

Ю. И.
АЙХЕНВАЛЬД

Избранное



Юлий Исаевич Айхенвальд
Вступление к сборнику
«Силуэты русских писателей»
Серия «Силуэты русских писателей», книга 1

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2593855

Аннотация

«История художественной литературы не имеет своего философа, который подчинил бы эволюцию ее содержания каким-либо определенным законам и уловил внутренний смысл ее развития. В прихотливой смене идей, сюжетов и настроений, отличающей индивидуальное словесное творчество, не подмечены сколько-нибудь точно и доказательно господствующие и необходимые линии, и до сих пор только призрачными, а не реальными нитями связаны литературные факты с общественной средой, с особенностями исторического момента, со всею совокупностью культуры вообще...»

Содержание

I. Теоретические предпосылки	4
Конец ознакомительного фрагмента.	13

Юлий Исаевич Айхенвальд

Вступление к сборнику «Силуэты русских писателей»

I. Теоретические предпосылки

История художественной литературы не имеет своего философа, который подчинил бы эволюцию ее содержания каким-либо определенным законам и уловил внутренний смысл ее развития. В прихотливой смене идей, сюжетов и настроений, отличающей индивидуальное словесное творчество, не подмечены сколько-нибудь точно и доказательно господствующие и необходимые линии, и до сих пор только призрачными, а не реальными нитями связаны литературные факты с общественной средой, с особенностями исторического момента, со всею совокупностью культуры вообще.

И это так естественно: пусть литература и философия имеют между собою много общего, даже переходят одна в другую, – но ведь последняя движется или хочет двигаться исключительно под знаком разума, она дышит мыслью и полагает своим идеалом осуществленную систему логической законченности, между тем как первая своею основной стихией имеет прихотливое море чувства и фантазии с его многообразными оттенками, со всей изменчивостью его тончайших переливов и осложнений. И поскольку мысль и чувство разнятся между собою, постольку это одно уже делает литературу «беззаконной кометой в кругу расчисленном светил».

Оттого и рушились до нынешнего времени всякие попытки ввести ее целиком в русло закономерности, сделать ее объектом науки в истинном и обязывающем смысле этого великого слова.

Правда, на первый взгляд может показаться, что история литературы – наука в том значении, какое придает этому термину Генрих Риккерт. По известной классификации немецкого мыслителя, история художественного слова относится к наукам не о природе, а о культуре, т. е. она ведает не первичное, изначала данное, то, что люди застали, а то, что они переработали в глубине своего сознания, и потому в связи с этим она, в противоположность естествоведению, совсем и не должна устанавливать общих законов, обязательных норм, и предметом ее служит не типическое, не родовое, а то, что однозначно, однократно и в своей обособленной единственности не повторяется больше никогда. Так из-за того, что история литературы не определяет никаких закономерностей, не предвидит будущего, может быть, мы еще не имеем права свергать ее с престола наукообразности?

Однако сам Риккерт признает, что науки исторические, о культуре, т. е., еще раз, о таких фактах, из которых каждый в своей внутренней сути дан только в единственном числе, – названные науки лишь при том условии заслуживают своего имени, если они свои объекты, все эти однократные, единичные, неповторяемые в своей специфичности явления, возводят на степень некоторой общей и обязательной категории – именно категории ценности, идеала. Между тем, вопреки Риккерту, привнесение момента ценности само по себе уже строгую наукообразность разрушает. Где оценка и качественность, там нет науки. Великие мировые категории добра и красоты, может быть, нужнее науки, внутренне-убедительнее, чем она; но доказать их безусловность и неоспоримость нельзя, и потому где приходится апеллировать к ним, там невозможно установление объективных и обязательных законов и там науки не будет.

Мало того: там не существует даже устойчивого и бесспорного материала, над которым научное ведение могло бы работать. В самом деле: каким объективным критерием руководиться уже при отборе материала, что изучать, о чем говорить? В нашем случае, построя историю литературы, какие именно произведения слова брать предметом изыскания? Талантливые, запечатленные гением художественности, не правда ли? Но где же, в какой палате мер и весов хранится то абсолютное мерило, которым определяется самая наличность гения и его степень? Мы называем иные произведения классическими, но разве так уже непроницаема эта броня классицизма и разве с этой прославленной высоты не сбрасывают часто увенчанных богов? Что же, постеснился ли Толстой признать бездарным того, перед кем целые столетия коленопреклоненно стояло все культурное человечество?

Если скажут, что историк литературы вовсе не талантливостью ее созданий руководится, что ведь изучает же он, например, Третьяковского, то это будет лишь иллюзия и недоразумение. Ибо Третьяковским в конце концов интересуются только потому, что после него был Пушкин. Если бы не сравнивали, если бы издалека и косвенно не отправлялись от какой-нибудь эстетической ценности, от какой-нибудь признанной (хотя и недоказуемой) величины, то историк литературы прошел бы мимо целой толпы незаметных и ничтожных. Только путеводная звезда гениальности освещает ему дорогу, и только чужому дарованию обязаны бездарные тем, что их замечают.

Или, может быть, историку литературы при выборе материала достаточно опираться на общепризнанное и общепринятое и вовсе не надо ему брать на себя обязанность самостоятельной оценки? Но разве не чувствуется, как шатка подобная опора? И если мы забудем, что по отношению к красоте неприменимы никакие плебисциты, что той науке, которая предметом своим имеет искусство, не подобает считаться с принципом большинства и спрашиваться у статистики, то историк литературы должен будет гораздо меньше изучать Шекспира, чем Вербицкую.

Так неустойчив самый материал истории художественной словесности; он исчезает, не поддается никакому строго определенному методу; а без материала и без метода – где же наука?

Ее все-таки хотели для литературы создать, и притом по образу и подобию естествознания. Известно, какая заманчивая попытка связана с именами Тэна и Брюнетьера. Они требовали, чтобы историк литературы уподобился ботанику, который с одинаковым интересом изучает и апельсинное дерево и сосну, и лавр и березу, ароматный цветок и сухую былинку. Но упомянутые писатели, очевидно, не отдавали себе ясного отчета в той разнице, какая существует между явлениями природы и явлениями человеческого творчества. Не только былинки, но и роз душистых и апельсинных деревьев на свете очень много, и все это множество объединено между собою, в своей сущности, общими признаками, – тогда как всякое художественное произведение сущность свою имеет как раз не в том, чем оно родственно с другими, с фактами той же внешней группы явлений, а, наоборот, именно в том, чем оно от них отличается. Разница, а не сходство, отличительные признаки, а не общие свойства – вот что главное в искусстве. Есть одна «Божественная комедия», и ее божественность, т. е. ее сущность, заключается именно в том, чем она разнится от других комедий. И сущность каждого писателя не в том, чем он похож на другого писателя. То, чем один экземпляр сосны отличается от другого, это не существенно: именно потому сосны и могут составлять объект науки; но художественные создания обретаются каждое лишь в одном экземпляре, и в этой единственности только и состоит их природа, их зерно, то, что их делает ими, и потому для каждого из них должна бы быть своя особая наука, а это и значит, что ни одно из них науке не подлежит.

Возможно, разумеется, спокойное, вне оценки лежащее бесстрастное изучение сухих былинки литературы, всей той груды ремесленных поделок из слова, которая выбрасывается

на книжные рынки; и если какая-нибудь из них оказывает сильное влияние на общество, то, как бы ничтожен ни был ее эстетический удельный вес, она непременно должна быть наукой учтена – но какую наукой? Не историей литературы, а историей общественности: это будет уже история читателей, а не писателей, это будет уже социология, а не словесность. С романом Чернышевского «Что делать?» русской литературе нечего делать... но историк русской общественности, безусловно, примет его в поле своего зрения.

Итак, размежеваться необходимо: одно дело – влияние слова, другое дело – самое слово. А в области последнего, т. е. в литературе как литературе, быть ботаником, обойтись без оценки, без эстетики, невозможно: художественную критику вольно или невольно, сознательно или бессознательно привлекают в свою дисциплину все историки литературы, за пределами качественности они не держатся – а, повторяем, где качественность и оценка, там нет науки, там произвол вкуса и недоказуемость субъективных впечатлений.

Чтобы наукообразность спасти, чтобы наука была, Тэн попытался сущность литературных явлений понять как органическое следствие трех определяющих факторов: расы, среды и момента. Бросается в глаза, что, даже после всех смягчений и оговорок автора, среди этих причин, объясняющих литературное творчество, у Тэна в действительности отсутствует сам творец. Нет писателя. Тэн вычеркивает главное; он обходится без необходимого. И даже критики его (как Геннекэн) недостаточно выдвигали тот случайный элемент, который называется индивидуальностью писателя, – эту великую случайность, которая превышает всякой необходимости.

Раса, среда и момент – все это влияет, конечно. Однако, когда говорят о влиянии, забывают обыкновенно ту живую среду, которая его испытывает. Выясняют субъекты влияния, а не его объект (которому на самом-то деле гораздо больше подобает имя субъекта). То, что влияния принимает (или отвергает), та глубокая действенность, которая находится во главе угла и представляет самое средоточие искусства, нерв литературы, это – личность. Между тем как раз ее на самый последний план отодвигают и сторонники Тэна, и, еще больше, исторические материалисты, для которых литература в конечном счете определяется хозяйственной структурой общества, классовой борьбой, вообще социальными отношениями, жизнью коллектива, группы, – где же здесь остается место для одинокой личности? Не проще ли в самом деле отвязаться от нее, приняв ее за *quantite negligible*¹?

Социальные и политические факторы на литературу, несомненно, влияют. Только горе именно в том, что это слишком несомненно. Такое общее утверждение стоит необычайно дешево, и науке с ним делать нечего. Ибо все влияет на все, ничего не существует в замкнутой разобщенности, и самый свет наш, вся природа – это общество, система, бесконечно сложная связь переплетающихся между собою элементов. И не тогда, конечно, история литературы обратится в науку, когда ее будут воздвигать на почве таких невинных в своей бесспорности положений. Не то важно, что расовые, хозяйственные и политические факторы так или иначе на литературу влияют, а то необходимо выяснить и такой надо вопрос поставить, обуславливают ли они, создают ли они неизбежно самую сущность того явления, которое называется художественной литературой, или же они позволяют нам бродить лишь вокруг да около этой сущности, не в центре изучаемого факта, а только в далеких его окрестностях.

Если исследователи литературы, принадлежащие к так называемому историко-культурному типу, не идут в своих утверждениях столь прямолинейно, как натуралисты или экономисты, то и они для своего изветшавшего знамени имеют очень бессодержательный и опошленный трафарет, вроде того, что «писатель – продукт своего времени», «гений – выразитель своей эпохи». Они тоже больше всего озабочены старанием понять художника в связи

¹ ничтожно малая величина (*фр.*).

с его веком – точно самое существование такой внутренней, а не внешней связи уже представляет собою доказанный факт. Наиболее обычное следствие подобных историко-литературных изучений таково, что их авторы, поставив себе две цели, не достигают ни одной. Они искажают облик и писателя, и его эпохи: не оказывается ни человека, ни века.

То слишком общее слово эпоха или время, которое они употребляют и которым злоупотребляют, не может облекать собою какого-нибудь точного и определенного понятия. Возникает искушение гипостазировать такие идеи, как столетие, десятилетие, дух времени, переходная эпоха (хотя всякая эпоха – переходная); оперируют ими, как величинами, которые будто бы известны и понятны. Между тем кто отважится сказать, что он действительно постиг дух какого бы то ни было времени, что он остался при этом на должной высоте объективности и не внес в свое определение, в свою характеристику данного периода, ничего субъективного? Охватить в исчерпывающем синтезе время, дать имя эпохе – это никому не под силу; во всяком случае, это – дело интуиции, а не науки: это само – творчество.

И потому гораздо фактичнее, гораздо «научнее» (если уж вообще говорить о научности) при исследовании художественной словесности обращать главное и особенное внимание на тот неизбежный и самоочевидный, на тот бесспорный фактор литературы, каким является сам писатель, т. е. его творческая индивидуальность. Важен прежде всего и после всего он сам. Это он – виновник своих произведений, а не его эпоха. Он не продукт ничей, как ничьим продуктом не служит никакая личность. Прежде чем на общий вопрос о свободе воли отвечать в пользу детерминизма, сторонники последнего должны были бы, в применении к писателю, опровергнуть субъективное самочувствие его собственной души. Писатель же, несомненно, чувствует себя автором: даже во власти экстаза, подчиняясь наитию, он остается собою, он – сам. Художник ни за что не признает субъективно – да и не должен признавать объективно, – что его рукою водили определенные и реальные обстоятельства, условия, какие-нибудь неизбежные особенности места и момента. Он не во власти чужого. Напротив, нигде в такой степени не является он самим собою, как в своей творческой работе... В ней-то он как раз и возвращается от общего к личному, к самому себе. Материалы для нее он может порою заимствовать извне, но проходят они через его фантазию, преломляются через его созидательную способность, и в этом именно – все дело. По отношению к своей материи он – зиждущая форма, в аристотелевском смысле этих понятий. В безобразной пустыне мертво и неподвижно, как небытие, как отрицательная и косная величина, лежали бы жизненные материалы, если бы благодатным прикосновением своим не пробуждало их творческое дыхание поэта. Орфей, победитель хаоса, первый двигатель, он осуществляет все мировое развитие. В этом его смысл и величие. Он продолжает дело Бога, воплощает его первоосновную мысль. Творение еще не кончилось, и поэт, священник искусства, облечен великой миссией вести его дальше, развивать предварительные наброски и планы божества, контуры природы. Ее посланник, наместник Бога на земле, так сплетает он свое творчество с творчеством вселенной.

И в этом нет ничего неожиданного, потому что писатель, художник, поэт – не исключение из общего правила, из того закона, по которому всякая личность наделена даром творчества. Художник только усиливает и углубляет то, что свойственно всем людям. Мы все чувствуем себя творцами, зачинателями своих поступков, деятелями своих дел. Детерминисты считают это иллюзией, но характерна ведь и самая возможность иллюзии, и знаменательно, что мы находимся в ее вечном плену. Мы себе приписываем почин. Душа – это действительность. Никогда не отдыхая, *perpetuum mobile*, даже в часы сна не разрешая себе абсолютного отпуска, она непрерывно совершает какое-то дело и ни на минуту не остается пассивной. Ничего бы она не переживала, ни одно, самое элементарное ощущение не приходило бы в нее из мира внешнего, если бы она сама не шла ему навстречу всей своей энергией. И вот, эта врожденная и безостановочная действительность ее уже предрасполагает к искусству. Самая

психика наша имеет природу эстетическую. Человек – прирожденный художник. И кто не талантлив, кто не оригинален в сновидениях своих? Предоставленная самой себе, личность творит – почему же в самостоятельности мы будем отказывать художнику, этой личности по преимуществу?

Но если так, если прообразом эстетического творчества является нормальная психика вообще, то ясно, что установить законы первого можно лишь постольку, поскольку нам будут известны законы последней. Мы становимся лицом к лицу с психологией. Не в ней ли ключ, которым откроется тайна искусства, загадочная сокровищница слова?

Все надежды, по-видимому, на нее. От психологии должна ожидать себе откровений история литературы. Однако самая психология, не только в теперешнем, признанно-элементарном состоянии, но и в будущих ее возможностях, позволяет ли рассчитывать на установление каких-либо точных, содержательных, в самую глубину идущих закономерностей? Можно ли будет когда-нибудь ввести душу в определенное русло причин и следствий? То, что в этой области известно до сих пор, те психические состояния, которые могут быть уловлены в сеть ассоциаций, то, что в психике может быть учтено и предусмотрено, это все так ничтожно и поверхностно в сравнении с глубокой сферой ее загадок и неожиданностей. Не говоря уже о том, чтобы душу объяснить и подчинить ее необходимым законам, но просто описать ее, рассказать ее, – и этого не может психология. И теперь, как и прежде, и потом, как и теперь, душа остается и останется вовеки непостижимой. Эта неуловимая душа, самое реальное и самое призрачное существо на свете, самое для нас знакомое и самое неизвестное одновременно, вместе явь и галлюцинация, – как вторглась она, великая случайность, на заре мироздания в расчисленный и размеренный круг бытия, в механическую цепь событий, так и сохранила донныне свою анархическую сущность, и в железном царстве окружающей необходимости пребывает она свободной и эту свободу свою утверждает над природой. Законы для души не писаны, а потому не писаны они и для искусства. История литературы услышит от психологии вещие догадки, приобщится к ее воззрениям и метафизической стихии, но никогда не получит от нее той доказательности, которая необходима для науки, потому что этой доказательностью не обладает и не будет обладать сама психология.

Так как сущность художественного произведения определяется индивидуальной психикой его творца, то, поскольку само психическое начало не порождение, а, наоборот, создатель жизни, постольку и искусство, в частности литература, представляет собою вовсе не отражение, или, как нередко говорится, зеркало действительности. Пишущий эти строки, отчасти развивая в них мысли, намеченные им в его очерке об Оскаре Уайльде («Этюды о западных писателях»), и вообще примыкая к эстетическим воззрениям автора «Замыслов», должен теперь несколько воспроизвести то, о чем он уже высказался в посвященной ему статье. Именно: рабская работа зеркала человеку вообще не свойственна. Зеркало покорно и пассивно. Безмолвное зрительное эхо вещей, предел послушания, оно только воспринимает и уже этим одним совершенно противоположно нашей действительности. Создание последней, литература, поэтому далеко не отражение. Она творит жизнь, а не отражает ее. Литература упреждает действительность; слово раньше дела. Воплощение догадок и прозрений, вдохновенная Пифия, прорицательница далей, литература не ведомая, а вождь. Словесность всегда впереди; она – вечное будущее. Когда говорят, что она идет по стопам жизни, то это неверно – разве лишь в незначительном и плоском смысле того трюизма, что писатель, как мы уже упоминали, может брать свои материалы извне. Но в главном и существенном, в том, без чего литература не была бы литературой, в своей гениальности, в своей капризности, в свободной игре психических сил, она местное и временное как раз и отвергает, с ним не считается, его не воспроизводит. Она сверхвременна и сверхпространственна. Писатель живет всегда и везде. Писатель своим современникам не современник, своим землякам не

земляк. Поскольку он – творец, а не обыкновенный житель жизни, он с окружающей средой расходится, и часто именно в этом и состоит его горе от ума, обида его одиночества.

Вот почему вполне естественно рассматривать автора-художника, его сущность, вне исторического пространства и времени. Если такому анализу он не поддается, такого испытания не выдерживает, то, значит, он не писатель, не художник. Только реакция на вечность определяет его истинную силу и величие; только абсолютное служит для него окончательной и верной мерой. Абсолютное же – вне науки; значит, вне науки – литература. И так непонятны все упреки, бросаемые тем критикам, которые подходят к литературному творчеству с мерилем вневременности и, во имя уважения к писателю, стремятся отыскать в последнем его постоянное, непреходящее начало, т. е. его самую основную и необходимую черту. Удивительно со стороны упрекающих это пренебрежение к существу, эта абберрация, заслоняющая главное второстепенным. Для того чтобы не придавать времени и месту решительного значения, вовсе не надо непременно разделять кантовское понимание их, не надо вообще стоять на почве строго философской: чтобы оправдать критика, не ставящего на первый план времени и пространства, эпохи и страны, нужно только вспомнить элементарную истину, что есть разные признаки вещей – необходимые и случайные, что во всех человеческих делах есть моменты общие и частные, всемирные и местные, вечные и временные, – так неужели же принципиально незаконно в самом высоком из человеческих дел, человеческом слове, искать в первую очередь того, что принадлежит не месту, а миру, того, что побеждает время, а не подчиняется ему, того, что не только живет, но и переживает?

Нет, не обстоятельства времени и места, не история определяют писателя: он самоопределяется. Найти причины для его самобытности, вывести ее из условий среды невозможно. Как тщательно мы ни вычисляли бы разнородные влияния, идущие на него, как много бы ни вычитывали мы чужого из его личности, мы все равно в конце концов натолкнемся на него самого, на его самочинность, на его *aseitas*, – то неразложимое и последнее ядро, в котором – вся суть, которое не может быть выведено ниоткуда. И оттого безнадежны всякие старания объяснить писателя, – личность необъяснима. На вопрос почему? глубже поверхности в этой сфере идти нельзя, и заранее неудовлетворительны все ответы на него. И то было бы уже великое счастье, если бы можно было писателя описать, если бы можно было, отбросив неразрешимое почему, только рассказать, кто он и что он.

Особенно роковую неудачу в попытке объяснения литературы терпит классовая точка зрения, исторический материализм. Самые бесспорные факты обнаруживают, что художественные произведения в сути своей не имеют органически общего ни с социальным положением своих творцов, ни с характером исторического периода. «Война и мир», появившиеся в шестидесятые годы XIX века, выражают ли эпоху шестидесятых годов, ее общественный дух или хотя бы дух тогдашнего дворянства? В годину усердного строительства и реформ, когда русские люди всех социальных классов страстно охвачены настоящим и будущим, – в этот момент кипучей деятельности наиболее русский человек, величайший представитель своей народности, Толстой оборачивается на прошлое, поднимает пыль архивов и душой своею уходит в царство теней. Или его «Анна Каренина»: можно ли сказать, что она соответствует общественности семидесятых годов? На прозаической и болотистой почве мещанства не вырос ли полевой цветок поэзии Кольцова? Есть ли внутренняя необходимая связь между аристократичностью изящной, «тургеневской» музыки Чехова и бытом таганрогского лавочника, в семье которого Чехов родился?

Может быть, материалисты скажут, что они не так прямолинейно и грубо толкуют связь между исторической и классовой обстановкой и деятельностью писателя (они даже друг друга нередко укоряют в излишней грубости понимания). Однако если материализм, как философская гипотеза, имеет какое-нибудь достоинство, так это именно – грубость. Всякое его смягчение, всякая спиритуализация уничтожает его. Материализм, отрекающийся

от грубости, отрекается от самого себя. Если поэтому его сторонники сошлутся на то, что классовая психология и хозяйственная подпочва еще не обуславливают отдельной личности, что вообще с индивидуальностью художника надо считаться, что она видоизменяет идущую на нее силу внешних факторов, социального строя, то они будут правы, но эта правота окажется гибельной для них, так как она возвращает на первый, на господствующий, на определяющий план значение личности, что нам и требовалось доказать, что только мы и доказываем. Влияния на личность никто не отрицает, но дело не в нем, а в ней. Существенно, кто испытывает воздействия среды, а не то, какие это воздействия.

Индивидуальность писателя уже потому – средоточие и сердце литературного явления, что она талантлива. А ведь талант – это не звук пустой, это – особая сила, которая, как и всякая другая сила, имеет свои законы, свои решающие требования. Вот почему нельзя, соглашаясь с тем, что талант сам по себе необъясним, просто принимать его как данное, как факт и думать, что только его направление и развитие властно определяются культурным и экономическим состоянием той среды, в которой он явился. Нет, уж если талант есть, то он есть до конца, и себе покоряет он все остальное. Не безучастный и неподвижный, он сам – движущее начало и своей энергией торжествует над влияниями среды. Они пассивнее, чем он. Талант – победитель.

Он – все. Не только он рождается, где хочет, как и дух дышит, где хочет, но, однажды родившись, он и в дальнейшем своем бытии неуклонно проявляет свою природу и сам повелительно выбирает пути и формы для ее выражения.

Наука рационалистична; между тем в художественной литературе центр и корень – иррациональная сила талантливой личности. Самое реальное и несомненное, с чем здесь можно иметь дело, – это писатель (т. е. его писания). Только он – факт. Все другое сомнительно. Нет направлений: есть писатели. Это значит: сколько писателей, столько направлений, и каждый в своей сути определяется самим собою. Нет общества: есть личности. Это значит: все общее и общественное в конечном счете определяется личностями. А в основе каждой из них лежит та душевная субстанция, которая все объясняет, сама необъяснимая, которая служит ключом ко всему, сама же роковым образом и навсегда остается замкнутой для нашего познания, являет собою гносеологическую тайну. В сфере искусства к этой субстанции, к личности художника, и сходятся все нити изучения. Это неоспоримо. Но часто азбуку принимают за ересь, и как нечто, идущее вразрез с обычными утверждениями, приходится выдвигать такой, казалось бы, элементарный и самоочевидный тезис, что в писателе важнее всего писатель, то единственное, неповторяемое и незаменимое, что он представляет собою и откуда проистекает самое характерное и самое драгоценное в его творчестве. Не в том его существенный признак, что он имеет общего с другими, с неписателями и с остальными писателями, не в его подобиях, а как раз в том, что его от других отличает, в его своеобразиях. Писатель – не правило, а исключение. Живая единственность, особь, *unicum*, он дорог именно этой благодатной особенностью своею. От среды он внутренне не зависит и того, что ему и нам – единое на потребу, от нее не получает. Писатель не берет, а дает. Не исторические и культурные влияния, не предки, не соседи, а он сам – вот центр, к которому должна бы тяготеть вся работа изыскания, хотя и не научного. Между тем историки литературы в поте лица своего хлопочут о том, чтобы изучить тех, кто позади и впереди писателя, кто справа, кто слева, ходят кругом да около, занимаются пустяками и часто совершенно упускают из виду только одно – самого писателя, его душу, его внутренний мир, все это неисчерпаемое богатство идей, настроений и чувств. Историки литературы дух угашают и в тень пытаются отодвинуть самое солнце. Обрекая художника на роль страдательную, считая его преимущественно рупором эпохи, они этим его принижают, обесцвечивают, у него отнимают его самого. Социального ищут они в том, что наиболее индивидуально. И вот у

них возникает безотрадная и унылая плоскость именно там, где на самом деле перед восхищенными глазами человечества разверзается величайшая глубина.

Пренебрежение к личному тем более непонятно, что именно в человеческой природе индивидуальное вовсе не прикрито, а, наоборот, играет везде особенно очевидную и всепроникающую роль. Поразительно, что природа, рассчитанная на общее и, казалось бы, обязанная интересоваться им, находит, однако, время и внимание еще и для расцветения особей. У нее столько дела, она так занята, и все-таки она печется не только о нарицательных, но и о собственных именах. Не ограничиваясь общим даром жизни, она в изумительной щедрости обогащает свои твари еще и личными особенностями, на протяжении тысячелетий, без повторения, в неиссякаемом разнообразии, черпая их из своей стихийной сокровищницы. Она дает нам не только лицо, но и физиономию, и каждому дарит она особую походку, и особый почерк, и особый тембр голоса; и каждый, благодаря ей, вносит в мировую музыку свой особенный тон. Кругом нас лежат сверкающие россыпи индивидуального, а мы закрываем на них неблагодарные глаза.

Незаконное при исследовании художественной литературы перенесение центра тяжести из личного в общественное должно было получить особенно упорный и особенно уродливый характер именно у нас, в России. Не талант художника, не его эстетическая индивидуальность привлекали внимание критиков и ученых, а его политическое исповедание. Полицейская стихия отравила нашу мысль, исказила наши интересы, приобрела над нами внутреннее господство. Она внедрилась в нас самих, и, куда бы мы ни смотрели, мы видели поэтому одно и то же – неизменного полицейского, вечного Держиморду. Только его, со знаком минус, держали мы в своей душе, литературу понимали как скрытую борьбу с ним и лишь постольку ценили слово своих поэтов. То дурное, что было в нашем старом строе (и что, в иной форме, но в усиленной степени, тщательно сохраняется строем новым), неизгладимый дух неправды, всякого татарства и крепостничества оказались гибельны не только в своих непосредственно социальных проявлениях: яд их разлился несравненно тоньше. Наша дурная общественность нас ограбила: она отняла у нас чувство красоты и способность отдаваться ей беззаветно и глубоко; она погасила в нас огонь высшего бескорыстия. Мы сделались гораздо уже и теснее, чем это свойственно человеческой природе вообще, и прекрасное сочли мы за праздное, и в самодовлеющем искусстве увидели грех и пустоту. Кто раб, тот вандал. Естественно поэтому, что, политические рабы, мы должны были пережить позорный вандализм Писарева и все это ребяческое разрушение эстетики. Мы отвернулись от искусства как искусства, пренебрегли Пушкиным, Фетом. Тютчевым, и напрасно расточали они перед нами свои дивные дары. На своем горьком примере они явили доказательство того, что мало еще написать – надо, чтобы прочитали. А мы не читали. Нас учили рассматривать художественные произведения как средство под безобидным флагом искусства контрабандно перевозить идеи политические – все ту же наболевшую гражданственность. Общественная мысль, долго не имевшая для себя нормальных органов выражения, думала найти себе убежище в литературной критике. И овладела нами пагубная привычка говорить не по существу явления, а по поводу него. Критика потеряла критерий; она сделалась публицистикой. Для того чтобы призвать к скорейшему освобождению крестьян, Чернышевский пишет статью: «Русский человек на rendez-vous» – и это по случаю тургеневской «Аси»... Кошунственное стремление обрядить литературу служанкой жизни посягало на свободу художника, а художник несвободный – *contradictio in adjecto*² (недаром и официально звался он «свободный художник»...). Искусство ценили тем больше, чем меньше оно было искусством, чем сильнее вливалась в него разъедающая струя тенденциозности.

² противоречие в определении, противоречие между определением и определяемым понятием, внутреннее противоречие (*лат.*).

В духоте утилитаризма померкли и сузились горизонты, произошло глубокое, органическое искажение оценок, и до сих пор чувствуются его мертвые плоды.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.