М. ГЕРШЕНЗОН

ВИДЕНИЕ ПОЭТА

МОСКВА.
2-я Ти . Лит. М. Г. С. Н. Х. (бывш. Т-ва Машистова). Б. Са ов я
1919.

V

ПРОВ 1953

PV
181

БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ
2260
25

V

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 виденіе мира присуще всемъ без изъятія, во всех полное и в каждом иное; оно несознаваемо-реально в каждой душе и властно определяет ее бытие в желаніях и оценках. Оно также—плод опыта, и обладает всей уверенностью опытного знания. Между людьми нет ни одного, кто не носил бы в себе своего, беспримернаго, неповторимого видения вселенной, как бы тайнописи вещей, которая, констатируя сущее, из него же узаконяет долженствование. 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 избранникам 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 бессвязно, уподоблениями, образами.

Искусство порождено нетерпением человечества. Оно возникло из потребности видеть *вообще* 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 сквозь сеть 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 *всю* 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 которыя художник облекает 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 глыбу сырого материала, не-реалист – разрозненные песчинки, которые уже сам сжимает в груду. 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 издали, 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 бесстрастья 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 неубедительно, 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 „Параша" 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 песнь на гражданскую ламентацию—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—абсолютен. 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 изображение 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

чтоб изобразить желание блаженства". Сами поэты говорят о нем всегда в неопределенных выражениях, и даже ясный Пушкин называет его: „смутное влеченье чего-то жаждущей души"; но они все говорят о нем. Кто склонен видеть в признаниях истинного поэта нечто большее, чем плоды игривой 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 мстить 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 прелестного 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 об'ективно неосуществима: поэт не властен водворить гармонию в мире. Но она осуществима суб'ективно. Дух человеческий—микрокосм: он потому только ощущает болезненно диссонансы бытия, что они звучат в нем самом. Но есть минуты безсознательного упоения, совершенной полноты души, когда в ней умолкают все диссонансы и водворяется на миг ненарушимая гармония. В этих минутах – счастие поэта, именно они дают душе глубоко-интимное ощуще-

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 тоскою 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 мечтою 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 с'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 „виденьи поэта" примером, и сразу двойным. Пушкин *благоговеет пред красотою совершенства*, смиренно сознавая ее недосягаемость 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, точно 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 предуказан свой путь. Они оба ясно видели пред собою солнце, которое большая часть людей только смутно чует, как железо чует магнит: образ совершенства; и оба тосковали о нем, хотя и по-разному. Чистое умиление Пушкина и бурное вожделение Лермонтова равно святы, ибо дело идет о горней красе, не о земной. Молится ли подвижник незлобивый сердцем, проливая слезы умиления и благодарности, или преступная душа скорбит несказанной скорбью о черноте своей и с 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 заметить: 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 учители 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 взглядываем на небо, а иной из нас наверное за всю жизни 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 злоба дня или века, а солнце, небо, приход весны, судьба, вековечные 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. Новесть Тургенева конечно имеет свою структуру и форму, свою окраску, фабулу, стиль—словом, всевозможные об'ективные 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 соподчинены той „идее". Как всякий живой организм есть своеобразный и однократный план и неповторимое назначение в мире, осуществлямое плотью, так возникший в поэте полуосвещенный 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 понятно вне ее, как об'ективно-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 суб'ективно-выбранных признаков действительности, а зрение художника есть *наиболее суб'ективный* 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 кишащего множества других, отличных и противоположных черт: Тургенев безотчетно *выбрал эти* и творческим разумом, подражая природе, построил из них цельный образ. В жизненной драме вкраплены комизм и пошлость; в благодушнейшем лице можно увидать 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, непроизвольно 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 лаской 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 действи-

тельность; 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 все фигуры на картине темны, пусть нет на ней источника света,— свет есть, только его источник за пределами картины. Чем фигура темнее, тем отдаленнее источник света от того места, где происходит действие картины.

Беспредельная равнина и серое небо над нею. Здесь за четыре осенних месяца бывают два—три солнечных дня. Как было не родиться в 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 отчизна 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 максимализ русской мечты? Подобно тому, как солнце, стоя в зените, родит 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 счастии 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 на 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. Безыменная 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* всеобъемлющее и потому не расчлененное желание.

Как из-за Уральских гор вечно несется 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 хочет 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 преображение 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 свободою ради гармонии, согласен умалять 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-иному, 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 обывателем 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 целеположеніями своего принудительного разума; безмерное напряжение сил, ни дня покоя и свободной радости! И к тому еще побочные тяготы власти — сознание прошлого и сознание бу-

дущего, 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, что́ 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 незначущей фразе,

в манере закуривать папиросу или поправлять волосы. Подобрать такой букет этих мелочей и так их изобразить, чтобы чрез них зрителю 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, что́ 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 книгою. Драма похожа на театральные декорации: их видят издали, и потому в них нужны преимущественно основные, резкие линии, сравнительно грубые контрасты света́ 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 публика, изощрившая 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 красотою пейзажей. Но ты войди сам в творение поэта, окунись 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 вещественного, внешняя прелесть есть безошибочный признак внутренней правды и силы. Пленительность искусства—та гладкая, блестящая, переливающая радугой ледяная кора, которою как бы остывает огненная лава 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 острей. Природа оберегает малых детей своих, как щенят, благодетельной 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 огнепалящая 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 дальной"), и охоту кота за мышью (в „Графе Нулине"), встречу ангела с демоном — и пленного чижика, который

Зерно клюет и брыжжет воду
И песнью тешится живой.

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 обеспечить стиху душевную выразительность; напротив, он формален и мертвен. Он становится могучим орудием поэзии только в сочетании с окраской 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-

явлении: здесь обман невозможен: тонкое ухо безошибочно услышит полноту и своеобразие чувства в закономерности чередования звуков, которой не может подделать даже гениальный поэт. Я не могу об'яснить, 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 недосягаемо 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 разнообразные 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 созидающему 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 увидать, 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 указанном 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 обол, какой принес людям какой-нибудь Туманский; ведь и он выстрадал свой обол,—а всякое даяние 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 основном конгениален художнику, о котором пишет, потому что иначе он не увидал 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 суб'ективное 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 певучесть формы, 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 суб'ективность критика уже безвредна, даже если она

не находит противовеса в самой критической литературе: Притом, самая законченность творчества, наличность 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 схемою.

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 полунаучной 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 смирением, которому неизбежно научает каждого специалиста долгая и че-

стная работа, и 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 что хочешь, как хочешь и о чем вздумается: если написанное касается 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 подвизаться 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: 6. Literaturgeschichte, Ss. 215—237. Лансон во многом следует выводам 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—царит уже совершенный хаос. Коротко говоря, история литературы еще не выделилась у нас в особенную 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 взрастила в своевольстве 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 какою-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,—мешает 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 об'явить 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 его решения зависит правильность ее приемов, а следовательно и вер-

ность и плодотворность выводов, которые она передает обществу в поучение 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 обозрение 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. Кирпичниковым 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 былины, сказки, „Слово о полку Игореве"— и „Поучение" Владимира Мономаха, проповеди Луки Жидяты и летопись Нестора. Раскрываю новейшее школьное руководство по русской литературе XVIII века, и нахожу то же: наравне с Фонвизиным, Крыловым и Державиным— 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-х 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.

Об'единяется 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

нас, 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 отожествлять себя с историей литературы. Между тем у нас она искони отожествляется 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, отожествляя 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 сознает себя исполняющей должность таковой, 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, и пройдут вероятно еще столетия, прежде чем успехи психологии индивидуальной и массовой (исторической) сделают это хоть в малой мере возможным. Но наши историки литературы и не заботятся

об этом; им и на мысль не приходит искать внутреннюю связь между эволюцией литературных форм и развитием общих идей,—они просто, по обязанности неудобного звания, механически перемежают 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 выражавшихся в них 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 общежития, навыки и вкусы, во-вторых—те, по которым осязательно 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 мутные; 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, сдобрив 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 и историю общественной мысли, и историю литературы. Чтобы получить возможность писать историю жизни на основании литературных, т.-е. поэтических произведений, принципиально об'является, 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 об'ективную реальность, а только душу самого художника, что реальность отражается в поэтическом образе непременно искаженною, суб'ективно-переработанною, что даже тогда, когда художник искренно стремится только изобразить действительность,—как это думали делать писатели реальной и натуралистической школ,—это ему никогда не удается, и удается тем меньше, чем больше он художник. Что из этого! Наши историки литературы, общественной мысли тож, не видят и не внемлют: по всей линии идет оживленная работа перегонки поэтических образов в „типы" и „типов"—в историю общественной мысли. Онегин без дальних рассуждений признается „типом" двадцатых годов, лишний человек Тургенева трактуется как неподдельная реальность, фили-

ция литературных образов Онегин, Печорин, Рудин, Райский вы ается за филиацию реальных общественных явлений, и пр. и пр. Художественный образ никогда не может быть типом, т.-е. сводной отографией с жизни: он—акт самораскрытия и самопознания, ольная или невольная повесть художника о самом себе. Художетвенный образ сам по себе не типичен, но типично может быть нутреннее состояние самого художника, и тогда п о с т о л ь к у ж е удут типичны и реальные черты, выбранные им для передачи воего настроения. Следовательно, типичность художественного браза нельзя снять сразу, как сливки с молока; чтобы добыть ее, адо произвести очень сложную и трудную работу: надо биографически и психологически исследовать суб'ективное происхождение браза в душе его автора, и когда этим путем выяснится, между рочим, и исторический смысл образа, этот элемент может быть спользован историей общественной мысли, но не иначе, как с еличайшим недоверием к его типичности, и только как подтверждение или иллюстрация выводов, сделанных на основании р е а л ь н ы х 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. Извлекши из художественного произведения „типичность" его образов и его логическую идею, историк откладывает его в сторону, как окончательно об'ясненное, 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 воспринятыми от поэзии художественными впечатлениями, историк приказывает вынести вон. Получается двойственность, в результате которой и художественное восприятіе 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 об отдельных, малых и больших, отрезках каждой из этих многочисленных эволюций для каждой общественной группы! А пока историк, задаваясь несбыточной целью проследить развитие общественной мысли, естественно и неизбежно впадает в произвол: из нескольких слоев общества он выбирает для изучения тот, который ему 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 ищет не познать истину, а только известным подбором и освещением фактов доставить победу предвзятому убеждению. Таковы все наши истории литературы и истории общественной мысли; и надо сказать, что чем они честней, чем откровеннее носят характер пам-

флета, 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 прослеживает развитие явлений в их наиболее существенном признаке. Не хронологически описывать явления со всевозможных сторон, не описывать их смену в произвольно-избранной их особенности есть история, но, определив основной признак данной категории явлений, обусловливающий 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 нисколько не будет освещена, ни даже затронута.

Тайна искусства есть тайна, и дарование художника можно только описать извне, но не об'яснить. Почему обыкновенный человек, постигнутый горестью, весь поглощается ею, а художник о своей споет 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, что̀ 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 бескорыстное 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 произнесения [1]); 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 тожественны, хотя разнятся по характеру, и оттого и по способу воплощения.

Сказав сначала о господствующей привычке разлагать философскую систему исторически, отыскивать ее источники, определять в ней влияния и сходства, он продолжает [2]): „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 преображается. 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 беспредельно 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 простираться 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", сбр. 1-й, стр. 2 и д., перев. П. О. Ошкевича, 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 „об'яснения".

„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 видным 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 духе 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 в ней и другие, тоже эквивалентные образы, все зараз, следуя хороводом 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, униженного 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 *мысли* 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, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она

находится. Само же сцепление составлено 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 данныя биографические и историрические (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 литературою. 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 по-разному; 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 обусловливающие 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 обще-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 сдѣлать 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 суб'ективно 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 смѣжем 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 история 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 Германи 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, с 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 оне перекрещиваются между собою или об'единяются в конечном счете. Я назову четыре русских работы, как образчики методологически-правильных исследований (я говорю только о выборе темы, а не об исполнении):

статья 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, по 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 непочатых 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 б е з р е д а к т о р а—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 лесах, 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 проэкзаменовать 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; появляются 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 ин-туиции и развития художественных форм, подобно тому, как, про-водя радиус на глаз, стараешься возможно точнее выдержать пря-мизну 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 тяже-лых ошибок современной культуры является распространение науч-ного, точнее естественно-научного метода на изучение поэзии. На-учный 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 целости один какой-нибудь существенный элемент, сравнить данную вещь по выделенному признаку со всеми другими вещами; дроблe-ние и аналогия суть законы научного метода. Между тем художе-ственное произведение есть продукт целостного индивидуального духа, и оно само целостно. Только в целом оно живо и действенно своеобразная сила, таящаяся 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 про-изведения,—в проникающем его мировосприятии, в колорите и тоне целого. Этого не видят и по своей природе не могут видеть совре-менная наука и руководимая ею педагогика: они пренебрегают в художественном произведении тем именно, что составляет его сущ-ность, в чем скрыта его живая энергия,—его целостной и беспри-мерной индивидуальностью; они сразу рассекают его на элементы и признаки, и в дальнейшем имеют дело уже не с самим произведе-нием, 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-

ким изучению не в своей целости, а только в том признаке, кото ый общ ему со всеми другими экземплярами данной группы. Здесь нимание равно отвлечено и от целостной индивидуальности всей оэмы Пушкина, и от целостной индивидуальности Татьяны, чтобы осредоточиться исключительно на одном признаке одной части поэмы его отношении к миру явлений, лежащих за пределами поэмы. То е самое можно сказать об изучении тех или других идей Пушкина го ритмики и т. п.

Такое аналитическое, анатомическое, научное изучение художегвенных произведений, разумеется, совершенно законно и может ыть очень плодотворным; но следует раз навсегда признать, что но имеет дело не с самим художественным произведением, как жиой, действующей силой, а лишь с его трупом, и преследует цели пециальные и вовсе чуждые назначению поэзии. Молоко есть и редмет потребления, и предмет химического анализа: так, поэма ушкина делает свое живое дело только через потребление, через осприятие, чем, однако, нисколько не исключается многообразная, о уже не непосредственная полезность ее аналитического изучения. истории русской общественной мысли вполне уместно и даже небходимо использовать образ Татьяны типологически, в истории русского стихосложения—инструментовку стиха у Пушкина; но душу ителя поэма способна питать лишь как целое и в восприятии елого, все же частичные интересы, устремленные на нее, не имеют ичего общего с ее живым действием на душу. Этот закон целостного оздействия поэзии не только теоретически непреложен,—его дейгвие обнаруживается и осязательно в том наслаждении, в том адком 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. ля того, чтобы художественное произведение осуществило в душе ителя свою действенную, взрывчатую и питательную силу, неободимо нужна известная настроенность этой души и непрерывная о п у т с т в у ю щ а я в з в о л н о в а н н о с т ь ее во все время восприятия, а такое настроение порождается только восприятием целого, о не отвлеченных частей.

Поэзия по существу занимает в школе особенное место: среди редметов 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, возбудив в нем общее волнение, вонзиться для максимального воздействия в определенную точку его, совершенно-индивидуальную, которой сам субъект может быть до этого часа вовсе 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, воспламеняя в е с ь дух, она неминуемо заставляет с наибольшим жаром вспыхнуть то место в нем, которое уже и без того наиболее тлело 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 бесповоротно убита самая способность непосредственно воспринимать поэзию. Школа внушила ему убеждение, что усвоивать 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 т о л ь к о п р о ч и т а т ь (что по существу и есть важнейшее дело) значит обойтись с произведением безаконно. И вот,

итая 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 общей 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 п о с о б и е к углубленному пониманию ее, как видная часть того к о м м е н т а р и я к произведению, о котором будет сказано ниже. Когда литературная беседа в классе попутно коснется преемственности типа Онегин-Печорин, учитель, разумеется, осветит этот вопрос своим об'яснением 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, скудные, скучные, сухие домыслы доморощенной социально-психологической и эстетиче-

ской мысли, сообщают безапелляционно и к обязательному поголовному запоминанию под страхом почти телесного наказания,—двойки; и на живую почву отроческой души ложится толстый слой идейного щебня и мусора. В эту почву уже никогда не западет 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, проставленные на полях в двух лучших русских учебниках, В. Ф. Саводника и В. М. Фишера; разбирается Евгений Онегин. Саводник: „Онегин, как бытовой тип",— „Влияние Байрона",— „Воспитание Онегина",— „Черты полуобразования"— „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 треть и в полстраницы. 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 поэму разлагают химически и насильно заставляют проглатывать безвкусные химические жидкости, налитые в эти параграфы; вместо наслеждения 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 полуобразования, 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 полуобразованности 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 о п е р у „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 п и т а н и е духа, о котором сказано выше, а не л е ч е н и е духа специальными экстрактами, какие способно извлекать из поэзии аналитическое изучение; питание цельным и вкусным молоком, а не казеиновыми препаратами.

С в о б о д а о б у ч е н и я л и т е р а т у р е.—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 пойлу, 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 натуры. 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 вовсе-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“. Обдуманный 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 отсталых. 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, вынося каждый элемент за пределы произведения и сопоставляя его с тожественными 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 осведомительная 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 об'явлено 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 „Поучения" 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. Вовсе 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 пред'являть 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 расположение 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 об'ективная и с т о р и я р е ц е п ц и и данного писателя в ее важнейших этапах, т.-е. сводка суждений о нем виднейших критиков; и наконец обстоятельная и систематическая библиография о нем. В общем не более, как справочная книга, только изложенная в связной, 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, Былины, или Лирика Пушкина) и п о с л е н е г о 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 историии литературы *).

Метод, который я попытаюсь очертить, не придуман мною: я олько 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 Буасье в своих монографиях по римской литературе, Г. Парис и Ж. Бедье в своих изысканиях по французской литературе средних веков **). Ему мы обязаны

*) Эта статья озаглавлена в подлиннике: *La méthode de l'histoire littéraire*, 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.

ревосходными книгами обо всех европейских и внеевропейских ли-
ратурах.

Если мои соображения касаются преимущественно француз-
кой литературы от Возрождения, то лишь потому, что я ее лучше
наю и постоянно думаю о ней, и еще потому, что во всех других
ластях польза точных приемов исследования не оспаривается. Но
овейшая французская литература является ареною всевозможных
ричуд, ристалищем всевозможных страстей и, шопотом прибавлю,
акже пристанищем всяческой лени. О ней считает себя компетент-
ым говорить всякий, кто мнит себя умницей, в ком закопошится
осторг или ненависть; и для многих образованных „метод"—пугало.
ни считают нужным защищать свои наслаждения и свой способ
осприятия от его оскорбительной тирании.—Эти опасения не имеют
икакого смысла.

Мы не подкапываемся под наслаждение читателя, который ищет
литературе только изящного развлечения, утончающего и питаю-
щего дух. Мы сами должны быть сначала таким читателеми, и должны
каждую минуту снова становиться им. Методическая работа примы-
кает 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 чело-
век опишет, что происходит в нем, когда он читает ту или другую
книгу, и пусть он ограничится только изображением своей внутрен-
ней 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 инди-
видуальное понимание за подлинную сущность предмета.

Как редко импрессионизм бывает чист, так редко он и отсут-
ствует: он вторгается всюду под видом безличной истории и безлич-
ной логики; он дает жизнь системам, которые опережают или иска-
жают знание.

Одно из главных назначений метода—выслеживать этот коварный или наивный импрессионизм и вытравлять его из наших работ. Но открытый импрессионизм, отзыв 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 Боссюэта 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 Боссюэта и Вольтера, чтобы ни католик, ни антиклерикал не могли оспаривать нашу реконструкцию,—представить им такие портреты Боссюэта 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 развертываться 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 действенном.

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“ Ланглуа и Сеньобо 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 восстановляем. 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: предметом 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, что̀ неминуемо влечет за собою и некоторые специальные отличия в методе.

Правда, и мы, подобно историкам, ворошим целые груды документов—рукописных или печатных,—которые ценны только как документы. Но эти документы служат нам для того, чтобы обрамить 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, имев первоначально такое назначение, выходит за его пределы или пере-

:ивает его и привлекает к себе множество читателей, ищущих в нем олько развлечения или умственной пищи.

Но в особенности литературное произведение определяется своим нутренним характером. Существуют поэмы, по свойствам своей ехники пригодные только для весьма ограниченного круга читате-ей,—в которых большая публика никогда не будет находить вкуса: олжны ли мы их ставить за порогом литературы? Признаком лите-атурного произведения является художественный замысел или удожественный эффект, т.-е. красота или изящество формы. Спе-иальные произведения становятся литературными в силу своей ормы, которая расширяет их действенную мощь или сообщает ей лительность. Литература составляется из всех произведений, смысл действие которых могут быть вполне раскрыты только путем эсте-ического анализа их формы.

Отсюда следует, что в огромной массе печатных текстов нам ринадлежат исключительно те, которые в силу особенностей своей ормы обладают способностью возбуждать воображение, чувстви-ельность или эстетическое чувство читателя. Вот основание, почему аша дисциплина не смешивается с прочими отраслями историче-кого знания, и почему история литературы есть нечто иное, чем ебольшая вспомогательная отрасль истории.

Мы изучаем историю человеческого духа и национальной цивилиза-ции специально в их литературных проявлениях, и мы стара-мся разглядеть движение идей и жизни неизменно чрез призму стиля.

Поэтому осью нашей дисциплины естественно являются образцо-ые произведения литературы, или, другими словами, каждое из них вляется для нас самостоятельным центром иследования. Но тер-ин „образцовое произведение“ не следует понимать в актуальном ли субъективном смысле. Изучению подлежат не только произведе-ия образцовые для нас и для наших современников, но все те, ко-орые были образцовыми в какой-нибудь определенный момент,—все роизведения, в которых французская публика когда-нибудь нахо-ила свой идеал красоты, добра или энергии. Почему некоторые из их утратили свою действенную силу? Погасшие ли это звезды? или аши глаза уже нечувствительны для известных лучей? Наша обя-анность—понять и эти мертвые произведения; а для этого их надо зучать иначе, чем архивные документы: мы должны выработать в ебе способность усилием сочувствия постигать действенную 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 личностях, так как чувствование, страсть, вкус, красота суть явления индивидуальные. Расин интересует нас не потому преимущественно, что в нем растворился Кино, 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—тот, что оно вызывает в читателе сложные реакции вкуса, чувствительности и воображения; но чем эти реакции сильнее и многократнее, тем меньше мы в состоянии отделить себя от произведения. В литературном впечатлении, которое производит на нас Ифигения, что́ идет от Расина и что́ 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, „что́ дважды не бывает зримо?“ Индивидуальное уловимо ли вообще? Умеем ли мы познавать иначе, как путем сравнения,—иное, чем то, что вне нас имеет по́добие 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 удается 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 Тэна и на нас, мы описываем Расина, а не Тэна 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-суб'ективные отображения. Поэтому весь наш метод должен быть рассчитан на то, чтобы исправлять наше знание, очищать его от суб'ективных 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 отведать его. Так и в литературе ничто не может заменить личной „пробы“. Если историку 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

измерять качество и силу литературного произведения, пока мы
э подверглись его действию непосредственно и простодушно.

Следовательно, полное устранение суб'ективного элемента и
ежелательно, и невозможно, иначе говоря—импрессионизм лежит в
амом основании нашей работы. Отказываясь принимать в расчет
аши собственные впечатления, мы неизбежно попадаем в необходи-
ость учитывать впечатления других людей, столь же суб'ективные
о отношению к изучаемому произведению, хотя и об'ективные по
гношению к нам.

Остережемся обольщать себя уверенностью,—как мы это слиш-
ом часто делаем,—будто мы творим об'ективную науку, когда мы
росто, взамен своего собственного, усваиваем себе суб'ективизм
акого-нибудь выдающегося собрата. Как бы низко я ни оценивал
ебя, мое впечатление существует, оно—факт, и я должен считаться
ним не меньше, нежели с впечатлением всякого другого читателя,
удь то хотя бы Брюнетьер или Тэн. Я не сумею даже понять слова,
оторыми они выражают свое впечатление, если предварительно не
ознаю своего собственного: смысл их речи определяется для меня
олько моим чувством.

Я существую в той же мере, как и всякий другой читатель; в
ой же, но не в большей. Мое впечатление входит в состав истории
итературы. Но оно не должно занимать в нем привилегированного
оложения. Оно—факт, не более как факт, обладающий с историче-
кой точки зрения лишь относительной ценностью. Оно выражает
гношение данного произведения к человеку известной чувствитель-
ости, известной эпохи, известной культуры: оно может помочь нам
пределить произведение со стороны производимого им действия.

В этом смысле историк литературы мог бы даже использовать
се религиозные и политические страсти, все инстинктивные сим-
атии и антипатии. Реакция моей ненависти, моего энтузиазма, даже
оего фанатизма на данное образцовое произведение, если я не пре-
ращаю ее в мерило его ценности и красоты, может служить руко-
одящей нитью при анализе: по характеру взрыва иногда можно
гадать состав взрывчатого вещества.

Все сводится к тому, чтобы не делать себя центром, не при-
авать абсолютного значения своим чувствам,—ни своему вкусу, ни
воей вере. Я должен всячески проверять и ограничивать мои лич-
ые впечатления, стараясь постигнуть замыслы автора, по существу
об'ективно 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 отзвук на *Мысли* Паскаля или на *Эмиля* сольется с другими бесчисленными отзвуками, которые они вызвали в культурном человечестве со времени своего обнародования, и эта целостная гармония, полная диссонансов, составит то, что́ 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 об'ективные 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: *испытаем* на себе действенную силу литературного произведения, его возбудительную 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 суб'ективный элемент в его законные границы и обеспечивает 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, нисколько 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 предубеждений, 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 специальною 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 скалу 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 Боссюэте то, что могли чувствовать люди, строившие колоннаду Лувра, и в Вольтере то, что чувствовали люди, для которых работали Патэр и Мартэн. Нам не зачем отрекаться от себя: читая для самих себя, мы будем пред'являть и воспринимать наши личные реакции—как libre-penseur'a или католика 1910 года; но надо уметь в другие минуты пресекать сообщение нашей эстетической чувствительности с остальным составом нашей эмпирической личности. Мы должны обладать в литературе, как и в искусстве, двумя вкусами: личным, который руководил

ы нами в выборек ниг и картин, каким имы желаем окружить себя ади наслаждения, и историческим, которым мы должны руково-иться в наших исследованиях, и который можно определить, как менье различать стили и чувствовать каждое произведение в его тиле, соответственно степени его совершенства в последнем.

* * *

Изумительный расцвет естественных наук был причиною того, то в течение XIX столетия неоднократно пытались применить их етоды к истории литературы: этим думали сообщить ей прочность аучного знания, устранить произвол личных эстетических оценок априорность догматических суждений. Опыт показал, что эти по-ытки были ошибочны.

Как раз сильнейшие умы были всего более опьянены великими ткрытиями естественных наук; я разумею Тэна и Брюнетьера *). не стану лишний раз разбирать здесь их системы: теперь уже до-таточно ясно, что их умышленное старание подражать приемам и ользоваться формулами наук физических и естественных роковым бразом принуждало их искажать или кастрировать историю лите-атуры **). Ни одна наука не строится по колодке другой науки; ервое условие их успеха—это их взаимная независимость, позво-яющая каждой из них подчиняться своему об'екту. История лите-атуры, если она желает стать наукообразной, должна с первого ага поставить себе за правило—избегать малейшего подражания акой бы то ни было иной науке.

Пользование естественно-научными формулами не только не величивает научной ценности наших работ,—оно уменьшает ее, отому что эти формулы вводят в обман: оне сообщают грубо-опре-еленный вид знаниям, по существу неопределенным, т.-е. под-елывают их.

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

---

*) Я называю их потому, что дарованием они превосходили сех 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.—янв. 1910.

средства выразить 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 приблизительными, 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 обусловливают личности. Все наши слова, которыми мы обозначаем данные: „поэтический талант", „чувствительность", и пр., содержат в себе огромный x. Итак, наша компетенция ограничивается тем, чтобы скромно анализировать наличный материал, излагать факты; нам не пристало разыгривать 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

гого, 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 определительность.

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 обнародования. Нужно знать даты его частей*), а не только дату целого.

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

5. Как возник текст, начиная с первого наброска до первого издания в свет? Какие наклонности 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 уяснения 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 изучаешь самого себя под тем предлогом, будто живописуешь Монтэня или Вилья. 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 Виллея о Монтэне и остроумные приемы, которыми он пользуется столь же благоразумно, как и строго.

итературы должна разрабатываться исторически: это самоочевид-ая, но еще не общеизвестная истина.

8. Как было создано произведение? Какой темперамент создал го, и реагируя на какие обстоятельства? На этот вопрос отвечает ам биография.—Из каких материалов? Это узнается путем изуче-ия источников; это слово надо понимать в широком смысле: необ-одимо принимать во внимание не только явное подражание и гру-ую подделку, но все отпечатки, все следы устной и книжной тра-иции, вплоть до самых тонких признаков внушения или окраски, акие только могут быть уловлены.

9. Какой успех и какое влияние имело данное произведение? лияние не всегда совпадает с успехом. Определение литературного лияния есть обратное исследование источников: оно достигается ми же средствами. Определение социального влияния еще важнее представляет также больше формальных трудностей. Библиогра-ия повторных и новых изданий свидетельствует о размерах и утях обращения книги; здесь мы застаем ее в исходной точке, у нигопродавца. Каталоги частных библиотек, посмертные описи муществ, каталоги библиотек для чтения показывают ее нам в точ-ах прибытия; здесь мы видим, какие лица или, по крайней мере, акие классы и районы затронула книга в своем распространении. На-онец, отчеты периодической печати, частная переписка и частные невники, иногда пометки читателей, иногда парламентские прения, олемика в печати или судебные процессы доставляют нам сведения том, как читалась книга и какие следы оставляла она в душе чи-ателей.

Таковы главные операции, посредством которых добывается очное и полное—в действительности никогда не полное, но по воз-ожности наименее неполное—знание литературного произведения. тсюда, подвергнув такому же сложному исследованию остальные роизведения изучаемого писателя, надо перейти к произведениям ругих писателей. Затем надо распределить произведения на группы о родству в отношении содержания или формы. Затем, на основа-ии филиации форм, устанавливается история видов на основании илиации идей и чувств—история умственных и нравственных те-ений, по признаку сосуществования известных особенностей окраски известных технических приемов в произведениях, принадлежащих различным видам и направлениям,—история эпох, отмеченных го-подством 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, подготовляют, 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 незримое, чего не открывают нам ни факты, ни собственно-исторические документы.

И затем недостаточно определить общее отношение между литературою 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 из них шел впереди, 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

роизведений на целую группу фактов—значит задаваться несбы-очною целью. Влияние литературы на великую революцию можно удет сколько-нибудь выяснить лишь после того, как будут терпе-иво прослежены многообразные и непрерывные взаимодействия ежду литературой и жизнью за время от 1715, даже от 1680-го по 789 год. Литература влияла, но не гуртом, и не на целую катего-ию фактов гуртом же: ее влияние составилось из несметного мно-ества воздействий на несметное множество отдельных личностей продолжение столетия слишком, так что под конец, к 1789 году, итература целого столетия просочилась в коллективное сознание ранцузского народа, разложившись разными долями по разным лоям, и затем уже изнутри снова об'единилась в своем специфи-еском способе воздействовать на факты.

* * *

В каждой из описанных мною операций мы на каждом шагу искуем ошибиться. Беспрестанно бояться ошибок—вот наш лучший единственный способ сообщать нашей работе научный характер. менно в этом отношении метод, излагаемый мною, более всего ротивоположен литературным приемам самовдохновенной критики. ы ежеминутно боимся ошибиться, не доверяем нашим идеям—она юбуется своими; она заботится о новизне, занимательности и яркости оих идей—мы добиваемся только верности своих; она виртуозно азвивает и приукрашивает свои идеи, мы заботимся о том, чтобы аши идеи ни на иоту не превышали установленных фактов. Для их Монтэнь или Руссо—только гири, которыми они жонглируют: се дело в том, чтобы публика удивлялась силе или ловкости кри-ика. Мы же хотим, чтобы читатель о нас забыл и видел только онтэня и Руссо, какими они были в действительности и какими видит их всякий, кто постарается добросовестно и терпеливо вни-нуть в тексты. Охотников до суб'ективной критики именно потому ак много, что в ней всего легче самому парадировать по поводу и замен будто бы изучаемого произведения.

Повторяю, весь наш метод рассчитан на то, чтобы отделить уб'ективное впечатление от об'ективного знания, чтобы ограничить, онтролировать и истолковать первое на пользу второго.

Но в процессе созидания об'ективной истины ошибка подсте-егает нас каждую минуту и на каждом шагу нашего исследования. 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 леность. 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 составилась, 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 достигать 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 выявляет его из нашего духа. „X. пишет *а*; но *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 тожествах.

Третий случай—когда мы незаконно преувеличиваем удельный вес наблюденных 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 Y^1, 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

ледует терять из виду, какую бы область, какую бы тропинку мы и изучали. Наши специалисты по части установления влияний или озыска источников слишком легковерно убеждены, что только дин путь ведет в Рим.

Мы почти всегда расширяем смысл фактов и текстов: наборот, будем тщательно суживать его. Не надо стараться увеличивать его об'ем в ущерб точности. Правда, критика достигает самых лестящих своих эффектов именно в этом искусстве извлекать из оказательств больше, нежели они явно в себе заключают; откажемся е от блестящих эффектов и ограничимся только тем, чтобы извлеать из фактов осязательную, неоспоримую достоверность, которую Іаскаль, говоря о геометрической истине, называет „грубой".

Факты взаимно ограничивают друг друга: будем всегда выисивать те факты, которые ослабляют значение фактов, поразивших ас, и будем тщательно учитывать „отрицательные факты". Будем ассчитывать на большую утечку: мы никогда не знаем всех бстоятельств явления, всех мыслей автора, и как бы очевидно ни ыло наше истолкование, возможность ошибки почти всегда существует. Поэтому будем накоплять как можно больше наблюдений, тобы ошибки в деталях взаимно погашали друг друга. Наметим аш путь как можно явственнее и сократим до минимума интервалы, оторые ум должен пробегать между положительными данными.

Четвертый случай—когда мы неправильно применяем астные методы, требуя от одного тех выводов, которые может ать только другой. Грубою формой такой ошибки является тверждение о фактах, основанное на априорной дедукции или на уб'ективном впечатлении. Но в ту же ошибку мы впадаем, когда, апример, пользуемся биографией для определения интеллектуальой или моральной ценности произведения. То же самое относится к суждениям об авторе: даже его замыслы в данный момент творества отнюдь не обязательно обусловлены внешними событиями го прошлого. Ни отдача пятерых детей в Воспитательный дом, ни лучай с лентою Марион не осведомят нас о нравственных стремлениях Ж.-Ж. Руссо в 1760 году, тем менее—о моральной силе и, так казать, доброкачественности Эмиля. Данные для решения этой роблемы надо искать уже не в биографии автора, а в реакции бщества, 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 суб'ективных 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 об'единить средние явления в однородную группу: этому мешает их разнохарактерность. Морнэ в своем прекрасном исследовании о чувстве природы в XVIII веке установил своеобразный метод, дающий возможность разглядеть среди противоборствующих течений и водоворотов основное направление умственных движений. Он хронологически группирует противоречивые факты в параллельные ряды: вовращающий 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 Казамиана, 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

ге 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 стоющей 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 приблизительными, и исследователь должен быть доволен, если ему удалось на несколько шагов приблизиться к знанию совершенно ясному. Нужно уметь и ценить добытые результаты, чтобы избегнуть обескураживающего 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 основою 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, что̀ 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 подготовлять 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 Ланглуа, 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-

шению 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 ознакомлялись со всеми по очереди операциями, посредством которых она созидается, 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 ублюдочной 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 нисколько не умаляет оригинальную деятельность духа чувствующего, анализирующего и мыслящего. Идеи по прежнему рождаются свободно, и мы не ограничиваем ни мощи, ни плодовитости чьего-либо ума. Но, ища только верных идей, мы требуем доказательств и поверок; мы требуем, чтобы употребляемый в дело материал был доброкачествен, чтобы предмет, который нам хотят об'яснить, был добросовестно изучен самим об'ясняющим. 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, безпредельное поприще. Теперь уже недостаточно создавать идеи: надо создавать методы. Универсальных методов не существует. При наличности немногих общих принципов каждая специальная проблема, чтобы быть решенной правильно, требует особого метода, специально для нее созданного, приноровленного 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 тожественны у всех людей и которые дадут вам средства очищать, исправлять и обогащать ваши впечатления, видеть больше и глубже в тех классических произведениях, которые доныне 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, внедрим 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 недаром. Ни Сент-Бев, ни Гэн, 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. Эрудиты непрерывно доставляют изобретателям идей все новые проверенные материалы и исправные описи, и скоро не останется никаких извинений для ленивого невежества, которое подчас выдается за самомнение 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 Монтэне и Паскале, в Боссюэ 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 диллетантов 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 благотельных сторон научной работы В число ее основных начал входит, как известно, принцип интеллектуального единства. Национальной науки не существует: наука общечеловечна. Но стремясь интеллектуально об'единить 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 интеллектульное 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.

БИБЛИОТЕКА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
АКАДЕМИИ

Никем из книгопродавцев указанная на книге цена НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПОВЫШЕНА.

МОСКВА
2-я Тип-Лит М Г С Н Х (бывш Т-ва Машистова) Б Садовая, д 23
1920