторов он неоднократно брал в библиотеке).

Взгляды французских, итальянских, немецких и английских эстетиков и философов до XVIII века включительно также, видимо, были хорошо известны ему. (Как свидетельствует книга регистрации читателей, он читал труды наиболее выдающихся философов и писателей. Приведем далеко не полный список авторов: Лейбниц, Бэкон, Локк, Буало, Поп, Юм, Шэфтсбери, Аддисон, Хоум, Кондильяк, Дюбо, Баттё, Руссо, Вольтер,

⁸ Книги регистрации читателей университетской библиотеки охватывают периоды: от 10/V-1805 г. до 31/XII-1821 г. (БАН BF-9, № 111); от 2/X-1826 г. до 20/V-1832 г. (БАН BF-9, № 112); данные за период 1822—1826 гг. находим в книге, хранящейся в отделе рукописей ВГУ им. В. Капсукаса (Ф. 2 КС-49).

⁹ В первый раз «Характеристики» Теофраста Боровский взял в библиотеке в 1821 г. [2, л. 93].

Муратори, Мендельсон, Баумгартен, Эбергард, Эшенбург, Винкельман, Лессинг, Гердер, Кант, Шиллер.)

Как известно, Боровский начал профессорскую деятельность в 1814 году. Записи о взятых им в университетской библиотеке в 1814—1815 годах сочинениях запечатлели следующие имена авторов работ по языку, эстетике, истории искусства: Баумгартен¹⁰, Круза¹¹, Бёрк¹², Бутервек¹³, Клопшток¹⁴, Квинтилиан¹⁵, Гораций¹⁶, Зульцер¹⁷, Конарский¹⁸, Цицерон¹⁹, Гердер²⁰, Влодек²¹, Эйхгорн²², Битти²³, Лессинг²⁴, Шэфтсбери²⁵, Шютц²⁶, Виланд²⁷.

¹⁰ A. G. Baumgarten (1714—1762). Его двухтомное сочинение „Aesthetica acroamatica“, изданное в 1750—1758 годах, Боровский взял в библиотеке в январе 1814 г., вторично — в сентябре 1825 г. и держал книгу у себя до закрытия университета в 1832 г. [2, л. 8-об.; 8, л. 156].

¹¹ J. P. Crousaz (1663—1750). Сочинение этого швейцарского философа-спиритуалиста „Traité du beau“ (1712) Боровский брал в библиотеке один раз — в январе 1814 г. [2, л. 8-об.].

¹² E. Burke (1729—1797). Его философские сочинения Боровский читал не в английском оригинале, а в немецком переводе. Обращался он к нему дважды: в 1814 и 1828 гг. [2, л. 8-об.; 3, л. 44-об.].

¹³ F. Bouterwek (1766—1828). Одно из его сочинений — двенадцатитомная история „Geschichte der neuern Poesie und Beredsamkeit“ — стало почти настольной книгой Л. Боровского. Он брал его в 1814, 1820 и 1825 гг., причем в последний раз вернул лишь в 1828 г. [2, л. 8-об.; 72; 8, л. 157].

¹⁴ F. G. Klopstock (1724—1803). Боровский лишь однажды, в 1814 г., обратился к одному из его сочинений — „Fragmente über Sprache und Dichtkunst“ [2, л. 9-об.].

¹⁵ M. F. Quintiliani (35—116). Его сочинение „Institutio oratoria“ Боровский детально изучал со студентами и часто брал в библиотеке (в 1814, 1816, 1824, 1825 гг., причем в последний раз вернул книгу лишь в 1832 г. [2, л. 9-об.; 20-об., 32; 8, л. 88, 157]).

¹⁶ Horatius (65—8 до н. э.). Его сочинение „Ars poetica“ Боровский брал также и во французском переводе [2, л. 9-об.].

¹⁷ J. G. Sulzer (1720—1779). Его „Theorie der schönen Künste“ — настольная книга Боровского. Словарная форма этого труда очень облегчала нахождение необходимых материалов. Боровский брал в библиотеке это сочинение в 1814, 1821 и 1825 гг. (вернул в 1832 г. [2, л. 2, 16; 8, л. 157]).

¹⁸ S. Konarski (1700—1773). „De emendandis eloquentiae vitiiis“ (1751) [2, л. 10].

¹⁹ M. T. Cicero (106—43 до н. э.). Его сочинения по риторике Боровский брал в 1814, 1818, 1821, 1822, 1829, 1830 годах [2, л. 10, 37-об., 89-об., 70-об., 87, 103-об.; 8, л. 25].

²⁰ J. G. Herder (1744—1803). В 1815 г. за Боровским зарегистрировано сочинение Гердера „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“, позже он брал и другие его сочинения: „Geschichte d. Menschheit“ в 1815 г.; собрание сочинений в 1821, 1824, 1827 гг. [2, л. 10, 17-об., 87; 3, л. 28; 8, л. 80].

²¹ I. Wlodek (1723—1780). „O naukach wyzwolonych w powszechności i w szczególności“ (1780) [2, л. 10].

²² J. G. Eichhorn (1752—1827). „Geschichte der Litteratur von ihrem Ursprung bis auf die neuesten Zeiten“ (1805—1813). Боровский брал этот труд трижды: в 1814, 1818 и 1825 гг. [2, л. 10, 40-об.; 8, л. 179].

Как видим, приступая к профессорской деятельности, Боровский ознакомился с многочисленными трудами. Знакомство с немецкими авторами можно объяснить влиянием Гроддека. Интерес к английским и французским писателям и философам, возможно, объясняется не только самостоятельными поисками молодого профессора, но и воздействием лекций проф. Голянского²⁸.

Показательны и более поздние записи в книге регистрации читателей. Создается впечатление, что, сознавая свое недостаточное знакомство с трудами английских, французских и итальянских авторов, Боровский планомерно и целеустремленно брал в библиотеке сочинения Ф. Бэкона, И. Аддисона, Г. Блэра, Г. Хоума, Д. Локка, Т. Вартона, С. Джонсона, Э. Юнга, Д. Юма, Э. Гиббона, Ф. М. Вольтера, Ж. Ф. Мармонтеля, Ж. Ф. Лагарпа, Н. Буало, Ж. Б. Дюбо, Ш. Баттё, Э. Б. Кондильяка, Ж. Б. Аржана, М. Монтеня, Ф. С. Фенелона, Б. Фонтенеля, П. Л. Женгене, А. Л. Мийана, Ш. Роллена, Ж. Ж. Руссо, Ж. Скалигера, Л. А. Муратори, Б. Кастильоне и некоторых других философов, писателей, историков, эстетиков.

Одновременно он продолжал изучение немецкой эстетики, читая Гёте, И. Г. Грубера, И. Гаммер-Пургшталя, А. Геерена, И. Г. Гейнекия, К. Иордана, Э. Канта, В. Ф. Круга, М. Мендельсона, Ф. Шиллера, И. И. Винкельмана и некоторых других²⁹.

Как видно из приведенных выше перечислений имен, Боровский читал французских классицистов — и их оппонентов; немецких рационалистов — и немецких романтиков; английских сенсуалистов — и последователей классициста Попа; классиков античности — и их последователей

²³ J. Beattie (1735—1803). „Poetry. Music“ (1776) [2, л. 10-об.].

²⁴ G. E. Lessing (1729—1781). К творчеству Лессинга Боровский обращался на протяжении всей своей университетской деятельности. Если даже судить лишь по книге регистрации читателей, то увидим, что в 1815 г. он брал в библиотеке «Гамбургскую драматургию», в 1821, 1823, 1827 гг. — собрание сочинений [2, л. 11, 87; 3, л. 12; 8, л. 177].

²⁵ A. Shaftesbury (1671—1713). Уже в 1815 г. Боровский читал в библиотеке его знаменитые „Characteristics of men, manners, opinions, times“, в 1821 г. он вновь берет этого автора [2, л. 12, 87].

²⁶ Ch. G. Schütz (1747—1832). Боровский дважды брал его сочинение „Cicero“ (в 1814 и 1818 гг.), а также другие труды [2, л. 12, 37; 8, л. 153].

²⁷ Ch. M. Wieland (1733—1813). К работам Виланда по эстетике Боровский обращался часто: в 1815, 1817, 1823, 1828 гг. [2, л. 12-об., 28; 3, л. 43; 8, л. 77, 79].

²⁸ Как установлено исследователями, одним из главных источников поэтики Голянского был труд Ш. Баттё; кроме того, Голянский основывался также на работе Аддисона [50, с. 452, 461].

²⁹ Некоторых из указанных авторов Боровский брал в библиотеке по несколько раз, например, Вольтера, Муратори, Блэра, Винкельмана, Шиллера. Иных — всего однажды: например, «О духе оригинальных произведений» Юнга лишь в 1818 г. (Номера листов в книге регистрации читателей будут приведены при рассмотрении отдельных сочинений.)

в новое время; эстетиков, увлекавшихся психологической стороной художественного творчества,— и сторонников изучения не «эстетического распознавания», а «эстетического явления». Он хочет все знать, изучить вопрос с различных точек зрения. Однако одновременно на основании преимущественного выбора художественных произведений можно с известной степенью правдоподобия судить и о его литературных склонностях. Так, например, исследователи уже отмечали, что А. Мицкевич и польские романтики увлекались не мистическими произведениями Новалиса, Тика и Шамиссо, а Шиллером, Гердером, Бюргером, Гёте [28, с. 53]. Мицкевич, вероятно, мог наблюдать именно такой подход к писателям на лекциях Боровского. (В книге регистрации отмечено, что Боровский брал из библиотеки произведения Байрона, Шелли, Ж. де Сталь, но не консервативных романтиков.)

После краткой характеристики двух источников: записей Долинского и данных книги регистрации читателей — обратимся непосредственно к лекциям Боровского. Целью настоящей работы является восстановление по возможности их проблематики с использованием экзаменационных вопросов, тетради Долинского, а также сведений об известных Боровскому трудах ученых.

Из приведенных нами выше пятнадцати вопросов Боровского видно, что его интересовало не только творчество в виде конечного результата — произведения, но и творчество как процесс. Его интересовали свойства ума и черты характера творчески одаренных людей (вопросы 1, 2, 3, 10), внешние условия творчества, влияние на творчество врожденной интеллигенции и образования (вопросы 12, 14), влияние личности художника на его произведения (вопрос 4), психологическое состояние вдохновения (вопросы 5, 6), значение воображения и фантазии в творчестве (вопросы 7, 8), соотношение гения и таланта (вопросы 9, 13), сравнительная психология различных видов творчества (вопросы 11, 15). Дополнительные вопросы, которые будут перечислены ниже, свидетельствуют о том, что Боровский рассматривал также такие проблемы, как значение нового в творчестве, продуктивность творчества, роль юмора, целеустремленность и мотивировка творчества и др.

Круг вопросов, связанных с психикой писателя и психологией творческого процесса, освещен в ряде параграфов записей Долинского: § 18 „Stowarzyszenie wyobraźni“; § 19 „Wyobrażenia“; § 20 „Zdolność tworzenia“; § 21 „Entuzjizm czyli natchnienie“; § 22 „Rozum“; § 23 „Dowcip, przenikłość“; § 24 „Wola“; § 25 „Znajomość ludzkiego serca i charakteru“; § 26 „Charakter sztukmistrza samego“; § 30 „Geniusz“; § 31 „Związek smaku z geniuszem“ [22-а, л. 96—99-об., 101—102]. На их основании, а также привлекая материалы из других частей лекций, можно восстановить взгляды Боровского на творчество.

Перечисляя качества, необходимые поэту, Боровский на первое место ставит живое воображение, затем говорит о способности творить, о вдохновении, уме, воле, вкусе. В особых разделах он рассматривает вопросы о влиянии характера писателя на его творчество и о гениальности.

Поскольку, как мы уже упоминали, Боровский был знаком с эстетическими теориями философов различных направлений, перед ним всегда стояла проблема выбора того или иного подхода при освещении отдельных эстетических вопросов. (Ортодоксальным классицистом, как признают все исследователи, Боровский не был. Несправедливо было бы также связывать его лекции и труды с теориями каких-то одних авторов, как это делал в свое время П. Хмельвский: аргументом против такого подхода является большая начитанность Боровского. Своей стройной эстетической системы он не создал.) Поэтому мы полагаем, что оценить взгляды Боровского можно лишь на фоне известных ему теорий по каждому отдельному вопросу эстетики. (Краткие исторические курсы мы будем приводить в сносках.)

Как известно, философы-эстетики, начиная от эстетических учений древней Греции и Рима, обращали внимание на роль воображения в художественном творчестве³⁰.

³⁰ Аристотель исследовал сущность воображения; Цицерон отмечал значение воображения для художника [9, с. 121]. Особо занимали философов такие вопросы, как: 1) Что является главным фактором в художественном творчестве: воображение или разум, способность к рефлексии. 2) Как расценивать взаимное отношение разума и воображения. 3) Какова главная задача воображения в художественном творчестве. Боровскому были известны взгляды ряда авторов, иногда диаметрально противоположные. Спиноза противопоставлял рассудок и воображение [9, с. 249]. Кант анализировал отличие искусства от науки и признавал значение воображения лишь для достижения более низшего по сравнению с познанием разумом «чувственного знания» [1, с. 10, 232]. Сторонники английского психологического направления в эстетике рассматривали воображение как независимую от разума автономную категорию [50, с. 155]. Главным для творчества классицисты считали разум, допуская, правда, также и участие воображения, однако стараясь ограничить его «излишнюю свободу» [50, с. 135, 450, 462]. Представитель польских классицистов проф. старого Вильнюсского университета Я. Снядецкий в статье 1819 г. „O pismach klasycznych i romantycznych“ резко выступил против «больного воображения» и в защиту прав разума. Представители романтического направления, наоборот, считали воображение самой существенной творческой силой художника и выступали за неограниченную его свободу [57, с. 33, 59]. Превозносилось значение воображения, некоторые крайние романтики считали, что оно открывает человеку то, что недоступно пониманию разума [9, с. 373]. По вопросу о задачах, стоящих перед воображением, мнения также расходились. Одни считали, что в произведении воображение помогает доставлять читателю удовольствие; эти «радости воображения», по Аддисону, могут иметь моральный, умственный или религиозный характер [9, с. 251, 257]. Кант частично признавал

Проблеме воображения в лекциях Боровского посвящены §§ 18 и 19, а также частично § 20, где рассматривается вопрос о творческих способностях.

Поэту необходимо живое воображение: „...żadna władza umysłu nie jest czynniejsza w dziełach sztuk pięknych nad wyobraźnią, czyli zdolnością uobecniania przedmiotu zmysłowego nawet w jego oddaleniu zewnętrznem“ [22-а, л. 97]. Воображение воссоздает в уме творца виденное, слышанное, ощущавшееся, пережитое: „Najżywiej imaginacja maluje nam i uobecnia wrażenia dawniej na wzrok czynione, słabiej pojęcia przez inne zmysły, a z mniejszą jeszcze żywością uczucia przez nie wzbudzone“ [22-а, л. 97].

Важным условием деятельности творческого ума является способность ассоциировать впечатления, сопоставлять и противопоставлять их: „Sztukmistrz [...] starać się powinien, aby ta zdolność stowarzyszenia i w wystawie dzieł jego okazywała się czynną“ [22-а, л. 96]. В указанных разделах Боровский не рассматривал вопроса о воображении с точки зрения теории познания, не говорил также и о целях и задачах воображения. (Этих проблем он касался в иных параграфах: § 43 „Prawda“, § 10 „Główny cel sztuk pięknych“.)

Думается, что об эстетических взглядах Боровского можно также судить по анонимным статьям, которые помещались в местной печати того времени. В частности, можно предположить, что не без влияния и участия Боровского в 1819 году в журнале „Dziennik Wileński“ появился ряд статей, посвященных вопросам эстетики. Одна из них носит название «О воображении». Автор статьи ставит перед художником задачу вознестись при помощи воображения над границами чувственного мира и создать гармонический, воображаемый мир: „...wynosić się za granice zmysłów, tworzyć tam świat zmyślonny, ustanawiać w nim pewną harmoniją“ [34, 1819, I, с. 323]. Писатель должен расширять границы разума и возносить его выше собственных сил: „...rozszerzać granice samego rozumu i ledwo nie nad własne wynosić go siły“ [34, 1819, I, с. 324]. (Позже, в 1820 году, А. Мицкевич в своей знаменитой «Оде к молодости» напишет: „Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga; Łam, czego rozum nie złamie“.) Правда, не все фрагменты статьи звучат так «романтически». Далее автор говорит, как и пристало классицисту, что воображением руководит разум, что задачей воображения является украшение действительности: „piększyś i czdabiać jest najpierwszą jej własnością“ [34, 1819, I, с. 324].

познавательные функции интуиции и воображения. Другие, известные Боровскому эстетики, например, Муратори, считали, что средством познания в искусстве является интеллект, а воображение воссоздает лишь внешние формы, вид предметов [59, с. 511].

В статье из журнала „Tygodnik Wileński“ говорится, что областью умственного воображения является идеальная натура, совершенный мир красоты, гармонии, пропорций. Писатель должен возвыситься, приближаясь к этой области идеального воображения [62, 1819, VII, с. 379].

На фоне приведенных выше высказываний философов о роли воображения позиция Боровского и авторов статей в журналах „Dziennik Wileński“ и „Tygodnik Wileński“ представляется эклектичной. Отдана некоторая дань романтизму при общей все же классицистической направленности работ. Так, например, Боровский при перечислении черт, необходимых писателю, на первое место ставит не разум, а воображение. В этом он приближается к романтикам и эстетикам-сенсуалистам. Однако одновременно он указывает и на границы воображения, на необходимость вмешательства разума.

Кроме впечатлительности, способности вызывать ассоциативные представления, кроме живого воображения, свойственного не только писателям, но и многим людям, писателя, по мысли Боровского, характеризует одна исключительная способность, свойственная художникам, — способность творить.

Творчество и творческие способности как эстетическая проблема были предметом рассмотрения эстетиков древнего и нового мира, с произведениями которых Боровский был знаком. Перед мыслителями возникали вопросы о степени участия в творческом процессе воображения, подражания, о значении художника-творца, создателя нового, о психологии творчества и др.³¹

³¹ Уже в эстетических учениях древних философов выделились два противоположных направления в оценке художественного творчества и его истоков. Аристотель подчеркивал моменты обдуманности, сознательности, участие разума; идеалист Платон говорил о творчестве, как о божественном прозрении, вдохновении [59, с. 109]. Он презрительно оценивал «подражателей», которые, по его мнению, изображают лишь внешний вид вещей, но не постигают при этом подлинной «идеи» предметов, доступной творцу только в состоянии божественного наития, подобном состоянию прорицателей [9, с. 38—39, 41]. Таким образом, одним из главных вопросов, стоящих перед эстетиками, был вопрос о том, что лежит в основе творческого акта: разум или вдохновение, «божественное безумие».

Другой вопрос относился не к психологическим истокам творчества, а к его методу. Как творит художник, в частности, поэт: вдохновение или мастерство определяют его успех? Кант подчеркивал спонтанность творческого акта и указывал на недоступность метода работы художника для логического анализа. Романтики говорили о чудесной силе творца-поэта; они рассматривали искусство прежде всего как творческую деятельность, руководимую вдохновением [6, с. 146, 168]. Классицисты, наоборот, подчеркивали значение труда, усилий, знания определенных правил создания произведений, правил, сформулированных и продиктованных разумом [48, с. 51]. Взгляд на творчество, как на ремесло, противоположный взгляду на творчество, как на наитие, имел уже длительную традицию, начиная с трактатов древних: о практических навыках и приемах творчества говорили софисты [9, с. 25], анализом творчества и мастерства художника занимался Теофраст [9, с. 112].

Как же отвечает на эти вопросы в своих лекциях 1817 года Боровский? Способность творить — это высшее проявление воображения: „Szczególnym i wyższym stopniem objawienia się imaginacji jest zdolność tworzenia, czyli moc uobecnienia sobie w czuciu wewnętrznym tych nawet obrazów i przedmiotów, które nigdy, albo przynajmniej w takim związku zmysłowi pięknymi nie były“ [22-а, л. 97]. Если классицисты традиционно видели в воображении способность представить («вообразить» по памяти) предметы чувственного мира, то Боровский, видоизменяя свою предыдущую формулировку, уже приводившуюся нами („wyobrażenie [...] zdolność uobecniania“), подчеркивает творческий характер воображения. Он не акцентирует вопросов творческой техники и мастерства, но и не говорит о спонтанности творческого акта. Он далек от романтиков и их преклонения перед творцом, пренебрегающим классицистическими правилами, но отошел он и от классиков с их нормативностью. (Исследователи уже неоднократно отмечали его отрицательное отношение к французской классицистической литературе.)

Возможно, что Боровскому принадлежит статья в журнале „Tygodnik Wileński“. Ее автор считает, что писатель в мыслях, наблюдениях, замечаниях более глубок и проницателен, чем окружающие его люди, и это дает ему право называться творцом: „... zachodzi dalej, niż gmin cały pozostałych ludzi i dla tej przyczyny zdaje się być twórcą jak w języku pospolitym nazywać go zwykliśnii“ [62, 1819, VII, с. 363]. Художник-творец здесь не оторван от действительности и не создает своего воображаемого мира, как хотели некоторые крайние романтики; одновременно он и не скован правилами «подражания», как требовали ортодоксальные классицисты. Подчеркнута лишь прозорливость, наблюдательность, проницательность писателя.

С проблемой творчества тесно связан вопрос об идеале в творчестве, и Боровский у известных ему авторов встречал различное его понимание. Находится ли идеальный образ в готовом виде в уме художника, как считал Цицерон [9, с. 126], или идеал не имеет ясных очертаний, пока художник не закончил процесса создания произведения. Является ли идеал плодом воображения о совершенной жизни и совершенном человеке или мы должны искать его в окружающей нас природе, как в лучшем, идеальном образце, как считал, например, Баумгартен [9, с. 311], которого Боровский тщательно изучал.

Рассуждения Боровского, посвященные проблеме идеала в творчестве, возвращают нас к традиционным представлениям классицистов. Писатель, создавая свою картину мира, — говорит Боровский, — отбрасы-

В польских трудах также находим эти два направления: классицисты подчеркивали значение разума и правил, а Сарбевский, например, еще в XVII веке, превознося поэта-творца, сравнивал его с творящим богом [59, с. 360]. (Теоретических работ польских сторонников романтизма в 1817 году еще не было.)

вают недостатки и отбирает прекрасное, удовлетворяя стремлению к идеальному: „...wybranie piękności w przyrodzeniu rozrzuconej, a oddalenie wszelkiego niedostatku, czyli tego wszystkiego, co mniej działa, zdolność tworzenia wystawia ideał, własnotwór, przykład piękności, który nie tylko wrażenia czyni mocniejsze, upodobania wyższe, ale i rozum dostatecznie zaspokaja“ [22-а, л. 97-об.]. Некоторые формулировки: „wybranie piękności w przyrodzeniu rozrzuconej“, „natura idealna“, „wystawienie branych z niej wzorów“ заставляют предполагать, что Боровский был близок к Баумгартену в понимании идеала, однако, отождествлять их взгляды, конечно, нельзя. Больше сходства найдем с мыслями Зюльцера, к труду которого Боровский часто обращался (см. сноску 17). Зюльцер считал, что художник, создавая идеал, не только улучшает природу, но и «исправляет» и «очищает» ее от случайного [11, с. 307].

Как видно из записей Долинского, в 1817 году Боровского мало занимали проблема возникновения идеала в индивидуальном сознании художника, вопросы об источниках идеала, а также о процессе создания произведения, отражающего идеал писателя.

У Боровского не встретим характерных для романтиков сетований на резкий разрыв идеала и действительности и свойственных консервативным романтикам призывов ухода в идеальный мир духа и воображения. Не изучая понятий «идеал», «идеальное» с точки зрения психологической, ограничиваясь лишь рассмотрением соотношения идеала и действительности, Боровский решал этот вопрос, основываясь на трудах Зюльцера и Баумгартена и, возможно, на трудах тех французских просветителей XVIII века, которые указывали, что искусство должно избегать изображения «скверной натуры», что идеал выше жизни. (Рассуждения об идеале представлены также в статье „Uwagi nad naturą idealną pod względem wystawiania branych z niej wzorów w dziełach nauk i sztuk pięknych“, которая, вероятно, принадлежит перу если не самого Боровского, то одного из его учеников. Автор пишет, что при создании идеала должны быть устранены все недостатки, ибо целью создания художником идеального мира являются красота, гармония, разнообразие и совершенство пропорций.)

В § 21 Боровский рассматривал вопрос о вдохновении, который является одним из основных как в эстетике, так и в психологии творческого процесса³².

³² Как мы уже указывали, Боровский был знаком с учениями древних философов, с трудами эстетиков эпохи Возрождения, с теориями английских сенсуалистов и немецких, французских и итальянских ученых различных направлений. В этих сочинениях он часто встречал не только весьма далекое друг от друга определение понятий «вдохновение» и «энтузиазм», но иногда даже взаимоисключающее понимание. У идеалиста Платона достижение творцом божественной идеи прекрасного сопровождается мистическим энтузиазмом [4, с. 35]. Это внутренний аффект, одержимость, направ-

Вдохновение, по мысли Боровского, это необычайно действенная и живая игра воображения, сопровождаемая огромной творческой энергией (§ 21 „Entuzjazm czyli natchnienie“: „Entuzjazm jest to czynność duszy i serca podniesiona; niezwykajna żywość i obfitość wyobrażeń [...], nateżone i wytrwale skupienie władz umysłu...“, „...entuzjazm czyli stan namiętny pracującego sztukmistrza, w którym czuje się zupełnie od swego przedmiotu przeniknionym i porwanym“ [22-a, л. 97-об.]). Боровский считал вдохновение, наряду с творческими способностями, главным фактором, предопределяющим ценность произведения. Вдохновение, конечно, не было для него ни состоянием платоновской божественной одержимости, ни состоянием творческого горения поэта-романтика. Он трезвый рационалист, и состояние вдохновения для него — это состояние «страстно работающего мастера» („stan namiętny pracującego mistrza“), сосредоточенность всех сил ума („wytrwale skupienie władz umysłu“). Он, как видно, не принимает мотивов «исступления» в баумгартеновской трактовке этого понятия, хотя и пользуется трудом Баумгартена как одним из основных источников. (Таковыми представляются нам взгляды Боровского по этому вопросу на основании лекций 1817 года. У нас нет данных, чтобы судить, изменились ли они под влиянием прочитанной литературы (Юма, Хоума и др.) к концу 1820-х годов.)

Художнику необходим также трезвый и глубокий ум, — говорит Боровский (§ 22 „Rozum“, § 23 „Dowcip i przenikłość“). В истории эстетики значение и роль разума в процессе художественного творчества оценивались по-разному. Принимает ли разум участие в творче-

ляющие душу к созерцанию вечных идей. Платон отделил разум и вдохновение, считая, что поэты сочиняют не мудростью, а в состоянии вдохновения, подобно прорицателям [9, с. 38]. У Цицерона, наоборот, нет «ни малейшего намека на божественное происхождение вдохновения» [9, с. 121]. После длительного перерыва в средневековье понятие поэтического вдохновения, так популярное у древних, было вновь возрождено в эстетике гуманистов XV—XVI веков [59, с. 89]. Энтузиазму, вдохновению большое значение придавали Боккаччо и Петрарка, которые особо подчеркивали роль этого фактора в поэтическом творчестве [59, с. 15]. Теории энтузиазма XVII—XVIII веков, развиваемые классицистами, рационалистичны. Английские же сенсуалисты наполнили «энтузиазм» новым содержанием, рассматривая его как независимую от разума категорию [50, с. 155]. Шэфтсбери считал энтузиазм основным фактором, который определяет эстетическое переживание, свойственное не только художнику, но и воспринимающим его произведения [49, с. 63]. Баумгартен понимал энтузиазм как высшую степень поэтического состояния, как состояние своеобразного исступления [1, с. 23]. В Германии сторонники «бури и натиска» превозносили энтузиазм гениального творца; романтики иногда сближали его с понятием экзальтации, считали вдохновение самой главной отличительной чертой художника [57, с. 26, 50; 6, с. 168]. Мистически настроенные романтики относили вдохновение к сфере подсознательного, его источником считали грёзы [9, с. 394]. Польские теоретики, близкие к романтизму, например, Мохнацкий, писали о вдохновении, как о состоянии пророческого горения души („Natura tworzy nie wiedząc o tym. I poeta czasem tworzy, nie wiedząc o tym w chwilach uniesienia, wieszczego zapалу“ [57, с. 134]).

ском процессе или творчество относится исключительно к области чувств. Если даже принимает, то в какой степени писатель может претендовать на познание действительности, способен ли он разъяснить подлинную сущность жизни. По характеру ответов на эти вопросы философов и эстетиков можно поделить на признающих и отрицающих гносеологическое значение разума в искусстве³³.

В лекциях 1817 года Боровский придавал большое значение разуму в художественном творчестве. Над впечатлениями, — говорит он, — следует размышлять, взвешивая и оценивая их. Разум должен быть соединен с остротой ума, сметливостью, пронизательностью. Разум призван объединять и обобщать чувственные впечатления: „Umysł [...] obwie-szcza się najbardziej przez skojarzenie rozmaitości zmysłnie wydanej z wyobrażeniami i pojęciami właściwie użytymi, również jak i przez następne rozmyślanie wrażeń w czuciu otrzymanych [...], rozum z materii przez zmysłowość dostarczonej, przez umysł pojętej, przez rozsądek zważonej, przychodzi do wyciągania pożytecznych związków“ [22-a, л. 98]. Показательно, что для названия такого важного, по его мнению, фактора творчества Боровский употребляет целый ряд синонимов; видимо, внушая студентам мысль о значении разума, он намеренно повторял ее несколько раз, меняя лишь слова, обозначающие главное понятие: *umysł, rozum, rozsądek, pojętność, władza pojmowania, dowcip, przenikłość*.

Боровский читал основное сочинение Бэкона по эстетике „De dignitate et argumentis scientiarum“ (в 1815 году он брал эту книгу в библио-

³³ Судя по книге регистрации читателей, Боровский очень часто обращался к сочинениям Аристотеля и гораздо реже — к трудам Платона. Видимо, в качестве источника он привлекал именно Аристотеля, который считал, что склонность к обобщениям характерна не только для философов, но и для поэтов, а степень обобщения служит мерою качества произведения, что художником в процессе творчества руководит разумная идея и что он способен при помощи разума вскрыть сущность явления [9, с. 79, 84, 88, 102]. Платон же, наоборот, отрицал разумное начало в поэзии и считал, что поэт не мудрец и не наставник людей [9, с. 38]. В эпоху Возрождения роли разума в искусстве придавалось огромное значение. Об этом свидетельствуют высказывания Леонардо да Винчи, Эразма Роттердамского и др. [59, с. 301]. Одним из основных положений эстетики французских классицистов XVII века было утверждение о решающей роли разума как при создании произведений, так и при их рецепции [59, с. 382]. Французские просветители провозглашали культ разума. Например, Дидро считал, что поэт должен быть философом, а его произведения должны быть строго логичны [9, с. 116]. Обратившись к английским эстетикам, Боровский мог прочесть иное. Ф. Бэкон считал поэзию, в отличие от науки — продукта разума, продуктом воображения [59, с. 348—349]. В эстетике английских эмпиристов и сенсуалистов на первый план выдвигалось чувственное познание действительности как оппозиция картезианскому разуму, открывавшему истину без помощи чувств. В связи с этим возникал вопрос о возможности познания сути явлений эмпирическим, чувственным путем. Английские эстетики XVIII века, за исключением Шефтсбери, отрицали познавательную функцию искусства [49, с. 67].

теке [2, л. 10]), дважды брал он в библиотеке и "Essays and treatises on several subjects" Д. Юма [3, л. 22; 8, л. 31]. У нас нет оснований для решения вопроса о том, повлияло ли чтение Юма и других английских эстетиков на лекции Боровского 1820-х годов. В рассматриваемом нами тексте 1817 года это влияние почти незаметно. Видимо, даже будучи знаком с мнениями сенсуалистов, Боровский как убежденный рационалист или отвергал эти мнения и не учитывал их в своих лекциях, или по-своему перерабатывал. Думается, что примером своеобразной «переработки» может служить способ использования Боровским труда Баумгартена, который противопоставлял эстетику логике. Не отрицая совсем познавательного значения искусства, Баумгартен считал этот путь познания действительности низшей познавательной деятельностью [5, с. 64], «нижней ступенью разума» [9, с. 310]. Эстетические рассуждения Боровского о разуме-остроумии („dowcip“) иллюстрируют, каким образом рационалист «исправляет» не вполне отвечающий его мысли текст.

В польских риториках слово „dowcip“ в значении „rozum“ употреблялось до конца XVIII века [50, с. 525]. (У Дмоховского, правда, это слово приближается по значению к французскому слову „le talent“ [51, с. CXVII].) С одной стороны, Боровский сближал понятия „dowcip“ и „rozum“, с другой, в разделе 23 расширил понятие слова „dowcip“, считая, что оно является обозначением не только таких качеств ума, как быстрота установления взаимосвязей и сходства явлений, но также свидетельствует о восприимчивости к новому, интересному, разнообразному. Другим свойством ума он считает „przenikłość“ — умение обнаруживать различия явлений и предметов. Такое противопоставление понятий „dowcip“ и „przenikłość“, думается, восходит к баумгартеновской теории о «чувственной проницательности» (способности узнавать сходства) и «остроте чувств» (способности видеть различия) [1, с. 9]. Только при передаче мыслей Баумгартена о чувственном восприятии Боровский употребил слова, являющиеся синонимами слова «разум»; сенсуалистские рассуждения Баумгартена о способностях чувственного восприятия он трансформировал в рационалистические размышления о способностях разума: „Jako zdolności od rozsądku zawisłe czyli raczej jako dwa szczególne objawienia się jego sposoby są: dowcip i przenikłość. Okazują swą czynność pierwszy w odkryciu podobieństw, drugi w upartzeniu różnic między rzeczami“ [22-а, л. 98]. С другой стороны, введение слов „powość“, „subtelność“, „interes“ было вызвано влиянием новых сенсуалистских тенденций в эстетике. (Вспомним, что „powość“ как самостоятельная эстетическая категория появляется под влиянием развития сенсуализма [50, с. 380].)

В своем рационализме Боровский был вполне созвучен польским просветителям, главным эстетическим постулатом которых было утверж-

дение о познавательной ценности литературы. Критикуя поэтику барокко (поэтику так резко осуждавшегося ими предшествующего периода в польской литературе), просветители выдвигали лозунг поэзии для разума. (Исключения из этой общей тенденции очень редки: например, А. К. Чарторыйский исключал поэзию из сферы высшей интеллектуальной деятельности [50, с. 420].)

Подводя итоги, можно сказать, что по вопросу о роли разума в художественном творчестве Боровский, несмотря на некоторые уступки сенсуалистам, в основном рационалист: творчество художника контролируется разумом; оно характеризуется трезвым самоанализом и полной сознательностью творческого акта; произведение отражает действительность и заключает сведения о ней.

Следующая черта характера, которой, по мнению Боровского, должен обладать писатель,—воля (§ 24 „Wola“). Она склоняет его к таким поступкам, которые разум признает за правильные, а чувства за приятные: „Skłania się ona mianowicie do czynienia tego, co rozum uznaje za rzecz godną żądania, a czucie pojmuje jako rzecz miłą dla siebie [...]. Własne sztukmistrza wewnętrzne wzruszenie, którego doznaje od wrażeń przedmiotu na jego serce i uczucie wywartych, przenosi się do jego dzieła, przez co on może dzielnie namiętnościami, żądzami, skłonnościami władać, obudzać one i hamować“ [22-a, л. 99]. Следует предполагать, что не без влияния аристотелевских и декартовских мыслей о воле формулировал он свои замечания. Судя по ним, можно сказать, что вопрос о воле он был склонен рассматривать скорее как вопрос о вольной воле („może dzielnie namiętnościami, żądzami, skłonnościami władać“), не углубляясь, правда, в философские рассуждения о границах детерминизма и индетерминизма в человеческом поведении. Осторожность формулировки заставляет думать, что он более близок к рассуждениям Аристотеля из «Этики», чем к крайностям декартовского волюнтаризма в вопросе о неограниченной воле человека [58, с. 62].

Боровский отмечал, что писатель должен также хорошо знать психологию человека (§ 25 „Znajomość ludzkiego serca i charakteru“). Он считал обязанностью писателя выявлять скрытые причины человеческих поступков, анализировать мысли и чувства. Писатель должен уметь определять характер, быть способным по внешним признакам поведения и мимике судить о душевных переживаниях. Знание психологии необходимо также для сознательной оценки психологии читателя, которому адресовано произведение. Боровский писал: „...do-
kładne poznanie serca ludzkiego, troskliwe sledzenie najskrytszych jego sprężyn, pilne zastanawianie się nad poruszeniami umysłu i nad namiętnościami w ich źródłach, wybuchnieniach i stopniowaniach głównym jest sztukmistrza obowiązkiem, już to aby w nich przyrodzenie wiernie, prawdziwie i z mocą umiał malować, już aby umysły, na które działa,

mógł według upodobania wzruszać i nakłaniać [...]. Sztukmistrz obrazowy może tylko dochodzić sposobu myślenia i panującego uczucia z postaci, rysów twarzy, poruszeń i działań“ [22-a, 99—99-ob.]. В психологическом анализе помочь может прежде всего хорошее знание своего собственного характера и своих собственных переживаний (§ 26 „Charakter sztukmistrza samego“). Характер писателя имеет огромное влияние на все его творчество, отражается в способе освещения событий в его произведениях. Писатель должен развивать и совершенствовать свой характер и прежде всего — вырабатывать сильную волю: „Równie własny charakter sztukmistrza samego duchowny i moralny, ile się na nim cały jego sposób myślenia i czucia zasadza, ma bardzo widoczny wpływ na utwór i dzielność wystaw jego. W nim wydaje się jego własnorodny tryb widzenia przedmiotu, skierowanie i kolei wyobrażeń i niemniej moralność jego charakteru. Tym ważniejszą tedy i konieczniejszą jest jego powinnością przykładać równie wiele pilności i uwagi do ukształcenia i sprostowania skłonności swoich i władz woli, jak do rozwinięcia i wycwiczenia zdolności umysłu“ [22-a, л. 99-ob.].

Боровский тщательно изучал проблемы, связанные с разнообразием человеческих характеров и с внешними проявлениями характеров и настроений. Характер интересовал его и как предмет психологических наблюдений и изучения, и в литературном отношении (характер в художественной литературе, способы его описания, средства актерской техники для его воплощения на сцене: мимика, жест, движение). Выясняя границы его осведомленности по этим вопросам, возможные теоретические источники его построений, а также иллюстративный материал для них, мы обнаруживаем широкую начитанность Боровского. Он читал знаменитые «Характеристики» основоположника моралистической литературы Теофраста, сочинения Монтеня с их психологическим самоанализом, сочинения французских моралистов XVII—XVIII веков, труды английских сенсуалистов; «Исповедь» Руссо и другие его сочинения он брал в библиотеке неоднократно; он увлекался мемуарной литературой, читал, например, красочные описания придворной жизни П. Брантома, письма маркизы М. де Севинье и др. [3, л. 62, 10, 37, 64, 70, 75; 8, л. 161; 2, л. 45-ob.]. Боровский дважды обращался к сочинению последователя Лессинга Иоганна Якоба Энгеля „Ideen zu einer Mimik“ [2, л. 9, 87]. Видимо, краткое упоминание в лекции о чертах лица, движениях, позе как внешних признаках и проявлениях характера скрывает в себе большую работу по изучению соответствующей литературы. Может возникнуть вопрос об отношении Боровского к способу трактовки характеров в учении французских рационалистов и классицистов. Являлся ли характер и для него неизменной картезианской категорией, а сценическая драма — результатом конфликтов между носителями этих неизменных характеров, дать на этот вопрос более или менее кон-

кретный ответ трудно, т. к. в сохранившейся части лекций Боровский об этом не говорит. (К сожалению, разделы о литературных жанрах до нас не дошли. Вероятно, проблему литературных характеров он рассматривал в лекциях о трагедии и комедии.) В двадцатых годах XIX века психология как особая наука еще не была выделена, однако, как известно, психологические проблемы, уже начиная с античности, интересовали многих мыслителей. Первый труд на польском языке, заключающий в себе психологические вопросы в систематическом изложении, „Filozofia umysłu ludzkiego“ профессора Яна Снядецкого вышел в 1818 году [58, с. 202]. Поэтому Боровский не мог охватить разнообразного комплекса вопросов, связанных с психологией творчества и психологией рецепции искусства в тот период, когда психология как наука не была отделена от философии и делала свои первые научные шаги. Мы не найдем у Боровского, например, замечаний относительно общественной обусловленности психологии, замечаний о роли критицизма, о мотивации творчества, о роли убеждений, о характере эмоциональных реакций и их влиянии на творчество и т. п. Однако следует признать, что для своего времени Боровский был хорошо знаком с психологическими проблемами. Как уже указывалось, его интересовала не только психология творца, но и психология воспринимающих художественное произведение. (§ 8 „Zinysły na które sztuki piękne działają“, § 17 „Działanie sztuk na władzę pamięci i przypomnienia“).

Боровского очень занимали вопросы, связанные с памятью, ее укреплением, способами искусственного запоминания возможно большего числа представлений и сведений. Как видно по записям в библиотеке, он обращался к трудам по мнемонике Аретина и Кестнера (Aretin. Systematische Anleitung zur Theorie und Praxis der Mnemonik, 1810; Kästner. Mnemonik oder System der Gedächtniskunst der Alten (1804—1805) [2, л. 49]. Если писателю память помогает живее вообразить и воссоздать воспринятые впечатления, то читателю она сохраняет сведения и чувства, почерпнутые в произведении. Память о пережитых чувствах помогает при последующих обращениях к произведениям искусства: „...moc pamięci objawia się już w łatwym nabyciu zmysłowych wyobrażeń, już w ich zatrzymaniu, już w prędkim znowieniu, [...] nader wiele do tego pomoże, aby i wrażenia głębiej się w umyśle wyrwały i trwalszy w nim zyskały i przedmioty ze wzbudzonemi razem uczuciami łatwo się wznowiać i wzbudzać mogły“ [22-a, л. 96].

Отличительной чертой гения являются особая организация психики и мощь разума (§ 30 „Geniusz“). Читая трактаты по философии и эстетике, а также публицистические статьи, Боровский познакомился с различными взглядами на природу гения³⁴.

³⁴ Как уже указывалось, книга регистрации университетской библиотеки отмечает взятые им сочинения Дюбо, С. Джонсона (S. Johnson, 1709—1784; в 1819 г. Боров-

Обратимся к определению гениальности у Боровского (в лекциях 1817 года). Он считал ее природным даром, причем при рассмотрении этого вопроса особо не выделял гениальности художника: „dar przyrodzony czy to w obcowaniu nauk, czy w obudzaniu uczucia [...], w wynajdywaniu czego“ [22-а, л. 101]. Рационализм его позиции виден и далее: гения характеризует глубокий ум („dar rozwinięcia z wielką łatwością sił umysłowych“, „moc umysłu“ [22-а, л. 101]). Свои способности гений должен развивать: „... może być jednak coraz to bardziej ukształconym, stosownie do celu zwracanym i w działaniach swoich coraz do większej czynności i doskonałości prowadzonym“ [22-а, л. 101]. Переходя далее к рассмотрению гениальности художника, Боровский указывает прежде всего на свойственное ему природное чувство красоты, а также на способность воссоздавать ее в произведениях („... zależy na zdolności uczucia łatwego piękności i wydania jej szczęśliwie sposobem zmysłowym“).

ский брал его «Жизнеописание» — „Lives of the English poets“ [2, л. 45]). Э. Канта (Е. Kant, 1724—1804; в 1824, 1825, 1828 годах Боровский изучал его сочинения [3, л. 45; 8, л. 125, 152], но упоминает о Канте и в работе 1820 г.), Баумгартена, Зюльцера, Гердера, Лессинга, Кондильяка (Е. В. Condillac, 1715—1780; Боровский читал его в 1816 и 1824 гг. [2, л. 20; 8, л. 85]), Шиллера, Сталь (А. L. Staël, 1766—1817; Боровский читал ее «Германию» и др. сочинения в 1820 и 1823 годах [2, л. 71; 8, л. 76]). О Дюбо, Зюльцере, Лессинге, Гердере, Шиллере ссылки на книгу регистрации читателей см. выше.

В истории эстетики перед учеными вставал целый ряд вопросов, связанных с гениальностью творца: постижима ли для разума и анализа природа гения. Что прежде всего характеризует гения: чувство и вдохновение или разум. Следует ли гений правилам или сам их создает. Гений и эстетические идеи. Гений и его читатели. Гений как выразитель мыслей и создатель общественной среды (мысль о необходимости поддержки гения и оценки его со стороны публики подчеркивал Дюбо [9, с. 295], сочинения которого Боровский читал в 1821 и 1825 гг. [2, л. 84; 8, л. 156]).

Хотя еще в древности и в эпоху Возрождения гениальность привлекала внимание философов (вспомним о платоновской теории вдохновения, а также об одном из основных тезисов в эстетике гуманистов — «гений выше правил» [59, с. 91]), термин «гений» приобрел большое распространение лишь в эстетической литературе второй половины XVIII века [1, 25]. Классицисты XVII века, правда, употребляли это слово, говорили о необходимости наличия у поэта особых способностей (*génie*), но понимали этот термин, как «талант» [59, с. 403]. Психологическая эстетика в отличие от рационалистов подчеркивала не интеллект, а естественность, свободу творчества и мощь духа гения. Особенно популярными становятся понятия «гений» и «гениальность» у романтиков, которые указывали на различную степень одаренности писателя, отличали «талант» и «гений», превозносили оригинальность творчества гения, его самовыражение в творчестве, стремление создавать новое. Историки эстетических учений видят в этих тезисах романтиков следы влияния Канта, писавшего о том, что гений создает нечто совершенно новое, не поддающееся определению в абстрактном мышлении [6, с. 175; 9, с. 361]. В сочинениях Дюбо Боровский мог прочесть о неразрывной связи гения и разума, хотя по другим вопросам Дюбо расходился с классицистами [50, с. 155]. Дюбо пытался даже физиологически объяснять гениальность: по его мнению, гений — это хорошая кровь и счастливое строение мозга

Эти рассуждения о гениальности — типично классицистические. Трудно объяснить, почему по этому кардинальному вопросу эстетики (некоторые исследователи, например, З. Лэмпицкий, даже считают, что именно понятие «гения» нанесло самый чувствительный удар эстетике классицизма [50, с. 392]), Боровский так последовательно придерживался классицистических позиций, хотя при характеристике других эстетических категорий он делал некоторые уступки сенсуалистам. Нет у нас данных и для решения вопроса о том, изменились ли его взгляды позже под влиянием новой прочитанной литературы (Джонсона, Сталь и др.).

Большое место в лекциях Боровского отведено вопросу о вкусе (§ 28 „Upodobanie estetyczne“, § 29 „Ukształcenie smaku“, § 31 „Związek smaku z geniuszem“). При рассмотрении этого вопроса Боровский, конечно, не мог не учитывать различных точек зрения известных ему авторов, принимая или отвергая их взгляды³⁵. (Не следует забывать, что, если судить по записям в книге регистрации читателей универси-

[59, с. 503]. Истинный гений ломает все правила,— считал С. Джонсон. Э. Юнг выступал в защиту «натурального», не связанного никакими правилами гения. Гений для него — явление целиком индивидуальное [49, с. 70—71]. Гений оригинален образцово,— говорил Кант, его произведения — пример для подражания, он предписывает искусству правила [1, с. 235]. Зюльцер обращал внимание на прирожденность способностей гения [1, с. 237]. Баумгартен указывал на связь гения, с одной стороны, с интеллектом, с другой — с энтузиазмом, воодушевлением [1, с. 10, 26]. Гердер выдвигал на первый план необходимость свободы творчества для художника-гения [13, с. 60]. Лессинга интересовали формы проявления гениальности в различных искусствах. Шиллер превозносил чувства гения; он считал, что гений должен руководствоваться только природой и собственным инстинктом [9, с. 381]. Сталь писала, что гения узнаем по силе переживаний, которыми он наделен [57, с. 63]. Как видим, большинство высказываний, с которыми знакомился Боровский в сочинениях указанных авторов, должны были бы направлять его мысль в сторону романтической и сенсуалистской эстетики.

В польской эстетике Боровский мог встретиться с двумя направлениями. Классицисты (Дмоховский, Красицкий, Пирамович) при определении гениальности на первое место выдвигали разум (Дмоховский: „Geniusz jest to żywy i bystry rozum z mocną imaginacją i ścisłą refleksyją złączony...“). Аналогично писал Красицкий: „Geniusz [...] umysł albo dzielność rozumu“ [50, с. 393, 527; 51, с. CXVIII]). Однако со временем в Польшу проникли английские теории гениальности, а также новые взгляды Кондильяка и Дидро [50, с. 393]. На психологическую сторону вопроса о гениальности начали указывать такие авторы, как Хрентович, Фиялковский и др. [50, с. 630].

³⁵ Вкус как эстетическая категория появляется в XVII веке. Как указывает В. Татаркевич, эстетики XVIII века унаследовали от своих предшественников оппозицию объективизму — субъективизм и оппозицию рационализму — сенсуализм [59, с. 428]. Представителей всех этих направлений найдем среди авторов, известных Боровскому. Он читал Баттэ и должен был знать о его мнении, что хороший вкус может быть лишь один [11, с. 261]. Известны ему были также мысли Гердера, утверждавшего историчность понятия вкуса [10, с. XXI]. Он читал Муратори, требовавшего подчинить вкус законам рассудка [9, с. 265], и Юма, противопоставлявшего разум и вкус [9, с. 93], а также Канта, писавшего о непосредственности суждений вкуса и отсутствии в них интеллектуального начала [9, с. 341]. Баумгартен говорил

тетской библиотеки, с некоторыми трудами он познакомился после 1817 года. Например, сочинения Д. Юма впервые взял он в библиотеке в 1822 году [8, л. 31], Дюбо — в 1821 г.)

На вопрос, почему ему нравится художественное произведение, Боровский отвечает: „...upodobanie estetyczne, różne od fizycznego i rozumowego, zależy na wewnętrznym przeświadczeniu, że dzieło sztuki zgodne jest z naszym sposobem wyobrażenia“. „...Upodobanie to wzbu-
dza się przyjemnością i pięknnością form, wrażenie staje się sposobem bezpośrednim i bez względu na inne zalety i doskonałości przedmiotu“ [22-а, л. 101-об.]. А на вопрос, что такое вкус, он отвечает так: „Zdolność do przyjmowania takowych wrażeń czyli możność trafnego postrzeżenia piękności w formach jej czucia i oceniania nazywamy smakiem“. Вкус он далее делит на общий („powszechny“) и особый („szczególny“), свойственный отдельным людям, народам, эпохам. Он различает правильный („trafny“) и испорченный вкус, возникающий при пренебрежении разумом и моралью („...niepojętność, zaniedbanie sił umysłowych, przesady, zepsucie moralne są zwyczajnymi źródłami mylnego i skażonego smaku“). Индивидуальный вкус зависит от темперамента, климата, обычаев, воспитания, образования („...w wyborze wzorów podług których przyzwyczajamy się sądzić o piękności“). Вкус является свойством врожденным („szukać potrzeba w przyrodzeniu ludzkim“), но его можно развивать при помощи упражнений и размышлений („przez ćwiczenie, zastanawianie się i myślenie“). Нужно следить за тем, чтобы вкус развивался в приличествующем направлении

о вкусе как о смутном сознании совершенства [9, с. 343], следуя утверждениям некоторых философов XVII века (например, Лейбница) о том, что вкус — категория иррациональная, близкая к инстинкту [50, с. 428]. Боровский был знаком не только с учением об «универсальном хорошем вкусе», представленном в сочинениях Буало, Вольтера, Лагарпа, но также и с релятивистскими представлениями о вкусе Юма [49, с. 84, 96]. Он постоянно пользовался словарем Зюльцера и, конечно, знал его мысли о воспитании вкуса и о познавательном значении последнего [11, с. 275]. У Круза он находил трактовку вкуса как категории чувственной, но не противоположной разуму, а у Дюбо — утверждения о врожденности и иррациональности вкуса, о невозможности приобрести его путем образования и воспитания [50, с. 376].

У польских эстетиков Боровский встретил такой же, в основном двойственный подход к вопросу о вкусе: одни считали его категорией интеллектуальной, другие — эмоциональной, не контролируемой разумом, а руководимой безошибочным «инстинктом сердца». «Ответственность» за правильность селекции жизненного материала для художественного произведения, по мнению тех и других, падала именно на вкус. Особенно характерной была эта эстетическая категория для классицистических поэтов, т. е. именно для классиков вопрос о селекции жизненных фактов был основным и принципиальным [51, с. LXXXII—XXXIII, CXXI]. О вкусе как функции разума Боровский мог прочесть в журнале «Монитор» [50, с. 381]. Компромиссное мнение (т. е. вкус как категория и чувства, и разума) высказывали Ю. Шимановский, Ф. Н. Голянский [50, с. 382, 453]. О вкусе, опирающемся на чувства, писал Фиялковский [50, с. 630].

(„przyzwoity kierunek“). Правильное развитие вкуса обуславливается наблюдениями над красотой в природе („zapatrywanie się na przyrodzenie i jego piękności“), заботливым отбором литературных образцов („co w pismach i dziełach sztuki może uczucie zająć i uszlachetnić“), отказом от чудачеств, неправильностей, противоречий („dziwaczności, nieregularności, przesady i sprzeczności“) и меткими и тонкими наблюдениями над правилами красоты. Для написания совершенного произведения искусства необходимы вкус и гениальность. Вкус — это способность чувствовать и судить, гениальность — это способность к активному действию: „Smak i geniusz w tem się najistotniej różnią od siebie, że pierwszy jest najbardziej zdolnością czucia i sądzenia, drugi przeciwnie jest siłą działania“. Вкус руководит творческим воображением художника, предохраняет его от диких порывов и преувеличений, удерживает в границах натуры, правды и приличий: „Smak rządzi i kieruje imaginacją stosownie do celu, przewodniczy zdolności tworzenia w wybraniu tego, co jest piękne, zabezpiecza od dzikich uniesień i przesady i trzyma w granicach przyrodzenia, prawdy i przyzwoitości“ [22-а, л. 102].

Приведенные цитаты ясно показывают, что позиция Боровского при рассмотрении категории вкуса была двойственной. С одной стороны, он, как правоверный классицист, говорит о правильном вкусе, основанном на разуме; о развитии вкуса в соответствующем приличном направлении; о вкусе как арбитре при селекции жизненных фактов для их отражения в литературе; об «общем» вкусе. С другой же стороны, находим у него гердеровскую мысль об исторической относительности понятия вкуса, о влиянии на вкус климата, эпохи, народного характера. Как и английские сенсуалисты, он говорил о прирожденности вкуса и признавал, что этот врожденный вкус можно совершенствовать. Но при рассмотрении путей совершенствования вкуса он, как и рационалисты, на первый план выдвигает разум, способность размышления и требует сохранения одного, правильного направления развития вкуса. В отрицательном отношении к «чудачествам и преувеличениям» можно усмотреть не только типичное для польских классицистов критическое отношение к поэтике барокко, но и критику некоторых крайностей поэзии романтиков. (Если судить даже только по книге регистрации читателей, Боровский был хорошо знаком с европейской романтической литературой.) Одновременно мы видим у Боровского и такие моменты в описании вкуса, которые носят на себе несомненный отпечаток сенсуализма и романтизма: подчеркивание индивидуальных черт вкуса, мысль о вкусе, как о внутреннем убеждении, «сочувствии» («по вкусу» читателю то, что отвечает его способу воображения). В отличие от классицистов — с их моралистическими тенденциями и утверждением примата содержания — Боровский указывает на значение формы, подчеркивает сенсуалистские мотивы при оценке произведений („przyjemność i pięk-

ność form“, „bez względu na inne zalety“, „zdolność czucia“) и только во вторую очередь он называет „zdolność sądzenia“. Вероятно, под влиянием романтиков возникло у Боровского определение вкуса как пассивной способности чувствовать, а гениальности — как активной деятельной силы. Двойственность позиции Боровского видна и в следующем определении вкуса: „Zdolność do przyciśnięcia wrażeń“ (сперва названа сенсуалистская способность к ощущениям) и „trafne postrzeżenie piękności“ (вопрос о правильности наблюдений должен решать разум рационалиста). С одной стороны, видим у него сенсуалистскую красоту в формах ее восприятия („formach jej czucia“), с другой — красоту в формах оценки, суждений („oceniania“) при помощи разума.

Понятия «натуры» («природы»), «правды» и «прилиций» в рассуждениях Боровского 1817 года в основном классицистические: «правда» как «сущность», «эссенция», «истинность» как заключенная в реальности общая истина, обусловленная рационально сконструированной идеей [12, л. 81].

* * *

Выше мы рассмотрели способ освещения в лекциях Боровского целого ряда эстетических категорий, связанных с психологией и процессом творчества. Приводились мнения тех эстетиков, сочинения которых Боровский, вероятно, читал. Установление источников эстетических взглядов Боровского путем анализа читавшейся им в университетской библиотеке литературы может вызвать возражения: Боровский читал книги не только из университетской библиотеки. С другой стороны, тот факт, что он брал те или иные труды не означает, что он их читал. Однако книги регистрации читателей дают так много сведений, что они все же широко привлекаются нами.

Объем статьи не позволяет нам рассмотреть столь же подробно остальные две группы экзаменационных вопросов Боровского (вопросы, относящиеся к произведению, и вопросы о восприятии произведения). Поэтому мы приведем лишь перечисление этих вопросов и дадим краткое резюме.

Общие вопросы о произведении, а также вопросы о жанрах и видах произведений очень многочисленны. Они касаются таких литературных явлений, как литературная фикция, иллюзия, фантастика, перевод художественных произведений. Некоторые вопросы посвящены литературному языку, стилю произведения, стихотворной и прозаической ритмике; метрике и рифме стиха; внешней форме произведений, их жанрам и видам.

Историко-литературные темы сравнительно немногочисленны. Большая их часть относится к польской литературе: Западноевропейской

и древней литературе в протоколах посвящены лишь четыре экзаменационных вопроса.

Генетивного и культурно-исторического объяснения отдельных произведений Боровский не требовал. Все его вопросы этой группы очень общи и относятся или к писателю, или к целой эпохе, или даже к нескольким странам и эпохам.

На указанные темы в протоколах зарегистрированы следующие вопросы: 1) Правда, правдоподобие и иллюзия в искусстве [20, л. 46; 16, л. 20]. 2) Иллюзия в поэзии и в изящных искусствах [19, л. 33-об.]. 3) Иллюзия как одна из черт изящных искусств [19, л. 11]. 4) Иллюзия в образном искусстве, в искусствах словесных, в драматических произведениях [19, л. 11]. 5) Должна ли инсценизация создавать иллюзию, что это не подражание действительности, а она сама. Почему искусство должно сглаживать эту иллюзию действительности. Разные степени иллюзии в различных родах изящных искусств [19, л. 11]. 6) Что такое перевод, как его следует делать. О подражании [16, л. 25; 20, л. 48-об.]. 7) Каким должен быть переводчик древних авторов [19, л. 31]. 8) Поэтический язык и стиль [19, л. 23, 33-об.]. 9) Почему мы обязаны говорить и писать на родном языке как можно более правильно [19, л. 31-об.; 7, с. 547]. 10) О стиле. О чистоте и правильности польского языка [19, л. 31; 7, с. 546]. 11) Понятие стиля вообще, три рода стиля [20, л. 27]. 12) Что помешало польскому языку подняться до классического совершенства [19, л. 31; 7, с. 546]. 13) О литературном языке, его развитии и влиянии на речь [19, л. 30-об.]. 14) Об устаревших словах. Когда и как их можно употреблять или обновлять (это тема для письменной работы [19, л. 82-об.; 15, л. 10; 20, л. 19]). 15) О приличии, которое должен соблюдать оратор и поэт в своих произведениях (также тема для студенческой письменной работы на награду, поступило 5 работ [19, л. 29, 30]). 16) Гармония, подражательная гармония [19, 33-об.]. 17) Грация в изящных искусствах [21, л. 14]. 18) Просодия, ритм, ударение [19, л. 23]. 19) На какие группы делятся изящные искусства; что их объединяет, как они взаимно дополняют друг друга („Jak się one z sobą jednoczą i nawzajem wspierają“ [20, л. 18, 22, 74; 17, л. 37-об.; 19, л. 18-об.; 19, л. 32-об.]). 20) Чем отличаются изящные искусства от механических или забавных искусств [17, л. 37; 19, л. 18-об.]. 21) Различие между поэзией и красноречием. Сущность поэзии, отличие ее от прозы [19, л. 23, 29, 32-об., 33; 20, л. 18; 21, л. 11-об.]. 22) Почему поэзия называется изящным искусством [20, л. 18]. 23) Натуральная и идеальная поэзия [20, л. 18]. 24) Средства, при помощи которых поэзия воздействует на читателя [20, л. 18]. 25) Виды поэзии и ее цель [19, л. 23, 83-об., 20, л. 18-об.]. 26) Являются ли виды поэтических произведений раз и навсегда установленными. Какие изменения в формах произведений мы наблюдаем в новой поэзии [20, л. 18-об.; 15, л. 11-об.]. 27) Внут-

ренние и внешние правила поэтического искусства [19, л. 23]. 28) Общие правила красноречия, отличие красноречия от образных искусств („sztuki obrazowe“) [17, л. 37-об.; 18, л. 110-об.; 19, л. 11-об.; 18-об., 19]. 29) Костельное красноречие и его начало. Истинное костельное красноречие [19, л. 11-об., 52-об., 53]. 30) Красноречие у древних. Самые известные образцы красноречия во французской литературе [19, л. 11-об., 53]. 31) Публичное красноречие, его начало, виды, цели. Части публичной речи, патетическая ее часть; какая из частей является наиболее живой [19, л. 52-об.]. 32) Черты публичного костельного красноречия, отличающие его от иных видов красноречия. Где в новое время более всего процветало красноречие. Самые известные польские мастера красноречия [19, л. 53]. 33) Вид публичного красноречия, который не был известен древним и как красноречие древних может способствовать развитию костельного красноречия (это тема для письменного ответа [19, л. 53]). 34) Три вида красноречия. Красноречие академическое, убеждающее („wypowiedź ukazująca“). Речи, писавшиеся, но не произносившиеся публично у древних и в новое время [19, л. 53]. 35) Почему в литературе раньше достигают совершенства серьезные, а не юмористические произведения („wcześniej przychodzi do dojrzałości smak w dziełach i sztukach poważnych, niżeli żartobliwych“; это тема для письменной работы [20, л. 27]). 36) О басне (тема для письменной работы [19, л. 30]). 37) О диалоге. Различие между диалогами Платона и Цицерона. Наиболее известные позднейшие их подражатели. Польские авторы диалогов [20, л. 22-об.]. 38) Поэтический диалог, отличие его от философского. Различие между повестью и диалогом, повестью и монологом [19, л. 85]. 39) Дидактическая поэзия, ее отличие от иных видов поэзии. Поэты и писатели, писавшие о теории дидактических поэм [20, л. 24-об.]. 40) Характер дидактической поэзии [21, л. 14]. 41) О драме вообще [18, л. 110-об.]. 42) Опера, гимн, оратория [19, л. 85]. 43) Черты стиля пастушеской поэзии, ее начало и развитие [21, л. 19-об.; 20, л. 17]. 44) Сравнение десятой идиллии Теокрита с четвертой идиллией Бендонского (тема для письменной работы [20, л. 17]). 45) О песне [18, л. 110-об.]. 46) О характере повести, поэтическая и историческая повесть („powieść rymotwórcza“, „powieść historyczna“ [19, л. 84]). 47) О сатире [18, л. 110-об.]. 48) Об эллегии [18, л. 110-об.]. 49) Эпиграмма, первоначальное значение термина. Образцы эпиграмм из литературы древних. Кто был первым собирателем эпиграмм. Собрания более поздние, чем собрание Мелеагра (Meleager z Gadary [20, л. 24]). 50) Характеристика эпопей, ее деление [19, л. 11-об.]. 51) Об эпопее (тема для письменной работы [18, л. 110-об.]). 52) Отличие трагедии от эпопеи. Об эпопее Тассо, Мильтона, Клопштока [18, л. 110-об.]. 53) Героическая эпопея („heroida“) и ее отличительные черты. Действие в героической эпопее и его единство; не нарушают ли этого принципа

отступления [19, л. 84]. 54) Характеры действующих лиц в героической эпопее. Самые известные образцы героической эпопеи и их анализ [19, л. 11-об.]. 55) Как необычное, „*deus ex machina*“ („dziwność czyli machina“) придает эпопее значение и достоинство [16, л. 25; 20, л. 49-об.]. 56) Необычное в эпопее и его источники [17, л. 32-об.; 19, л. 11-об., 14-об., 84; 20, л. 22].

57) История изящных искусств в Польше [20, л. 22]. 58) Древнейшие памятники польского языка [19, л. 34-об.]. 59) Расцвет культуры в Польше в эпоху Ягеллонов. Характер польской поэзии XVI века [19, л. 33-об.; 23, л. 162]. 60) Характер польской поэзии XVII века [20, л. 22]. 61) Краткая история польской поэзии. Польское стихосложение [19, л. 23; 18, л. 110-об.]. 62) Польская эниграмма [18, л. 110-об., 20, л. 24]. 63) Пастушеская поэзия эпохи Ягеллонов [19, л. 235]. 64) История польской драматургии („*dramatyki*“) [18, л. 110-об.]. 65) О польской эпопее XVIII века; какие эпопеи в этот период преобладают; почему нет действительно серьезной эпопеи [19, л. 36]. 66) Польская литература XVIII века (тема для докторской работы [18, л. 82]). 67) Виды красноречия в польской литературе. Политическое красноречие („*wypowa sejnowa*“) и условия его расцвета. Эпоха расцвета красноречия в Польше. Памятники польского судебного красноречия. Костельное красноречие в эпоху Ягеллонов [19, л. 36]. 68) Отличие красноречия в эпоху Ягеллонов от более позднего польского красноречия [19, л. 20-об.]. 69) Красноречие Скарги, Бирковского, Карповича, Калинского [19, л. 11-об.]. 70) Достоинства и недостатки «Хотимской войны» И. Красицкого. Почему И. Красицкий писал комические эпопеи [19, л. 36]. 71) Самый знаменитый поэт эпохи Сигизмунда. Что более всего способствовало развитию таланта Я. Кохановского [19, л. 34-об., 35]. 72) Каким древним поэтам подражал Я. Кохановский, каких переводил. Оригинальные его произведения. Содержание его латинских произведений [19, л. 37-об.]. 72) Насколько Зиморович и Гавинский ниже Бендонского с точки зрения чистоты языка и эстетики. Как в их пастушеской поэзии отражены национальные польские обычаи [19, л. 35]. 74) Самый известный представитель пастушеской поэзии Ш. Бендонский. Кому из греческих поэтов он подражал. Его сочинения на латинском языке [19, л. 35].

75) Очерк истории изящных искусств, развитие их в Малой Азии и Египте, высшее совершенство в Греции, подражание греческим образцам у римлян, возрождение их в Италии в XIV—XVI веках, пробуждение интереса к ним у других европейских народов [17, л. 37-об.; 19, л. 19]. 76) Какой древний народ более всего развил изящные искусства („*pajszcześliwiej grascował około sztuk pięknych*“ [21, л. 19-об.]). 77) Почему мы считаем древнеримских писателей более искусными по сравнению с писателями новых времен [19, л. 31, 30-об.]. 78) Сравнение Гомера и Вергилия [19, л. 31].

Некоторые экзаменационные вопросы были посвящены читателю, его психике и его восприятию искусства: 79) Воздействие изящных искусств на чувства и ощущения [19, л. 33, 84]. 80) Какие качества души пробуждают изящные искусства [19, л. 33]. 81) На какие чувства преимущественно воздействуют изящные искусства [19, л. 19; 17, л. 37-об.; 20, л. 22, 24-об.; 74; 22, л. 70-об.]. 82) Существует ли возвышенное, не действующее на наши чувства. Как нам нравится возвышенное [20, л. 24-об.]. 83) Наши главные впечатления от прекрасного [20, л. 22].

Сравнительно больше вопросов относится к эстетическим критериям оценки произведения и к общим проблемам науки о литературе: 84) Деление наук [20, л. 74]. 85) Наука и поэзия [19, л. 83-об.]. 86) Отношение науки к изящным искусствам. Является ли эстетика наукой („czyli teoria smaku może nosić nazwisko nauki“ [17, л. 37; 19, л. 32-об.; 20, л. 74; 21, л. 18-об., 19-об.]). 87) Почему отказались называть поэзию и красноречие изящными науками [17, л. 37; 19, л. 18-об.]. 88) Почему мы относим поэзию к изящным искусствам [19, л. 83-об.]. 89) Понятие эстетики вообще („estetyka w powszechności“) и эстетика как наука о вкусе („nauka smaku“) [21, л. 29]. 90) Могут ли суждения о красоте иметь какое-либо одно общее основание, в котором пытались его искать [22, л. 70-об.]. 91) Эстетический вкус. На чем может быть основано ощущение красоты (размышление, чувственные ощущения — „Wielorakie jest upodobanie. Co jest upodobanie rozumowe, a fizyczne albo zmysłowe“ [20, л. 24]). 92) От чего прежде всего зависит красота произведения [20, л. 24]. 93) Почему вкус не может иметь доминирующего основания („Dlaczego teoria smaku nie może mieć najwyższej zasady“ [19, л. 33]). 94) О литературной критике (тема для письменной работы [18, л. 85]). 95) Вкус, присущий всем людям, отдельным народам, эпохам, лицам [19, л. 33]. 96) Что такое вкус, присущий данному веку [20, л. 24]. 97) Однообразны ли правила эстетики и каковы их принципы [20, л. 24]. 98) Способы развития и формирования вкуса [19, 33-об.]. 99) Главные теории эстетики, относящиеся к поэзии и красноречию с начала XIX века; сравнить их с более ранними (тема для письменной работы [21, л. 6; 20, л. 78]). 100) Что является эстетически прекрасным, как прекрасное воздействует на ум и чувства человека [19, л. 33-об.]. 101) Главные признаки прекрасного в поэтических произведениях [19, л. 33-об.]. 102) Что является идеалом в изящных искусствах и черты истинно идеального [21, л. 11-об.]. 103) Что является предметом изображения для изящных искусств („Jakie są przedmioty, którymi się praktyka sztuk pięknych zastradnia“. [17, л. 37-об.; 19, л. 18-об., 23, 33, 83-об.; 20, л. 18-об., 22, л. 74]). 104) Какие явления мы называем поэтическими, поэтический способ их описания („Co rozumieemy przez rzecz poetycką. Sposób jej traktowania poetycki“ [19, л. 23, 33-об.]). 105) Возвышенное в изящных искусствах, в которых оно более всего

проявляется в поэзии [21, л. 11-об.]. 106) Возвышенное в поэзии и красноречии [20, л. 22, 24-об., 46; 21, л. 11-об.; 22, л. 70-об.; 16, л. 20]. 107) Что прежде всего является источником возвышенного [20, л. 24-об.]. 108) Самые известные трактаты о возвышенном [20, л. 24-об.]. 109) Как рассматривает возвышенное Лонгин [20, 24-об.]. 110) Новое в произведении [20, л. 22]. 111) Вечное в изящных искусствах [21, л. 15-об.]. 112) Контраст в искусстве. Какие черты придает поэзии контраст („Jaki przymiot wynika z kontrastu w poezji“ [21, л. 15-об.]). 113) Принципы смешного в искусстве („w czym śmieszność ma swoje zasady“), юмор [21, л. 14-об.]). 114) Юмор в английской литературе [21, л. 15-об.]. 115) От чего зависит смешное [21, л. 22].

* * *

В конспектах Долинского мы находим, правда, не всегда полные, ответы на вопросы 1, 2, 3, 4, 5, 17, 19, 20, 25, 28, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 95, 96, 98, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 115 (§ 43 „Pawda“, § 44 „Podobieństwo do prawdy“, § 14 „Złudzenie“, § 42 „Gracja“, § 3 „Podział i oznaczenie sztuk pięknych“, § 4 „Podział sztuk pięknych“, § 5 „Przedmioty sztuk pięknych“, § 6 „Różność znaków czyli narzędzi przez sztuki piękne używanych“, § 7 „Ich ograniczenie“, § 9 „Powinowactwo sztuk pięknych“, § 13 „Wystawa powszechna sztuk pięknych zatrudnienia“, § 10 „Główny cel sztuk pięknych“, § 8 „Zmysły na które sztuki piękne działają“, § 38 „Wielkość i górnosc“, § 11 „Stosunek nauki do sztuki manowicie pięknej“, § 2 „Krytyka smaku“, § 11 „Wyobrażenie estetyki czyli nauki o smaku“, § 12 „Dlaczego nie mogą mieć najwyższej zasady“, § 28 „Upodobanie estetyczne“, § 2 „Krytyka smaku“, § 29 „Ukształtowanie smaku“, § 31 „Związek smaku z geniuszem“, § 15 „Ich kierunek na zmysłowość i czucie“, § 16 „Bliższe tego znaczenie“, § 17 „Działanie sztuk na władzę pamięci i przypomnienia“, § 18 „Stowarzyszenie wyobraźni“, § 32 „Działanie sztuk pięknych“, § 33 „Piękność“, § 49 „Interes“, § 5 „Przedmioty sztuk pięknych“, § 38 „Wielkość i górnosc“, § 34 „Nowość, niezwykłość i niespodzianość“, § 35 „Dziwność“, § 36 „Sprzeczność“, § 37 „Śmieszność“).

На некоторые вопросы можно найти ответы в печатных трудах Боровского. Например, отдельные мысли, связанные с вопросами 6, 7 и 8, встречаем в его статье „O wpływie obcych wzorów starożytnych i nowych na ukształtowanie smaku“ („Dziennik Wileński, 1826, t. I, s. 275—290). О его отношении к языку и стилю (вопросы 9—15) и о его классическом пуризме можно судить по печатным статьям („Uwagi nad poezją i wymową...“, „Dziennik Wileński“, 1820, t. I, II, III; „Uwagi nad „Monachomachią“ Krasickiego, „Dziennik Wileński“, 1818, t. 2, s. 284—299, 471—486; „O życiu i pismach E. Słowackiego“, „Dziennik Wileński“, 1815, t. I, s. 20—28), а также по тем стилистическим поправ-

кам, которые вносили его ученики в текст даже таких писателей, как П. Кохановский³⁶.

Подводя краткие итоги, можно заключить следующее о лекциях Боровского:

1. Боровский рассматривал на лекциях очень широкий круг вопросов, о чем свидетельствуют протоколы экзаменов (вопросы по эстетике, по польской, античной и западной литературам, по психологии творчества, по литературоведению).

2. Повторяемость экзаменационных вопросов указывает на преимущественное направление интересов Боровского, а также на то, что он считал наиболее важным для студентов и требующим усвоения в первую очередь. (В восьми протоколах встречаем вопрос о предмете изящных искусств, в семи — вопросы о группах изящных искусств и о возвышенном в изящных искусствах; в пяти — вопросы об отличии поэзии от прозы, о сущности поэзии, о необычном в эпосе, о воздействии изящных искусств на читателя, об отношении науки и искусства; в четырех — об общих правилах красноречия).

3. Изложение в лекциях части тем, например, о «приличном» словопотреблении, о дидактической поэзии, о героических поэмах и др., носит яркие черты поэтики классицизма.

4. Некоторые вопросы (например, 81, 90, 93, 95, 99) отражают желание Боровского познакомить слушателей с новыми эстетическими теориями, с сенсуалистским подходом к ряду эстетических проблем.

5. О польской литературе Боровский, должно быть, говорил сперва в кратком хронологическом обзоре (о чем можно судить по формулировке вопросов 57—60), а затем разбирал отдельные произведения, группируя их по жанрам (см. вопросы 61—65, 67, 70). Кроме того, он применял метод сравнительной характеристики писателей (см. вопросы 72, 73). Следует также напомнить о важном начинании Боровского, о котором исследователи уже писали [33, с. 24—25], — о введении семинарских занятий по литературе, на которых анализировались студенческие работы.

6. Огромная эрудиция Боровского помогла студентам университета широко ознакомиться со всеми актуальными вопросами эстетики и литературоведения того времени. Его начитанность делала читаемые им лекции источником сведений не только по польской литературе, но и по ряду западноевропейских литератур, а также по литературам Востока и Скандинавии³⁷. Поэтому, говоря о литературной образованности

³⁶ Об этих изменениях мы говорим более подробно в ином месте [43].

³⁷ В университетской библиотеке Боровский брал для чтения множество самых разнообразных литературных произведений разных эпох и народов: рыцарский роман об Амадисе Гальском и гуманистов эпохи Возрождения; древнеперсидскую Авесту и скандинавскую Эдду; «Оссиана» Макферсона и антологию народного творчества

Мицкевича, Словацкого, Каетонаса Незабитаускиса, С. Станявичуса и др., следует помнить о роли и заслугах профессора Л. Боровского, читавшего курс красноречия, поэзии и польской литературы с 1814 года и до закрытия университета в 1832 году.

Гердера; поэмы Байрона и Мильтона; сатиры Э. Юнга, пародии Д. Гея, романы Стерна, Смоллета, В. Скотта, Фильдинга; памфлеты и сатиры Свифта, стихотворения Т. Мура, Э. Спенсера, Попа; трагедии и комедии Шекспира; по количеству взятых книг вслед за английскими авторами следуют итальянские: Тассо, Боккаччо, Гварини, Марино, Грациани, Берни, Гравина, Кастильоне, Касти и некоторые другие; меньше французских и немецких имен: Мольер, Вольтер, Руссо, Парни, Расин, Делиль, Фонтенель, Фенелон, Сталь, Гёте, Шиллер, Лессинг, Бюргер, Клейст; Клопшотк и др. Боровский читал испанских и португальских писателей («Дон Кихота» Сервантеса даже перевел на польский язык); особенно его привлекала древнегреческая и римская литература: Бабрий, Пиндар, Теофраст, Мелеагр, Анакреон, Лукиан, Демосфен, Эсхин, Плутарх, Эврипид, Эзоп, Феокрит, Гезиод, Вергилий, Гораций, Овидий, Ювенал, Плиний, Плавт, Проперций, Катулл, Лукреций, Лукан, Персий и др. [2, л. 8-об.—101; 3, л. 9—103-об.; 8, л. 5—180].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века, М., 1962.
2. Библиотека Академии наук Лит. ССР, отдел рукописей, BF-9, № 111.
3. Там же, № 112.
4. Боров Ю. Б. Категории эстетики, М., 1959.
5. Боров Ю. Б. Основные эстетические категории, М., 1960.
6. Ванслов В. В. Эстетика романтизма, М., 1966.
7. Вильнюсский государственный университет им. В. Капсукаса, отдел рукописей, F.2 KC-204.
8. Там же, F.2 KC-491.
- 8-а. Там же, DC-181.
9. Гилберт К., Кун Г. История эстетики, пер. с англ., М., 1960.
10. Жирмунский В. М. Предисловие к изданию: И. Г. Гердер. Избранные сочинения, М.—Л., 1959.
11. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий, М., 1965.
12. Разумовская М. В. Заметки о природе единства классицизма, «Вестник Ленинградского университета», № 8, 1969.
13. Фридляндер Г. М. Предисловие к изданию: Г. Э. Лессинг. Лаокоон, М., 1957.
14. Фролов Е. Вильнюсская школа классической филологии начала XIX в. в лице ее виднейших представителей [..], Вильнюс, 1961.
15. Центральный государственный исторический архив Литовской ССР, ф. 721, оп. 1, № 790.
16. Там же, № 791.
17. Там же, № 1112.
18. Там же, № 1113.
19. Там же, № 1114.
20. Там же, № 1115.
21. Там же, № 1116.

22. Там же, № 1118.
- 22-a. Там же, ф. 1135, он. 4, № 57.
23. Biblioteka Jagiellońska, N 976.
24. Bieliński J. Szubrawcy w Wilnie, Wilno, 1910.
25. Bieliński J. Uniwersytet Wileński, t. 1—3, Kraków, 1899—1900.
26. Buśka S. Z problematyki estetycznej rozprawy konkursowej L. Borowskiego „Poezja i sztuka“, Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego, Toruń, 1967.
27. Chmielowski P. Dzieje krytyki literackiej w Polsce, Warszawa, 1902.
28. Chmielowski P. Estetyka Mickiewicza, Łwów, 1898.
29. Chmielowski P. J. I. Kraszewski, Kraków, 1888.
30. Chmielowski P. A. Mickiewicz, W., 1901.
31. Chmielowski P. Powieść obyczajowa. Pierwsze dziesięciolecie (1830—1840). Księga Jubileuszowa [...] J. I. Kraszewskiego, W., 1880.
32. Chodźko D. L. Borowski, „Atheneum“, 1847, t. I.
33. Dunajówna M. T. Zan, lata uniwersyteckie, Wilno, 1933.
34. „Dziennik Wileński“, Wilno.
35. Encyklopedia Wychowawcza, t. II, W., 1882.
36. Grabowski T. Krytyka literacka w czasach romantyzmu (1818—1830). „Biblioteka Warszawska“, 1909, IV.
37. Grabowski T. L. Osiński i ówczesna krytyka literacka, Kraków, 1901.
38. Hoesik F. Życie J. Słowackiego na tle współczesnej epoki, t. I, Kraków, 1896—1897.
39. Jabłońska-Erdmanowa Z. Oświecenie i romantyzm w stowarzyszeniach młodzieży wileńskiej na początku XIX w., Wilno, 1931.
40. Janowski L. Lata uniwersyteckie J. Słowackiego, Lwów, 1909.
41. Janowski L. Słownik bio-bibliograficzny dawnego Uniwersytetu Wileńskiego, Wilno, 1939.
42. Kallenbach J. A. Mickiewicz, t. I, Kraków, 1897.
43. Kaupuz A. Z dziejów „Gofreda“ na Litwie: Tasso-Kochanowski na amatorskiej scenie wileńskiej z r. 1825, „W kręgu Gofreda i Orlanda“, Kraków, 1969.
44. Kleiner J. A. Mickiewicz, t. I, Lublin, 1948.
45. Korbut G. Literatura polska, t. II, Warszawa—Lublin—Łódź, 1918.
46. Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut“, t. IV, Warszawa, 1965.
47. Lebedys J. S. Stanevičius, Vilnius, 1955.
48. Libera Z. Oświecenie, Warszawa, 1967.
49. Morawski S. Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w., Warszawa, 1961.
50. Pietraszko S. Doktryna literacka polskiego klasycyzmu, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1966.
51. Pietraszko S. Wstęp do wydania: F. K. Dmochowski, Sztuka rymotwórcza, Wrocław, 1956.
52. Pigoń S. Historia jednego konkursu do katedry wymowy i poezji, [w:] Z ogniw życia i literatury, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1961.
53. Poliński M. Notaty do dziejów uniwersytetu. VVU, DC — 181.
54. Polski słownik biograficzny, t. II, 1936.
55. Sawicki S. Początki syntezy historyczno-literackiej w Polsce. O sposobach syntetycznego ujmowania literatury w 1 poł. XIX w., „Rocznik Humanistyczny“, t. XV, z. 1, Warszawa, 1967.
56. Skwarczyński Z. Kazimierz Kontrym. Towarzystwo Szubrawców. Dwa studia, Łódź, 1961.
57. Straszewska M. Romantyzm, Warszawa, 1969.
58. Tatarkiewicz W. Historia filozofii, t. II, Warszawa, 1968.
59. Tatarkiewicz W. Historia estetyki, t. III, Estetyka nowożytna, Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967.

60. Tretiak J. Mickiewicz w Wilnie i Kownie. J. Tretiak. Młodość Mickiewicza, t. I, Petersburg, 1898.
61. Turkowski T. Materiały do dziejów literatury i oświaty na Litwie i Rusi, t. I, Wilno, 1935.
62. „Tygodnik Wileński“, Wilno.
63. Vilniaus universitetas, red. A. Bendžius, J. Kubilius, J. Žiugžda, Vilnius, 1966.
64. Ziemba T. Mickiewicz pod wpływem profesorów wileńskich, „Biblioteka Warszawska“, t. I, 1883.

APIE LITERATŪROS KURSO VILNIAUS SENAJAME UNIVERSITETE (prof. Leonas Borovskis) PROBLEMATIKĄ

R e z i u m ė

A. KAUPUŽA

Tyrinėtojai pažymi didelį Mickevičiaus, Slovackio, Kraševskio, Nežabitausko, Stanevičiaus ir kitų Vilniaus senojo universiteto auklėtinių literatūrinį išsilavinimą. Tai didelis Universiteto „gražbylostės ir poezijos“ profesoriaus L. Borovskio nuopelnas. Dėl to jo skaityto kurso turinys patraukė dėmesį tyrinėtojų, kurie tačiau panaudojo tik jo spausdintus darbus.

Sio straipsnio autorė Borovskio paskaitų charakteristikai panaudojo archyvinę medžiagą: 1. Borovskio egzaminų klausimai, užregistruoti literatūros ir dailės meno skyriaus 1814—1832 m. posėdžių protokoluose, 2. Borovskio paskaitų konspektas, užrašytas studento Dolinskio, 3. trys universiteto bibliotekos skaitytojų 1814—1832 m. registracijos knygos.

Nurodytieji šaltiniai rodo, kad Borovskis perteikdavo studentams daug žinių iš literatūros teorijos, estetikos, lenkų literatūros, taip pat iš antikinės ir Vakarų Europos literatūros. Visos tuo metu aktualios estetikos ir literatūros mokslo problemos daugiau ar mažiau buvo analizuojamos jo paskaitose.

Traktuodamas medžiagą iš esmės, jis yra racionalistas ir klasicistas, bet nesvetimos jam buvo taip pat romantinės XVIII a. pabaigos ir XIX a. pradžios teorijos ir anglų estetikų sensualizmas.

Didžiausią dėmesį Borovskis skyrė teoriniams literatūros mokslo ir estetikos klausimams. Lenkų literatūrai jis paskyrė mažiau laiko (iš 130 mūsų nurodytų egzaminų klausimų lenkų literatūrą liečia tik 30).

**W ZWIĄZKU Z PROBLEMATYKĄ KURSU LITERATURY
W STARYM UNIWERSYTECIE WILENSKIM
(prof. Leon Borowski)**

A. KAUPUŻ

Streszczenie

Szereg badaczy podkreślało wysoki poziom wykształcenia literackiego Mickiewicza, Słowackiego, Kraszewskiego, Niezabitauskisa, Staniawiczusa i niektórych innych wychowanków Uniwersytetu Wileńskiego. Niewątpliwie było to szczególną zasługą profesora poezji i wymowy Leona Borowskiego. Dlatego też treść jego kursu stała się przedmiotem zainteresowania badaczy, którym jednak do jej oceny mogły służyć wyłącznie opublikowane materiały.

Autorka niniejszego artykułu podjęła próbę analizy wykładów Borowskiego w oparciu o następujące dotychczas nie wykorzystane dokumenty archiwalne: 1) sekcstern Dolińskiego zawierający notatki z wykładów Borowskiego z r. 1817, 2) pytania egzaminacyjne Borowskiego zarejestrowane w protokołach wydziału literatury i sztuk pięknych za lata 1814—1832, 3) trzy księgi rejestracji czytelników uniwersyteckiej biblioteki za lata 1814—1832.

Wymienione materiały dają możność stwierdzić, że wykłady Borowskiego musiały zawierać bardzo wiele wiadomości z estetyki, teorii literatury, z literatury polskiej oraz częściowo z literatury antycznej i zachodnioeuropejskiej. Wszystkie aktualne zagadnienia ówczesnej estetyki i literaturoznawstwa znalazły w określonym stopniu odbicie w wykładach Borowskiego.

Ustosunkowanie się L. Borowskiego do wykładanych zagadnień można określić jako klasycystyczne i racjonalistyczne, jednak nie były mu obce teorie romantyzmu i angielskiego sensualizmu końca XVIII — początku XIX wieku.

Borowski zwracał przede wszystkim uwagę na ogólnoteoretyczne zagadnienia literaturoznawstwa oraz estetyki, natomiast kwestie literatury polskiej zajmowały w jego wykładach drugorzędne stanowisko (spośród 130 pytań egzaminacyjnych zaledwie 30 dotyczą bezpośrednio literatury polskiej).