

83(0)

Г42

37474.

801

Г42

проверка

801	39690
7.42	
М. ГЕРШЕНЗОН	
ВНДЕНИЕ ПОЭТА	
21.2.42	22.2.42
12/11	1424
16/12	482

39690

Нетрудно найти и формальные признаки этого. Они ощутимы в стихах Ахундов, скупом подражании старой форме мис заканогаеся не только в том, что не ооответственно этому догаеся язык, ному языку феодадно-ишанской вервалениями прокодайт в советскую анте

Подобным же влиянием объясняют (Чармен и др.) образы и обороты речуратур феодадного происхождения. Всподхода к литературному насадаству пиния Куаль Мухамедова и Вафиева, в сд

Наконец в творчестве молодых советских националистических влияний, выродин советского пролетариата в социал пример в поэме Азамышева, где эти недооценке ведущей роли передовых с казываюсь в создании репертуара да кул театра с особой остротой до самотба за правильную национальную поантвую очередь она была направлена протвитеси которого недооценивали возмо

набной драматургии уже в настоящее и пыткам национального ограничения зна эта борьба миса и среди писателей.

Но все эти нездоровые явления не с тем положением, когда художествен сточенной классовой борьбой, когда во онные националистические элементы, а в массе их продукция. Сейчас советска

83104
Г42
801
Г42
Wb

М. ГЕРШЕНЗОН

ВИДЕНИЕ ПОЭТА

33183
47
39690

МОСКВА.

2-я Тип.-Лит. М. Г. С. Н. Х. (бывш. Т-ва Машистова). Б. Садовая. 1919.



ПРОВЕРИТЬ 2009

1955

1956 г.

ПРОВЕРИТЬ

37444

ЧИТАЛЬНЯ
ИМЕНИ
ТУРГЕНЕВА

Фонд редкой книги
ТУРГЕНЬЯНА

I.

Видение поэта *).

В науке разум познает лишь отдельные ряды явлений, как раздельны наши внешние органы чувств; но есть у человека и другое знание, целостное, потому что целостна самая личность его. Это высшее знание, это целостное видение мира присуще всем без изъятия, во всех полное и в каждом иное; оно несознаваемо-реально в каждой душе и властно определяет ее бытие в желаниях и оценках. Оно также—плод опыта, и обладает всей уверенностью опытного знания. Между людьми нет ни одного, кто не носил бы в себе своего, беспримерного, неповторимого видения вселенной, как бы тайнописи вещей, которая, констатируя сущее, из него же узаконяет доженствование. И не знаем, что оно есть в нас, не умеем видеть, как оно чудным узором выступает в наших разрозненных суждениях и поступках. Лишь изредка и на мгновение озарит человека его личная истина, горящая в нем потаенно, и снова пропадет в глубине. Только избранныкам дано длительно созерцать свое видение, хотя бы не полностью, в обрывках целого; и это зрелище опьяняет их такой радостью, что они как бы в бреду спешат поведать о нем всему свету. Оно неизобразимо в понятиях; о нем можно рассказать только бес-связно, уподоблениями, образами.

Искусство порождено нетерпением человечества. Оно возникло из потребности видеть *воочию* в явлениях действительности эмпирической—действие предельных законов, доступное пока еще только

*) Я собрал из своих писаний, как изданных, так и не бывших еще в печати, все, что относится к этому предмету, чтобы наконец представить мою мысль в связном и последовательном изложении.

сверхчувственному восприятию. Как в обыкновенном письме проявляют между явными строками невидимые строки, писанные химическими чернилами, так искусство сквозит сетью наличных закономерностей, дает видеть более тонкие сплетения норм, т.е. предельных закономерностей. Художник отличается от нехудожника только большей восприимчивостью к тончайшим колебаниям мировой атмосферы, или, что то же, большей яркостью, с какою в нем освещен образ совершенства. Разница между художественным и всяким другим гением заключается, повидимому, в том, что художник отчетливее других людей видит в своем духе и увереннее их утверждает *эту* картину *совершенного* мира, тогда как всякий другой гений видит и утверждает только одну какую-нибудь часть этой картины. Именно поэтому художник практически бездеятелен: нелепо же пытаться ведром вычерпать море, когда видишь все море, а не маленький залив его, ошибочно кажущийся всем морем. Но именно в этом ценность его творчества. Искусство не формулирует никаких отдельных законов совершенства, и оттого не впадает в ошибки, с какими неизбежно сопряжена подобная формулировка норм; но оно поддерживает в людях *общее* упование и общее доверие к их высшему, целостному опыту наперекор раздельному опыту внешних чувств. *Идеи* норм, всегда несовершенные, драгоценны для человечества, как руководство в попытках приблизиться к нормам; но не менее важно и то общее напряжение духа, какое вызывается искусством. Понятно, что в идею может облечься только частичное постижение совершенства; общее же постижение его, какое свойственно художнику, не может выражаться в идеях: вот почему художник творит в образах.

Как бы фантастичны ни были формы, в которые художник облачает свое творение,—процесс творчества всегда один и тот же: взять материал из эмпирического мира, и в нем, в этом материале заставить выступить образ мира предельного. Разница между реалистами и не-реалистами в искусстве сводится к тому, что реалист берет цельную глубину сырого материала, не-реалист — разрозненные песчинки, которые уже сам сжимает в груды. Произведение искусства тем значительнее (или „художественнее“), чем ярче и шире освещен в художнике целостный образ предельного совершенства; следовательно творчество есть процесс сверхсознательный, и сознательные элементы составляют наименее ценную часть художества, потому что эти сознательные элементы, или идеи, непременно ложны, как ложны вообще все формулы, в каких человек пытается выразить свое предста-

вление о законах предельного совершенства. Сверх того, сознательные элементы нарушают единство художественной картины, совершенно так, как если бы художник, изображая вид шеренги солдат, издала, вздумал выписать крупно и отчетливо, в отличие от остальных, одного из них, положим своего брата. Но художник — также и человек, от него нельзя ни требовать, ни ожидать полного бесстрастия в отношении к временным условиям жизни; поэтому сознательные элементы всегда будут вторгаться в искусство. Если общее чувство совершенства слабо в художнике и его внимание направлено преимущественно на выявление грядущих закономерностей в одной какой-нибудь частной группе явлений, мы называем его тенденциозным. Когда тенденциозное искусство исходит из *ясной* идеи тех частичных законов совершенства, оно ложно и необудительно; но оно может быть и художественным, хотя в ограниченной мере, когда знание о норме достигло в художнике уже степени очень яркого чувства, но еще не формулировалось в идее или формулировалось еще только в общих чертах.

Вот разительный пример тенденциозности. В поэме „Параши“ Тургенев хотел показать, как расцветает в любви женская душа, и что выходит из этого в условиях русской жизни. Замысел был в корне ложен, потому что изобразить во всей его внутренней закономерности стихийное явление, и свести эту героическую песню на гражданскую lamentацию — то же, что захотеть привязать тачку к хвосту кометы. Первая девичья любовь, любовь Параши, — это самодовлеющий, замкнутый процесс, в котором никакие *последствия* ничего не могут изменить; он весь в данном моменте, и в этом моменте — абсолют. Тургенев не захотел довольствоваться *изображением*; напротив, по его мысли картина должна была играть служебную роль в отношении идеи. Он задался целью *рассуждать*, и думал, что изображению нужно ему только как материал для рассуждения. В действительности же его внутренней потребностью было как-раз только *изобразить*, т.е. воспеть полноту и красоту созерцаемой им жизни. Картина жизни, а не идея, и стала сюжетом его поэмы вопреки его намерению, и она одна, а не идея, поныне жива в его поэме.

То состояние души, о котором я говорю здесь, сплетено из столь тонких нитей, столь сложно и неуловимо, что не только анализ, но и самое описание его представляет величайшие трудности. Уже юношей Лермонтов знал, что „нет звуков у людей, довольно сильных

чтобы изобразить желание блаженства". Сами поэты говорят об нем всегда в неопределенных выражениях, и даже ясный Пушкин называет его: „смутное влечение чего-то жаждущей души“; но они все говорят о нем. Кто склонен витать в признаниях истинного поэта нечто большее, чем плоды игровой фантазии или метафоры для украшения речи, кто видит в них, напротив, драгоценные свидетельства о неисследованных еще наукою глубинах человеческого духа, тот не может не остановиться с глубоким вниманием на вопросе о природе этого смутного стремления.

Точнее всего оно может быть очерчено терминами Платоновской философии. Платон учит, что душа до ее рождения в теле обитает в мире непреходящих сущностей; там она созерцает чистые образы, забываемые ею в момент рождения. Всякое знание человека, выражающееся в понятиях, есть не что иное, как воспоминание души о виденных ею когда-то образах. И вот, когда в земной своей жизни душа, вникая в понятия, вспоминает свое первичное созерцание, ею овладевает жгучая тоска по ее небесной родине, по тому миру неизменных идей, в котором она жила некогда и в который должна вернуться; эту тоску Платон называет любовью, эросом. Перечитывая наших великих лириков, можно подумать, что они все изучали Платона и усвоили это его учение об Эросе.

В душе всякого истинного поэта живет некое представление о гармонии бытия, властно руководящее им, окрашивающее все его созерцания и являющееся для него постоянным мерилом ценностей. Это гениально выразил Лермонтов в своем стихотворении „Ангел“: звук песни, которую пел ангел, неся молодую душу на землю, остается в душе „без слов, но живой“, и она томится на свете, потому что скучные песни земли не могут заменить ей тех небесных звуков. Все творчество поэта представляет как бы непрерывное усилие припомнить забытые слова небесной песни. Когда Лермонтов хочет подвести итог своему жизненному опыту, он не находит более точного слова, как „обман“ („за все, чем я *обманут* в жизни был“). Какое чудовищное слово! Его обманули—значит, ему было обещано что-то другое? Кто же обещал ему, что на земле можно любить вечно, что страсть не будет исчезать при слове рассудка, что она не будет приносить с собою тайного мученья, что враги не будут метить и друзья клеветать, что в слезах не будет горечи и в поцелуе—отравы? Все эти несовершенства существуют с тех пор, как существует человек; он не мог ждать ничего другого. Почему же он видит в них обман

и почему не кажутся ему обманом смена лета осенью, увядание прекрасного цветка, разрушительная буря? Или, действительно, мы должны думать вслед за Платоном, что душа Лермонтова когда-то созерцала мир, где любовь вечна, приносит только блаженство и не исчезает при слове рассудка, где нет ни злобы, ни клеветы, ни слез? Мы знаем одно—что Лермонтову было присуще какое-то высокое представление о мире, которое служило ему мерилом земных вещей; что оно было для него более несомненно, чем самые эти вещи; что оно было для него нормою. Он не только желал, чтобы жизнь соответствовала этой норме, но твердо знал, что жизнь *должна* соответствовать ей,—и, видя противоположное, ни разу не подумал, что норма ошибочна: нет, он только заключил, что мир обманул его.

Если бы эта норма, живущая в душе поэтов, была только мечтою, она не имела бы никакой цены. Но как, по учению Платона, те чистые образы, которые душа созерцала до рождения,—не что иное, как непреходящие сущности вещей, находимых ею потом на земле, так и полусознательное представление поэта о гармонии бытия обладает высшей реальностью, ибо оно всецело построено из реальных потенций этой гармонии, которые лежат в глубине вещей, еще слепые и связанные, но которые, как созревший в скорлупе птенец когда-нибудь выйдут наружу. Еще незримые простому глазу, они видны художнику и его устами говорят о своей жажде жить.

Из этой мечты о гармоническом строе бытия рождается *тоска* поэтов и то смутное, но непобедимое стремление души, которого не чужд ни один поэт и которое по преимуществу, кажется, характеризует русскую поэзию. По крайней мере, ни в одной литературе мира оно не выражается так часто, в столь обнаженном виде и так настойчиво, как в нашей лирике; оно составляет главный нерв поэзии Лермонтова, Фета, Баратынского, Ал. Толстого, Огарева. Поразительно, что у всех у них тоска носит характер настоящей ностальгии: все они беспрестанно, с глубокой грустью и верой, говорят о своей небесной родине.

Эта мечта объективно неосуществима: поэт не властен водворить гармонию в мире. Но она осуществима субъективно. Дух человеческий—микрокосм: он потому только ощущает болезненно диссонансы бытия, что они звучат в нем самом. Но есть минуты беззаветного упоения, совершенной полноты души, когда в ней умолкают все диссонансы и водворяется на миг ненарушимая гармония. В этих минутах—счастье поэта, именно они дают душе глубоко-интимное ощущение

ние осуществленной гармонии всего бытия. Каждый поэт мог бы сказать о себе словами Тютчева:

О, небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы—и погас!

Вот почему поэты всегда связывают свое стремление к счастью со своей тоской по мировой гармонии или по своей небесной родине: «Нам памятно небо родное», говорит Баратынский; «в желании счастья мы вечно к нему стремимся неясным желаньем». И вот почему любовь, точнее половая любовь, играет в лирике первенствующую роль: не одна она, но она всего чаще и полнее дает человеку то упоение, которое ощущается им, как прообраз мировой гармонии. Эту неразрывную связь между любовью к женщине и мечтой о блаженстве гармонии вскрывает монолог Дон-Жуана у Ал. Толстого:

Я в ней (в любви) искал не узкое то чувство,
Которое, два сердца с'единив,
Стеною их от мира отделяет;
Она меня роднила со вселенной.
Всех истин я источник видел в ней,
Всех дел великих первую причину.
Через нее я понимал уж смутно
Чудесный строй законов бытия,
Явлений всех сокрытое начало.
Я понимал, что все ее лучи,
Раскинутые врозь по мирозданью,
В другом я сердце вместе б'единил,
Сосредоточил бы их блеск блудящий
И сжатым светом ярко б озарил
Моей души неясные стремленья!

И с полной ясностью, не оставляющей места сомнениям, выражает то же Лермонтов:

Есть рай небесный — звезды говорят;
Но где же? вот вопрос — и в нем-то яд;
Он сделал то, что в женском сердце я
Хотел сыскать отраду бытия.

Поясню свою мысль о «видении поэта» примером, и сразу двойным. Пушкин *благоговет* пред красотой совершенства, смиренно сознавая ее недосыгаемость для себя, а Лермонтов *завидует счастью совершенства*, мятежно силится овладеть им: два полюса религиозного сознания, два крайних чувства, неизменно присущих в смешении каждой человеческой душе. И так ярко их изображение, точи-нашим двум величайшим поэтам было предназначено демонстрировать пред всем светом эти две типичные односторонности в их законченной форме.

Многие пути ведут к спасению, и каждой душе предугадан свой путь. Они оба ясно видели пред собою солнце, которое большая часть людей только смутно чувствует, как железо чувствует магнит: образ совершенства; и оба тосковали о нем, хотя и по-разному. Чистое умиление Пушкина и бурное вождление Лермонтова равно святы, ибо дело идет о горней красе, не о земной. Молится ли подвижник злобный сердцем, проливая слезы умиления и благодарности, или преступная душа скорбит несквозанной скорбью о черноте своей и проклятиями молит исцеления своих мук,—не то же ли небесное пламя там светит, здесь жжет? Поэзия Пушкина и поэзия Лермонтова — два разных служения, и нет смысла судить, чье служение выше. Но нам нужно смотреть и замечать: они оба одинаково знали каким-то недоказуемым, но необыкновенно уверенным знанием, что есть некая норма бытия, совершенство; невольное отступление от этой нормы Пушкин ощущал в себе как грех, Лермонтов — как причину своих душевных страданий. Как сложился в них этот умопостигаемый образ? Их непоколебимая вера в его реальность носит все признаки *опытного* знания. Вернее всего зримого и осязаемого они видели мир такой, какого внешний опыт и рассудок не знают; очевидно, у них был и другой, более тонкий опыт — иначе их уверенность была бы или притворством, или бредом, чему противоречат страстная искренность и формальная красота их признаний. Они не учителя идеалов, а повествователи о виденном ими, очевидцы и свидетели подлинно-сущего. Именно в этой убежденности их свидетельств, в этом всенародном оглашении результатов высшего душевного опыта заключается ценность их поэзии, как и всякого истинного искусства.

Мы все за ежедневным и мимолетным забываем первозданное и так сильна в нас эта потребность, что мы сумели ретушировать самые слова, напоминающие о тех вещах, — эти страшные слова

смерть, одиночество, вечность, день, ночь, любовь. Живя в городах, мы почти никогда не выглядываем на небо, а иной из нас наверняка полжизни после детства, когда он настойчиво допрашивал о небе и Боге, не вспоминает сознательно, что над ним есть небо. И вот приходит юноша, — не чудо ли? Его костюм, его манеры ничем не отличаются от наших, быть может он даже с успехом прошел курс гимназии и университета; между тем, он — дикарь, совершенный дикарь: из всей нашей жизни его всего больше занимают не очередные вопросы культуры, не злорадия или века, а солнце, небо, приход весны, судьба, вековые чувства и мысли. Для нас все это банально, для него — страшно ново и увлекательно; он пожирает мир глазами и, увлеченный, начинает рассказывать людям об основе бытия. „И люди шепчут: он поэт“.

От напечатанных книг поэта надо вернуться внутрь его замкнутой и одинокой личности. О художественном произведении, как и о всяком другом произведении творчества (а не повторения), можно сказать, что оно живет только в своем творце, хотя существует вне его. Повесть Тургенева конечно имеет свою структуру и форму, свою окраску, фабулу, стиль — словом, всевозможные объективные качества, так же, как и всякая вещь в мире. Эти качества легко определить и описать. Но как бы подробно мы ни описали их, человек, не читавший той повести, не узнает главного о ней, не узнает именно ни ее самой, как живого целого, ни действия, которое она произведет на него; потому что сущность художественного произведения — в одушевляющей его идее-страсти, а не в его качественных признаках, которые все сползочинены той „идее“. Как всякий живой организм есть своеобразный и однократный план и неповторимое назначение в мире, осуществляемое плотью, так возникший в поэте полуосвященный сознанием замысел отложился и действует в поэме, которую мы читаем. А замысел человека есть плод всей его воли, всех его предрасположений, опыта, навыков, размышлений. И потому произведение искусства может быть правильно понято только в целостной живой личности своего творца, и совершенно не может быть понято вне ее, как объективно-существующее.

Художник видит во вне не то, что есть, а то, что совершается в нем самом. Но синтетическим разумом он приводит в порядок со-

зерцаемые им в себе образы своих душевных движений и, складывая их массы, выстраивает из них новый мир, по способу соединений либо совершенно подобный, либо, как у Гофмана, Э. По и др. частично подобный реальному миру — тому, который видят все. Мир „Записок Охотника“ — ни дать, ни взять крестьянство Орловской губернии 40-х годов; но если присмотреться внимательно, легко заметить, что это — маскарадный мир, именно — образы душевных состояний Тургенева, одетые в плоть, в фигуры, в быт и психологию орловских крестьян, а также — в пейзаж Орловской губернии.

Этот закон художественного творчества можно изложить еще иначе. Действительность состоит из несметных и в высшей степени противоречивых частей или признаков; всякое зрение есть отбор и сочетание субъективно-выбранных признаков действительности, а зрение художника есть наиболее субъективный отбор и построение. Черты быта и психики, из которых человекообразно вылеплен Касьян с Красивой Мечи, — они действительно были в Орловской губернии 40-х годов, но лишь среди кишящего множества других, отличных и противоположных черт: Тургенев безотчетно *выбрал эти* и творческим разумом, подражая природе, построил из них цельный образ. В жизненной драме вкрадлены комизм и пошлость; в благодушнейшем лице можно увидеть черты свиного рыла, в обаятельной улыбке бывает подобие гиены: все дело в том, какой дух, какое душевное состояние отбирает зрением, как пальцами, из разнородной кучи. Каков он есть в ту минуту, то и отберет. Способ отбора и построения, произвольно употребленный художником, сам собою скажется в душе читателя или зрителя — сильной реакцией на его собственное созерцание.

У художника в минуты творчества — свое, особенное отношение к миру. Изображаемый им отрезок действительности извне, может быть, кажется уродливым и грубым, но взгляд извне есть оценка и суд. А поэт не судит. Он любит все вещи, всех людей, любит солнце и непогоду, добрых и злых, и никого не осуждает, но все благословляет и с ласкою нагибается над всяким цветком. Смешно говорить о его равнодушии. Выше наших вялых или жестоких оценок есть другое отношение к миру — та мудрая благость, которая в сознании повторяет самую природу, тоже равнодушную к „добру“ и „злу“.

Точно так же о пессимизме в искусстве может говорить только тот, кто под жизнью разумеет единственно эмпирическую действитель-

ельность; но кто преодолел этот грубый взгляд, для кого каждое явление есть лишь момент в бесконечном процессе совершенствования и наличная действительность неотделима от идеальной жизни, как движение неотделимо от своей цели, тот знает, что искусство есть высшее утверждение жизни, на какое способен человек. Пусть же фигуры на картине темны, пусть нет на ней источника света,—вет есть, только его источник за пределами картины. Чем фигура емнее, тем отдаленнее источник света от того места, где происходит действие картины.

Беспредельная равнина и серое небо над нею. Здесь за четыре санных месяца бывают два—три солнечных дня. Как было не родиться такой стране великому томлению духа, тоске по солнцу, по ярким цветам и по радости? Она и родилась, тоска Северных равнин, и живет в каждой русской душе,—вторая после самой земли общая тчизна народа и интеллигенции. Наиболее чуткие—особенно те, в кого заронил свой луч бог солнца и лиры Аполлон,—рвались к солнцу (даже физически и бежали из-под серого неба на солнечный юг: Гоголь, Глинка, Иванов; и кто знает, как часто это же смутное влечение к солнцу заставляет крестьянина средних губерний уходить на заработки к Дону, на Каспий, в Закавказье! Не отсюда ли и максимализм русской мечты? Подобно тому, как солнце, стоя в зените, роит себе черного двойника в воде колодца, так *отсутствие* солнца в зените родит лучезарный двойник солнца в каждой душе—тоску и сон о вечной радости, о счастье общем, о красоте. Эту тоску русский писатель подслушал и в самой природе русской. Пришвин рассказывает, что, лежа в траве далеко на Ветлуге в летний день, ему за миг почудилось, что лежит он где-то на юге, на высокой горе, залитой солнцем; и он прибавляет: „В северных лесах часто бывают такие южные откровения. И потому это, что сосны и ели, и вереск, и мох в глубине своей нерадостной души вечно грезят о юге. Их жизнь—сон и мечта о невидимом“. Русский человек расслышал эту мечту сосен и мха потому, что она в нем самом. Она проникает основным звуком всю русскую литературу и всю русскую жизнь. Безымянная тоска всего народа и, как плод ее, осмысленная жажда красоты в немногих—типичные черты русской жизни. Солнце мира—для всех одно, все человечество влечется к одному и тому же совершенству; на Западе это влечение сказывается бесчисленными конкрет-

ными стремлениями,—в нас оно живет как одно всеобъемляющее и потому не расчлененное желание.

Как из-за Уральских гор вечно несет ветер по великой русской равнине, день и ночь дует в полях и на улицах городов, так неусыпно бушует в русской душе необъятная стихийная сила,—и хочешь свободы, чтобы ничто не стесняло ее, и в то же время томится по гармонии, жаждет тишины и покоя. Как примирить эти два противоречивых желания? Запад давно решил трудную задачу: надо обуздать стихию разумом, нормами, законами. Русский народ ищет другого выхода и предчувствует другую возможность. Неохотно, только уступая земной необходимости, он приемлет рассудочные нормы, всю же последнюю надежду свою возлагает на целостное преобразование духовной стихии, какое совершается в огненном страдании, или в озарении высшей правдой, или в самоуглублении духа. Только так, мыслит он, возможно сочетание полной свободы с гармонией. Запад жертвует свободой ради гармонии, согласен умять мощь стихии, лишь бы скорее добиться порядка. Русский народ этого именно не хочет, но стремится целостно согласовать *движение* с *покоем*. И те, в ком наиболее полно воплотился русский национальный дух, все безотчетно или сознательно бились в этой антиномии. И Лермонтов, и Тютчев, и Гоголь, и Толстой, и Достоевский, они все обожают беззаконную, буйную, первородную силу, хотят ее одной свободы, но и как тоскуют по святости и совершенству, по благолепию и тишине, как мучительно, каждый по-своему, ищут выхода!

Человек—царь природы, и царствует он в силу своего разума. Но как дорого он платит за эту власть! Как тягостно бремя разума! Какое счастье скинуть тяжелую шапку Мономаха и стать хоть на одно летучее мгновение простым обитателем вселенной, наравне с ветром и облаком, растением и зверем! А если бы можно было снять ее совсем! Бог с нею, с ее правами и со всем ее могуществом! За властью не успеваешь жить, а так хочется пожить, побыть вольным и праздным. Бессонный разум нудит и гонит ставить цели, достижение одной цели рождает другую, и человек кругом опутан неисчислимыми целеположениями своего принудительного разума; безмерное напряжение сил, ни дня покоя и свободной радости! И к тому еще побочные тяготы власти—сознание прошлого и сознание бу-

душего, т. е. тоска и раскаяние о прошлом, и страх, этот проклятый страх, неразлучный спутник всякого владычества, кара за его беззаконность,—потому что космически всякая власть беззаконна и всякий тайно знает это, что и есть страх царей пред крамолой и страх разума пред судьбою.

Вся русская поэзия есть мечта о самозабвении: сложить царский венец разума и зажить беззаботно, стихийно, а если вовсе нельзя, то хоть на миг. Не только Тютчев, чье творчество поистине „Соломоновы притчи“ и „Песнь песней“ царствующего разума,—нет, таков даже Пушкин, гармонический Пушкин.

Дух человеческий представляет одну сплошную стихию, в которой глубинные течения, темные, органические, непрерывно восходят вверх и определяют как наружные чувства, настроение и мысль, так и внешние проявления человека—выражения лица, речь и поступки. Из этих трех элементов непосредственному наблюдению более или менее доступны только последние два: внешне-психологические движения и телесные проявления; то же, что совершается в тайной глубине чужого духа, мы конструируем лишь на основании этих внешних черт по аналогии с нашими собственными душевными переживаниями. Всякий художник имеет более или менее верное чутье глубинных движений души, и потому, рисуя внешнего человека, умеет верно наметить психологический фон. Но одно дело—верно угадывать в общих чертах, другое—непосредственно воспроизводить детальную картину этих скрытых, неимоверно сложных душевных движений. Для последнего нужен особый гениальный дар, какой был, например, у Достоевского. Не обладая этим специальным ясновидением, художник не должен отваживаться в эту сферу. Лучший пример такого самоограничения—Чехов. Он в изумительной степени владел искусством воссоздавать внешнюю психологию человека и, следовательно, располагал безошибочным чутьем внутренних движений; но он строго держался своей сферы и, за очень редкими исключениями, не осмеливался вплотную изображать самые эти внутренние движения в их подлинном виде.

Искусство слова знает два способа раскрытия и обнаружения человеческой души. Для зоркого глаза внутренний склад наблюдаемого человека обнаруживается в самых ничтожных и обыденных внешних проявлениях, в ординарном поступке, в незначительной фразе.

в манере закуривать папиросу или поправлять волосы. Подобрать такой букет этих мелочей и так их изобразить, чтобы чрез них зрительно или читателю стал до осязательности ясен внутренний мир изображаемого лица,—это один из двух способов, притом труднейший; лучшим его представителем у нас является Чехов. Есть другой путь, более благодарный. В жизни человека бывают потрясения, когда глубокое волнение, охватывающее его душу, выносит на свет все тайное ему и нам, что таилось в ее глубине,—когда она расщепливается до дна так, что каждый может видеть ее недра. Таков весь Шекспир: Гамлет, Брут, Отелло, Лир—он рисует их не в обычных условиях их жизни, но в час грозного испытания, выбирая для каждого такое, которое способно наилучше обнаружить основные свойства данного характера.

Художники искони пользовались одновременно обоими способами, и современный роман, со своей сложной фабулой и тонким психологическим анализом, представляет типичный образец такого смешанного метода. Но драма во все времена до последних дней упорно держалась второго, шекспировского способа; и это имело свои серьезные основания. Сцена рассчитана на глаз (посетителей театра мы и называем зрителями); от толпы, сидящей в зрительном зале, нельзя ждать того сосредоточенного внимания, какое возможно для читателя наедине с книгой. Драма похожа на театральные декорации: их видят издали, и потому в них нужны преимущественно основные, резкие линии, сравнительно грубые контрасты света и тени; драма так же отличается от повести или романа, как декорация от акварельной картины. То, что мы называем драматической коллизией или катастрофой, обыкновенно имеет целью только достигнуть обнаружения душевных свойств героя в таких формах, которые ясно видны издали. Правда, в наши дни публики, изогнув свой взгляд на психологическом анализе беллетристики, уже меньше, нежели в старое время, нуждается для понимания в этой грубой демонстративности; успех пьес Чехова, где нет катастроф и почти нет действия, где характеристика действующих лиц достигается исключительно необыкновенно-искусной мозаикой, свидетельствует не только о таланте автора, но и о законности такого приема в драме. Однако, совершенно вытеснить со сцены „катастрофу“ ему никогда не удастся: как-раз глубочайшие стихийные элементы человеческого духа сплошь и рядом остаются незримыми в обыденной жизни и обнаруживаются только в минуты душевных гроз; иной человек, раз ему не пришлось пережить соответствующей катастрофы, так и умрет, сам не узнав

и не показав другим своих тайных, может быть великих душевных сил.

В изображении критики творчество художника-писателя обыкновенно является подобным английскому парку: чистые и прямые дорожки, стрелой уходящие в даль, среди тенистых деревьев ровный газон, прекрасные клумбы и беседки. Этот удобный и приятный образ легко внедряется в память, и читатель, раскрывая книгу поэта в досужий час, уже уверенно мнит себя празднично-гуляющим по чудесному парку. Он приводит сюда и своих домочадцев или воспитанников; за чайным столом или в классной комнате он приглашает их дивиться изобретательности садовника и наслаждаться красотой пейзажей. Но ты войди сам в творение поэта, окупись горячим сердцем в его образы и созвучья,—не английский парк предстанет тебе, но откроется вид сурового и дикого края, где ничто не развлечет и не успокоит тебя: смотри, чтобы не потерять и последний остаток беззаботности, какой еще есть в тебе. Но так должен входить сюда лишь тот, кто жаждет научиться трудному искусству *быть самим собою*.

Дело художника—выразить свое видение мира, и другой цели искусство не имеет; но таков таинственный закон искусства, что видение во вне выражается тем гармоничнее, чем оно само в себе своеобразнее и глубже. Здесь, в отличие от мира вещественности, внешняя прелесть есть безошибочный признак внутренней правды и силы. Пленительность искусства—та гладкая, блястящая, переливающая радугой ледяная кора, которою как бы остывает огненная лавина художнической души, соприкасаясь с наружным воздухом, с явью. Или иначе: певучесть формы есть плотское проявление того самого гармонического ритма, который в духе образует видение. Но как бы ни описывать это явление, оно навсегда останется непостижимым. Ясно только одно: чем сильнее кипение, тем блестящее и радужнее форма.

Эта внешняя пленительность искусства необыкновенно важна: она играет в духовном мире ту же роль, какую в растительном царстве играет яркая окраска цветка, манящая насекомых, которым предназначено разносить цветочную пыль. Певучесть формы привлекает инстинктивное внимание людей; еще не зная, какая цен-

ность скрыта в художественном создании, люди безотчетно влекутся к нему и воспринимают его ради его внешних чар. Но вместе с тем блестящая ледяная кора скрывает от них глубину, делает ее недоступной; в этом—мудрая хитрость природы. Красота—приманка, но красота—и преграда. Прекрасная форма искусства всех манит явным соблазном, чтобы весь народ сбегался глядеть; и по-истине красота никого не обманет; но слабое внимание она поглощает целиком, для слабого взора она непрозрачна: он осужден тешиться ею одной,—и разве это малая награда? Лишь взор напряженный и острый проникает в нее и видит глубины, тем глубже, чем сам он острее. Природа оберегает малых детей своих, как щенят, благотельной слепотою. Искусство дает каждому вкушать по его силам,—одному всю свою истину, потому что он созрел, другому часть, а третьему показывает лишь блеск ее, прелесть формы, для того, чтобы огнепалая истина, войдя в неокрепшую душу, не обожгла ее смертельно и не разрушила ее молодых тканей.

Чтобы уяснить сказанное здесь о художественной форме, приведу пример. Для Пушкина размер стиха, повидимому, безразличен; тем же размером он описывает и расставание с любимой женщиной („Для берегов отчизны дальней“), и охоту кота за мышью (в „Графе Нулине“), встречу ангела с демоном — и пленного чижики, который

Зерно клюет и брызжет воду
И песню тешит жавой.

Тождественны по размеру „Воротился ночью мельник“ и „Жил на свете рыцарь бедный“. Он вообще несравненно беднее размерами, нежели любой из современных нам поэтов. Дело в том, что внешнее разнообразие он заменял внутренним, т.е. специфическим каждый раз движением стиха. Огромную роль здесь играла, конечно, ритмика, т.е. характер чередования ударяемых и неударяемых слогов; но этот принцип, чисто-количественный, сам по себе неспособен обеспечатить стиху душевную выразительность; напротив, он формален и мертвен. Он становится могучим орудием поэзии только в сочетании с окраскою звуков, т.е. с характером чередующихся гласных, и если ритмика, формальное начало, в значительной мере подчинена сознанию, может быть изучена и сознательно усвоена, то чередование гласных всецело определяется ритмом чувства, т.е. какими-то иррациональными движениями, которые совершенно не поддаются анализу и выучке. Здесь господствует строжайшая закономерность, совершенно непостижимая, хотя и вполне ощутительная в своем про-

явления; здесь обман невозможен: тонкое ухо безотлучно услышит полноту и своеобразие чувства в закономерности чередования звуков, которой не может подделать даже гениальный поэт. Я не могу объяснить, почему стих: „Для берегов отчизны дальной“ кажется мне абсолютно-закономерным, непреложной закономерностью самой природы, но я чувствую, что этот ряд гласных, именно в этом порядке, непогрешимо-меток, замена хоть одной гласной другою была бы резким диссонансом.

В этом отношении Пушкин недостижимо высок. Его лучшие стихи обнаруживают в чередовании гласных такую непреложную внутреннюю принудительность, которая делает их похожими на явления природы. И признак этот, быть-может,—важнейший в поэзии Пушкина, так как он, во-первых, гарантирует совершенную подлинность чувства, выражаемого в стихе, и, во-вторых, обеспечивает совершенную послушность звуков чувству, так, что чувство это полностью и незасоренным переливается из души поэта через звук и слух (или зрение) в душу читателя. При слабом настроении разнобразные силы души действуют вяло и небрежно; но могучее напряжение чувства мобилизует их и всецело покоряет себе: тогда всякий орган духа,—а в поэте особенно орган, заведующий звуками,—как бы утрачивает свою самочинную волю, и, подобно подмастерью, который сам загорелся творческим замыслом хозяина, подает создающему чувству не случайные орудия, а в каждую минуту именно тот инструмент, какой нужен. Так, мне кажется, с непреложною закономерностью служит звуковой орган вдохновению поэта, при чем эта работа совершается вполне безотчетно.

Художественная критика—не что иное, как искусство медленного чтения, т. е. искусство видеть сквозь пленительность формы видение художника. Толпа быстро скользит по льду, критик идет медленно и видит глубоководную жизнь. Задача критика—не оценивать произведение, а, узрев самому, учить и других видеть видение поэта, вернее, учить всех читать медленно, так чтобы каждый мог увидеть, потому что каждый воспримет это видение по-своему. Статья Вл. Соловьева о поэзии Тютчева, этюд Карлейля о Роб. Бернсе—подлинная критика; и всякое исследование в области искусства, направленное к этой цели, есть критика.

По смыслу сказанного может показаться, что критике в узком значении слова подлежат только гениальные произведения

искусства, такие, которые действительно содержат в себе новые прозрения. Несомненно, не все, что выдает себя за искусство, есть искусство, как не все золото, что блестит, но и на низшей своей ступени искусство уже есть откровение, и если только найдется критик, который не пожалеет труда на то, чтобы извлечь и показать людям это малое зерно истины,—благо ему. Чем меньше зерно, тем труднее его показать: неблагодарная, но тем более святая задача. Нужно открыть сокровищницу Пушкина и пустить в общий оборот заключенные в нем богатства, но пусть не пропадет втуне и тот бедный обод, какой принес людям какой-нибудь Туманский; ведь и он выстрадал свой обод,—а всякое давание поэта есть благо.

Такая критика (а только это, повторяю, и есть критика) неизменно соединена с благочестием к художнику и его труду. Такой критик непременно в чем-то основан конгенитален художнику, о котором пишет, потому что иначе он не увидел бы его видения; он чувствует художника мастером, себя подмастерьем, и любит его, и дивится ему в той мере, в какой сам увлечен откровением истины. Бывает, что критик, по силе духа, или же просто продвинутый временем, опередит художника. Тогда, вскрывая тайную мысль художника, он покажет и ее неполноту, ее несовершенство; но и тогда его укор будет звучать благоговением, как в том этюде Карлейля, где Бернс не осужден, но оправдан приговором: „в его душе жил Бог, но в сознании не было храма, чтобы молиться Ему“.

И потому также критика должна быть в высшей степени осторожна по отношению к созданиям искусства, только что увидевшим свет. Критик по своему истолковывает видение поэта, и это истолкование ценно тем, что оно вообще вводит людей в глубину этого творчества; но оно же и опасно, так как критик, чем он сильнее и ярче, тем успешнее навязывает обществу свое субъективное толкование. Этим легко можно исказить воздействие художника на его современников. Больше того: иногда такое толкование соблазняет самого художника, вследствие чего художник впадает в рассудочное и потому одностороннее самосознание. Художники былых времен обеспечены не только против второй, но и против первой опасности. Как ни скользка невзвешенная форма, на большом протяжении толпа, хоть смутно и бессознательно, все же вбирает в себя смысл творения, часто задолго до того, как явится критик, способный раскрыть этот смысл. Так образуется в обществе некое верное чутье, и тогда субъективность критика уже безразлична, даже если она

не находит противовеса в самой критической литературе. Притом, самая законченность творчества, наличие уже всех и многих произведений покойного художника, является прочным оплотом против фантастических толкований. Напротив, если это начинающий художник, если на лицо только одно или немного его созданий, критик легко может впасть в ошибку, а его ошибка может причинить большой вред. Пусть даже критика будет гениальна и представит сама по себе огромную ценность,—она исказила, раздавила своей тяжестью неокрепший талант. Таким образом, в обращении с живыми авторами критика должна быть крайне осмотрительна. Об этом твердо помнил Сент-Бев; каждый раз, когда ему приходилось писать о живом художнике, он предварительно старался лично сблизиться с ним, изучал его, как человека, подолгу беседовал с ним,—все за тем, чтобы не „оклеветать“ его, не подменить правды хотя бы и остроумной схемой.

II.

Поэзия как познание.

Статья Г. Лансона, помещаемая здесь в приложении, рассчитана формально на французских читателей, но она представляет такой большой научный интерес, что перевод ее на русский язык не нуждается в оправдании. История литературы, как отрасль знания, по верному замечанию Лансона, не есть наука и по существу не может быть ею; но научными могут, а следовательно и должны быть принципиальные основания этой полупунаучной дисциплины: определение ее предмета, ограничение ее ведомства и общая формулировка ее методов. Эти научные основы историко-литературного знания и устанавливает статья Лансона с такою, я сказал бы, законодательной непреложностью, которая не может истекать из личного только опыта. Он сам говорит, что законодательствует не от себя: его статья, которую и по всесторонней обдуманности скупых слов можно назвать Уложением истории литературы, есть итог богатого опыта, накопленного французской историей литературы. Сам Лансон—заслуженный и выдающийся работник в этой области; собственный долгий опыт научил его понимать уроки коллективного опыта и извлечь из них эти законы. Его статья от начала до конца дышит тем истинным смиренным, которому неизбежно научает каждого специалиста долгая и че-

стная работа, а которое, конечно, не имеет ничего общего с обезличением человека. При всей своей краткости эта статья, после замечательной работы Германа Пауля*), к сожалению не переведенной на русский язык,—лучшее из существующих руководств по методологии историко-литературного знания.

Для нас она, можно сказать, даже слишком хороша. В деле истории литературы родина Лансона далеко определила все другие европейские страны. Нигде эта отрасль знания не привлекла к себе за последние полвека столько выдающихся умов, нигде не появилось столько замечательных работ, и нигде она не достигла такого высокого уровня в смысле строгости методов—как во Франции. Общие вопросы там давно решены: что такое литература, что входит и что не должно входить в историю литературы, и пр. Поэтому Лансон не останавливается долго на этих вопросах. Он в первых страницах формулирует соответственные положения только для того, чтобы в дальнейшем опираться на них. Ему нет надобности убеждать читателя, стараться внедрить в него эти здравые общие понятия,—он спешит перейти к более тонким вопросам специальности, к технике дела.

У нас, в России, дело стоит иначе. У нас из десяти человек, пишущих книги или журнальные статьи на историко-литературные темы, едва ли один имеет правильное представление об основных принципах истории литературы, да едва ли имеет и какое-нибудь представление о них. Самая мысль о том, что такие принципы существуют,—у нас почти новинка. История литературы является у нас отраслью публицистики между прочим и в смысле полной свободы от каких бы то ни было рамок, принципов, методов и пр. Пиши то хочешь, как хочешь и о чем вздумается: если написанное кажется литературных произведений, изданных по крайней мере 20—30 лет назад, оно без околичностей зачисляется в „историю литературы“. История литературы есть свободное художество, в котором вправе двигаться всякий; было бы горячо написано,—больше ничего не требуется.

Белинский когда-то сказал, что у нас еще нет литературы, потому что пять—шесть корифеев не составляют национальной литера-

*) В 1-м томе *Grundriss der germanischen Philologie: Methodenlehre: Literaturgeschichte*, Ss. 215—237. Лансон во многом следует выводу Пауля.

туры; так и мы можем сказать, что, несмотря на замечательные труды Потебни, Тихонравова, Александра Веселовского, у нас еще нет истории литературы. Она есть там, где по крайней мере основные ее понятия прочно установились на всей ее территории, начиная с диссертаций и кончая учебниками и журнальными статьями; у нас, за немногими исключениями, этим не может похвалиться даже университетская наука, а вне ее — в учебной и популярной литературе — парит уже совершенный хаос. Коротко говоря, история литературы еще не выделилась у нас в особую отрасль знания, не завела своего хозяйства, а живет еще в родительской семье, как один из видов непринужденного писания о чем вздумается и как вздумается. Семья эта беспорядочная и беззаконная, и детей она вырастила в своеволии и праздности. С годами им неизбежно приходится выделяться, и тут-то начинается для них трудная наука дисциплины, без которой на воле никак не проживешь. Вся эта семья непринужденного писания управляет большим хозяйством: она регистрирует и комментирует всю духовную жизнь страны; каждый из ее членов заведует какую-нибудь частью общего дела: публицистика — общественной мыслью, критика — текущей изящной литературой, история литературы — прошлым литературы. Это делается кое-как, сообща, по взаимному соглашению, и до поры, до времени дело идет недурно. Но вот какая-нибудь отрасль хозяйства разрослась и усложнилась до невероятности, заведовать ею становится все труднее и труднее, — мешают семейная нераздельность, нужны особые знания и приемы, — нужно специализироваться; тогда данный член семьи выделяется. Настала пора выделиться и истории литературы, как и сестре ее — критике; слишком богата и сложна стала литература, слишком сложно отношение к ней читателей, чтобы можно было и дальше вести дело по-домашнему. Да и общий дух научности, все более проникающий в умственную жизнь общества, толкает к дифференциации.

Всякая отрасль знания, чтобы быть принятой в круг наук, должна прежде всего точно объявить предмет и границы своего ведения. Это самоопределение есть первое условие и вместе первый признак ее самостоятельного бытия. Что есть предмет истории литературы, другими словами — что следует понимать под термином литература? вот первый и главнейший вопрос нашей дисциплины. Пока он не решен — она не начала существовать, а от верности ее решения зависит правильность ее приемов, а следовательно, и вер-

ность и плодотворность выводов, которые она передает обществу в обучение и руководство.

У нас об этом мало думали, да и побуждения не было думать. При той нераздельности хозяйства история литературы должна была, худо ли, хорошо ли, служить интересам целого. Отсюда само собою родилось такое ее определение: литература есть совокупность словесных памятников, в которых выразилась духовная жизнь народа; история литературы есть обобщение этих памятников, имеющее целью выяснить духовную эволюцию народа. Обыкновенно это определение даже не формулировали; оно было настолько общепризнано, что казалось излишним защищать или пояснять его; просто по этому плану писали и пишут до настоящего дня почти все, кто пишет у нас историко-литературные книги, учебники и статьи. А кто и задавался целью теоретически решить вопрос о предмете истории литературы, решал его именно так, как сейчас сказано. Таковы, например, формулы, предложенные проф. Киричниковым и проф. Дашкевичем. Впрочем, такие теоретические определения не влияли на общую практику: напротив, они сами сложились под ее влиянием.

Я раскрываю новейшее и лучшее из руководств по истории древней русской литературы: здесь на равных правах трактуются быliny, сказки, „Слово о полку Игореве“ — и „Почтение“ Владимира Мономаха, проповеди Луки Жидята и летопись Нестора. Раскрываю новейшее школьное руководство по русской литературе XVIII века, и нахожу то же: наравне с Фонвизинным, Крыловым и Державинным — в одной линии стоят „Юности честное зерцало“, записки Болотова и „Наказ“ Екатерины. Раскрываю новейшую историю нашей литературы XIX века, и нахожу — рядом с Грибоедовым и Пушкиным — Греча и Чаадаева, между Лермонтовым и Гоголем — историю славянофильства и западничества, очерк журналистики 40 годов, и пр. И какой бы из существующих обзоров нашей литературы я ни взял, — везде одно и то же: все словесное творчество рассматривается как однородный материал, будь то публицистика, или философия, или поэзия.

Объединяется этот материал, как сказано, с целью добыть из него данные для характеристики духовной жизни народа или общества в его прошлом. В принципе против такой постановки дела ничего нельзя возразить; задача эта вполне законна, и для решения ее, разумеется, должны быть использованы все наличные памятники прошлого, — в том числе и поэзия. Но она могла бы быть законной только при соблюдении элементарных условий научности, чего у

нае, к сожалению, вовсе не делается. Прежде всего, такая „история“ не есть история литературы, а есть история духовной жизни или общественной мысли. Стало быть, она ни в каком случае не должна отождествлять себя с историей литературы. Между тем у нас она искони отождествляется с последней, и не только по имени, но и по существу. Отсюда проистекает двойное зло: во-первых, она этим незаконно узурпирует чужую область, выдавая себя за историю литературы и не давая места настоящей истории литературы. Скромный читатель, одолев четыре тома Пыпинской „Истории русской литературы“, услаждается лестным сознанием, что ознакомился с историей русской литературы, тогда как Пыпин в действительности не дал, не мог, да и не хотел дать ему систематических сведений по этой части,—и я боюсь, что после такой прививки названный читатель уже на всю жизнь становится невосприимчивым к настоящей истории литературы, потому что привык искать в ней историю общественных идей. Второе зло заключается в том, что история общественной мысли, отождествляя себя с историей литературы, тем самым безнадежно запутывает свое собственное дело и обрекает себя на бесплодие.

В самом деле, уже самое звание обязывает ее ко многому такому, что по существу ей совершенно чуждо. Раз она называется историей литературы и сознаёт себя исполняющей должностные функции, ей волею-неволею приходится поднимать и чисто-литературные темы. Автор одного из упомянутых выше руководств говорит в своем предисловии, что задача его книги—„провести перед глазами учащихся как развитие общественных течений и отражения их в литературе... так постепенное развитие художественных литературных форм, по дороге характеризуя, возможно полно, самих писателей. Вот классическая формула русской истории литературы. Казалось бы, что общего между эволюцией, например, драмы—и развитием общественной мысли в тот же период? Конечно, это общее существует. Нет никакого сомнения, что вся духовная жизнь нации или отдельной ее части за известную эпоху представляет некоторое единство: эволюция общественной мысли и эволюция драмы где-то, в таинственных недрах человеческого духа, несомненно имеют один общий корень,—но разглядеть этот исходный узел мы не в состоянии, пройдут вероятно еще столетия, прежде чем успехи психологии индивидуальной и массовой (исторической) сделают это хоть малой мере возможным. Но наши историки литературы и не заботят

об этом; им и на мысль не приходит искать внутренней связи между эволюцией литературных форм и развитием общих идей.—Они просто, по обязанности неудобного звания, механически перемешивают свой основной рассказ—о ходе духовной жизни—отрывочными рассуждениями о чисто-литературных явлениях: о языке Карамзина, о заслугах Пушкина в истории русского стиха, и т. п. Они делают это нехотя и кое-как, чтобы только отделаться; и понятно, почему: они сами чувствуют, что для их настоящей цели это совершенно не нужно. Историк поставил себе задачей проследить развитие гуманных идей или общественного самосознания в России; его прямыми материалами являются памятники общественной мысли и индивидуальные документы типического свойства. Он хочет пользоваться, конечно, и изящной литературой данного периода, но только со стороны выразившихся в ней логических идей или социальных чувств. При чем здесь эволюция лирических или драматических форм в данное время? Возможно, что и в ней есть нечто характерное для общего умонастроения эпохи,—но извлечь этот элемент он не может, да и никто не смог бы пока. Нет ничего удивительного, что он спешит отделаться немногими равнодушными словами, чтобы продолжать нить своего делового изложения. Как история литературы, эти отступления большей частью не представляют никакой ценности, и собственно истории в них нет, а историю общественной мысли они портят своей неуместностью, как части, не ассимилированные предмету исследования.

Еще важнее другая ошибка, в которую вовлекает историю общественной мысли незаконно носимое ею звание истории литературы. Нет сомнения, что в этом смешении двух разных отраслей знания большую роль играет лень. По своему существу история общественной мысли должна была бы строиться вовсе не из литературных материалов. Ее настоящие источники—во-первых, сама жизнь, т. е. те памятники, в которых рисуется быт эпохи, формальный строй общества, навыки и вкусы, во-вторых—те, по которым несомненно может быть прослежен рост сознания, опережающего быт. В разряд последних памятников входят, разумеется, и памятники чистой литературы, но они здесь—и не главные, и наиболее вторичные; без сравнения важнее их вся рассуждающая письменность, т. е. все, что носит характер анализа или проповеди (для новейшего времени—публицистика), и затем—документы интимного свойства, наиболее искренние из всех, как письма и дневники. Но использова-

ние такого материала представляет чрезвычайные трудности: именно так разрабатывают немцы историю своей культуры; у нас, при полном почти отсутствии частичных исследований, это сейчас и невозможно, и даже слабая попытка такого изложения потребовала бы громадного труда. И вот история общественной мысли фальсифицируется посредством литературы. Изучать памятники жизни и документы общественной психологии поистине нелегко; а книги так удобны: они не велики, приятны для чтения, выписки сделать нетрудно. Попробуйте *в самом деле, по настоящим источникам* восстановить картину общественных настроений в 50-е и 60-е годы: какое громадное множество скучного материала надо разработать и как трудно разобраться в его хаотическом содержании! То ли дело перечитать с карандашом в руках романы Тургенева и Гончарова, и на основании их, слобив небольшим количеством случайных реальных фактов, изобразить стройную, ясную, одушевленную картину общественной мысли! И просто, и удобно. Выходит, что незаконное звание присвоено не спроста. Коварного умысла тут разумеется, не было,—традиция сложилась сама собою, но не без участия лени, и ей же обязана своей долговечностью.

А результат—полу-наивная ложь, одинаково искажающая историю общественной мысли, и историю литературы. Чтобы по-лучить возможность писать историю жизни на основании литературных, т. е. поэтических произведений, принципиально объявляется, что поэтический образ—точная фотография жизни, и даже не индивидуальный снимок, а тип, т. е. систематическое обобщение наиболее существенных черт действительности. Философская критика уже давно доказала, что это—грубое заблуждение, что поэтический образ воспроизводит не объективную реальность, а только душу самого художника, что реальность отражается в поэтическом образе непременно искаженной, субъективно-переработанной, что даже тогда, когда художник искренно стремится только изобразить действительность,—как это думали делать писатели реальной и натуралистической школ,—это ему никогда не удастся, и удастся тем меньше, чем больше он художник. Что из этого! Наши историки литературы, общественной мысли тоже не видят и не внемлют: всей линией идет оживленная работа перегонки поэтических образов в „типы“ и „типов“—в историю общественной мысли. Онегин в дальних рассуждениях признается „типом“ двадцатых годов, лишний человек Тургенева трактуется как неподдельная реальность, фи-

лиция литературных образов Онегин, Печорин, Рудин, Райский выдается за филиацию реальных общественных явлений, и пр. и пр. Художественный образ никогда не может быть типом, т. е. сводной фотографией с жизни: он—акт самораскрытия и самопознания, вольная или невольная повесть художника о самом себе. Художественный образ сам по себе не типичен, но типично может быть внутреннее состояние самого художника, и тогда постольку же будут типичны и реальные черты, выбранные им для передачи своего настроения. Следовательно, типичность художественного образа нельзя снять сразу, как сливки с молока; чтобы добыть ее, надо произвести очень сложную и трудную работу: надо биографически и психологически исследовать субъективное происхождение образа в душе его автора, и когда этим путем выяснится, между прочим, и исторический смысл образа, этот элемент может быть использован историей общественной мысли, но не иначе, как с величайшим недоверием к его типичности, и только как подтверждение или иллюстрация выводов, сделанных на основании реальных данных (общей истории, бытовых форм эпохи, писем, дневников и пр.).

Ясно, что при таком способе исследование истории духовной жизни превращается в совершенно фантастическую картину, какой она и является у нас на всем своем протяжении. Не менее того страдает и литература. Извлекая из художественного произведения „типичность“ его образов и его логическую идею, историк откладывает его в сторону, как окончательно объясненное, и тем внедряет в читателя уверенность, что никакого другого содержания оно не имеет, что в этой его идее и этой фотографичности—вся ценность произведения. Иными словами, подлинная сущность поэзии, ее *specificum*, выбрасывается за борт. Конечно, душу читателя не обманешь; она берет из поэзии именно эту пренебрегаемую историками сущность, как единственно сродную ей, а „общественный смысл“ Онегина ни мало не трогает ее. Но разум, сознание читателя закабалены историком; разуму читателя предписывается игнорировать художественное содержание поэзии и все свое внимание сосредоточивать на ее идейном или общественном содержании; т. е. тот свет, который должен был бы освещать в душе читателя ее сложную работу над восприятиями от поэзии художественными впечатлениями, историк приказывает вынести вон. Получается двойственность, в результате которой и художественное восприятие совершается тупо, хаотически, и

восприятие исторических идей превращается в скучную выучку. Досадно только первое, — о втором, кажется, нечего жалеть; напротив, надо радоваться этому здоровому чувству самосохранения, которое не дает проникать в души умозрениям нашей доморощенной „истории общественной мысли“.

Я говорил до сих пор преимущественно о внешнем составе этой гибридной „отрасли знания“. Что сказать о ее методах, руководящих началах?

Самая задача исследования предносится нашим историкам в крайне смутных очертаниях. Обыкновенно формула гласит так: проследить развитие „национальной мысли“, или „общественного самосознания“, или, как цитировано выше, „общественных течений“. Народная или общественная мысль движется одновременно по многим линиям, дробится и горизонтально, и вертикально; идет развитие религиозного сознания, развитие политического сознания, развитие моральных идей, развитие вкуса, и пр. и пр., и все эти бесчисленные все очень существенные „течения“ еще резко дробятся по слоям народа или общества, даже до полной противоположности. Как уже сказано, есть и единство народной жизни, есть и единство эпохи. Очень вероятно, что со временем ученые научатся выяснять основную линию общенародного развития за отдельный период, а потом и на протяжении всей его истории. Но какая огромная подготовительная работа нужна, чтобы это стало возможным, какое количество монографий, отдельных, малых и больших, отрезках каждой из этих многочисленных эволюций для каждой общественной группы! А пока историк, даваясь несбыточной целью проследить развитие общественной мысли, естественно и неизбежно впадает в произвол: из скольких слоев общества он выбирает для изучения тот, которому хочется выбрать, из многих эволюций, одновременно совершавшихся в данном слое, — ту, которая его лично почему-нибудь интересует. Или вернее — потому что здесь во всей силе сказывается закон нераздельного хозяйства, о котором выше была речь, — оба выбора определяются наличным умонастроением того круга, к которому принадлежит историк; другими словами, история систематически превращается в служанку текущего дня, в памфлет, который не познает истину, а только известным подбором и освещением фактов доставить победу предвзятому убеждению. Таковы наши истории литературы и истории общественной мысли; и не сказать, что чем они честней, чем откровеннее носят характер

флэта, тем они лучше, потому что в этом случае они наиболее приближаются к настоящей истории избранного автором духовного течения в избранной им общественной группе и наименее вторгаются в область чисто-литературного анализа. Таковы, например, „Очерки Гоголевского периода русской литературы“ Н. Г. Чернышевского. — Сказанное касается преимущественно истории нашей новейшей литературы и мысли. В разработке древней литературы царит столь же механическое смешение истории духовной культуры с филологией и фольклором. Истории литературы и там еще нет.

Итак, за немногими исключениями, у нас нет ни истории литературы, ни истории духовной культуры, а есть только противонаучная смесь той и другой; да есть еще небольшое и медленно возрастающее число дельных, методологически правильных, подчас даже замечательных монографий, — залог лучшего будущего.

Что же такое литература и чем должна быть история литературы?

Лансон, предполагая смысл термина „литература“ общеизвестным, определяет ее лишь в той мере, в какой это нужно ему для его дальнейших рассуждений, именно — со стороны ее действия. В состав литературы, говорит он, входят только те словесные произведения, „которые в силу особенностей своей формы обладают способностью возбуждать воображение, чувствительность или эстетическое чувство читателя“. Центр тяжести этого определения лежит в понятии формы: возбуждающим элементом в литературном произведении является его форма; словесные произведения, возбуждающие своим содержанием, к литературе не принадлежат. Анекдот, волнующий воображение читателя соблазнительными подробностями, отчет репортера, возбуждающий его чувствительность картиною людского горя, не принадлежат к литературе. И уже заранее, по существу, исключаются из нее все те произведения словесности, которые по самой своей природе не способны возбуждать воображение, чувствительность или вкус, а обращаются к логическому сознанию читателя: философия, история, публицистика, популяризация наук и пр.

Что такое история? Хронологически-последовательное описание явлений, сменявшихся во времени, не есть история и не есть вообще какое-либо знание. Каждое явление многосторонне; если бы можно было всесторонне описывать явления, такое описание было бы инвентарем, и только; но это и невозможно: мы не умеем видеть все стороны, и потому, описывая явление, мы неизбежно делаем выбор:

мы описываем ту или те его стороны, которые кажутся нам наиболее важными. Значит, все дело в правильности выбора, ибо очевидно что история, которая есть не что иное, как картина последовательного развития, только в том случае исполняет свое назначение, если она проследживает развитие явлений в их наиболее существенном признаке. Не хронологически описывать явления со всевозможных сторон, не описывать их смену в произвольной-избранной их особенности есть история, но, определив основной признак данной категории явлений, обуславливающий ее единственность, показать весь ряд хронологически-сменявшихся форм, как непреложное проявление закономерной эволюции того внутреннего начала,—вот что есть история. Первое дело историка—определить избранную им группу явлений, по общему правилу логики, через род и видовое отличие: это определение должно быть осью его работы.

Если так, то ни хронологически-последовательный рассказ о старых писателях, с хаотическим изложением и анализом их произведений, ни хронологически-последовательный анализ их творчества с точки зрения, выбранной произвольно, не есть история литературы. Раз основной признак литературы—художественность формы, то очевидно, что изложение эволюции литературы по какому-либо другому признаку не достигает цели. Так, например, проследить развитие гуманных идей или политического свободомыслия в русской литературе—отнюдь не значит писать историю русской литературы. Это будет глава из истории гуманизма или либерализма в России, т.е. часть общей истории России, но сущность литературного развития этим несколько не будет освещена, ни даже затронута.

Тайна искусства есть тайна, и дарование художника можно только описать извне, но не объяснить. Почему обыкновенный человек, постигнутый горестью, весь поглощается ею, а художник о своей сплет песнь, живущую потом века? И какие чары заключены в этой песни, почему она так волнует меня, не пережившего ни этой, ни даже подобной горести? Ничего этого мы не знаем. Знаем только, что иным людям присущ дар непосредственного и целостного умозрения, что называют интуицией, и что умозрение это бывает двух родов: метафизическое и художественное. Они сродни и всегда смешаны, но не в равной мере: метафизическое ясновидение всегда сопутствуется способностью к художественной форме, художественное—способностью к раскрытию метафизических сущностей. И вот, отличительное свойство художественной интуиции есть то, что ее

содержание неотделимо от формы, в которой оно дается. Ее содержание не может быть изложено в логических терминах: оно может быть только непосредственно передано в образах, красках, звуках или ритме слова, так что назначение и сущность искусства—не в воспроизведении действительности и не в передаче художником другим людям его сознательных идей—философских, моральных и пр., а только в точном воспроизведении его „видения“, изображенная же им действительность служила ему только материалом, как, в другом смысле, ему служат материалом краски, мрамор, слова, а идеи ценны лишь постольку, поскольку они необходимо-присущи самому его видению.

В художественном произведении можно условно различать три элемента: во-первых, элемент *игры* в Шопенгауэровском смысле, т.е. в смысле бескорыстного отношения художника к миру явлений, духовной свободы в созерцании его; во-вторых элемент *вдохновения*, или экстаза, неразрывно связанный с первым; и наконец элемент *познания* или углубленного видения, которое дается художнику именно в силу свободного вдохновения, присущего ему в минуты творчества. Читателю или зрителю элемент игры в произведении искусства доставляет наслаждение, элемент экстаза сообщает ему общую возбужденность духа, как бы пробуждает его из полудремотного состояния или погруженности в материю,—и оба вместе создают в нем такое бескорытное и радостно-возбужденное состояние, при котором видение художника, образ мира, им начертанный, остро внедряется в душу читателя и органически перерабатывается в ней, как бы вступает в существенное взаимопроникновение с мировосприятием самого читателя,—потому что не только у художника, но и у всякого человека есть свое видение мира, не столь глубокое и яркое, но также целостное и лично своеобразное. Из этих трех элементов два: игра и экстаз, совершенно не подлежат анализу и обсуждению. Изучать искусство мы можем, в последнем счете, только как особый вид познания. Мы можем постараться только раскрыть видение поэта и проследить эволюцию тех средств, из арсенала которых он сообразно своему видению черпал,—по-своему сочетая их и дополняя новыми,—свои художественные формы.

Когда возникнет такая история искусства, она будет одной из важнейших отраслей человеческого знания, вернее—самопознания. Ее воспитательное значение будет огромно, не только по сравнению с жалкой ролью, какую сейчас играет история искусства, но и абсолютно.

Итак, нет эволюции художественных видений, но есть эволюция художественных форм; невозможна история поэзии в ее существе, но возможна история поэтических форм и средств, и она есть важное подспорье в изучении видений поэтов.

В 1911 году, на философском конгрессе в Болонье, Анри Бергсон произнес замечательную речь о философской интуиции. Изложенное выше было писано мною до ознакомления с этой речью, вероятно даже раньше ее произнесения¹⁾; тем уместнее привести здесь превосходные страницы Бергсона: его глубокий анализ философской интуиции может быть целиком перенесен на видение поэта, потому что в существе своем оба тождественны, хотя разнятся по характеру, а оттого и по способу воплощения.

Сказав сначала о господствующей привычке разлагать философскую систему исторически, отыскивать ее источники, определять в ней влияния и сходства, он продолжает²⁾: «Но если нам приходится часто иметь дело с идеями великого мыслителя, то мало-по-малу, процессом какой-то незаметной инфильтрации, мы проникаемся совершенно иным чувством. Я не говорю, что наш первоначальный труд сравнивания был потерянной работой: без такого предварительного усилия, без такой попытки воссоздать философскую систему из того, что не есть она, и связать ее с тем, что было вокруг нее, мы бы, может быть, никогда не узнали, что по истине есть она... Но по мере того, как мы все более пытаемся войти внутрь мысли философа, вместо того, чтобы ходить вокруг нее, мы замечаем, как его учение преобразается. Во-первых уменьшается сложность системы. Затем части начинают входить друг в друга. Наконец все стягивается в одну единственную точку, к которой, как мы чувствуем, можно беспрдельно приблизиться, хотя без надежды когда-нибудь достигнуть ее.

«В той точке находится нечто простое, бесконечно простое, столь необыкновенно простое, что философу никогда не удалось высказать его. И вот почему он говорил всю свою жизнь... Вся необыкновенная сложность его системы—сложность, которая может простирается до бесконечности—выражает лишь несоизмеримость между его простой интуицией и средствами, которыми он располагал для выражения ее.

¹⁾ См. первое издание статьи Лансона, Москва 1911.

²⁾ «Новые идеи в философии», сб. 1-й, стр. 2 и д., перев. П. О. Юшкевича, С.П.Б. 1912

«Какова эта интуиция? Но ведь если сам философ не мог найти для нее формулы, то не нам решить эту задачу. Что мы можем уловить и закрепить, так это некоторый образ, промежуточный между простотой конкретной интуиции и сложностью выражающих ее абстракций, неуловимый и каждый раз вновь исчезающий,—образ, который, незамеченный, может быть, держит в своей власти дух философа, следует за ним, как тень, по всем извилинам его мысли и который, если и не есть сама интуиция, то приближается к ней несравненно больше, чем то абстрактное и поневоле символическое выражение, к какому должна прибегнуть интуиция, чтобы доставить «объяснения».

«Философ, достойный этого имени, за всю свою жизнь сказал только одну вещь; да и то он скорее пытался сказать эту вещь, чем действительно ее выразил. И сказал он только одну вещь потому лишь, что узрел только одну точку; да и узрение это было скорее ощущением прикосновения. Это прикосновение вызвало импульс, этот импульс породил движение, и если это движение, являющееся как бы вихрем определенной частной формы, становится видимым нашему взору лишь благодаря той пыли, которую вихрь этот собрал на своем пути, то не менее верно и то, что могла быть поднята совсем иного рода пыль и что все-таки это был бы тот же самый вихрь. Таким образом мысль, приносящая нечто новое в мир, вынуждена, разумеется, в своих проявлениях пользоваться готовыми идеями, которые она встречает перед собой и которые она увлекает в своем движении; она поэтому кажется как бы тесно связанной с современной философу эпохой; но это только видимость. Философ мог явиться несколькими веками раньше; он имел бы дело с другой философией и иной наукой; он бы поставил себе другие проблемы; он бы выразил свои мысли в иных формулах; может быть, ни одна написанная им строка не была бы тогда такой, какова она теперь; и все-таки он сказал бы ту же самую вещь».

На примере Беркли, формулируя четыре основных тезиса его учения, Бергсон доказывает, что «различные части системы взаимно проникают друг друга, как у живого существа», и затем продолжает:

«Но если, как я сказал в начале, зрелище этого взаимного проникновения дает нам, без сомнения, более правильное понятие о теле учения, то с ним мы еще не проникли в душу всей системы.

«Мы приблизимся к ней, если мы сумеем достигнуть образа-посредника (image médiatrice), о котором я сейчас говорил,—образа, кото-

рый еще почти материя, поскольку его можно видеть, и почти дух, поскольку его нельзя более осязать,—того призрака, который не покидает нас, пока мы бродим вокруг системы, и к которому следует обратиться, чтобы получить решительный знак, решительное указание, какое нам занять положение, с какой точки зрения начать рассматривать доктрину. Существовал ли когда-нибудь этот образ-посредник, вырисовывающийся в уме истолкователя по мере того как он углубляется в изучение разбираемого им творения, существовал ли он в этом виде и в голове самого изучаемого мыслителя? ¹⁾ Если это и не был тот же самый образ, то это был другой, который мог принадлежать к совершенно иному порядку восприятий, мог не иметь никакого материального сходства с ним, и который в то же время был эквивалентным ему, как эквивалентны между собой два перевода на различных языках одного и того же оригинала. Может быть в голове философа были оба эти образа, а может быть были и ней и другие, тоже эквивалентные образы, все аарав, следуя хорошему за философом во всех превращениях его мысли, а может быть он не заметил ни одного такого образа, довольствуясь тем, что изредка вступал в непосредственное соприкосновение с той, еще более тонкой и воздушной сущностью, какой является сама интуиция. Но мы, истолкователи его мысли, вынуждены восстановить этот промежуточный образ, если не желаем говорить о „первичной интуиции“, как о неясной, смутной мысли, и о „духе учения“, как об абстракции в то время как этот дух есть самая конкретная часть философской системы, а эта интуиция — самый точный элемент ее*.

Эту мысль свою об „образе-посреднике“ Бергсон иллюстрирует примером того же Беркли; и как ни затянулась моя выписка, я не могу устоять против искушения привести эти чудесные строки: они слишком идут к делу.

„У Беркли я различаю, как мне кажется, два различных образа, и меня лично особенно поражает вовсе не тот, точное указание на который мы находим у самого английского мыслителя. Мне кажется, что Беркли воспринимает материю, как тонкую прозрачную пленку, находящуюся между человеком и Богом. Пока философы не занимаются ею, она остается прозрачной, и тогда через нее можно

¹⁾ Скажу pro domo mea: дальнейшие строки французского философа могли бы служить мне оправданием против упреков за мое истолкование „мудрости“ Пушкина. М. Г.

видеть Бога. Но лишь только прикоснется к ней метафизик—или хотя бы даже здравый смысл, поскольку он является метафизиком—как пленка эта становится шероховатой, плотной, непрозрачной. образует как бы экран, потому что позади нее проскальзывают слова вроде Субстанции, Силы, абстрактной Протяженности и пр., которые отлагаются там в виде слоя пыли и мешают нам разглядеть через пленку Бога. Образ этот едва намечен самим Беркли, хотя мы и встречаем у него такое доподлинное выражение: „мы подымаем пыль и потом жалуемся, что не видим“. Но есть другое сравнение, часто употребляемое нашим философом и являющееся лишь слуховой транспозицией описанного мной сейчас зрительного образа. Согласно этому образу, материя есть тот язык, на котором говорит с нами Бог. Метафизики материи, уплотняя каждый из слогов, создавая из него особую независимую реальность, отвращают таким образом наше внимание от смысла речи на звуки и мешают нам следить за божественным глаголом. Но за какой бы образ мы ни ухватились, в обоих случаях мы имеем дело с простым образованием, которое надо твердо держать перед глазами, потому что если оно и не есть интуиция, творчески породившая все учение, то оно вытекает из нее непосредственно и приближается к ней больше, чем любой из тезисов, взятых в отдельности, и даже больше, чем все они вместе взятые*.

Что Бергсон извлек из учения Беркли, то и мы должны извлечь из творчества поэта: мы должны раскрыть его интуицию и, если удастся,—найти ее первоначальное зерно, ее „образ-посредник“. Эта интуиция есть чувственный образ, и вместе мысль; такова она одинаково у философа и у поэта. Таков у Пушкина образ демона, умиленного перед ангелом, и единосущная с этим образом мысль о совершенстве, как полноте и неподвижности, и несовершенстве, как ущербе и стремлении. Характерно, что Бергсон, философ, называет первичную интуицию философа *образом*, а Л. Толстой, художник, определяет ее, как *мысль* и их сцепления. Нижеследующие строки Толстого любопытны еще тем, что в них он проповедует по отношению к поэтам в сущности тот же метод изучения, какой Бергсон применяет к учениям философов. В 1876 году, стоя в зените своего художественного творчества, он писал Н. Н. Страхову: „Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя; но каждая мысль, выраженная словами особо, терзает свой смысл, страшно понимается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она

находится. Само же сцепление поставлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно, описывая образы, действия, положения... Теперь... когда ^{9/10} всего печатного есть критика искусства, нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том безконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и по тем законам, которые служат основанием этих сцеплений" (Письма, I, стр. 118).

Внутреннее видение художника, после того как оно оформилось в образах, звуках и пр., становится вещью, реальностью, и как таковая может быть описываема и анализируема. В отличие от видений метафизических, которые даются нам сразу в виде логических утверждений или требований, художественное видение дается нам в конкретной форме; раскрыть его смысл мы можем только путем раскрытия его формы. Поэтому анализ художественных форм есть важнейшее орудие историко-литературного исследования. Но было бы ошибочно думать, что последнее может ограничиваться этим анализом. При всей своей важности он один не может нам все открыть и даже сам не может быть произведен сполна без вспомогательных средств. Чтобы понять видение художника, нам надо стараться—на основании всех доступных нам материалов—уяснить себе его душевный строй и его отношение к миру. Я не буду говорить о том, как важны в этом отношении данные биографические и исторические (художественная традиция, характер чувства, состояние вкуса и мировоззрение современного художнику общества): обо всем этом хорошо сказано в статье Лансона. Скажу только о не-эстетических элементах самого литературного произведения. Таких произведений слова, в которых выражена только эмоция художника, без всякой примеси,—чрезвычайно мало. В огромном большинстве поэтических произведений присутствуют элементы не-эстетические, и притом двух родов: во-первых, реальные черты, заимствованные из жизни, во-вторых, сознательные идеи художника—философские, моральные, политические и т. д. Как известно, сами художники очень часто видят цель и смысл своего творчества именно в этих не-эстетических

элементах: так Лермонтов хотел „Героем нашего времени“ „указать болезнь“ своего века, т. е. изобразить и оценить некоторое общественное явление, а Сервантес „Дон-Кихотом“—исцелить своих соотечественников от повального увлечения дурной литературой. Для историка эти элементы—только окна, чрез которые можно заглянуть в душу художника. Действительность беспредельна и многогранна; в одном и том же зрелище два зрителя увидят разное и разное; определить, какие черты действительности заметил и изобразил художник, и как он их видел,—это для историка одно из важных средств психологического исследования. Точно так же сознательные идеи художника важны для историка тем, что чрез них он может разглядеть обуславливающие их более коренные, органические особенности душевного строя. Историк литературы будет изучать политические взгляды Пушкина не потому, чтобы они сами его интересовали: по существу они для него безразличны; но он видит в них одно из проявлений своеобразного душевного уклада, и он постарается извлечь из них то общее-психологическое указание, какое из них может быть извлечено (например, о чувственном отношении Пушкина к силе и принуждению в мире, или к себе, как единственному, и толпе, и т. п.), чтобы затем сочетать этот свой частный вывод со многими другими такими же выводами из частичных наблюдений над жизнью и творчеством Пушкина, и, может быть, из суммы их сделать вывод еще более глубокий, касающийся уже общего характера этой своеобразной духовной организации.

Здесь-то обнаруживается с очевидностью, где проходит граница между историей литературы и историей духовной культуры, и в чем должно заключаться их взаимодействие. Очевидно, что при исследовании не-эстетических элементов в поэзии история литературы не может обойтись без помощи истории культуры. Чтобы понять, какие черты действительности произвольно выбрал для изображения художник и как он их субъективно изобразил, мы должны узнать, каков был состав данной исторической действительности и как воспринимали ее люди того века и круга, к которым принадлежал художник; без этих общих исторических сведений мы не сможем определить личную роль художника. Точно так же только общая история времени, разумеется—в связи с биографией художника, дает нам возможность выделить в сравнительно чистом виде личный чувственный элемент в его сознательных убеждениях. Наоборот, для истории культуры и восприятие художника, и его идеи важны как-

раз только в меру их типичности для данного исторического периода; она рассматривает Пушкина не как *unicum*, а как одного из людей Александровского времени, и Пушкин для нее в обоих смыслах даже показательнее, чем любой Иванов двадцатых годов, так как он и зорче видел действительность, и яснее выражал общее мировоззрение. Но именно эти два преимущества грозят истории культуры великой опасностью. Пушкин видел зорче других, зато и субъективнее, понимал отчетливее, зато и своеобразнее. Следовательно, прямо срисовывать с Пушкина типические черты эпохи истории культуры не может: она не в праве сказать, что Онегин списан с действительности и что политические убеждения Пушкина типичны для его круга. Только тогда, когда историко-литературный анализ определит лично-Пушкинский элемент в этом образе и в этих идеях, и тем даст возможность учесть его,—история культуры может использовать остаток в свою пользу, как об этом было сказано выше.

Из сказанного явствует, в чем должны заключаться ближайшие задачи истории литературы. Прежде всего, у нас в России (как и в Германии и, может быть, в некоторых других европейских странах) она должна, для взаимной пользы, резко размежеваться с историей национальной мысли. Далее, об общей истории литературы, хотя бы по периодам, еще долго нельзя будет и думать: все усилия должны быть направлены на детальную разработку материала. Единственное, что мы можем пока делать, это монографически изучать художественную интуицию в прошлом. Изучение это, как во всех описательных науках, должно вестись в двух направлениях: вертикальном и горизонтальном, т. е. интенсивно и экстенсивно. Мы имеем дело, во-первых, с отдельными писателями, во-вторых, поглощающей их в себе многообразной эволюцией, и потому мы должны изучать, с одной стороны, художественную интуицию отдельных писателей, с другой—развитие художественных форм как таковых. Эта последняя область изучения распадается на множество самостоятельных частей, и все они перекрещиваются между собою или объединяются в конечном счете. Я назову четыре русских работы, как образчики методологически-правильных исследований (я говорю только о выборе темы, а не об исполнении

статьи Вл. Соловьева о Тютчеве и книга Д. С. Мережковского о Достоевском и Толстом—в области изучения отдельных писателей, и работы: Александра Н. Веселовского по истории эпитета и Андрея Белого о морфологии ритма у русских поэтов—в области изучения эволюции художественных форм. Эти два ряда—пока верхний этаж, выше которого мы в ближайшее время не можем строить, если хотим, чтобы наша постройка была сколько-нибудь прочна. Но и для того, чтобы они были прочны, требуется усиленная работа в нижних этажах, на укреплению всех бесчисленных стен и подпорок, на которых держатся верхние ярусы: нужна точная и полная библиография, нужны накопление, критическая проверка и анализ фактического материала, о чем так подробно говорит Лансон. У нас в этом отношении предстоит еще сделать, можно сказать, все. Если синтез историко-литературный и на западе еще только брезжет, то техника дела стоит там необычайно высоко и достигла завидных результатов. В Германии не только Гёте издается классически; но и текст Граббе или Ленау установлен с величайшей тщательностью,—не только жизнь Гёте изучена до мелочей, так что больше не остается непечатых тем для исследований, но и биография любого третьестепенного поэта из старых разработана до нельзя, и все больше растет число монографий синтетического свойства—о чувстве природы у того или другого поэта или в поэзии известного периода, о метафизике, или философии, или эстетических взглядах поэта, об эволюции стиха, о портрете в поэзии и пр. и пр. О совершенстве библиографии и всевозможных справочных пособий, о многочисленности и совершенстве специальных историко-литературных журналов, трехмесячников, ежегодников—нечего и говорить.—Мы буквально нищи в этом отношении. Наши общие библиографии по истории литературы—а их всего две-три—способны ввергнуть в отчаяние своей неполнотой и неточностью, частичных библиографий мало, журналов совсем нет—они от времени до времени возникали, но быстро гибли в борьбе с общим равнодушием. Большинство наших классиков изданы так, что руки опускаются. Кто сверял с подлинниками Тургенева, Гончарова, Некрасова, Достоевского и других? Восстановлены ли в них цензурные пропуски, известны ли варианты? Самый факт, что наши классики изданы и доныне издаются без редактора—а это у нас почти закон—показался бы западному историку литературы чудовищным. Та же нищета и неурядица царят и в области биографий и материальной истории творчества. Даже биография Пушкина еще вся в десах, вся

строится, и нет ни одной мало-мальски удовлетворительной сводки накопленного уже материала по его внешней биографии. По Гоголю есть только труд Шенрока, к которому лучше совсем не обращаться, потому что он всякого собьет с толку и приведет в дурное расположение. О других писателях лучше не говорить; нет сносной биографии Тургенева, Достоевского, Некрасова, Фета, Полонского, Майкова, Льва Толстого, Салтыкова,—для большинства нет даже сносных пособий: а это все корифеи. Количество исследований по новой русской литературе ничтожно, зато велика и обильна литература „непринужденного писания“ о них; где ни тронешь—всюду непочатые вопросы, ожидающие работников,—дебри, куда не ступала нога исследователя. Если бы проэкзаменовали нашу историю литературы согласно тем требованиям, какие устанавливает Лансон, она срезалась бы по всем пунктам в отношении всех писателей.

Нет сомнения, что мутные потоки непринужденного историко-литературного писания—либерального и консервативного, декадентски-эстетического и символического—еще долго будут наводнять нашу историю литературы; но уже видны в ней и признаки лучшего будущего. Деятельность таких людей, как Потебня, Тихонравов, Александр Веселовский, не могла пройти бесследно: они оставили учеников, которые ныне и действуют в подлинно-научном духе. Но и вне академических кругов естественный рост просвещения должен был отразиться и на истории литературы. Издатели понемногу привыкают к мысли, что нельзя просто перепечатывать старые издания сочинений, а надо предварительно проверить и пополнить текст, т. е. что мало корректора, который исправляет писателя „по Гроту“, а нужен еще редактор-специалист. Идет большая работа над Пушкиным, важная не только по существу, но и как школа историко-литературной техники; появляющиеся дельные труды по частным вопросам, начинающие историки литературы в большинстве обнаруживают серьезное отношение к делу, заботливость в отношении библиографической полноты, конкретности изложения, обоснованности выводов.

Предстоящей работы собирания, очистки, описания и историко-литературного анализа памятников русской литературы (потому что до синтеза, повторяю, еще далеко) хватит не на одно поколение тружеников. Для того, чтобы эта работа была плодотворна, она должна быть направлена не в пустоту, а по определенному пути—к своей далекой цели. Исследуя частности, погружаясь в факты, мы никогда не должны забывать, что в последнем

итоге наша работа должна служить раскрытию художественной интуиции и развития художественных форм, подобно тому, как, проводя радиус на глаз, стараешься возможно точнее выдержать прямизну линии, но также ни на минуту не забываешь, что она должна вести к центру.

III.

Поэзия в школе.

(План реформы).

Теоретические основания реформы.—Одной из тяжких ошибок современной культуры является распространение научного, точнее естественно-научного метода на изучение поэзии. Научный метод, в какой бы области он ни применялся, принципиально игнорирует целостность явления. Он начинает с расчленения вещи на ее составные элементы или признаки, с тем, чтобы, выделив из целостности один какой-нибудь существенный элемент, сравнить данную вещь по выделенному признаку со всеми другими вещами; дробление и аналогия суть законы научного метода. Между тем художественное произведение есть продукт целостного индивидуального духа, и оно само целостно. Только в целом оно живо и действительно своеобразная сила, тающаяся в нем и изливающаяся из него в душу; читателя, заключена не в том или другом отдельном признаке его и не в их раздельной совокупности, но в нераздельном составе произведения,—в проникающем его мировосприятии, в колорите и тоне целого. Этого не видят и по своей природе не могут видеть современная наука и руководимая ею педагогика: они пренебрегают в художественном произведении тем именно, что составляет его сущность, в чем скрыта его живая энергия,—его целостной и беспримерной индивидуальностью; они сразу рассекают его на элементы и признаки, и в дальнейшем имеют дело уже не с самим произведением, как беспримерной индивидуальностью, а с этими выделенными частями, которые могут быть изучаемы только путем сравнения, следовательно—за пределами самого произведения. Так, выделить из „Евгения Онегина“ образ Татьяны для изучения его с какой бы то ни было точки зрения—значит заранее признать этот образ экземпляром какого-нибудь родового единства (типа), подлежа-

щим изучению не в своей целостности, а только в том признаке, который общ ему со всеми другими экземплярами данной группы. Здесь внимание равно отвлечено и от целостной индивидуальности всей поэмы Пушкина, и от целостной индивидуальности Татьяны, чтобы сосредоточиться исключительно на одном признаке одной части поэмы в его отношении к миру явлений, лежащих за пределами поэмы. То же самое можно сказать об изучении тех или других идей Пушкина его ритмики и т. п.

Такое аналитическое, анатомическое, научное изучение художественных произведений, разумеется, совершенно законно и может быть очень плодотворным; но следует раз навсегда признать, что оно имеет дело не с самим художественным произведением, как живой, действующей силой, а лишь с его трупом, и преследует цели специальные и вовсе чуждые назначению поэзии. Молоко есть и предмет потребления, и предмет химического анализа: так, поэма Пушкина делает свое живое дело только через потребление, через восприятие, чем, однако, несколько не исключается многообразная, но уже не непосредственная полезность ее аналитического изучения. В истории русской общественной мысли вполне уместно и даже необходимо использовать образ Татьяны типологически, в истории русского стихосложения—инструментовку стиха у Пушкина; но душу читателя поэма способна питать лишь как целое и в восприятии целого, все же частичные интересы, устремленные на нее, не имеют ничего общего с ее живым действием на душу. Этот закон целостного воздействия поэзии не только теоретически непреложен,—его действие обнаруживается и осязательно в том наслаждении, в том сладком волнении, какое поэма вызывает в читателе, когда он воспринимает ее целостно, и которое совершенно отсутствует при аналитическом изучении. Это наслаждение—то же, что вкусовые ощущения в еде: оно возбуждает к интенсивному усвоению содержания. Для того, чтобы художественное произведение осуществило в душе читателя свою действительную, взрывчатую и питательную силу, необходимо нужна известная настроенность этой души и непрерывная сопутствующая взволнованность ее во все время восприятия, а такое настроение порождается только восприятием целого, но не отвлеченных частей.

Поэзия по существу занимает в школе особенное место: среди предметов школьного преподавания она—единственный духовно-уни-

версальный; она обращается к духу в целом, растворяется в нем вся во всем и вовлекает в общение с собой все его силы до самых глубинных, с тем, чтобы, возбуждая в нем общее волнение, вознестись для максимального воздействия в определенную точку его, совершенно-индивидуальную, которой сам субъект может быть до этого часа во все и не подозревал в себе, как свой *locus minoris resistentiae*, как тайную причину своего недовольства жизнью, своего глухого беспокойства или неодолимого влечения. Для юноши нет дела важнейшего, но и труднейшего, нежели найти в себе самого себя, как беспримерную личность; поэзия тем и ценна, что, возбуждая, воспаляя весь дух, она неминуемо заставляет с наибольшим жаром вспыхнуть то место в нем, которое уже и без того наиболее тлеет под спудом. Но такое воздействие поэзии возможно только при полной свободе ее восприятия, а вне этого глубоко-интимного действия поэзия теряет всю свою силу, как соль свою соленость, и никакие идейные экстракты, извлеченные из нее, не сделают того дела. Если динамитная энергия поэзии почти парализована в человеческом обществе за исключением натур особенно предрасположенных к ее восприятию, то это надо приписать в первой линии нелепым способам, какими современная школа пытается внедрять поэзию в молодежь: аналитическому методу усвоения. Получив в школе от поэзии не духовно-питательное ее воздействие, но только обрывки отвлеченных и сухих обобщений и знаний жалчайшего науко-образного свойства, юноши и девушки выносят из школы понятное отвращение к тем отдельным произведениям поэзии, которые их заставили глотать в химическом разложении, так что взрослый человек уже никогда не вздумает перечитывать „школьных классиков“—Пушкина, Гоголя, Лермонтова, сохранив прочное воспоминание о том, что „Мертвые души“ или „Братья разбойники“—школьные и прескучные вещи,—и, что несравненно еще пагубнее, в таком бывшем школьнике школою безвозвратно убита самая способность непосредственно воспринимать поэзию. Школа внушила ему убеждение, что усваивать поэзию плодотворно можно только аналитическим способом; господствующий еще доныне тип критики и истории литературы укрепляет его в этой мысли; и так как в большинстве случаев он не способен самостоятельно проделывать такую работу над читаемым романом, да и не питает к ней никакого интереса, то он естественно предается простому чтению, при полной однако уверенности, что поступает легкомысленно, что только прочесть (что по существу и есть важнейшее дело) значит обойтись с произведением незаконно. И вот,

читая роман, он—именно благодаря этому своему презрению к собственному чтению—читает поверхностно, только для развлечения, и не получает от своего чтения той пищи, какую оно дало бы ему, если бы он был школою приучен знать, что поэзию надо именно только непосредственно воспринимать, и если бы он школою же был обучен читать пристально и глубоко.

Защитники современной системы говорят: пусть школа мало делает для художественного восприятия поэзии учащимся, зато она в уроках словесности обогащает его ум важными познаниями социально-философскими, психологическими, эстетическими, раскрывает перед ним целый мир идей и научает его ориентироваться в этой высокой сфере. Аргумент нелепый, потому что бьющий мимо цели. Ведь ясно, что с тем общим, важнейшим воздействием поэзии на душу идейный анализ произведения не имеет ничего общего. Ценность его иная—она лежит в области дискурсивного мышления, и ее никто не думает отрицать как вообще, так и в школьной программе. Идейный анализ художественной литературы найдет себе место в школе. Ничего нельзя возразить против того, чтобы в старшем классе юношам 16—17 лет читался курс истории общественной мысли или общедоступной эстетики; в этих курсах элементы поэтического творчества будут трактоваться аналитически, но то будут не уроки литературы, а специальные курсы анализа и обобщения. Далее, идейный анализ найдет широкое применение и в преподавании самой литературы, только не как единственный метод усвоения поэзии, чем он является ныне, а как пособие к углубленному пониманию ее, как видная часть того комментария к произведению, о котором будет сказано ниже. Когда литературная беседа в классе попутно коснется преемственности типа Онегина-Печорин, учитель, разумеется, осветит этот вопрос своим объяснением и затем отошлет учеников к соответственным книгам Белинского или Добролюбова, Пыпина или Овсянико-Куликовского, и т. п. Возьмутся за эти книги, конечно, только желающие из учеников, те, кого данный вопрос действительно заинтересовал; зато они и вынесут из этого круга идей и этого чтения как бы живой посев, который будет подлинно прозябать и разрастаться в их сознании, не заглушая однако важнейшего—интуитивного восприятия поэзии. В настоящее время последнее совершенно изгнано из школы; учебник и учитель в догматической форме сообщают ученику результаты аналитического изучения, сухие, скучные, сухие домыслы доморощенной социально-психологической и эстетиче-

ской мысли, сообщают безапелляционно и к обязательному поглотительному запоминанию под страхом почти телесного наказания,—двойки; и на живую почву отроческой души ложится толстый слой идейного щепья и мусора. В эту почву уже никогда не упадет живое семя художественного восприятия, она безвозвратно заглушена для поэзии; да ничего не выиграл и разум, так называемое умственное развитие, от мертвого груза отрывков идей: он и сам засоряется ими и приучается работать механически—только сообразительностью и памятью. Вот для примера заглавия параграфов, представленные на полях в двух лучших русских учебниках, В. Ф. Саводника и В. М. Фишера; разбирается Евгений Онегин. Саводник: „Онегин, как бытовое тип“,—„Влияние Байрона“,—„Воспитание Онегина“,—„Черты полубразования“,—„Характер его разочарованности“,—„Его тщеславие“,—„Байронизм, как модное явление“,—„Отношение автора к Онегину“, и т. д.—всех, если не ошибаюсь, 23 параграфа от полустраницы до страницы каждый.—Фишер: „1-ая глава. Ее построение“,—„Лирические отступления“,—„Язык и стих“,—„2-ая глава. Ее особенности“, и т. д., обо всех песнях,—и в заключение: „Общий смысл романа“,—„Исторический смысл романа“,—„Литературное значение романа“, всего 30 параграфов в третью и в полустраницы. Если бы подростку просто дать в руки „Онегина“, он несомненно увлекся бы чтением, его очаровала бы и прелесть стиха, и грусть содержания, и глубокая нежность Татьяны; и кто знает, какие тайные струны задрожали бы в его взволнованной душе и отозвались бы смутными запросами его сознания. А ему не дают минуту побыть наедине с поэмой; с первого же мгновения пред его глазами поэмой разлагают химически и насильно заставляют проглатывать бесвкусные химические жидкости, налитые в эти параграфы; вместо наследия и личного восприятия ему достается каторжный труд над поэмой—читать о ней, и слушать, и запоминать отвлеченные банальности в роде следующих (все из тех же двух учебников): „Таким образом Онегин является типичным представителем полубразования, каких много было в эту эпоху. С этой точки зрения Онегин приобретает значение общественного типа. Нетрудно видеть, почему сложился у нас подобный тип. В то время как на Западе образование развивалось органически, путем долгой и правильной работы мысли, к нам оно было пересажено сразу“, и т. д. В живом общении духа с поэмой Пушкина рождается ли естественно вопрос о типичности и причинах полубразованности Онегина? Конечно, нет; зачем же засорять восприимчивость посторонним и, по крайней мере в данную минуту, не-

нужным сообщением? Зачем мальчику в жару восприятия узнавать о влиянии Байрона на создание Пушкинской поэмы, или о том, что Пушкин первый в „Онегине“ нарисовал картину пробуждения общественного самосознания? и „создал форму общественно-бытового романа?“ Подобные сведения могут быть ценны, и даже в школе, но только на своем месте. Никто не согласился бы слушать оперу „Евгений Онегин“ Чайковского с непрерывным во время исполнения комментарием о влиянии Мусоргского на музыку этой оперы и о типичности французской песенки Трике, и всякий понимает, что такой комментарий вообще не имеет ничего общего с эстетическим воздействием оперы на слушателя. Если музыке подобает исключительно целостное и непосредственное восприятие, то в отношении поэзии оно должно по крайней мере преобладать; а в современной школе оно совсем отсутствует, к великому ущербу для личного и общественного развития.

Основной задачей преподавания литературы в школе должно быть то общее питание духа, о котором сказано выше, а не лечение духа специальными экстрактами, какие способно извлекать из поэзии аналитическое изучение; питание цельным и вкусным молоком, а не казеиновыми препаратами.

Свобода обучения литературе.—В настоящее время, когда в школе полновластно господствует аналитическое изучение поэзии, литература, наравне с другими учебными предметами, естественно узаконена принудительно. Иначе и не может быть так как аналитическое изучение поэзии, в той элементарной форме какую оно неизбежно принимает в школе, совершенно лишено элемента наслаждения, то по своей воле конечно ни один мальчик не стал бы посещать уроков словесности. В настоящее время мальчиков дубиной гонят к Пушкину, как скот к поилу, и дают им пить не живую воду, а химическое разложение H_2O . Напротив, восприятие литературы и не допускает, и положительно исключает всякую обязательность. Восприятие поэзии требует, прежде всего, охоты к восприятию. Притом,—охоты, непрерывно поддерживающейся, не остывающей во все время восприятия,—требует наслаждения; следовательно, первое условие его—свобода, свобода пить только когда хочется, и не пить, когда питье кажется невкусным. Цельная, не разложенная химически поэзия—один из сладчайших напитков человеческого духа, что доказывается историей всех народов от начала времен. Принуждение насыщаться поэзией глубоко-противоестествен-

но и вдобавок чрезвычайно вредно; оно было установлено, очевидно, людьми, которые, по искаженности своего духа, уже сами не чувствовали опьяняюще-сладкого вкуса поэзии и поэтому не верили в ее притягательную силу. Это маловерие должно быть заменено твердой верой в притягательную силу поэзии для неиспорченной детской природы. Поэзия не может и не должна быть обязательным предметом преподавания; пора вернуть ей то место райского гостя на земле, свободно любимого, какое она занимала в древнейшую эпоху,—тогда она снова станет, как в те времена, подлинной наставницей народа в его массе.

В силу укоренившейся рутины необязательность уроков словесности вероятно встретит сильнейшее противодействие. Ее назовут вредной утопией; будут говорить: большинство мальчиков все-де не станут посещать уроков словесности и выйдут из школы не читав Пушкина и Гоголя и Тургенева. Как уже сказано, опыт всего человечества доказывает, что поэзия в высшей степени заманчива для человека,—он всюду жадно пьет ее, где только находит дайте ребенку только соответствующую художественную пищу, он не откажется от нее, как и взрослый на полной свободе может быть соскучится на второй песне Данте, но с наслаждением прочитает „Мадам Бовари“ или „Дон-Кихота“. Обдуманый и отчасти индивидуальный подбор рекомендуемых произведений и последовательность чтения—первые условия успешности в этом деле. В каждом классе есть несколько учеников, особенно предрасположенных к чтению и художественному восприятию; современная постановка преподавания сплошь и рядом убивает в них не только свежесть восприятия, но и самую охоту к занятиям литературой; напротив, свободное общение с поэзией окрылит и углубит их интерес: они безмерно выиграют и в смысле одушевления, и в смысле понимания. А среди школьников точно так же существует общественное мнение, как в любой группе взрослых; увлеченность избранных будет могущественно заражать массу, их успехи в этом свободном деле и их явное наслаждение поэзией будут возбуждать зависть в остальных. Невозможно представить себе, чтобы самый ленивый или самый тупой из мальчиков, слыша оживленные толки о „Дворянском гнезде“ и пристыженный своей отсталостью от товарищей, не взял этой книги для прочтения. а раз возьмет и прочитает первые страницы, поэзия сама сделает остальное; он дочитает непременно, потому что поэзия сладка, и в этом чтении он ощутит и самую сладость поэзии,—оно поведет его дальше. Самые уроки

словесности будут светлы и веселы, как сама поэзия, а не угрюмы, опасны и скучны, как теперь, и рассказы товарищей о первых же двух уроках после каникул, при полной необязательности этих уроков, приведут на третий и четвертый весь класс, хотя бы только для пассивного участия.

Учебник и роль учителя.—Если основной задачей преподавания литературы признать, согласно сказанному выше, исключительно возможно—глубокое восприятие, а не научное изучение поэзии, то очевидно роль учебника и учителя должна быть определена совсем иначе, нежели она определяется теперь. В настоящее время учебная книга по истории литературы ставит себе именно те две цели, какие вообще преследует аналитическое изучение поэзии; она, во-первых, расчленяет художественное произведение на элементы и, во-вторых, выносит каждый элемент за пределы произведения и сопоставляя его с тождественными элементами остального мира, обобщает их в групповые образы или родовые представления. Учитель идет по тому же пути и помогает усвоению не художественного произведения, а анализа, изложенного в учебных пособиях по литературе. Такой систематический анализ действительно был бы не под силу подростку без компетентного руководства, но восприятие как-раз совершенно исключает посредничество учебника и в корне меняет посредничество учителя. На долю учебника остается лишь ознакомительная функция, важность которой не следует преуменьшать. Знакомство с биографией поэта в ее внешних фактах и отчасти в ее психологическом ходе, реальный комментарий к произведению, т.е. уяснение обстоятельств, при которых оно возникло, раскрытие намеков и имен, заключенных в нем, и т.п., часто сильнейшим образом стимулируют или одухотворяют восприятие. Та же роль естественно принадлежит и учителю, да и учебник означенного типа должен быть лишь орудием в его руках. Основная задача заключается, как сказано, в целостном и непосредственном восприятии учеником художественного произведения, в возможно-страстном и глубоком прочтении его, и ни в чем другом решительно; биографический и реальный комментарий должен служить лишь подспорьем к этому делу и потому должен применяться только в безусловно важных случаях с точки зрения основной задачи интенсивного восприятия; поэтому только учитель способен в каждом отдельном случае определить, в какой момент восприятия и в каком составе сведений он должен устно ли сообщить ученикам необходимый комментарий, либо отослать их к со-

ответствующей странице учебника. Важнейшая роль учителя состоит, как очевидно, в том, чтобы усиливать в отроках страстность и глубину восприятия художественных произведений, прежде всего предложением такой художественной пищи, которая наиболее способна возбудить интерес и волнение в данном мальчике, т.е. умным выбором материала, во-вторых, собственным заразительным одушевлением и, наконец, организацией живой и свободной беседы в классе о прочитанных произведениях, где учащиеся взаимно заражали бы друг друга своей увлеченностью и в обмене мнений между собою и с учителем просветляли бы свое восприятие, первоначально бурное и хаотическое.

План преподавания.—Общая мысль, изложенная здесь, диктует следующие практические указания.

Посещение уроков словесности должно быть объявлено необязательным, и всякие испытания по литературе отменяются.

Отменяется преподавание так называемой теории литературы; занятия по литературе ограничиваются единственно чтением поэтических произведений.

Историко-литературный метод изгоняется из школы, как метод самостоятельный, и применяется только попутно и частично, как вспомогательное средство. Изучается не эволюция русской литературы в хронологическом порядке от „Почтения“ Владимира Мономаха до Бальмонта и Блока: мы ее не знаем; а те немногие соображения о ней, какие нам под силу, должны попутно лишь намечаться. Изучается даже не целое творчество поэта: такое обобщение возможно лишь в конце долгого и внимательного чтения его отдельных произведений. Совсем не изучаются самостоятельно ни биография поэта, ни обстановка его творчества, а только читаются отдельные художественные произведения.

Круг чтения должен обнимать только художественную литературу, т.е. устное народное творчество и искусственную поэзию, весь же остальной материал, ныне засоряющий преподавание словесности, как „Летопись“ и „Домострой“, Радищев и Белинский, должен быть устранен, как относящийся совсем к другой сфере духа.

В этом чтении хронологический порядок должен, разумеется, совершенно отсутствовать, так как материал чтения необходимо сообразовать с уровнем развития и с индивидуальными вкусами, интересами и желаниями учащихся. Умелый выбор рекомендуемых для чтения произведений—дело такта учителя, особенно в младших

классах, ученики же старшего возраста сами сумеют предъявлять свои духовные запросы и тем наводить учителя на соответственный выбор книг.

Из учебной книги должна быть безусловно изгнана всякая аналитика, т. е. разбор как целого творчества, так и отдельных произведений; она должна носить строго фактический, осведомительный характер. В учебнике было бы как раз удобно сохранить безопасный при этом условии хронологический порядок изложения, с теми минимальными фактическими указаниями на преемственность литературных явлений. Точно также уместно в учебнике расположить материала (для искусственной поэзии) по авторам, приблизительно в таком порядке: биография писателя, с попутным указанием времени и условий возникновения его главных произведений; затем непременно, — что теперь отсутствует и что необходимо должно присутствовать в учебнике, для того, чтобы учащийся мог ориентироваться в критической литературе, — строго объективная и с т о р и я р е ц е п ц и данного писателя в ее важнейших этапах, т. е. свodka суждений о нем видящих критиков; и наконец обстоятельная и систематическая библиография о нем. В общем не более, как справочная книга, только изложенная в связанной, повествовательной форме. Разумеется, учебник должен лежать под рукой ученика без употребления до нужды, до свободного желания заглянуть в него, или до указания учителя.

На ряду с учебниками должны быть созданы комментированные издания всех читаемых в школе художественных произведений. Каждая книжка должна содержать: чистый текст произведения или цикла их (например. Быливы, или Лирика Пушкина) и после него реальный комментарий, о котором выше была речь.

Наконец школьная библиотека должна быть широко снабжена важнейшими книгами по истории литературы, общественной мысли и критики, для того, чтобы учащийся, смотря по интересу, зарождающемуся в нем, мог, по указаниям учителя или по справке в учебнике, соответствующим чтением углублять свой интерес и свое понимание, один в эстетическом, другой в философском, третий в социально-психологическом направлении, как кому захочется.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

Г. ЛАНСОН.

Метод в истории литературы *).

Метод, который я попытаюсь очертить, не придуман мною: я только подверг размышлению практику некоторых предшествовавших мне, современных мне и даже младших меня историков литературы.

Этот метод не есть исключительная принадлежность новейшей французской литературы: ему, по крайней мере в его общем духе и основных законах, следовали Альфред и Морис Круазэ в своей „Истории греческой литературы“, Гастон Буассье в своих монографиях по римской литературе. Г. Парис и Ж. Вьелье в своих изысканиях по французской литературе средних веков **). Ему мы обязаны

*) Эта статья озаглавлена в подлиннике: *La methode de l'histoire litteraire*, и была напечатана в *Revue du Mois*, октябрь 1910 г. М. Г.

**) Я сказал бы также: Фердинанд Брюнетьер, если бы его темперамент рационалиста и оратора, его приверженность к доктрине трансформизма, его литературный, политический, социальный и, наконец религиозный догматизм часто не увлекали этот мощный ум в сторону от путей историко-критического метода и за пределы законных обобщений. Но во многих статьях он дал образцы, по которым можно учиться тому, как следует на почве эрудиции строить идеи; и в общем он был замечательным учителем, опасным для некоторых, но в высшей степени полезным для многих. Он учил талантливых прилежно работать и никогда не пренебрегал точным знанием.

превосходными книгами обо всех европейских и внеевропейских литературах.

Если мои соображения касаются преимущественно французской литературы от Возрождения, то лишь потому, что я ее лучше знаю и постоянно думаю о ней, и еще потому, что во всех других областях польза точных приемов исследования не оспаривается. Но новейшая французская литература является ареною всевозможных причуд, ристалищем всевозможных страстей и, шопотом прибавлю, также пристанищем всяческой лени. О ней считает себя компетентным говорить всякий, кто мнит себя умницей, в ком закопошится восторг или ненависть; и для многих образованных „метод“—пугало. Они считают нужным защищать свои наслаждения и свой способ восприятия от его оскорбительной тирании.—Эти опасения не имеют никакого смысла.

Мы не подкапываемся под наслаждение читателя, который ищет в литературе только изящного развлечения, утончающего и питающего дух. Мы сами должны быть сначала таким читателями, и должны каждую минуту снова становиться им. Методическая работа примыкает к этому свободному восприятию, а не заменяет его.

Точно также мы не упраздняем ни одного из традиционных видов литературной критики.

Импрессионистская критика неоспорима и законна, пока она остается в тех границах, какие ставит ей ее определение. Вся беда в том, что она никогда не остается в своих границах. Пусть человек опишет, что происходит в нем, когда он читает ту или другую книгу, и пусть он ограничится только изображением своей внутренней реакции, не утверждая ничего другого,—его свидетельство будет драгоценно для истории литературы и никогда не будет лишним. Но редко критик может устоять против искушения примешать к своим впечатлениям исторические суждения или выдать свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета.

Как редко импрессионизм бывает чист, так редко он и отсутствует: он вторгается всюду под видом безличной истории и безличной логики; он дает жизнь системам, которые опережают или искажают знание.

Одно из главных назначений метода—выслеживать этот коварный или наивный импрессионизм и вытравливать его из наших работ. Но открытый импрессионизм, отвык от отдельного духа на книгу, мы принимаем: он служит нам.

Мы не ратуем также против догматической критики. Она тоже имеет для нас цену документа. Всякая эстетическая, моральная, политическая, социальная, религиозная догма есть выражение либо личной чувствительности, либо коллективного сознания: всякий догматический приговор о том или другом литературном произведении показывает нам, какое действие оказало то произведение на отдельное лицо или на группу, и, следовательно, становится, при соблюдении известных предосторожностей, документом его истории. Мы требуем только, чтобы догматическая критика, всегда страстная и пристрастная, ежеминутно готовая принять свою веру за мерило не только истинности фактов, но и самой реальности, не выдавала себя за историю и публикою не принималась за историю. Мы хотели бы, чтобы исследователь, прежде чем судить Боскюэта и Вольтера с точки зрения той или другой доктрины или религии, постарался изучить их с единственной целью собрать возможно большее количество надежных сведений и установить возможно большее количество достоверных отношений. Наш идеал—научиться так воссоздавать Боскюэта и Вольтера, чтобы ни католик, ни антиклерикал не могли оспаривать нашу реконструкцию,—представить им такие портреты Боскюэта и Вольтера, которые они признали бы верными и которые они могли бы потом изукрасить какими-угодно определениями эмоционального свойства.

* * *

История литературы—часть истории цивилизации. Французская литература—одно из проявлений национальной жизни: в своем долгом и богатом развитии она запротоколировала все движение идей и чувств, которое продолжало разворачиваться в политических и социальных фактах или кристаллизовалось в учреждениях, да сверх того, весь этот тайный внутренний мир страданий и чаяний, который не мог осуществляться в мире действительном.

Наша главная обязанность—научить читателей узнавать в странице Монтеня, в пьесе Корнеля, даже в сонете Вольтера определенные моменты общечеловеческой, европейской или французской культуры.

Как и всякая история, история литературы старается добраться до общих фактов, выделить факты типические и указать связь между общими и типическими фактами.

Таким образом, наш метод—по существу метод исторический, и лучшей подготовкой для изучающего словесность было бы про-

думать "Введение в изучение истории" Лянглуа и Сеньбо или соответствующую главу Г. Моно.

Однако, между предметом истории в собственном смысле и предметом истории литературы существуют немаловажные различия, откуда вытекают и соответственные особенности методов.

Предмет историка—прошлое, притом прошлое, оставившее по себе только известные знаки или обломки, с помощью которых и должна быть найдена его идея. Наш предмет—тоже прошлое, но прошлое, существующее поныне, ибо литература—одновременно и прошлое и настоящее. Феодальный строй, политика Ришелье, соляной налог, Аустерлиц—это исчезнувшее прошлое, которое мы восстанавливаем. Сид и Кандид существуют и теперь, в том же виде, что в 1636 и 1759 годах. не как мертвые и холодные, подобно ископаемым. архивные документы, королевские указы или счета по постройкам, чуждые всякой связи с нынешней жизнью, а подобно картинам Рембрандта и Рубенса, живые поныне и все еще действенные, содержащие в себе для цивилизованного человечества неисчерпаемые возможности эстетического или морального возбуждения.

Мы находимся в том же положении, как историки искусства: предмет нашего изучения являются произведения, которые находятся пред нами и которые воздействуют на нас, как они воздействовали на свою первоначальную публику. В этом условии—для нас и выгода, и опасность, во всяком случае нечто особенное, что неминуемо влечет за собою и некоторые специальные отличия в методе.

Правда, и мы, подобно историкам, ворочим целые груды документов—рукописных или печатных,—которые ценны только как документы. Но эти документы служат нам для того, чтобы обрести и осветить произведения, являющиеся прямым и подлинным предметом наших занятий: произведения литературные.

Довольно трудно определить понятие литературного произведения; однако, я должен попытаться это сделать. Можно принять два определения, которые, будучи недостаточны порознь, дополняют друг друга и в совокупности охватывают весь предмет нашего изучения.

Литературу можно определять в отношении к публике. Литературным произведением является такое произведение, которое не рассчитано на читателя-специалиста, не преследует целей специального осведомления или специальной полезности, или которое, имея первоначально такое назначение, выходит за его пределы или пере-

живает его и привлекает к себе множество читателей, ищущих в нем только развлечений или умственной пищи.

Но в особенности литературное произведение определяется своим внутренним характером. Существуют поэмы, по свойствам своей техники пригодные только для весьма ограниченного круга читателей,—в которых большая публика никогда не будет находить вкуса: должны ли мы их ставить за порог литературы? Признаком литературного произведения является художественный замысел или художественный эффект, т.-е. красота или изящество формы. Специальные произведения становятся литературными в силу своей формы, которая расширяет их действительную мощь или сообщает ей длительность. Литература составляется из всех произведений, смысл и действие которых могут быть вполне раскрыты только путем эстетического анализа их формы.

Отсюда следует, что в огромной массе печатных текстов нам принадлежат исключительно те, которые в силу особенностей своей формы обладают способностью возбуждать воображение, чувствительность или эстетическое чувство читателя. Вот основание, почему наша дисциплина не смешивается с прочими отраслями исторического знания, и почему история литературы есть нечто иное, чем небольшая вспомогательная отрасль истории.

Мы изучаем историю человеческого духа и национальной цивилизации специально в их литературных проявлениях, и мы стараемся разглядеть движение идей и жизни неизменно чрез призму стиля.

Поэтому осью нашей дисциплины естественно являются образцовые произведения литературы, или, другими словами, каждое из них является для нас самостоятельным центром исследования. Но термин "образцовое произведение" не следует понимать в актуальном или субъективном смысле. Изучению подлежат не только произведения образцовые для нас и для наших современников, но все те, которые были образцовыми в какой-нибудь определенный момент,—все произведения, в которых французская публика когда-нибудь находила свой идеал красоты, добра или энергии. Почему некоторые из них утратили свою действительную силу? Погасили ли это звезды? Или наши глаза уже нечувствительны для известных лучей? Наша обязанность—понять и эти мертвые произведения; а для этого их надо изучать иначе, чем архивные документы: мы должны выработать в себе способность усилием сочувствия постигать действительную силу их формы.

Этот эмоциональный и эстетический характер произведений, составляющих специальный предмет нашего ведения, делает то, что изучение их неизбежно сопряжено для нас с известным потрясением: они волнуют наше сердце, воображение и эстетическое чувство. Нам невозможно подавлять наше личное впечатление, и вместе с тем для нас опасно сохранять его. Такова первая методологическая трудность.

Историк, имея дело с документом, старается выделить в нем личные элементы, чтобы исключить их. Но именно в этих личных элементах хранится чувственно- или эстетически-возбуждающая сила произведения; следовательно, нам должно сохранять их. Историк, желая воспользоваться каким-нибудь показанием Сен Симона, старается предварительно исправить его, т.е. вытравить из него Сен-Симона; мы же должны устранить из него как-раз то, что в нем не Сен-Симон. Историк доискивается общих фактов, а отдельными личностями интересуется лишь в той мере, в какой они являются представителями целых групп или меняют ход движений; мы же прежде всего останавливаемся на личности, так как чувствование, страсть, вкус, красота суть явления индивидуальные. Расин интересуется нас не потому преимущественно, что в нем растворился Кинь, что он воспринял в себя Прадона и породил Кампистрона, а прежде всего потому, что он—Расин, единственное в своем роде сочетание чувств, воплощенных в красоте.

Говорят, что историческое чутье есть чутье различий. В этом смысле мы—наиболее историчные из историков, потому что в то время, как историк устанавливает различия между общими фактами, мы прослеживаем эти различия дальше, до личностей. Мы задаемся целью определять индивидуальное своеобразие, т.е. явления единственные, неповторяемые и несоизмеримые. Такова вторая методологическая трудность.

Но как бы ни были велики и прекрасны индивидуальности, наше исследование не может ограничиться ими. Прежде всего, мы и не узнаем их, если поставим себе целью узнать только их. Самый оригинальный писатель все же в значительной мере—осадок предшествующих поколений и приемник современных движений: он на три четверти составлен из элементов, которые не ему лично присущи. Чтобы найти его самого, надо отделить от него всю эту массу посторонних элементов. Надо узнать это прошлое, которое в нем продолжалось, и это настоящее, которое просочилось в него; только

тогда мы сможем выделить его подлинную оригинальность, измерить ее и определить. Но и тогда мы будем знать ее пока еще только в возможности; чтобы узнать ее реальный характер и реальную мощь, нам нужно узнать ее в действии и во внешнем проявлении, другими словами—нужно проследить влияние писателя в литературной и социальной жизни. Так очерчивается вокруг великих писателей и образцовых произведений огромный круг обязательных для нас предметов изучения: общие факты, виды литературы, умственные течения, состояния вкуса и чувствительности.

Далее, красота и величие индивидуального гения заключаются также не в его обособляющей единственности, а в том, что, оставаясь единственным, он вместе с тем собирает в себе и символизирует коллективную жизнь целой эпохи или группы: в его значении, как представителя. Поэтому мы должны пристально изучать все это человечество, выразившееся в великих писателях, все эти общечеловеческие и национальные ходы мысли и чувства, которых направление и вершины они указывают.

Таким образом, мы должны двигаться одновременно в двух противоположных направлениях: очищать индивидуальность и воспроизводить ее в ее единственной, непретворимой и неразложимой субстанции, и в то же время ставить образцовое произведение в перспективу, выставлять гениального человека, как продукт среды и представителя группы. Такова третья методологическая трудность.

Дух критики—это вечно настороженный дух науки, который в деле отыскания истины не полагается на естественную добросовестность наших чувств, но руководится в своих приемах представлением о грозящих ошибках. Предшествующие соображения помогут нам установить историко-литературный метод, указав нам главные пункты, в которых, сообразно особенностям нашего предмета и условиям нашего изучения, нас всего чаще подстерегает опасность ошибиться.

Специальный признак литературного произведения—то, что оно вызывает в читателе сложные реакции вкуса, чувствительности и воображения; но чем эти реакции сильнее и многократно, тем меньше мы в состоянии отделить себя от произведения. В литературном впечатлении, которое производит на нас И ф и г е н и я, что идет от Расина и что из нас? Каким образом извлечь из нашей субъективной переработки знание действительное для всех? Не обрекает ли нас самое определение литературы на голый импрессионизм?

Приступая к изображению оригинальных гениев, можем ли мы быть уверены, что нащупаем в них то, что дважды не бывает зримо? Индивидуальное уловимо ли вообще? Умеем ли мы познавать иначе, как путем сравнения,—иное, чем то, что вне нас имеет подобие в нас? Все другое мы можем только видеть, констатировать, как сущее, т.-е. оно навсегда остается для нас неизвестным. Мы говорим, что знаем предмет, когда нам удастся описать некоторые его воздействия, в которых нас удостоверили чужие и наши собственные ощущения. Но кто поручится нам, что это знание точно и полно? Кто поручится нам, что, изображая воздействие Расина на Тона и на нас, мы описываем Расина, а не Тона и нас?

И наконец, когда приходится сводить частное к общему, определять в образцовом произведении доли коллективного и индивидуального, когда дело идет о том, чтобы, не умаляя гения, определить его зависимости, показать в нем синтез, не низводя его до суммы, представить его выразителем заурядной массы, не понижая до ее уровня,—сколько трудностей ждут нас здесь, какая шаткость! сколько тонких должно быть сделано изысканий, куда свободно могут прокрасться всякие наши фантазии и личные чувствования!

Так на всех путях нам грозит опасность воображать, вместо того чтобы наблюдать, и думать, что мы знаем, когда мы только чувствуем. Историки также не застрахованы от этой опасности, но документы, изучаемые ими, не подвергают их ей в такой степени, тогда как естественное и нормальное действие литературных произведений—порождать в читателе резко-субъективные отображения. Поэтому весь наш метод должен быть рассчитан на то, чтобы исправлять наше знание, очищать его от субъективных элементов.

* * *

Но и эту очистку не следует вести слишком далеко.

Если литературное произведение отличается от исторического документа своей способностью вызывать в нас эстетические и чувственные реакции, было бы странно и непоследовательно, узаконив это различие в определении, не считаться с ним при установлении метода. Вина не узнаешь ни путем химического анализа, ни по показанию экспертов: надо самому отвесть его. Так и в литературе ничто не может заменить личной „пробы“. Если историка искусства полезно видеть своими глазами Страшный суд или Ночную стражу, если никакое описание или технический разбор не может заменить зрительного впечатления, то и мы не в праве определять

и измерять качество и силу литературного произведения, пока мы не подверглись его действию непосредственно и простоудно.

Следовательно, полное устранение субъективного элемента и нежелательно, и невозможно, иначе говоря—импрессионизм лежит в самом основании нашей работы. Отказываясь принимать в расчет наши собственные впечатления, мы неизбежно попадаем в необходимость учитывать впечатления других людей, столь же субъективные по отношению к изучаемому произведению, хотя и объективные по отношению к нам.

Остережемся обольщать себя уверенностью,—как мы это слишком часто делаем,—будто мы творим объективную науку, когда мы просто, взамен своего собственного, усваиваем себе субъективизм какого-нибудь выдающегося собрата. Как бы низко я ни оценивал себя, мое впечатление существует, оно—факт, и я должен считаться с ним не меньше, нежели с впечатлением всякого другого читателя, будь то хотя бы Брюнетьер или Тон. Я не сумею даже понять слова, которыми они выражают свое впечатление, если предварительно не сознаю своего собственного: смысл их речи определяется для меня только моим чувством.

Я существую в той же мере, как и всякий другой читатель; в той же, но не в большей. Мое впечатление входит в состав истории литературы. Но оно не должно занимать в нем привилегированного положения. Оно—факт, не более как факт, обладающий с исторической точки зрения лишь относительной ценностью. Оно выражает отношение данного произведения к человеку известной чувствительности, известной эпохи, известной культуры: оно может помочь нам определить произведение со стороны производимого им действия.

В этом смысле историк литературы мог бы даже использовать все религиозные и политические страсти, все инстинктивные симпатии и антипатии. Реакция моей ненависти, моего энтузиазма, даже моего фанатизма на данное образцовое произведение, если я не превращаю ее в мерило его ценности и красоты, может служить руководящей нитью при анализе: по характеру взрыва иногда можно угадать состав взрывчатого вещества.

Все сводится к тому, чтобы не делать себя центром, не придавать абсолютного значения своим чувствам,—ни своему вкусу, ни своей вере. Я должен всячески проверять и ограничивать мои личные впечатления, стараясь постигнуть замыслы автора, по существу и объективно разбирая произведение, изучая впечатления, сделан-

ные им на возможно большое число читателей, насколько лишь мне удастся собрать сведения об этом в прошлом и настоящем; эти чужие личные реакции, будучи столь же поучительны и действительны, как моя, введут ее в надлежащие границы. Мой отзыв на Мисси Паскаля или на Эмиля сольется с другими бесчисленными отзывами, которые они вызвали в культурном человечестве со времени своего обнародования, и эта целостная гармония, полная диссонансов, составит то, что называется действием книги.

Однако допрашивать свое чувство мы должны только по тем вопросам, на которые оно в состоянии отвечать. Это трудно на деле и ясно в теории. Все, что можно знать, мы должны стараться узнать, применяя объективные критические методы. Мы должны собрать сколько возможно точных, безличных, проверенных сведений. В интуиции, в чувстве следует искать только то, чего нельзя добыть никаким другим способом. Больше того: лучше не знать, нежели, не зная думать, что знаешь. Будем искать в интуиции, в чувстве лишь того, что по существу им подведомственно и что всяким иным способом не может быть так хорошо уловлено. Другими словами: испытая на себе действительную силу литературного произведения, его возбуждательную способность, красоту его формы, и сравним результат этого опыта с тем, что дают нам опыт других людей и иные методы анализа.

Коротко говоря, если первое требование научного метода состоит в том, чтобы подчинять свой дух предмету с целью организовать приемы исследования сообразно с природою исследуемой вещи, то будет более научно признать и упорядочить роль импрессионизма в нашей работе, нежели отрицать ее. Отрицание не уничтожает того, что на деле существует, и потому этот личный элемент, который устранить невозможно, тайно проникнет в наши изыскания и будет действовать там беспорядочно. Импрессионизм—единственный метод, посредством которого мы можем постигнуть энергию и красоту литературного произведения; поэтому будем пользоваться им для этой цели открыто; но и ограничим его этой задачей безусловно. Удержим его, но научимся отличать его от других приемов исследования, оценивать, проверять и ограничивать: таковы четыре условия его использования. Все сводится к тому, чтобы не смешивать знания с чувствованием, и чтобы принимать нужные меры предосторожности, которые позволили бы чувствованию стать законным орудием познания.

Историческая концепция вводит субъективный элемент в его законные границы и обезпечивает бескорыстие критика. Моя реакция—для меня все, пока я храню ее в себе; но отраженная вне меня и перенесенная на исторический план, она—уже только факт среди других фактов, несколько не привилегированный; он их освещает, они его ограничивают.

Но историческая точка зрения часто бывает обманчивой: под нею могут скрываться и вся игра импрессионизма, и все посягательства догматизма. Это или уловка, или самообман.

Когда хронология учит нас не относить все к себе, исследовать каждый век и каждого писателя в них самих,—эта точка зрения дает новое направление эстетической чувствительности, открывает ей неограниченные возможности безопасной деятельности. Обычно наши эстетические реакции во время чтения далеко не чисты: то, что мы называем своим вкусом, есть смесь чувствований, навыков и предрассудков, в которую все элементы нашего морального существа вносят что-нибудь от себя; наши нравы, верования и страсти участвуют в образовании наших литературных впечатлений.

История способна отрешать нас от нашей эстетической чувствительности или, по крайней мере, ставить ее под власть наших представлений о прошлом. Тогда дело вкуса будет ограничиваться тем, чтобы улавливать отношения, какие существуют между произведением—и тем или другим частным идеалом, либо той или другой специальной техникой, и между данным идеалом или данной техникой—и душой того или другого писателя или жизнью того или другого общества. Мы должны научиться чувствовать исторически. Мы должны научиться устанавливать шкалу ценностей уже не по нашим личным предпочтениям, но сообразно мощи и точности, с какими воплощено в литературных произведениях вдохновлявшее их умозрение. Мы должны научиться чувствовать в Боссеюте то, что могли чувствовать люди, строившие колоннаду Лувра, и в Вольтере то, что чувствовали люди, для которых работали Патер и Мартен. Нам не зачем отрекаться от себя: читая для самих себя, мы будем представлять и воспринимать наши личные реакции—как *libre-penseur* или католика 1910 года; но надо уметь в другие минуты пресекать обобщение нашей эстетической чувствительности с остальным составом нашей эмпирической личности. Мы должны обладать в литературе, как и в искусстве, двумя вкусами: личным, который руководил

бы нами в выборке ниг и картин, каким мы желаем окружить себя ради наслаждения, и историческим, которым мы должны руководиться в наших исследованиях, и который можно определить, как умение различать стили и чувствовать каждое произведение в его стиле, соответственно степени его совершенства в последнем.

* *

Изумительный расцвет естественных наук был причиной того, что в течение XIX столетия неоднократно пытались применить их методы к истории литературы: этим думали сообщить ей прочность научного знания, устроить произвол личных эстетических оценок и априорность догматических суждений. Опыт показал, что эти попытки были ошибочны.

Как раз сильнейшие умы были всего более ослеплены великими открытиями естественных наук; я разумею Тэна и Брюнетьера *. Я не стану лишний раз разбирать здесь их системы: теперь уже достаточно ясно, что их умышленное старание подражать приемам пользоваться формулами наук физических и естественных роковым образом принуждало их искажать или кастрировать историю литературы **. Ни одна наука не строится по колодке другой науки: первое условие их успеха—это их взаимная независимость, позволяющая каждой из них подчиняться своему объекту. История литературы, если она желает стать наукообразной, должна с первого шага поставить себе за правило—избегать малейшего подражания какой бы то ни было иной науке.

Пользование естественно-научными формулами не только не увеличивает научной ценности наших работ,—оно уменьшает ее, потому что эти формулы вводят в обман: они сообщают грубо-определенный вид знаниям, по существу неопределенным, т. е. подделывают их.

Будем остерегаться цифр. Ведь то, что текуче и неуловимо в нашем впечатлении, под цифрой не исчезает, а только становится скрытым. Кто сколько-нибудь умеет писать, найдет в обычном языке

*) Я называю их потому, что дарованием они превосходили всех других. Ошибки посредственных умов не поучительны.

**) Позволю себе сослаться на мою лекцию, прочитанную в Брюсселе 21 ноября 1909 года; она напечатана в *Revue de l'Université de Bruxelles*, дек.—январь 1910.

средства выравнять оттенки, без которых в нашем деле точность не может быть достигнута,—а эти оттенки не укладываются в цифры.

Разубедимся в ценности кривых, к которым обычно прибегают с целью символически изобразить развитие литературных идей. Они предполагают в нем или вводят в него, во первых, единство, во-вторых, непрерывность. Но иные движения возникают, как эпидемии, одновременно в нескольких местах, иные виды литературы рождаются два или три раза, прежде чем утвердиться. Поэтому кривая часто дает неточное представление о фактах.

Не будем поддаваться искушению мелкого тщеславия—прибегать к формулам, априорно устанавливающим генезис творчества. Мы никогда не знаем ни всех элементов, входящих в состав гения, ни точной пропорции каждого элемента в этом составе, и потому мы не в состоянии предугадать продукт, который возникнет из их смешения. Кто конструирует Лафонтена из Шампани, *esprit gaulois* и поэтического таланта, кто выводит „Ифигению“ из придворной учтивости, классического образования и чувствительности, тот либо обманщик, либо наивный человек. Наши выкладки могут быть только приближительными, и это приближение равно величине гения. Мы знаем состав и построение классической трагедии, мы уяснили себе наши формулы: вот материал для воссоздания Корнеля. Но будет ли это Пьер Корнель или Тома Корнель? Вот элементы, из которых мы должны реконструировать придворную трагедию; но будет ли то Расин или Кино? Наши предвидения не обуславливают личности. Все наши слова, которыми мы обозначаем данные: „поэтический талант“, „чувствительность“, и пр., содержат в себе огромный хаос. Итак, наша компетенция ограничивается тем, чтобы скромно анализировать наличный материал, излагать факты; нам не пристало разыгрывать роль ученого, который берется путем химического синтеза воссоздать Федру или Дух Законов.

Научный язык, перенесенный в нашу область, освещает вещи ложным светом, а иногда даже затемняет их. Церковное красноречие в XIX веке превратилось в лирическую поэзию: это выражение имеет смысл только для тех, кто знает факты; для тех, кому они не знакомы, оно не имеет смысла или имеет неверный смысл. Потому что как раз превращение одного рода в другой—в фактах не заключается: это относится уже к системе. Так что мы поступим правильнее, если, отказавшись от научного выражения, скажем обыкновенным языком: *Лирическая*

поэзия в XIX веке сделала своим сюжетом те чувства, которые в XVII и XVIII веках выражались во Франции исключительно в церковном красноречии. Это безцветнее, но яснее, а главное—это точнее.

На деле историк литературы будет поступать всего научнее, если совершенно откажется от стремления строить что бы то ни было по плану других наук и станет заботиться единственно о том, чтобы хорошо разглядеть факты, входящие в круг его ведения, и найти выражения, в которых утрачивалась бы как можно меньшая доля их, и как можно меньше к ним прибавлялось бы. Вот почему наши истинные учителя—Сент-Бев и Гастон Парис.

Единственное, что нам следует заимствовать у науки, это, как писал Фр. Рау, „не те или другие ее приемы, а ее дух... В самом деле, нам кажется, что нет ни науки, ни общеобязательных методов, а есть только универсальное научное отношение к вещам... Собственно-научный дух долгое время смешивали с методом той или иной науки, из-за тех точных результатов, к которым приводил последний. Таким образом науки о внешнем мире сделались единственным типом науки. Между тем единство наук физических и наук нравственных есть не что иное, как постулат... Но существует определенное состояние духа в отношении к природе, общее всем ученым“...

Вот это-то состояние духа в отношении к действительности мы и можем заимствовать у ученых; привьем себе эту бекорыстную любознательность, суровую честность, терпеливое трудолюбие, покорность факту, неподатливость на веру—как на веру себе, так и на веру другим,—неустанную потребность в критике, контроле и проверке. Я не знаю, станет ли наша работа тогда научной, но убежден, что мы, по крайней мере, будем лучше писать историю литературы.

А если уже сообразоваться с методами естественных наук, то будем сообразоваться только с самыми основными из них, т.е. с теми приемами, которые общи всем дисциплинам, исследующим факты, и не столько для того, чтобы с их помощью строить наше знание, сколько для того, чтобы просвещать наше разумение. Будем иметь в виду методы согласия и различия, остатка и сопутствующих изменений, но более ради присущего им нравственного смысла, чем ради тех рамок или фасадов, которые по ним могут быть построены. Из размышлений о научных методах извлечем прежде всего щепетильную добросовестность, понимание

того, что такое доказательство и что такое знание, чтобы нам стать строже к своим фантазиям и туже на уверенность.

* *

Наши главные операции состоят в том, чтобы изучать литературные тексты, сравнивать их с целью отличить индивидуальное от коллективного и оригинальное от традиционного, группировать их по родам, школам и движениям, наконец определять отношение этих групп к умственной, нравственной и социальной жизни нашей страны, равно как и к развитию европейской литературы и цивилизации.

Для исполнения нашей задачи мы располагаем известным числом приемов и методов. Непосредственное впечатление и рассудочный анализ суть законные и необходимые, но недостаточные орудия. Для того, чтобы упорядочить и контролировать игру душевных сил в этих реакциях на текст, чтобы уменьшить долю произвола в наших приговорах, нужны другие средства. Главные из них, доставляет нам практика вспомогательных отраслей знания, каковы знакомство с манускриптами, библиография, хронология, биография, критика текста, и практика всех остальных дисциплин, каждой по очереди сообразно надобности, особенно истории языка, грамматики, истории философии, истории наук, истории нравов. Метод состоит в том, чтобы в каждой отдельной работе комбинировать, сообразно потребностям сюжета, импрессионизм и анализ с точными приемами изыскания и проверки, и каждый раз во-время призывать на помощь вспомогательные дисциплины, для того чтобы они, в пределах своей компетенции, способствовали выработке точного знания.

Знать текст—значит прежде всего знать о его существовании: предание, исправленное и дополненное библиографией, указывает нам те произведения, которые составляют предмет нашего ведения.

Знать текст—это значит, далее, решить относительно его известное число вопросов, или, другими словами, провести свои впечатления и мысли чрез ряд операций, которые их преобразуют и сообщают им определенность.

1. Подлин ли текст? Если нет, то неверно ли он приписан данному писателю, или апокрифичен в целом?

2. Чист ли и полон текст, свободен ли от искажений и урезок?

Эти два вопроса должны быть исследуемы чрезвычайно тщательно в отношении писем, мемуаров и речей и вообще всех произведений, впервые изданных посмертно. Второй вопрос необходимо

ставить себе всякий раз, когда мы пользуемся позднейшею перепечаткой, а не изданием, вышедшим из рук самого автора.

3. Как датируется текст? Нужно знать дату его возникновения, а не только обнаружения. Нужно знать даты его частей*), а не только дату целого.

4. Как изменялся текст от первого издания до последнего, выпущенного автором, и какие линии развития идей и вкуса выступают в этих изменениях?

5. Как возник текст, начиная с первого наброска до первого издания в свет? Какие склонности вкуса, какие художественные принципы, какая духовная работа обнаруживается в черновых и набросках, если они сохранились?

6. Затем должен быть установлен дословный смысл текста: смысл слов и оборотов—при помощи истории языка, грамматики и исторического синтаксиса; смысл фраз—путем выяснения темных связей и исторических или биографических намеков.

7. Вслед затем должно установить литературный смысл текста, т. е. определить его интеллектуальную, эмоциональную и художественную ценность. Здесь надо выяснить различие между индивидуальным языком автора и обычным языком его современников, между личными состояниями сознания и господствующей манерой чувствовать и мыслить. Надо разглядеть под общим и логическим выражением идей те моральные, социальные, философские, религиозные представления и концепции, которые составляют как бы подпочву душевной жизни автора, и которые он не чувствовал потребности выражать, потому что, и не выражая их, понимал себя и был понятен своим современникам. Надо уметь в одном звуке, оттенке или обороте улавливать те глубокие, затаенные умыслы, которые часто исправляют, обогащают и даже опровергают явный смысл текста.

Здесь-то особенно следует пользоваться субъективным чувством и вкусом; но и здесь надо не доверять им и контролировать их, чтобы не оказалось, что излагаешь самого себя под тем предлогом, будто живописуешь Монтеня или Виньи. Литературное произведение должно быть понято прежде всего во времени, когда оно родилось, по его отношению к его автору и к данной эпохе. История

*) См. работу Вилляе о Монтене и остроумные приемы, которыми он пользуется столь же благоразумно, как и строго.

литературы должна разрабатываться исторически: это самоочевидная, но еще не общеизвестная истина.

8. Как было создано произведение? Какой темперамент создал его, и реагируя на какие обстоятельства? На этот вопрос отвечает нам биография.—Из каких материалов? Это узнается путем изучения источников; это слово надо понимать в широком смысле: необходимо принимать во внимание не только явное подражание и грубую подделку, но все отпечатки, все следы устной и книжной традиции, вплоть до самых тонких признаков внушения или окраски, какие только могут быть уловлены.

9. Какой успех и какое влияние имело данное произведение? Влияние не всегда совпадает с успехом. Определение литературного влияния есть обратное исследование источников: оно достигается теми же средствами. Определение социального влияния еще важнее и представляет также больше формальных трудностей. Библиография повторных и новых изданий свидетельствует о размерах и путях обращения книги; здесь мы застаем ее в исходной точке, у книгопродавца. КATALOGI частных библиотек, посмертные описи имуществ, каталоги библиотек для чтения показывают ее нам в точках прибытия; здесь мы видим, какие лица или, по крайней мере, какие классы и районы затронула книга в своем распространении. Наконец, отчеты периодической печати, частная переписка и частные дневники, иногда пометки читателей, иногда парламентские прения, полемика в печати или судебные процессы доставляют нам сведения о том, как читалась книга и какие следы оставляла она в душе читателей.

Таковы главные операции, посредством которых добывается точное и полное—в действительности никогда не полное, но по возможности наименее неполное—знание литературного произведения. Отсюда, подвергнув такому же сложному исследованию остальные произведения изучаемого писателя, надо перейти к произведениям других писателей. Затем надо распределить произведения на группы по родству в отношении содержания или формы. Затем, на основании филиации форм, устанавливается история видов, на основании филиации идей и чувств—история умственных и нравственных течений, по признаку сосуществования известных особенностей окраски и известных технических приемов в произведениях, принадлежащих к различным видам и направлениям,—история эпох, отмеченных господством того или другого вкуса.

Чтобы достигнуть сколько-нибудь прочных результатов в установлении этой тройственной истории, необходимо широко, как можно шире, привлекать к исследованию произведения второстепенные и забытые. Они окружают образцовые произведения, готовят, вчерне намечают и комментируют их, образуют переход от одного к другому, уясняют их происхождение и размах. Гений—всегда продукт своего века, но и всегда опережает его; средние писатели вполне принадлежат своему времени, всегда имеют температуру своей среды, всегда в уровень со своей публикой. Поэтому мертвые произведения данной эпохи необходимы для того, чтобы ограничить и определить неподдающуюся ни переработке, ни заимствованию оригинальность большого писателя, чтобы определить среднюю эстетику данной школы, обычную технику данного вида литературы, нормальный смысл и обиходное употребление известной литературной категории.

Наконец, завершающим актом истории литературы является изложение отношений между литературой и жизнью; здесь она соприкасается с социологией. Литература есть выражение общественной жизни: вот бесспорная истина, породившая много ошибок. Литература часто дополняет общественную жизнь: она выражает то, что больше ни в чем не проявляется,—сожаления, мечты и чаяния людей. Она и в этом является выражением общественной жизни, но тогда последнюю надо понимать в широком смысле, который обнимал бы не только учреждения и нравы, но включал бы и то, что не воплощается конкретно, то незримо, чего не открывают нам ни факты, ни собственно-исторические документы.

И затем недостаточно определить общее отношение между литературой и обществом. Сказать, что она была художественным изображением или только зеркальным отражением жизни—этого для нас мало: мы желаем знать воздействия и реакции одной на другую,—кто на них шел вперед, кто следовал, в какой момент та и в какой другая давала образец или подражала другой. Выяснение этого обмена—дело в высшей степени сложное и рискованное.

Нетрудно понять, что общая проблема должна быть разложена на частные проблемы, и что только установив длинный ряд частных решений, можно найти,—не скажу—общее решение, но некоторое подобие формулы, приблизительно соответствующей данному движению или данной эпохе.

Сразу ставить вопрос о влиянии целой группы литературных

произведений на целую группу фактов—значит задаваться несбыточной целью. Влияние литературы на великую революцию можно будет сколько-нибудь выяснить лишь после того, как будут терпеливо прослежены многообразные и непрерывные взаимодействия между литературой и жизнью за время от 1715, даже от 1680-го по 1789 год. Литература влияла, но не гуртом, и не на целую категорию фактов гуртом же: ее влияние составилось из несметного множества воздействий на несметное множество отдельных личностей в продолжение столетия слишком, так что под конец, к 1789 году, литература целого столетия просочилась в коллективное сознание французского народа, разложившись разными долями по разным слоям, и затем уже изнутри снова объединилась в своем специфическом способе воздействовать на факты.

* * *

В каждой из описанных мною операций мы на каждом шагу рискуем ошибиться. Беспрепятственно бояться ошибок—вот наш лучший и единственный способ сообщить нашей работе научный характер. Именно в этом отношении метод, излагаемый мною, более всего противоположен литературным приемам самовдохновенной критики. Мы ежеминутно боимся ошибиться, не доверяем нашим идеям—она любит себя своими; она заботится о новизне, занимательности и яркости своих идей—мы добиваемся только верности своим; она виртуозно развивает и приукрашивает свои идеи, мы заботимся о том, чтобы наши идеи ни на йоту не превышали установленных фактов. Для них Монтэнь или Руссо—только гири, которыми они жонглируют: все дело в том, чтобы публика удивлялась силе или ловкости критика. Мы же хотим, чтобы читатель о нас забыл и видел только Монтэня и Руссо, какими они были в действительности и какими увидит их всякий, кто постарается добросовестно и терпеливо вникнуть в тексты. Охотников до субъективной критики именно потому так много, что в ней всего легче самому парадировать по поводу и взамен будто бы изучаемого произведения.

Повторяю, весь наш метод рассчитан на то, чтобы отделить субъективное впечатление от объективного знания; чтобы ограничить, контролировать и истолковать первое на пользу второго.

Но в процессе созидания объективной истины ошибка подстерегает нас каждую минуту и на каждом шагу нашего исследования. Я различаю четыре основных вида ее.

Первый случай—когда мы оперируем неполным или

ложным знанием; когда мы недостаточно внимательно перечислили тексты, подлежащие изучению, или слишком игнорируем труды наших предшественников и добытые ими результаты. Библиография и здесь является целительным средством: сухая и бессмысленная дисциплина, когда она сама служит себе целью, но необходимое и мощное орудие для предварительной подготовки материала, который должен быть переработан в верные идеи.

Одним из наших грехов является также духовная лень. Мы слишком охотно зачисляем в разряд установленных истин выводы наших предшественников, если эти выводы не противоречат нашим предубеждениям и симпатиям. Часто мы подвергаем их только логической, но не критической проверке. Мы недостаточно углубляемся в тайный смысл книги, мы недостаточно скептически исследуем качество ее доводов. Надо прежде всего дать себе отчет в том, как она составила, уяснить себе вполне, чем она пользуется и чем пренебрегла, какой оборот она придает тому, чем воспользовалась, и вполне ли утверждение соразмерно со средствами, при помощи которых оно формально добыто; наконец, необходимо точно определить ту долю нового и здорового знания, которую она действительно вносит.

Второй случай—когда мы устанавливаем неточные отношения; иногда это происходит от незнания,—эта ошибка сводится к предыдущей; иногда от нетерпения,—тогда лечение заключается в том, чтобы самому дисциплинировать себя, принудить себя к медленной работе, в которой мысль могла бы достигнуть зрелости; иногда же это происходит от необдуманного доверия к умозрению. Ибо в исторических дисциплинах умозрение—обманщик. Мы почти никогда не располагаем достаточно простыми и точными данными чтобы поставить умозрение в строго-определенные условия. Надо по крайней мере ограничивать его короткими операциями, например выводя непосредственное следствие там, где всестороннее соображение показывает, что никакой другой вывод невозможен. Но надо остерегаться устанавливать ряды умозаключений, ибо, по мере удаления от начального звена, они слабеют. Достоверность, возникающая на первом шагу из непосредственного соприкосновения с фактами, уменьшается соразмерно удалению от них; как бы тщательно мы ни заботились о строгости умозрения, на каждом дальнейшем этапе дедукции количество возможных построений возрастает, и выбор между ними становится все более произвольным. Поэтому следует

после каждой формально-логической операции возвращаться к фактам и почерпать в них столько данных, сколько нужно, чтобы обосновать следующую операцию. Никогда не следует без величайшего недоверия выводить следствие из следствия.

Отсюда ясно, что мы должны прямо истолковывать тексты. Никогда не следует заменять их равнозначными, как мы это часто делаем бессознательно. Мы переводим обсуждаемые нами документы на свой язык; и этот перевод, ослабляющий или искажающий подлинник, бесследно выживает его из нашего духа. „X. пишет а; и а—то же самое, что б. Итак, если X. думал б, то..“ и т. д.: и мы больше не обращаем внимания на а, между тем как оно—единственный подлинный текст; мы работаем уже только над б, т. е. над апокрифическим текстом, который мы подставили вследствие чрезмерной и удобной веры в непогрешимость наших суждений о сходствах и тождествах.

Третий случай—когда мы незаконно преувеличиваем удельный вес наблюдаемых нами фактов. Подметив аналогию, мы превращаем ее в зависимость: „X. похож на Y“ превращается в „X. копирует (или подражает) Y“. Подметив зависимость, мы провозглашаем ее прямой или непосредственной: „X. вдохновляется Y-ом“; при этом мы забываем, что существовал или мог существовать некий Y¹, который вдохновлялся Y-ом и послужил единственным источником вдохновения для X. Подметив ясную, ограниченную, частичную связь, мы выводим из нее широкое или общее следствие. „Хронология этой фразы определяется такими-то намеками; следовательно, вся глава (или все произведение) датируется так-то“. В принципе одно датированное место датирует только самое себя; не очевидно по существу, что оно датирует более обширный отрывок.

Дурно, когда изучаемый факт или разряд фактов временно затмевает для нас все другие; например, когда, изучая английские и немецкие истоки романтизма, мы забываем о французской традиции, или когда, изучая влияние Ламенэ на Гюго или Ламартина, мы игнорируем в своем мышлении все каналы, по которым в то же самое время могли притечь к ним те же идеи и настроения. Нелегкое дело—всегда держать пред своими духовными очами карту многообразных умственных и художественных течений с точным обозначением позиций главных писателей и часто темных и окольных путей, которыми они соединены. Между тем ее никогда не

следует терять из виду, какую бы область, какую бы тропишку мы ни изучали. Наши специалисты по части установления влияний или розыска источников слишком легковерно убеждены, что только один путь ведет в Рим.

Мы почти всегда расширяем смысл фактов и текстов: наоборот, будем тщательно суживать его. Не надо стараться увеличивать его объем в ущерб точности. Правда, критика достигает самых блестящих своих эффектов именно в этом искусстве извлекать из доказательств больше, нежели они явно в себе заключают; откажемся же от блестящих эффектов и ограничимся только тем, чтобы извлекать из фактов осязательную, неоспоримую достоверность, которую Паскаль, говоря о геометрической истине, называет „грубой“.

Факты взаимно ограничивают друг друга: будем всегда выискивать те факты, которые ослабляют значение фактов, поразивших нас, и будем тщательно учитывать „отрицательные факты“. Будем рассчитывать на большую утечку: мы никогда не знаем всех обстоятельств явления, всех мыслей автора, и как бы очевидно ни было наше истолкование, возможность ошибки почти всегда существует. Поэтому будем накапливать как можно больше наблюдений, чтобы ошибки в деталях взаимно погашали друг друга. Наметим наш путь как можно явственнее и сократим до минимума интервалы, которые ум должен пробегать между положительными данными.

Четвертый случай—когда мы неправильно применяем частные методы, требуя от одного тех выводов, которые может дать только другой. Грубою формой такой ошибки является утверждение о фактах, основанное на априорной дедукции или на субъективном впечатлении. Но в ту же ошибку мы впадаем, когда, например, пользуемся биографией для определения интеллектуальной или моральной ценности произведения. То же самое относится и к суждениям об авторе: даже его замыслы в данный момент творчества отнюдь не обязательно обусловлены внешними событиями его прошлого. Ни отдача пятерых детей в Воспитательный дом, ни случай с лентой Марион не осведомят нас о нравственных стремлениях Ж.-Ж. Руссо в 1760 году, тем менее—о моральной силе и, так сказать, доброкачественности Эмиля. Данные для решения этой проблемы надо искать уже не в биографии автора, а в реакции общества, потому что в этой реакции жизнь и характер Руссо играли роль не сами по себе, в своем действительном виде, а исключительно в форме представлений, верных или неверных, которые

читатель составлял себе о них и которые могли более или менее примешиваться к впечатлениям, полученным от его книги.

Очень часто ошибаются при выборе типичных явлений. Не говоря уже о субъективных предпочтениях или пристрастиях, сбивающих нас с толку, весьма обычна иллюзия, в силу которой крайние явления принимаются за наиболее типичные. Но крайние явления, как таковые, непременно исключительны; другими словами, они типичны только для предела максимального напряжения. Притом, в нашей области они всегда содержат в себе крупный личный элемент, который делает их типичность смутной и неустойчивой. Великие произведения суть крайние явления. Федра типична для французской трагедии; но в Федре, может быть, еще больше Расина, нежели французской трагедии.

Наглядною типичностью обладают только средние явления. Когда они собраны в большом количестве, их общий характер легко выясняется; тогда нетрудно выбрать между ними наиболее характерные, т.-е. те, которые представляют наиболее чистые и наиболее нормальные формы общего типа. И тут образцовое произведение, крайнее явление, сразу освещается: на этом фоне ярко выступает во всей своей силе его знаменательность, и тогда уже легко сказать, в каких пределах оно типично, оставаясь все же единственным.

Но большею частью оказывается невозможным объединить средние явления в однородную группу: этому мешает их разноразличность. Морнэ в своем прекрасном исследовании о чувстве природы в XVIII веке установил своеобразный метод, дающий возможность разглядеть среди противоборствующих течений и воловеротов основное направление умственных движений. Он хронологически группирует противоречивые факты в параллельные ряды: возрастающий ряд представляет новую тенденцию, убывающий знаменует пережитки, в которых продолжается прошлое. Горизонтальный разрез, дающий картину только одного момента, не позволил бы нам решить задачу с уверенностью, так как он представил бы нам почти равнозначные серии противоречивых фактов.

У того же Морнэ, а также у Казаминана, можно поучиться приемам, при помощи которых решаются трудные вопросы о влиянии писателя или произведения. Мы почти всегда решаем эти вопросы исходя из предубеждения в пользу гения: мы с готовностью приписываем ему почин или успех. Я не стану подробно разбирать

те четыре или пять гипотез, которые можно противопоставить этой гипотезе, приписывающей все гению:

а) Образцовое произведение было только благовестом о победе, одержанной другими.

б) Крепость, взятая им, была, может быть, уже ослаблена, и оно было последним, решающим штурмом.

в) Оно было только барабаном, давшим сигнал к штурму.

г) Оно только собрало людей, разбредшихся по всевозможным житейским делам, и поставило известную идею на первую очередь в общественном мнении. Все эти возможности указывают на одно: что образцовое произведение является после целого ряда литературных произведений, которые также должны быть принимаемы в расчет.

Наконец, так как мы не любим трудиться из-за пустяков, то мы стараемся представить добытую нами достоверность стоящей больше, нежели она в самом деле стоит. В истории литературы только очень немногие документы и очень немногие методы дают истинную достоверность. А степень достоверности обыкновенно обратно пропорциональна общности знания,—вот чего не надо забывать. Но не следует пренебрегать выводами вероятными и приближительными, и исследователь должен быть доволен, если ему удалось на несколько шагов приблизиться к знанию совершенно ясному. Нужно уметь и ценить добытые результаты, чтобы избежать обезкураживающего скептицизма, и видеть их незначительность, чтобы не впасть в косное самодовольство. И здесь, как в других областях, релятивизм является одновременно и принципом надежной техники, и основой моральной гигиены.

Наш привычный грех—повышать на несколько градусов, порою даже до абсолюта, всякую несовершенную достоверность, добытую нами в процессе исследования. Возможность становится вероятностью, вероятность—очевидностью, гипотеза—доказанной истиной. Дедукция и индукция смешиваются в фактах, из которых мы их извлекаем, и таким путем приобретают силу непосредственных удостоверений.

Однако за последние двадцать или тридцать лет историки и критики, разрабатывающие историю литературы историко-критическими методами, стали гораздо требовательнее и осторожнее. Рабочее настроение Сент-Бёва, постоянно недоверчивое и настороженное, хотя и не стало еще всеобщим, по крайней мере уже не является

исключением. Прогресс обеспечивается уже тем, что учителя, поработав известный срок, находят себе затем учеников, которые идут дальше их, и которым почти естественно присуща научная осмотрительность, приобретенная учителями с таким трудом и так поздно.

* *

Картина, нарисованная мною, пожалуй, может испугать. Если метод ставит такие строгие и такие многочисленные требования, то хватит ли человеческой жизни на изучение французской литературы? А чтобы приобрести полное знание ее, на это, конечно, никакой не хватит.—Но чего не может успеть за свою жизнь один человек, то могут успеть многие. История французской литературы—коллективная работа: пусть же каждый принесет свой хорошо отесанный камень. Это никому не препятствует читать для своего удовольствия все, что хочется.

За исключением мелких вопросов, интересных только для специалиста, нет почти ни одной частной темы, которую один человек мог бы вполне разработать единолично: вот почему надо знать, что другие сделали до нас, и исходить от установленных положений. Поэтому без хорошей библиографии ничего нельзя сделать.

Разделение труда есть единственная разумная и плодотворная организация историко-литературной работы. Каждый должен выбрать себе задачу, соответствующую его силам и вкусу. Одни, в качестве эрудитов, будут подготавливать материал, открывать и критиковать документы, вырабатывать рабочие орудия. Другие будут монографически изучать отдельных авторов или виды литературы. Третьи будут намечать широкие обобщения. Четвертые посвятят себя популяризации выводов, добытых самостоятельной работой.

Впрочем, вопреки мнению Ланглюа, я не считаю полезным полное взаимное обособление исследователей и популяризаторов, ученых, проверяющих частности, и писателей, устанавливающих обобщения. Подробность можно вполне понять только из целого, целое можно вполне узнать только по деталям. Тот, кто не знает, каким образом добывается знание и чего стоит добытый результат,—будет плохим популяризатором. Так что и разделение труда имеет опасные стороны.

Однако, жизнь коротка, а человек хорошо делает только то, что делает с удовольствием и по естественному влечению. Как в интересах работы, которая должна быть исполнена, так и по отно-

нению к рабочим, которые ее исполняют, разделение труда—необходимость.

Но есть время, когда оно и не нужно, и не желательно: это—время выучки. Было бы полезно, чтобы в университете молодые люди, интересующиеся историей литературы, практически ознакомились со всеми по очереди операциями, посредством которых она создается, приучались пользоваться всеми ее методами, научались составить библиографический перечень, отыскать дату, сличить издания, использовать черновики классического произведения, найти источник, проследить влияние, разобраться в зачатках движения, разделить элементы убогодочной формы; чтобы они пробовали свои силы в установлении частичных синтезов и в изложении, где популярная форма сохраняла бы точность и достоверность подлинного знания. После того, в жизни, они будут работать над чем захотят, над чем смогут; но они поработали во всех мастерских своей фабрики, и за какое бы дело они ни взялись, им известны и техника отдельных производств, и результат целого.

Было бы даже полезно, чтобы популяризатор и специалист по части обобщений ставили себе за правило время от времени решать какую-нибудь узкую ученую проблему, занимались иногда критикой документов или подготовкою издания сочинений какого-нибудь автора. И наоборот, эрудиту полезно и самому пробовать свои силы в обобщении и кое-когда обращать свою речь к большой публике. Такие переходы из одной сферы занятий в другую обеспечивали бы гибкость и силу духа, предохраняли бы одних от излишней утонченности, других от чрезмерной узости, и предотвращали бы то очерствение, которое даже в умственной работе неизбежно обусловливается разделением труда, и от которого специалисты по части легкости гарантированы не более, чем все другие.

* * *

Многие литературные критики опасаются, как бы метод не подавил гения, и чрезвычайно горячатся по этому поводу, словно они лично заинтересованы здесь. Они нападают на механическую работу выписок, на бесплодную эрудицию. Они хотят идей.

Я желал бы успокоить их. Эрудиция—не наша цель: она только средство. Выписки—это орудия; при их помощи мы расширяем область нашего познания или обеспечиваем себя против неточности нашей памяти: их цель—позади их. Ни один метод не узаконяет ме-

ханической работы, и всякий пригоден лишь соразмерно понятливости работника. Мы также хотим идей, но только верных.

Таким образом, пользование точными методами несколько не умаляет оригинальную деятельность духа чувствующего, анализирующего и мыслящего. Идеи по-прежнему рождаются свободно, и мы не ограничиваем ни мощи, ни плодovitости чьего-либо ума. Но, ища только верных идей, мы требуем доказательств и проверок; мы требуем, чтобы употребляемый в дело материал был доброкачествен, чтобы предмет, который нам хотят объяснить, был добросовестно изучен самим объясняющим. Там же, где этих доказательств нет, где не видать ни критики материалов, ни точного знания, мы все-таки не пренебрегаем наитиями гения, но мы принимаем их только как гипотезы и стараемся проверить их, отделить в них чистый металл от шлаков и грязи; целые поколения тружеников терпеливо работают над извлечением истины из молниеносных догадок, небрежно брошенных нам гением.

Мы не только не суживаем поле изобретательности,—мы расширяем его вдвое: мы открываем ей новое, беспредельное поприще. Теперь уже недостаточно создавать идеи: надо создавать методы. Универсальных методов не существует. При наличии немногих общих принципов каждая специальная проблема, чтобы быть решенной правильно, требует особого метода, специально для нее созданного, приуроченного к характеру ее данных и ее трудностей. Да проблемы и не ставятся сами собою: идея вопроса часто требует столько же гениальности, как идея ответа. Призывая творческое воображение содействовать изысканию проблем и методов, а не только решений, как доныне, мы расширяем круг его влияния и открываем его деятельности безграничную арену. Наши гении могут быть спокойны: мы никогда не оставим их без работы.

Но та доля истины, которая может быть добыта в историко-литературной работе, стоит ли она труда, затрачиваемого на ее добывание? Это сомнение многих не покидает до конца. Меня удовлетворяет ответ Монтэня: если нам не дано найти истину, все же мы призваны искать ее. Но говорить о чужих произведениях—это было бы ремеслом невысокого разбора, если бы в результате наших усилий не получалось, кроме удовольствия, испытываемого нами, небольшой доли истины, которая может быть сообщена другим. В частности, для профессора, читающего историю литературы, преподавание было бы только фокусничеством или лицемерием, если бы

он преподавал только свои фантазии или свою догму. Есть целая сторона литературы, не могущая служить предметом преподавания; мы можем только сказать студентам: „Читайте, чувствуйте, реагируйте на автор“. Мы не хотим заменять вашу реакцию своею. Но мы хотим преподать вам то, что может и должно быть предметом знания, а следовательно и преподавания; мы сообщим вам весь этот запас знаний относительных и несовершенных, но отчетливых и поддающихся проверке,—по части истории, филологии, эстетики, стилистики, ритмики,—все эти служебные идеи точного знания, которые могут быть тождественны у всех людей и которые дадут вам средства очищать, исправлять и обогащать ваши впечатления, видеть больше и глубже в тех классических произведениях, которые доньше читаются. Мы покажем вам, как добывается это точное знание. Мы научим вас работать над его увеличением, если вы к этому склонны, или, по крайней мере, введем в вас сознание его ценности, для того, чтобы вы могли им пользоваться, не пренебрегая и не переоценивая его“.

Однако, уже и теперь видно, что все те, кто в течение последнего столетия стремился сообщить литературным идеям некоторую долю устойчивости, присущей научному знанию,—каковы бы ни были иллюзии и ошибки многих, подчас даже крупнейших между ними,—трудились не даром. Ни Сент-Бев, ни Тэн, ни Брюнетьер, ни авторы всех этих многочисленных монографий, диссертаций и статей в критических и научных журналах не потратили даром свое время. Основы историко-литературного знания упрочиваются. Биографии многих писателей очищены от ошибок, многие хронологические данные установлены с точностью; решены или по крайней мере поставлены всевозможные проблемы в отношении источников, влияний, истории стиха и пр.; точнее прежнего определены истоки, развитие и направление главных литературных и эмоциональных течений по стилям и родам. Еще ничего не закончено, все в работе. Эрудаты непрерывно доставляют изобретателям идей все новые проверенные материалы и исправные описи, и скоро не останется никаких извинений для ленивого невежества, которое подчас выдается за сомнение таланта.

Наиболее прочные результаты достигнуты, без сомнения, в вопросах наиболее узких, и степень достоверности, как я сказал, уменьшается по мере возрастания общности; это закон всех наук. Да иначе и не могло быть: дом начинают строить с фундамента.

Мало-по-малу точное знание растет вширь и вверх и доходит до более широких проблем.

Уже вопросы о характере гениальности того или другого великого писателя, о возникновении и влиянии того или другого знаменитого произведения решаются точнее и до некоторой степени окончательно. В Монтане и Паскале, в Боссюа и Руссо, Вольтере и Шатобриане и еще во многих других всегда останется элемент неизвестного и соразмерная с этим неизвестным противоречивость. Но кто следил за движением истории литературы в последние годы тот не мог не заметить, что арена споров суживается, что область законченного изыскания, бесспорного знания увеличивается, и что поэтому жонглерство дилетантов и предвзятость фанатиков все больше обуздываются, поскольку они не спасаются в невежество. Так что можно вполне трезво предсказать, что со временем установится полное согласие относительно определений, содержания и смысла произведений, и спорить будут только о их доброте или злобности, т.е. о тех качествах, которые воспринимаются чувством. Но об этом, я думаю, никогда не перестанут спорить.

Многие историки литературы в настоящее время стараются только хорошо разглядеть прошлое, каким оно действительно было. Но даже те, кто, по страстности темперамента или вследствие жгучего характера изучаемых ими сюжетов, не в состоянии вполне подавить свои личные пристрастия, даже те дельно работают в области истории и критики. Среди неверующих, протестантов, католиков, во всех верах, есть люди—и число их постепенно возрастает,—которые видят в историко-литературной работе научную дисциплину и стараются привыкнуть к употреблению точных методов. Если при всем том в их писаниях видны следы их личных чувств,—довольно и того, что они местами дают объективное и проверенное знание, и так как их изложение добросовестно, то большей частью не трудно бывает отличить то, чему они верят, от того, что они доказывают.

Наконец, историческое познание и критический метод имеют в себе укрощающую силу. В этом отношении мы также можем воспользоваться одной из благодетельных сторон научной работы. В число ее основных начал входит, как известно, принцип интеллектуального единства. Национальной науки не существует: наука общечеловечна. Но стремясь интеллектуально объединить все человечество, наука вместе с тем способствует установлению или восстановлению интел-

лектуального единства каждой отдельной нации. Ибо, как нет особой немецкой или французской науки, а существует только одна общая для всех наций, так еще менее может существовать наука партийная,—монархическая или республиканская, католическая или социалистическая. Все граждане одной и той же страны, причастные научному духу, тем самым утверждают интеллектуальное единство своей родины, ибо принятие одной и той же системы научных приемов устанавливает общность между людьми всех партий и всякой веры, а принятие результатов, к которым приводит добросовестное применение этой системы, создает прочную почву добытых истин, на которой эти люди, пришедшие с разных сторон, встречаются; наконец, преклонение пред решающим приговором методологических норм устраняет желчную страстность споров и наводит на средства к их примирению. Не отказываясь ни в чем от своих личных идеалов, люди в этом случае понимают друг друга, приходят к соглашению, помогают друг другу в работе, и это ведет к взаимному уважению и симпатии. Критика, все равно какая—догматическая, произвольная или вдохновенная—разделяет людей; история литературы, как и точная наука, духом которой она вдохновляется, соединяет их. Таким образом, она становится средством к сближению между соотечественниками, которых все разделяет и ставит во враждебные отношения,—и потому я решаюсь сказать, что мы трудимся не только для истины и человечества, но и для нашей родины.

ЧИТАЛЬНЯ
К. П. ГИТОВИЧА

BIBLIOTEKA TURGENEVA



37474