

ЯНВАРЬ.

1901.

РУССКОЕ БОГАТСТВО

№ 1.

Пров. 50

СОДЕРЖАНІЕ:

1. ГАНЯ. Разсказъ. Л. Мельшина.
2. ОЧЕРКИ ИЗЪ ИСТОРИИ КРЕСТЬЯНСКАГО ЗЕМЛЕВЛАДѢНІЯ на сѣверѣ Россіи въ XVIII в. I—III В. И. Семевского.
3. ВЪ ДРУГОМЪ МІРѢ. Отрывокъ изъ невѣроятныхъ приключеній Джона Фиджета. П. М.
4. КОРОЛЬ КЛОНДАЙКА. Романъ. Переводъ съ французскаго В. К. I—V. Р. Озіа-Тюренна.
5. СИБИРСКІЕ РАЗСКАЗЫ. I. Морозъ. II. Послѣдній лучъ. В. Г. Короленко.
6. ПО ФИНЛЯНДИ. Путевыя впечатлѣнія и замѣтки Э. З.
7. ОСТРОВЪ. Романъ. Переводъ съ англійскаго З. Журавской. I—X. Р. Уайтинга.
8. МЕДОВЫЯ РѢКИ. Очерки. IV. Перекати-поле. Д. Н. Мамина-Сибиряка.
9. ТЕОРІЯ И ПРАКТИКА ИЗУЧЕНІЯ ЛИТЕРАТУРЫ. (П. Д. Боборькинъ. Европейскій романъ въ XIX столѣтіи). А. Г. Горнфельда.
10. ДЕРЕВЕНСКАЯ КОНСУЛЬТАЦІЯ. Очерки и наблюденія Н. М. Соколовскаго.

(См. 2-ую стр. обложки).

11. НОВЫЯ КНИГИ:

- В. Пересавъ. Конецъ Андрея Ивановича.—И. Сохинъ. Деревенскіе рассказы.—А. М. Фодоровъ. Степь сказалась.—Сочиненія Пушкина. Изданіе академіи наукъ.—И. Н. Смѣльницкій. Къ вопросу объ эпосѣ сербскомъ и болгарскомъ.—А. Эккъ. Янъ Колларъ—Ново-еврейская литература XIX вѣка. I Клаузнера.—Труды Оренбургской ученой архивной коммисіи.—Л. Василевскій. Современная Галиція.—Леонъ Буржуа. Воспитаніе французской демократіи.—Новыя книги, поступившія въ редакцію.
12. ЛИТЕРАТУРА И ЖИЗНЬ. О книгѣ г Бердяева съ предисловіемъ г-на Струве и о себѣ самомъ. Н. К. Михайловскаго.
13. МИШКЕВИЧЪ И ЖУРНАЛЪ «IRIS». Евг. Л.
14. ПЕДАГОГИЧЕСКІЕ ИДЕАЛЫ МѢЩАНСТВА. (Письмо изъ Франціи). Н. Кудрина.
15. ПОЛИТИКА. Политическая эволюція XIX в. С. Н. Южанова.
16. ХРОНИКА ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ. I. На рубежѣ двухъ столѣтій.—Изъ опыта прошлаго.—II. Изъ итоговъ 1900 года.—Земство на порогъ XX вѣка.—III. Земская школа и новый наказъ училищнымъ совѣтамъ.—Дѣло становаго Крюковскаго.—IV. Вѣсти изъ голодающихъ мѣстностей.—V. Смерть А. К. Шеллера.—VI. Послѣднія распоряженія по дѣламъ печати.—Сообщеніе министерства народнаго просвѣщенія.
17. ИЗЪ ЕЛИСАВЕТГРАДСКАГО УѢЗДА. Письмо въ редакцію. Евгенія Фр.
18. КЪ СТАТЬѢ г. В. ДАДОНОВА О «РУССКОМЪ МАНЧЕСТЕРѢ». (Письмо въ редакцію). М. Камнева.
19. ОБЪЯВЛЕНІЯ.

Теорія и практика изученія литературы.

П. Д. Боборыкинъ. Европейскій романъ въ XIX столѣтїи. Романъ на Западѣ за двѣ трети вѣка Спб. 1900.

Въ новомъ теоретическомъ трудѣ нашего заслуженнаго романиста мы не нашли того, что—не въ примѣръ прежнимъ его научнымъ трудамъ—разсчитывали здѣсь встрѣтить. Мы больше привыкли цѣнить въ П. Д. Боборыкинѣ интереснаго и живого бытописателя, чѣмъ теоретика, и большинство его философскихъ, критическихъ и эстетическихъ статей не давало намъ и тѣни того умственного удовольствія, которое иногда овладѣвало нами при чтенїи его романовъ. Но обширный трудъ, посвященный исторїи и теорїи романа однимъ изъ наиболѣе извѣстныхъ у насъ представителей этой господствующей литературной формы, общалъ намъ многое. Болѣе, чѣмъ въ какомъ бы то ни было матеріалѣ, нуждается теорія литературы въ „признанїяхъ“ художниковъ слова. Тайны творческаго процесса, въ которыя она тщетно старается проникнуть, поразительно туго поддаются изслѣдованію, исходящему изъ однихъ общихъ психологическихъ предпосылокъ; лучшіе результаты даетъ детальное изученіе готовыхъ поэтическихъ произведеній, особенно тѣхъ, которыя съ нѣкоторымъ правомъ носятъ мало опредѣленное названіе народныхъ. Цѣннѣе всего были бы здѣсь возможныя указанія со стороны самихъ поэтовъ; но, по истинѣ, необходимости этихъ указаній вполнѣ соответствуетъ ихъ рѣдкость. И новому изслѣдователю—какъ ихъ древне-греческіе собратья—современные художники умѣютъ отвѣтить лишь, что умѣютъ создавать, но не умѣютъ сказать, какъ создаютъ; въ лучшемъ случаѣ они, какъ нѣкогда Платону, говорятъ намъ, что „черпаютъ въ медовыхъ источникахъ, летаютъ подобно пчеламъ по садамъ и долинамъ музъ и въ нихъ собираютъ пѣсни, которыя намъ поютъ“. И изслѣдователь въ недоумѣніи готовъ вслѣдъ за античнымъ философомъ переложить свое незнаніе въ общее мѣсто, лишь симулирующее рѣшеніе: „поэтъ есть существо легкое, крылатое и святое; онъ можетъ творить только тогда, когда объемлетъ его восторгъ, когда онъ выйдетъ изъ себя и рассудокъ по-

кинеть его; пока онъ при немъ, человекъ не способенъ творить и изрекать пророчества“. Но одно прозаическое или лирическое замѣчаніе истиннаго поэта—и картина мѣняется; за дикимъ „восторгомъ“ изступленнаго бакханта мы видимъ глубокое, тихое, но напряженное „вдохновеніе“ поэта-грузеника; цѣльный процессъ поэтическаго творчества распадается на рядъ отдѣльных моментовъ, проникнутыхъ одной тенденціей, но полныхъ различнаго содержанія. Скучны такія признанія о творествѣ до чрезвычайности—и это придаетъ имъ особую цѣну. Особенно интересными мы считаемъ указанія романистовъ объ ихъ творческой работѣ. Не говоря ужъ о томъ, что романъ—господствующая литературная форма, захватившая массу самаго разнообразнаго образовательнаго матеріала,—вѣдь самая эта разнообразность, эта пропитанность романа прозаическими элементами дѣлаетъ такія сообщенія о ходѣ созданія романа болѣе легкими. У насъ почти нѣтъ прямыхъ указаній лирическихъ поэтовъ на ходъ ихъ работы; намъ приходится вылавливать такія указанія изъ ихъ случайныхъ признаній, лирическихъ стихотвореній и т. п. Въ области романа мы болѣе счастливы, но и здѣсь такія сообщенія, какія мы имѣемъ, напримѣръ, въ воспоминаніяхъ Додэ, въ „Лучше поздно, чѣмъ никогда“ Гончарова, въ „Zur Theorie und Technik des Romans“ Шпильгагена и т. п., заставляютъ насъ только съ большей жадностью искать этихъ просвѣтовъ въ душу романиста,—въ то творческое горнило, откуда выходитъ преображенная жизнь, чаруя насъ своимъ новымъ, одухотвореннымъ содержаніемъ.

Такихъ просвѣтовъ мы ждали отъ книги П. Д. Боборыкина—и, къ большому сожалѣнію, не нашли ихъ здѣсь; то же, что мы нашли изъ этой области, оказалось настолько лишеннымъ непосредственности признанія, настолько отравленнымъ готовыми воззрѣніями на суть творческаго процесса, что воспользоваться этими, увы, не столько признаніями, сколько мудрствованіями, едва ли придется какому-либо теоретику.

Надо оговориться: авторъ и не предполагалъ вносить въ свою книгу этотъ субъективный элементъ. Онъ такъ глубоко проникнуть идеей строгой научности, что и не обѣщаль дать что-либо въ этомъ родѣ; да и цѣль его книги совсѣмъ другая. Но и при той полнѣйшей объективности, которую онъ ставитъ своей задачей и ради которой онъ ограничилъ свое изслѣдованіе періодомъ до своего выступленія на литературное поприще, онъ всетаки выговариваетъ себѣ право „оживлять, гдѣ нужно, характеристики и самихъ писателей-романистовъ, и настроеній публики, и литературныхъ правовъ—личными воспоминаніями, не затѣмъ, конечно, чтобы злоупотреблять такимъ приѣмомъ, а чтобы сохранить болѣе яркихъ чертъ, которыя уходятъ безвозвратно съ „людьми“. И этотъ личный элементъ не выразился ничѣмъ замѣтнымъ и существеннымъ въ трудѣ П. Д. Боборыкина, хотя, несомнѣнно, авторъ, до-

пешій въ своемъ стремленіи къ личнымъ впечатлѣніямъ даже до папы римскаго, зналъ не одного изъ дѣятелей европейской литературы, отмѣченныхъ въ его книгѣ. Остается надѣяться, что во второмъ, главномъ томѣ изслѣдованія, который долженъ быть посвященъ исторіи русскаго романа за первыя двѣ трети истекшаго вѣка, авторъ сумѣетъ быть менѣе сдержаннымъ въ томъ, что могло быть наиболѣе интереснымъ въ его книгѣ. Она не производитъ впечатлѣнія труда, написаннаго цеховымъ ученымъ; но это было бы не такъ страшно, — разъ ея авторъ есть специалистъ романа съ другой точки зрѣнія. Но въ ней не чувствуется и романистѣ. Когда читаешь книгу Шильгагена о романѣ, то—при всѣхъ погрѣшностяхъ книги—чувствуешь, что здѣсь говорить, по крайней мѣрѣ, специалистъ-практикъ, быть можетъ, слабый въ теоріи, но знатокъ техники своего ремесла, сильный пониманіемъ подробностей того, „какъ это, собственно, дѣлается“. И этого нѣтъ въ книгѣ П. Д. Боборькина, что лишаетъ ее того, что могло быть лучшимъ ея украшеніемъ.

И потому мы совѣмъ не радуемся, что въ заслуженномъ романистѣ нашли неожиданно для себя труженника науки. По его оригинальному воззрѣнію, искусство тѣмъ отличается отъ науки, что результаты научнаго творчества ведутъ только къ знанію и пониманію того, что уже существовало отъ вѣка, тогда какъ художественное творчество даетъ продукты, имѣющіе только нѣкоторую общую связь съ тѣмъ, что уже существовало; оно *создаетъ новые объекты*, имѣющіе самобытное существованіе. Мы бы думали, что съ точки зрѣнія богатства синтетическимъ содержаніемъ — именно этотъ критерій принимается во вниманіе авторомъ — биномъ Ньютона есть такой-же „новый объектъ“ какъ и Гамлетъ. Но, несомнѣнно, созданіе Гамлета болѣе таинственно и болѣе интересно, и потому намъ жаль, что литературными биномами занялся тотъ, кто умѣлъ бы сдѣлать иное, кто, какъ старый, умѣлый мастеръ, могъ бы рассказать такъ много любопытнаго о приѣмахъ и способахъ своего мастерства, кто могъ бы посвятить насъ въ психическое Werden своихъ художественныхъ произведеній — и не сдѣлалъ этого.

Однако, не будемъ требовать того, чего намъ и не обѣщали дать. Быть можетъ, отъ этой строгой сдержанности и объективности выиграло научное содержаніе книги?

Научность—это, можно сказать, боевой кличъ автора. Онъ часто и убѣжденно говоритъ о ней, считаетъ ее безусловно необходимымъ свойствомъ литературнаго изслѣдованія и охотно попрекаетъ ея отсутствіемъ. Но если его добросовѣтный и обширный трудъ грѣшитъ чѣмъ либо, то это прежде всего удивительнымъ въ такомъ образованномъ человѣкѣ своеобразіемъ приѣмовъ, которые никакъ не обличаютъ строгости и послѣдовательности научно-дисциплинированной мысли. Мы не назовемъ прямо

эти приемы ненаучными, потому что мы были бы вообще противъ этого термина, который долженъ бы имѣть весьма ограниченное примѣненіе, а на самомъ дѣлѣ употребляется сплошь и рядомъ, наталкивая только на злоупотребленія. Ибо что такое эта пресловутая научность? Возможно ли, не выяснивъ признаковъ, по которымъ можно судить о ея наличности, говорить о ея присутствіи или отсутствіи въ тѣхъ или иныхъ результатахъ познавательной дѣятельности нашего ума? Иногда—и такъ дѣлалъ покойный Вл. Соловьевъ—сводятъ существенныя свойства научности къ двумъ условіямъ: со стороны содержанія научность есть нѣкоторая—наибольшая—степень повѣренности или доказательности, со стороны формы она предполагаетъ наибольшую систематичность. Очевидно, научность есть для этого пониманія лишь вопросъ степени; очевидно, по результатамъ изслѣдованія—все равно истинны они или ложны—нельзя судить о его научности; очевидно, нужны иные критеріи. И такимъ единственнымъ критеріемъ можетъ служить лишь методъ изслѣдованія, совокупность путей и приемовъ, которыми изслѣдователь пришелъ къ тому, что считаетъ истиной. Всякая ссылка на неразложимыя понятія, на виѣразумныя величины, на данныя какой бы то ни было традиціи—отъ общественно-политической до міеологической—дѣлаетъ познаніе не скажемъ не научнымъ, чтобы здѣсь не было отбѣнка порицанія—а виѣнаучнымъ; объ истинѣ его результатовъ намъ, обладающимъ для ихъ оцѣнки лишь слабымъ человѣческимъ разумомъ, судить не приходится.

Но есть и еще болѣе элементарныя требованія научности; таковы прежде всего требованія ясности терминологіи, опредѣленности тѣхъ понятій, которыми орудуетъ изслѣдователь, а равно цѣлей и предмета изслѣдованія.

Авторъ не всегда считается съ этими требованіями. Сплошь и рядомъ онъ предполагаетъ яснымъ, опредѣленнымъ и извѣстнымъ себѣ и читателю то, что при современномъ состояніи знаній едва-ли можетъ почитаться таковымъ, да и въ самомъ трудѣ П. Д. Боборыкина не производить такого впечатлѣнія. Примѣровъ много. Можно сказать, что въ первыхъ главахъ книги, посвященныхъ теоретическимъ воззрѣніямъ автора на разные вопросы исторіи литературы, онъ орудуетъ исключительно общими мѣстами—не въ смыслѣ триумфовъ, а въ смыслѣ неопредѣленныхъ, складочныхъ понятій, куда всякій можетъ вложить многое. „Изящное творчество“, „прекрасное творчество“, „слияніе жизни и творчества“, „слияніе идеи съ замысломъ“, „осуществленіе моментовъ красоты“—едва-ли эти формулы отчетливы для автора, не говоря ужъ о читателѣ.

Вообще Schlagwörter, слова, возведенныя въ девизы, ведутъ его мысль хотя впередъ, но въ туманѣ и потому подчасъ зло смѣются надъ нимъ, заставляя вернуться туда, откуда онъ вы-

шелъ. Самая необходимость отчетливости, однако, совершенно ясна для него; онъ не разъ настаиваетъ на необходимости „точно опредѣлить руководящія понятія и термины“, но это—неосуществленное желаніе: попытки опредѣленія именно точности не могутъ назваться среди своихъ достоинствъ. Беремъ одно изъ самыхъ основныхъ: „терминъ *творчество* выражаетъ собою основную психическую способность человѣка, взятаго единично или коллективно, къ созиданію идей и образовъ, болѣе простыхъ и сложныхъ комбинацій *творческаго* характера“. Другими словами: въ опредѣленіи повторяется опредѣляемое—и безъ всякой нужды, потому что это прибавленіе „комбинацій творческаго характера“ ничего не уясняетъ. Далѣе слѣдуетъ попытка отграничить творчество художественное (авторъ говоритъ: изящное; почему?—неизвѣстно) отъ научнаго. „Надо всегда доходить до того основного психическаго побужденія, которое поддерживаетъ творческую способность. Если ея импульсъ состоитъ въ стремленіи къ осуществленію моментовъ красоты, то творчество есть изящное по преимуществу; и оно при ближайшемъ анализѣ оказывается болѣе самостоятельнымъ, принадлежитъ къ высшему порядку“. Кѣмъ былъ произведенъ этотъ „ближайшій“ анализъ и кого онъ привелъ къ этому результату, приблизительно извѣстно. Названіе пріемовъ и результатовъ этого изслѣдованія „внѣнаучными“ будетъ изъ самыхъ мягкихъ. Одно надо сказать: эти манипуляціи съ понятіемъ—скорѣе съ призракомъ—красоты ни къ чему плодотворному автора не приводятъ; въ стремленіи „возвысить“ ее онъ это дѣлаетъ насчетъ науки, и совершенно напрасно. По его воззрѣнію, „въ научной области упорное преслѣдованіе одной какой-нибудь задачи можетъ въ извѣстной степени замѣнять даровитость“, тогда какъ „въ области красоты самое сильное напряженіе волевого характера не можетъ создавать, само по себѣ, идей и образовъ, складывающихся въ конкретное цѣлое: вся творческая исторія культурнаго человѣчества доказываетъ это“. Последнее утвержденіе замѣняетъ категоричностью основательность. Творческая исторія культурнаго человѣчества также полна компиляціями научными, какъ и художественными: тѣмъ и другимъ одна цѣна; „напряженіе волевого характера“ не даетъ ни художественныхъ образцовъ, ни идей, а сурогаты тѣхъ и другихъ. „Даровитость“, разумѣется, ни въ малѣйшей степени и ни въ какой области духовной производительности не можетъ быть замѣнена „упорствомъ“ въ преслѣдованіи задачи. Одну минуту можетъ казаться, что авторъ и въ искусствѣ признаетъ область доступную одному упорству. Онъ говоритъ: „*другое дѣло* искусство и мастерство въ тѣсномъ смыслѣ“. Эти оба термина какъ будто тождественны или синонимичны для автора; во всякомъ случаѣ онъ употребляетъ ихъ параллельно, стараясь только отграничить ихъ отъ „изящнаго творчества“; въ противополож-

ность послѣднему,—„изящному искусству“ и „художественному мастерству“ „можно еще въ большей или меньшей степени научиться“; содержаніе этихъ терминовъ неясно—они „вовсе не обнимаютъ собою все понятіе красоты“, „обозначаютъ дальнѣйшую работу и составляютъ лишь осуществленіе творческихъ замысловъ“. И вдругъ—неожиданная оговорка лишаетъ значенія все это разграниченіе: „но и для нихъ (искусства и мастерства) необходимо присутствіе того, что называютъ дарованіемъ или талантомъ, т. е. извѣстныхъ прирожденныхъ способностей, помогающихъ развитію вкуса“ и т. д. Но тогда почему-же *другое дѣло*? И не обстоитъ-ли дѣло въ наукѣ совершенно такимъ же образомъ? Есть гени, есть таланты, есть трудолюбивыя бездарности; послѣднія бесплодны въ наукѣ столько же, сколько въ искусствѣ.

Этотъ эпизодъ характеренъ. Типично именно это глубокое противорѣчіе между опредѣленностью требованій научности и бессознательнымъ пренебреженіемъ къ нимъ. Примѣровъ болѣе чѣмъ достаточно. Безъ преувеличенія можемъ сказать: во всей теоретической части книги мы не нашли ни одного опредѣленія, которое въ лучшемъ случаѣ могли бы принять безъ оговорокъ; неопредѣленностью страдаютъ все они; даже о наиболѣе удачныхъ изъ нихъ приходится сказать: то же слово, да не такъ бы молвить.

Особенно отличается этимъ глава подъ любопытнымъ и многообѣщающимъ заглавіемъ „Эволюція приемовъ мастерства“. Оговоримся напередъ и съ полной откровенностью: первостепенно важные вопросы, обсуждаемые въ этой главѣ, далеко не выяснены въ наукѣ настолько, чтобы мы могли противопоставить неяснымъ опредѣленіямъ автора твердыя и точныя формулы. Но кой-что все-таки достаточно ясно для того, чтобы отвергнуть всю безцѣльную сутолоку неопредѣленныхъ величинъ въ этомъ теоретическомъ очеркѣ. Неправильно ограничено самое содержаніе главы. *Приемы мастерства*—это, очевидно, тѣ его элементы, которые могутъ быть усвоены безъ самостоятельнаго творчества, то, *чему можно научиться*. Въ литературномъ „мастерствѣ“ эти приемы, конечно, относятся не только къ виѣшней обработкѣ матеріала, къ тому, что принято называть формой, но въ равной степени и къ содержанію. Между тѣмъ, авторъ связываетъ эволюцію приемовъ мастерства исключительно съ развитіемъ формы; онъ находитъ, что развитіе формальныхъ элементовъ въ литературѣ шло медленно и тяжело развитія содержанія, и въ этомъ—по своеобразному логическому переходу—видитъ доказательство, „въ какой степени важно значеніе формы въ дѣлѣ изящной литературы“. Но станемъ на точку зрѣнія автора—и для того прежде всего поищемъ у него яснаго опредѣленія понятія литературной формы и разграниченія понятій формы и содержанія. Наши поиски бу-

дуть напрасны. На первых порах мы узнаем, что изящное творчество „не может иначе действовать на нашу эстетическую потребность, как путем известных образов, т. е. формы, в обширном и тѣсном смыслѣ. Отрицать это не рѣшится никакой защитникъ подчиненнаго, утилитарнаго значенія искусства“. Разумѣется, не рѣшится. Легко бороться съ парадоксами, но немислимо бороться съ тавтологіями, съ утвержденіями, что вода—мокрая и что, „какъ только въ произведеніи нѣтъ прекрасной формы, такъ оно сейчасъ же будетъ отнесено совсѣмъ къ другой области и потеряетъ возможность воздѣйствія на ту сторону нашей психи, которая отзывается на красоту“. Ну, конечно: искусство есть мышленіе въ образахъ и только образами дѣйствуетъ на насъ; но причѣмъ здѣсь форма? Почему она отождествляется съ образами? Развѣ содержаніе становится образнымъ только чрезъ форму? Но тогда—что такое форма, что такое содержаніе? Охотно и неоднократно напоминаетъ авторъ указаніе Тэна, что вся религіозная живопись въ эпоху расцвѣта итальянскаго искусства исчерпывалась какой-нибудь дюжиной сюжетовъ. Это превосходный и поучительный примѣръ, но пользоваться имъ можно только тогда, когда ясны основныя понятія, которыми мы орудуемъ. Потому что иначе кто помѣшаетъ мнѣ сказать, что не Мадонна была содержаніемъ картинъ, обработка же этого мотива ихъ формой, а наоборотъ: образъ Мадонны былъ формой, въ которую отливались разнообразныя содержанія. И это не игра словами: самъ авторъ черезъ три страницы, напоминая объ „однообразныхъ мотивахъ“ и постоянныхъ сюжетахъ греческихъ романовъ Гвѣка, относить эти „стоячія рамки“ содержанія къ категоріи приемовъ, то-есть, по его терминологіи, къ формѣ. И такъ бываетъ всегда, когда слова многозначны, а понятія спутаны. Во всякомъ случаѣ никакъ нельзя сказать, что въ воспроизведеніи однихъ и тѣхъ же лицъ и сюжетовъ творческая самобытность постоянно подвигается впередъ „по развитію приемовъ художческаго мастерства“. Неужто между Фаустомъ народнаго преданія и Фаустомъ Гете, между Христомъ Тиціана и Христомъ Ге легли только „приемы художческаго мастерства“? Что же такое эти приемы?

„Поэтому вовсе не праздный вопросъ: значеніе формы въ дѣлѣ творчества“. Да, не праздный; можно сказать больше: это основной вопросъ въ дѣлѣ художественнаго творчества. И потому невозможно отдѣлываться отъ него такими общими мѣстами: „если несомнѣнно, что форма въ видѣ творческаго образа есть выраженіе потребности въ прекрасномъ и его чувственномъ проявленіи (опредѣленіе какъ *bonne à tout faire*—пригодное и для понятія содержанія), то еще болѣе умѣстно опредѣлить то коренное *соответствіе*, какое существуетъ между формой и содержаніемъ, въ эстетическомъ смыслѣ“. Это обычный приемъ автора: онъ рѣшителенъ только въ общихъ мѣстахъ, хотя бы и не популярныхъ;

онъ требуетъ „смѣлыхъ и яркихъ признаній“ (стр. 49), но самъ невыносимо остороженъ; въ самый рѣшительный и отвѣтственный моментъ разсужденія онъ бросаетъ неопредѣленное выраженіе, которое значить что-нибудь для него, но для насъ—ничего. Что значить это „умѣстно опредѣлить“? Предполагаетъ авторъ самъ заняться этимъ опредѣленіемъ или предоставляетъ заняться этимъ другимъ? Но вѣдь все послѣдующее разсужденіе состоитъ только въ доказательствахъ значенія формы въ успѣхѣ великихъ произведеній. И что такое это „соотвѣтствіе между формой и содержаніемъ“. Вѣдь соотвѣтствіе признаетъ всякій; дѣло въ томъ, что чѣмъ опредѣляется, какіе элементы должны быть отнесены на долю формы, какіе составляютъ содержаніе. И потому, когда послѣ этихъ вступительныхъ туманныхъ пятенъ авторъ по частному случаю заявляетъ, что „то, что часто относится къ вопросу о выработкѣ мастерства художественной формы, въ сущности было только стадіей въ развитіи содержанія“, читателю остается застыть въ томъ же недоумѣніи. Какъ цѣнно было бы это недостающее различеніе формы и содержанія для яснаго пониманія послѣдующаго замѣчанія о томъ, что эволюція романа *въ сторону объективную* была въ западныхъ литературахъ въ эпоху, взятую авторомъ, несомнѣнно связана съ возрастающими успѣхами художественной формы. Весьма вѣроятно, что это такъ и было, и потому это обобщеніе, наполненное детальнымъ содержаніемъ, было бы въ высшей степени цѣнно,—но это необходимое изслѣдованіе не произведено авторомъ; по крайней мѣрѣ, въ дальнѣйшей, исторической части нѣтъ его и слѣда.

Тѣ же недоразумѣнія и въ другихъ замѣчаніяхъ этой главы. Особенно удивило насъ то, что авторъ говоритъ о языкѣ. Онъ смѣшиваетъ пошибъ, то есть индивидуальную окраску рѣчи, то съ „хорошимъ“ стилемъ, то съ обще-поэтическимъ языкомъ и говорить въ перемежку то о томъ, то о другомъ, забывая, что весьма возможно быть далеко не „стилистомъ“ и, однако, имѣть свой, очень своеобразный стиль; примѣръ—Достоевскій. И никакъ невозможно считать индивидуализацію языка, его „постоянное освобожденіе отъ всякаго рода трюизмовъ“, движеніемъ по направленію къ субъективности творчества. Если бы это было такъ, это совершенно нарушало бы основную мысль автора. Въ самомъ дѣлѣ: европейскій романъ по теоріи П. Д. Воборыкина идетъ отъ субъективности къ объективности изображенія; главнымъ элементомъ этого движенія является развитіе „формы“, приемовъ изобразительнаго мастерства; развитіе это „происходитъ въ направленіи отъ *общихъ* признаковъ къ *частнымъ*, отъ субъективно-моральныхъ опредѣленій къ конкретнымъ, къ красочнымъ, предметнымъ, объективнымъ“. И языкъ, это основное, всеобъемлющее орудіе выраженія, идетъ въ разрѣзъ съ этимъ движеніемъ? Да вѣдь это бессмыслица. И въ самомъ дѣлѣ, не трудно понять,

что индивидуализация языка не есть усиление субъективности, а как раз наоборот. Индивидуальный язык владеет общим капиталом речи плюс еще нечто, принадлежащее только ему; только в нем и возможен переход от „общих“ признаков к „частным“; только индивидуальный язык есть язык индивидуализирующий; он точнее, ярче, определительнее языка безличного, не освободившагося „от всякаго рода традиционных трюизмов“; и потому стремление дать объективное изображение действительности находить в нем лучшее орудие. „Более детальный анализ истории развития стиля“, несомненно, доказал бы, что так оно и было.

Заключительные выводы, посвященные „приемам мастерства“, повторяют те же недоразумения. Автор настаивает на том, что „установленные традиционные приемы“ относятся только к формам, хотя привел несколько примеров противоположного. Кроме того, он упрекает критику, которая „под влиянием взглядов людей, равнодушных к области красоты, даже и на Западе, недостаточно занималась этой стороной в эволюции художественного романа“. Сам он—мы это видели—дальше самых общих и подчас ошибочных соображений не пошел.

Автор вообще ставит требования энергичнее, чем исполняет их. Он, например, находит, что биографическое изучение писателя и его деятельности „приобретает цену только под условием обработки общего грунта той творческой почвы (*грунт почвы!*), которая дала известные продукты“. Такой обработки мы не нашли в его книге. За то она полна приговоров, правда, не публицистических и моральных, которых он не выносить, но эстетико-литературных, против которых он высказывается не менее горячо. Он, правда, заключает свою книгу уверением, что это не приговоры, а оценки, не похвалы и порицания, а „сравнительные определения по отношению к тому, что было позади и что явилось позднее“. Но ведь это определения *достоинств*, а такие определения предполагают критерий оценки, то есть некоторый догмат, хотя бы и не столь мертвенный, как некогда, но все же догмат; а как вы назовете подведение частного случая под норму—оценкой или приговором—для дела все равно. И чем же не критические приговоры—указания, что у Ноде не было настоящей творческой самобытности, что на романы Ауэрбаха „нельзя смотреть, как на истинные завоевания художественного творчества“, что национализм есть отрицательная сторона романов Фрейтага, а „морализирование“ мешало творчеству Диккенса и Теккерея, что реализм английских писательниц—третьестепенный. Таких указаний—сколько угодно, и чем же это не „ставление плохих отмыток“, которое так возмущает автора? Он жалует, что „в ходячую критику, в особенности у нас, недостаточно про-

никло сознание умѣстности изучать изящную литературу вообще, и по ея отдѣльнымъ родамъ и видамъ, параллельно съ областями искусства, имѣющими съ ней нѣкоторую связь, какъ, въ данномъ случаѣ, живопись и музыка или искусство актера“. Казалось бы, авторъ полагаетъ, что эволюцію всякаго искусства полезно изучать въ связи со смежными искусствами; но оказывается, что это не такъ—и авторъ весьма одобряетъ музыкальную критику за то, что она „занималась и занимается развитіемъ музыки, не вдаваясь, къ счастью, въ ненужное смѣшеніе задачъ, признавая за этой областью эстетическаго творчества *полную самостоятельность*, изучая эволюцію музыкальных замысловъ и формъ, независимо отъ какихъ бы то ни было стороннихъ интересовъ, идей и потребностей“. Совершенно непонятно: если музыкальные критики хорошо дѣлаютъ, не припутывая литературу къ музыкѣ, то почему къ изученію литературы должно привлекать музыку? И—самое главное—если это ужъ такъ нужно, то почему авторъ этого не сдѣлалъ? Эпоха, избранная имъ, есть время самаго блестящаго и одновременнаго развитія музыки и романа; если когда-либо между этими областями было какое-либо плодотворное взаимодействіе, то это именно въ первой половинѣ XIX вѣка, и если на комъ-либо лежала бы обязанность изучать ихъ совмѣстно, то прежде всего на томъ, кто этого изученія требуетъ. Между тѣмъ онъ этого не дѣлаетъ, а дѣлаютъ другіе, хотя бы тѣ, которые изучаютъ народную стихотворную ритмику въ связи съ напѣвами, или тѣ, которые отмѣчаютъ въ музыкѣ Шумана глубокое вліяніе романтической литературы. Кстаті сказать, авторъ напрасно полагаетъ, что музыка „доработалась“ до гармоническаго сліянія слова съ музыкальными звуками только въ оперѣ: вѣдь поэзія первобытнаго „синкретическаго“ искусства и не существовала внѣ напѣва. И въ дальнѣйшемъ—все то же противорѣчіе между требованіями и пожеланіями, съ одной стороны, и ихъ реализаціей съ другой. Авторъ съ первыхъ строкъ своего труда ставитъ основнымъ условіемъ его удовлетворительности требованія: а) установить извѣстную почву изслѣдованія, в) выяснить тѣ приемы, какіе авторъ считаетъ самыми умѣстными и плодотворными и т. д. Въ дальнѣйшемъ изложеніи авторъ не дѣлаетъ ни того, ни другого. Быть можетъ, было бы мягче сказать, что онъ дѣлаетъ и то, и другое по мѣрѣ силъ, но это рисовало бы только субъективную сторону процесса. Съ объективной же стороны во введеніи—мы читали его чрезвычайно внимательно—не установлена почва изслѣдованія и не выяснены методологическіе приемы. Потому что ссылаться на неопредѣленную область прекраснаго не значитъ установить почву историко-литературнаго изученія; равнымъ образомъ идея эволюціи, которою авторъ предполагаетъ руководиться въ своемъ изслѣдованіи, ровно ничего не говоритъ о приемахъ, которые онъ

считаетъ умѣстными и плодотворными. А между тѣмъ, важнѣе всего было именно—подставляемъ болѣе опредѣленные термины—указать границы изслѣдованія, оправдать его выборъ научными соображеніями и—въ примѣненіи, а не только во введеніи—выяснить свою методологію.

Неясность представленій автора о предметѣ исторіи литературы тѣмъ печальнѣе для насъ, что мы подозрѣваемъ въ немъ единомышленника. „Подозрѣваемъ“, а не просто „видимъ“, — потому что для этого термины „Введенія“ слишкомъ общи и туманны, а ходъ мыслей—неожиданъ. Намъ кажется, мы бы не разъ присоединились къ П. Д. Боборыкину, если бы онъ сказалъ то же самое — „nur mit ein Bisschen andern Worten“, но онъ этого не сдѣлалъ, а „истина въ отгѣнкахъ“; и между нашими воззрѣніями на исторію литературы та же ничтожная, но роковая разница, что между теизмомъ Фауста и теизмомъ патера.

Вопросъ о предметѣ и цѣляхъ исторіи литературы—быть можетъ, въ видѣ реакціи продолжительному накопленію матеріаловъ—обсуждается въ послѣдніе годы и у насъ, и на Западѣ съ большимъ оживленіемъ, которое далеко не исчерпано, но можетъ уже указать на кой-какіе результаты. Въ разницѣ между двумя опредѣленіями исторіи литературы, данными А. Н. Веселовскимъ на двухъ концахъ четверти вѣка, выразился переходъ въ научныхъ взглядахъ на содержаніе этой науки. Первое гласило: исторія литературы есть „исторія общественной мысли, насколько она выразилась въ движеніи философскомъ, религіозномъ и поэтическомъ и закрѣплена словомъ“; во второмъ опредѣленіи она является „исторіей общественной мысли въ образно-поэтическомъ переживаніи и выражающихъ его формахъ“. Но старыя воззрѣнія еще держатся. Всѣ согласны съ первой, отрицательной половиной знаменитаго опредѣленія Геттнера: „исторія литературы не есть исторія книгъ“; но вторая половина — „она есть исторія идей и ихъ научныхъ формъ“ — вызываетъ различныя толкованія. Она двойственна, и обѣ ея части имѣютъ сторонниковъ. А. Н. Веселовскій, принявъ обѣ части въ томъ усложненномъ и углубленномъ видѣ, который такъ свойственъ этому мыслителю, перенесъ центр тяжести отъ первой ко второй. Правда, и до сихъ поръ отождествленіе исторіи литературы съ исторіей идей болѣе популярно, и въ этомъ мы вполне раздѣляемъ недовольство П. Д. Боборыкина. Исторія идей есть, разумѣется, самостоятельная отрасль знанія, а литература той или иной исторической эпохи—ея драгоценный матеріалъ. Но исторія литературы не есть литературная исторія: она имѣетъ свою опредѣленную задачу. Скоро двадцать лѣтъ, какъ эта мысль нашла себѣ у насъ хорошаго выразителя въ лицѣ Н. И. Карѣева. „Нельзя—говоритъ онъ—назвать историко-литературной книгой такую, въ которой представлена общая характеристика духовной жизни въ извѣстную эпоху,

хотя бы и на основаніи исключительно литературныхъ произведеній: это будетъ скорѣе литературная исторія, какъ есть документальная исторія, на основаніи архивнаго матеріала, мемуаровъ, монументовъ и т. п.,—а не исторія самой литературы“. Разумѣется, выдѣлить на практикѣ литературную эволюцію изъ общаго хода историческаго движенія не всегда возможно, но это не служить оправданіемъ чрезмѣрнаго расширенія предмета изслѣдованія или его замѣны другимъ. Говорятъ: литературная эволюція въ узкомъ пониманіи является исторіей одной формы, а заниматься изученіемъ одной формы, совершенно отвлекшись отъ содержанія, невозможно. Это вѣрно, но вопросъ въ томъ, какую роль должно играть изученіе содержанія и въ какую область приведутъ насъ конечные выводы. „Возможна-ли, напримѣръ—спрашиваетъ тень-Бринкъ— характеристика старо-германскаго эпоса или средневѣковой рыцарской эпопеи безъ всякаго упоминанія здѣсь—объ идеяхъ германской доблести и преданности, тамъ—о понятіяхъ *proesse* и *courtoisie*?.. Гдѣ тотъ историкъ литературы, который предъ лицомъ твореній Гёте дошелъ бы до признанія, что его наука интересуется въ этихъ твореніяхъ лишь оболочкой, а ядро, то-есть безконечное богатство идей, оставляетъ другимъ?“ Не трудно видѣть, что такое-же ни къ чему не ведущее возраженіе можно сдѣлать и грамматикъ, который займется языкомъ Гете; но вѣдь изученіе формальныхъ элементовъ необходимо—и выводы его касаются далеко не одной виѣшней оболочки. Существенными оговорками обставляется свое замѣчаніе и тень-Бринкъ. Этическія или теоретическія идеи, по его мнѣнію, „существуютъ для историка литературы лишь постольку, поскольку ихъ воздѣйствіе сплетается съ дѣятельностью эстетической стороны. Тѣснѣе всего эта связь проявляется въ истинной поэзіи. Кто не испытывалъ, въ какой громадной степени эстетическое впечатлѣніе, производимое поэзіей Гомера, зависитъ отъ величаваго и въ то же время дѣтскаго характера нравственнаго міровоззрѣнія, въ счастливой ограниченности эпическаго горизонта?“ Для сторонника „суженія“ границъ исторіи литературы, который въ этомъ кажущемся суженіи видитъ ея углубленіе, ея ограниченіе ея особенными задачами, и настоящую необходимость, указанную развитіемъ науки, соображенія тень-Бринка указываютъ лишь на сложность задачи, но никакъ не на возможность измѣнить предметъ изслѣдованія. Если—что очевидно—для изученія развитія литературныхъ категорій мысли нельзя обойтись безъ изученія идей, то оно, конечно, будетъ сдѣлано, но въ наукѣ исторіи литературы это не цѣль, а средство. Что же должно стать ея цѣлью? „Если въ развитіи литературы, какъ и во всей области историческаго развитія—продолжаетъ тень-Бринкъ—должна идти рѣчь о прогрессѣ, если среди духовныхъ вершинъ человѣчества позднѣйшія составляютъ нѣкоторый шагъ впередъ сравнительно съ древними, то этотъ прогрессъ

может заключаться лишь въ большемъ богатствѣ идей, *стиснутыхъ въ томъ же пространствѣ*, лишь въ усиленіи сгущенія мышленія“.

И это второе условіе указываетъ на то, что наука исторіи литературы имѣетъ предметъ изученія особый, ей одной свойственный, что она не есть просто исторія идей, нашедшихъ выраженіе въ изящной словесности, но исторія литературнаго „сгущенія мышленія“, литературной экономизаціи силы, то-есть созданія новыхъ словесныхъ формъ—отъ эпитета до эпопеи— для выраженія идейнаго содержанія и формъ не только поэтическихъ, но и прозаическихъ. Въ этомъ пониманіи исторія литературы тѣсно примыкаетъ къ исторіи языка, которая также изучаетъ эволюцію формъ и орудій выраженія и конденсаціи мысли, но болѣе простыхъ.

Какое положеніе по отношенію къ этимъ даннымъ занимаютъ взгляды П. Д. Боборыкина, сказать не легко. Онъ видитъ въ литературѣ произведеніе „собирающей психи“, но весьма недоволенъ тѣмъ, что науку о литературѣ считаютъ частью социологій. Онъ жалуется на то, что ни у кого изъ русскихъ специалистовъ по исторіи всемірной литературы не нашелъ „вполнѣ яркаго и смѣлаго признанія того, что область прекраснаго въ литературной исторіи культурныхъ народовъ представляетъ собою нѣчто, имѣющее самостоятельную цѣль, связанное главнымъ образомъ съ удовлетвореніемъ потребности въ прекрасномъ“. Но дѣло здѣсь не въ смѣлости; смѣлости хватило бы, вѣрно, у А. Н. Веселовскаго. Мало дать смѣлую и яркую формулу—надо ее оправдать, надо наполнить ее содержаніемъ и дать ей примѣненіе. Но яркой формулы мы не нашли и у П. Д. Боборыкина; онъ много разъ пытается дать ясное понятіе о „почвѣ“ своего изслѣдованія—и всегда безъ достаточной опредѣленности. Онъ говоритъ, что „имѣетъ прежде всего въ виду прекрасное творчество и его природу и желаетъ заняться эволюціей отдѣльнаго вида литературныхъ произведеній, не касаясь специально задачъ, стороннихъ области прекраснаго“, онъ старается установить самодовлѣющій характеръ прекраснаго, доказываетъ высшее значеніе красоты и ея объективное бытіе. Онъ какъ-будто хочетъ сказать, что исторія литературы есть исторія „прекраснаго“ въ литературѣ, но прямо этого не говорить—и хорошо дѣлаетъ: это признаніе, дѣйствительно яркое и смѣлое, наложило бы на него такіа обязательства, которые, при теперешнемъ состояніи знаній, выполнить немислимо. И, вѣроятно, чувствуя неясность своихъ положеній, авторъ въ самомъ концѣ своего методологическаго „Введенія“, послѣ долгихъ разговоровъ о спорномъ содержаніи исторіи литературы, присоединяется къ чужой формулѣ, по которой сравнительное изученіе литературъ должно, между прочимъ, „прояснить законъ развитія видовъ и формъ литературной дѣятельности и ихъ взаимнаго от-

ношенія“. Вотъ это опредѣленіе, дѣйствительно, ясно и можетъ не вызывать сомнѣній; П. Д. Боборыкинъ, однако, сожалѣетъ, что здѣсь не показано, въ какой степени авторъ опредѣленія „ставить область изящнаго творчества первенствующимъ предметомъ изслѣдованія“. Между тѣмъ дѣло очень просто: авторъ не могъ этого показать, потому что „область изящнаго творчества“ есть для него область столь же мало опредѣленная, какъ и „сфера вліянія“ дипломатической терминологіи.

Въ связи съ неясностью основныхъ опредѣленій — неопредѣленность другихъ положеній. Напримѣръ: авторъ всегда смѣшиваетъ критику съ исторіей литературы, смѣшиваетъ не случайно, но вполне сознательно, спокойно употребляя одинъ терминъ вмѣсто другого, точно они покрываютъ вполне тождественныя содержанія. Интересная глава „Художественно-литературная критика въ XIX вѣкѣ“ насквозь пропитана этимъ французскимъ воззрѣніемъ или, вѣрнѣе, недоразумѣніемъ, что въ значительной степени лишаетъ ее того значенія, на которое она имѣла бы право. Мы понимаемъ, что въ отдѣльномъ конкретномъ случаѣ бываетъ не легко выдѣлить, гдѣ кончается критикъ и гдѣ начинается историкъ литературы; но сознательно „смѣшивать два эти ремесла“ въ наше время не приходится. Сюда же авторъ, быть можетъ, незамѣтно для себя, присоединяетъ и теорію литературы, и методологію исторіи литературы, и все это у него расплывается въ неопредѣленномъ понятіи критики. Иногда онъ мимоходомъ какъ бы раздѣляетъ, говоритъ „ученые по исторіи литературы“ и „литературные критики“, но тотчасъ же вслѣдъ за тѣмъ смазываетъ это различіе. Поэтому въ исторію критики идутъ и историки Гедеке, Коберштейнъ, Геттнеръ и теоретики Гюйо, Эннекенъ, Карфевъ. А вѣдь это все совсѣмъ не критика, и чѣмъ оно ближе своими случайными сторонами къ критикѣ, тѣмъ серьезнѣе долгъ изслѣдователя различать то, что такъ легко сплывается въ одно для профана. Не въ названіяхъ тутъ, конечно, дѣло, и если бы П. Д. Боборыкинъ назвалъ указанную главу „Изученіе литературы въ XIX вѣкѣ“, то онъ былъ бы правъ только съ формальной точки зрѣнія, ибо въ ней оказалось бы слишкомъ много пробѣловъ.

Когда-то все это было, по крайней мѣрѣ съ виду, ясно и просто до-нельзя. Изученіе литературы велось въ трехъ разныхъ департаментахъ, которые строго блюли свою компетенцію: поэтика, риторика и стилистика учили, что есть совершенное литературное произведеніе и какъ стать великимъ поэтомъ; критика, опираясь на вѣковѣчный канонъ, провозглашенный классической поэтикой, раздавала вѣнки и карала недостойныхъ въ настоящемъ; исторія литературы, обходя послѣднихъ презрительнымъ молчаніемъ, писала панегирики блистательному прошлому. Но и въ этомъ уродливомъ примѣненіи различіе основныхъ задачъ было

намѣчено достаточно вѣрно. Такъ вѣдь оно и должно быть: критика занимается анализомъ отдѣльныхъ литературныхъ явленій; теоретическія дисциплины (поэтика, риторика, стилистика) трактуютъ о формахъ и средствахъ литературнаго творчества; исторія старается установить основы послѣдовательности и сосуществованія фактовъ, относящихся къ области литературы. Потому все это какъ-будто перемѣнилось, и въ это старое дѣленіе были внесены существенныя поправки. Та идея эволюціи, усвоить которую теперь рекомендуетъ изученію литературы П. Д. Боборыкинъ, давно пропитала собою литературную методологію. Она нова для Брюнетъера, — но вѣдь онъ совсѣмъ въ сторонѣ отъ большой дороги. Естественнымъ результатомъ современнаго научнаго движенія была смѣна статической точки зрѣнія динамической. Тѣ метафизическія величины, съ точки зрѣнія которыхъ обсуждалось и оцѣнивалось когда-то художественное произведеніе, сведены къ психологическимъ—индивидуальнымъ и групповымъ—*процессамъ*. Историко-сравнительныя опредѣленія становятся на мѣсто апіорныхъ понятій, наполняя старыя эстетическія формулы новымъ жизнеспособнымъ содержаніемъ. Изученіе художественнаго произведенія стало изученіемъ процесса творчества и изъ формальной эстетики перешло въ психологію; идея историчности душевной жизни вытѣснила мысль о неподвижныхъ, извнѣ данныхъ категоріяхъ. Теорія поэзіи должна была стать исторической—и ученый, воззрѣнія котораго, по мнѣнію П. Д. Боборыкина, не мирятся съ законами эволюціи, положилъ начало „*исторической поэтикѣ*“. Критика перестала быть сличеніемъ даннаго произведенія съ имманентными законами прекраснаго въ поэзіи; отказавшись отъ эстетическихъ приговоровъ, составлявшихъ ея главное содержаніе, она занялась изученіемъ и истолкованіемъ литературныхъ произведеній, ихъ происхожденія и жизни; ея теорія есть прежде всего теорія историческая. Съ другой стороны конечной цѣлью исторіи литературы является единственно опредѣленіе законовъ историческаго развитія—задача по преимуществу теоретическая. Но эти новые отѣнки литературныхъ изслѣдованій не уничтожаютъ значенія прежняго дѣленія: критика всетаки занимается оцѣнкой и изученіемъ отдѣльныхъ авторовъ и произведеній, отираясь отъ нѣкотораго догмата, не формулируемаго, но сознаваемаго; поэтика всетаки, слѣдя за смѣной элементарныхъ и сложныхъ формъ, старается уяснить психологическій процессъ творчества; исторія собираетъ и изучаетъ факты литературной преемственности. Нельзя ихъ смѣшивать ни въ теоріи, ни на практикѣ. П. Д. Боборыкинъ сдѣлалъ то и другое. Можно сказать больше: въ исторической части его книги есть только рядъ критическихъ очерковъ; ниже мы остановимся на этомъ. Теперь, въ связи съ иными методологическими вопросами, обратимся къ тому, что авторъ называетъ методомъ.

Существующіе приемы изученія литературы не удовлетворяютъ автора. „Для насъ очевидна—говоритъ онъ—неудовлетворительность обработки чисто описательнаго и авто(?)біографическаго характера, какую мы находимъ до сихъ поръ въ большинствѣ статей, книгъ и многотомныхъ сочиненій по исторіи изящной литературы“. Эти указанія были бы вѣрны, если бы не запоздали. Можно безъ преувеличенія сказать, что чисто біографическая исторія литературы отошла въ современной наукѣ въ область преданія. Справочные компендіи, въ которыхъ никогда не прекратится надобность, конечно, въ счетъ не идутъ. „Многотомныя сочиненія“, доставшіяся намъ отъ прошлаго, запечатлѣны еще его характеромъ; новыя же многотомныя сочиненія, гдѣ была бы представлена вся картина развитія литературъ въ духѣ современныхъ строго-научныхъ воззрѣній, до сихъ поръ не написаны; и это понятно: современная наука не строитъ на пескѣ; чтобы создать стройное и цѣлокупное изображеніе историческаго процесса, она нуждается въ предварительныхъ трудахъ по мириадамъ частныхъ до сихъ поръ не выясненныхъ, но первостепенно важныхъ вопросовъ. Если бы авторъ обратилъ благосклонное вниманіе въ эту сторону, отвернувшись отъ Брюнетьера, который обманулъ его своимъ мишурнымъ эволюціонизмомъ, то онъ увидѣлъ бы, что работа кипитъ. И тогда онъ навѣрное сознался бы, что если его замѣчанія отчасти справедливы во всемъ, что касается многотомныхъ и устарѣвшихъ курсовъ, то по отношенію къ „статьямъ“ и частнымъ изслѣдованіямъ, гдѣ, можно сказать, бьется пульсъ современной исторіи литературы, дѣло обстоитъ совсѣмъ иначе. Авторъ хорошо знаетъ о существованіи „серьезныхъ подготовительныхъ работъ по исторіи изобразительнаго искусства, по языкознанію, по міеологіи, по изученію миграціи творческихъ образовъ, типовъ и сюжетовъ“ и понимаетъ ихъ значеніе, какъ „почвы для научно-философскаго обслѣдованія творческихъ идей и формы“. Но онъ обходитъ эти работы указаніемъ, что „иногда сами изслѣдователи не считаютъ себя убѣжденными сторонниками принципа эволюціи“. Какъ это отразилось на „серьезныхъ“ современныхъ работахъ, какое научное теченіе или кого изъ современныхъ изслѣдователей имѣетъ въ виду авторъ, остается для насъ неизвѣстнымъ. Мы думаемъ, что обвиненіе, предъявленное авторомъ къ современной наукѣ исторіи литературы, основано на недоразумѣніи: онъ говоритъ о наукѣ нашего времени, а думаетъ о наукѣ своей юности. Идея развитія настолько вибрировала въ современную научную мысль, что направленіе, не считающееся съ нею, просто невозможно. Достаточно небольшого знакомства съ методологіей и образцами современной исторіи литературы, чтобы видѣть, что ее интересуетъ сплошная линія литературнаго развитія и что поэтому она не можетъ, повторяя ошибку прошлаго періода, „любоваться красотой готоваго

художественнаго произведенія, закрывая глаза на тотъ процессъ, результатомъ котораго оно явилось“. Прилагая къ безконечно разнообразнымъ литературнымъ произведеніямъ, раздѣленнымъ въѣками, одну неизмѣнную мѣрку классическаго художественнаго догмата, эстетики отбрасывали не только отдѣльныхъ писателей, не возведенныхъ ими въ соответственный рангъ, но и цѣлыя отдѣлы литературы („подлюю“, народную поэзію) и цѣлыя эпохи литературнаго развитія. Эстетическое направленіе смѣнилось историческимъ, которое не сразу отдѣлалось отъ ошибокъ прошлаго періода. Долго и въ историческомъ направленіи—въ измѣненномъ видѣ и съ другими теоретическими оправданіями — сохранялось это преувеличенное вниманіе къ избраннымъ и, что гораздо важнѣе, невниманіе къ второстепеннымъ величинамъ, съ значеніемъ которыхъ въ развитіи литературы необходимо считаться возможно внимательнѣе. Указывалось, что выдающійся литературный дѣятель воплощаетъ въ себѣ всю суть своей эпохи, что характерная особенность писателя второстепеннаго есть отсутствіе оригинальности: стало быть для эволюціи литературы онъ не существуетъ, и все литературное развитіе исчерпывается преемственностью первоклассныхъ произведеній. Едва-ли эти взгляды, носящіе слѣды явно преувеличенной оцѣнки роли личности, имѣютъ теперь сторонниковъ среди серьезныхъ историковъ литературы. Всякій студентъ знаетъ теперь, что излагать исторію, быть можетъ, легче, удобнѣе и эффектнѣе, перепрыгивая отъ гения къ гению и отъ шедевра къ шедеврѣ, но что изслѣдованіе „изящнаго творчества“ ведется такъ же, какъ культурная исторія: въ центрѣ изученія стоятъ не показные творцы литературы, безсмертные въ своихъ произведеніяхъ, но тѣ громады безконечно малыхъ величинъ, изъ которыхъ эти великія произведенія составились. Можно разговаривать съ большой публикой объ идеѣ эволюціи, но обращаться съ проповѣдью этой идеи къ средѣ, которая дышетъ этой идеей,—это уже роскошь.

То, что понятіе метода и приемовъ изслѣдованія совпадаютъ для автора, не такъ важно. Важнѣе то, что онъ какъ будто смѣшиваетъ опредѣленное понятіе метода изслѣдованія съ его принципомъ и, предложивъ поговорить о методѣ историко-литературныхъ изученій, оставляетъ этотъ важный вопросъ безъ обслѣдованія, удовлетворившись соображеніемъ, что „на выработку болѣе прочнаго метода въ изученіи сферы прекраснаго“ должна повліять идея эволюціи. Эта идея есть центръ его методологическихъ изысканій. Его беспокоитъ вопросъ, законъ-ли она или только гипотеза, онъ заботится объ отграниченіи ея отъ идеи прогресса, онъ набрасываетъ ея исторію отъ Гегеля до Дарвина, онъ, наконецъ, горячо проповѣдуетъ ее тѣмъ, у кого могъ бы учиться ея примѣненію. Того, что было бы здѣсь нужнѣе всего—теоретическаго изслѣдованія основнаго начала эволюціи въ примѣненіи

къ исторіи литературы — мы здѣсь не найдемъ. Но насколько выше, формально отношеніе автора къ этому началу, свидѣтельствуется не одинъ эпизодъ въ его изслѣдованіи. Самый выборъ періода, которымъ авторъ ограничиваетъ свое изслѣдованіе, не можетъ быть оправданъ объективно-научными соображеніями предъѣломъ, для кого эволюція, идея непрерывнаго и извѣчнаго развитія есть не только слово, но необходимая категорія мышленія. „Романъ на западѣ за *двѣ трети вѣка*“: таково заглавіе лежащаго предъ нами тома—заглавіе, но не содержаніе, потому что авторъ неоднократно и по понятной необходимости заходитъ назадъ и впередъ. Почему-же за двѣ трети? Устанавливаетъ-ли авторъ въ своей книгѣ, что этотъ періодъ представляетъ собой законченное цѣлое съ своими специальными особенностями, отдѣльную единицу исторіи, изученіе которой не только возможно—иногда это очень трудно и почти невозможно,—но должно выдѣлить, какъ выдѣляютъ въ изслѣдованіи, напримѣръ, придворный эпосъ или литературу Возрожденія или французскій классицизмъ? Нѣтъ, авторъ горячо возстаетъ противъ этихъ „обязательныхъ рубрикъ“ и во введеніи съ энергіей, пригодной для лучшаго примѣненія, старается „очистить“ литературное изслѣдованіе отъ понятій лжеклассицизма, романтизма, реализма, натурализма, хотя эти „рубрики“, худо-ли хорошо-ли, были всетаки широкими и достаточно опредѣленными—хотя возможны и лучшія—обобщающими началами, и главное, имѣли достаточно объективный характеръ. Авторъ, правда, и не говоритъ, что избранныя имъ шестьдесятъ шесть лѣтъ развитія европейскаго романа представляютъ собой особый періодъ литературной исторіи, но онъ выдѣляетъ эту эпоху по причинамъ настолько узко-субъективнымъ, что читателю не остается ничего, кромѣ недоумѣнія. „Меня спросятъ, вѣроятно: почему-же я ограничилъ поле изслѣдованія такимъ предѣломъ, какъ начало 60-хъ годовъ? На это я отвѣчу, что, во-первыхъ, такъ или иначе необходимо устанавливать извѣстные періоды въ развитіи чего бы то ни было: искусства, науки, философскихъ идей или государственннхъ учреждений“. Это говоритъ убѣжденный эволюціонистъ и поборникъ научности. Онъ, очевидно, и не подозреваетъ, что для научнаго изслѣдователя раздѣленіе историческаго движенія на періоды есть прежде всего логическое дѣленіе, что всякая періодизація есть систематизація, что для такого дѣленія необходимо внутреннее основаніе, *tertium divisionis*, что періоды устанавливаются не потому, что ихъ „такъ или иначе необходимо устанавливать“, но потому, что это единственный и естественный видъ историческаго изслѣдованія. Не мудрено, что въ теченіе дальнѣйшаго изложенія мы встрѣчаемъ, напримѣръ, такіа замѣчанія: „Первую треть XIX вѣка нельзя подводить подъ какую-либо общую характеристику; она распадается, въ свою очередь (!), на нѣсколько періодовъ, ознаменованныхъ произведеніями съ крупнымъ твор-

ческимъ и художественнымъ починомъ. Точно то же видимъ мы и во второй трети вѣка, которой и заканчивается наше обследованіе“. Откуда-же и для чего взялись эти мистическія трети, если онѣ ничѣмъ характернымъ не объединяются, ничѣмъ другъ отъ друга не отличаются и не отдѣляются, и, наконецъ, распадаются на свои періоды, чѣмъ-то уже отмѣченные. Почему-же трети, а не четверти, не десятилѣтія и т. д.? Какое основаніе этого дѣленія, къ которому не подошло-бы даже забавное названіе старинной логики—*divisio phantastica*—дѣленіе фантастическое. Этотъ ничтожный эпизодъ не случайность: онъ въ тѣсной связи съ цѣлымъ рядомъ мыслей автора по поводу идеи эволюціи.

Роковымъ свойствомъ этихъ разнообразныхъ и иногда вѣрныхъ мыслей является то, что онѣ не вырастаютъ изъ нѣдръ изслѣдованія, а пристегиваются къ нему извнѣ. Говорить-ли авторъ о „примѣненіи“ идеи эволюціи къ историко-литературному изслѣдованію, оцѣниваетъ-ли существующіе опыты такого примѣненія, онъ нигдѣ не выходитъ изъ формальнаго, механическаго отношенія къ этой идеѣ. Мелочи выдають его; онъ говоритъ о ея „примѣненіи“—точно можно „примѣнять“ основной принципъ, служащій жизненнымъ нервомъ изслѣдованія, проникающій каждое движеніе мысли; точно можно сказать, напримѣръ, что Платонъ „примѣнял“ начало идеализма, а Флоберъ—принципъ объективности. Для него „выплываетъ“ вопросъ: какъ *располагать* исторію романа—по *авторамъ* или по *произведеніямъ*,—и эти механическія, быть можетъ, бессознательно-внѣшнія схемы такъ характерны для мысли, увлеченной принципомъ эволюціи, но не проникнутой имъ. Наконецъ, у автора прорывается самоубійственная фраза, что „собрательный процессъ (творчества)... представляется на взглядъ болѣе философски мыслящаго человѣка... огромнымъ организмомъ“; удивительная метафора, по которой *процессъ* представляется *организмомъ*, есть, конечно, *lapsus*, но онъ не сорвался-бы у человѣка, мыслящаго не только „болѣе философски“, но и „исторически“. Такой мыслитель, дѣйствительно одухотворенный началомъ эволюціи, не задался-бы схоластическимъ и ненужнымъ вопросомъ о томъ, считать-ли романъ *родомъ* (*genus*) эпического творчества или его *видомъ*: точно это въ литературѣ не относительныя рамки, а твердо опредѣленныя категоріи. Но для автора это внѣшнее различіе имѣетъ серьезное методологическое значеніе. Онъ не только эволюціонистъ—онъ и дарвинистъ въ исторіи литературы. И потому внѣшняя аналогія съ дарвинизмомъ приводитъ его къ соображенію, что исторія литературы должна изучать развитіе видовъ, а не родовъ. Еще десяткомъ страницъ ранѣе авторъ основательно указывалъ на неполноту аналогіи и говорилъ о развитіи родовъ и видовъ вмѣстѣ. Но вдругъ онъ останавливается на „среднемъ терминѣ“ вида. „Считая романъ за (!) видъ опредѣленнаго поэтическаго творчества, мы этимъ

самымъ облегчимъ задачу изслѣдованія, руководимаго эволюціоннымъ принципомъ“ — точно эволюція романа зависитъ отъ его мѣста въ словесной классификаціи. „Если ужъ проводить параллель съ естествознаніемъ и съ тѣмъ, что называютъ „дарвинизмомъ“, то не нужно забывать, что великій англійскій натуралистъ занимался происхожденіемъ видовъ“. Намъ казалось бы, что если ужъ проводить эту параллель, то проводить не для выводовъ, а только для иллюстрацій—тамъ, гдѣ эти иллюстраціи нужны.

Самый вопросъ о томъ, почему, собственно, научная, „эволюціонная“ исторія литературы должна была придти къ изученію „эволюціи жанровъ“ не нашель въ книгѣ П. Д. Боборыкина достаточнаго отвѣта. Аналогія съ дарвинизмомъ могла плѣнить такого анти-историческаго эстетика, какъ Брюнетьеръ, о книгѣ котораго было превосходно сказано, что она „напоминаетъ тѣхъ дантовскихъ грѣшниковъ, которые шествуютъ впередъ, съ лицомъ, обращеннымъ назадъ“. На методы разработки исторіи литературы эта аналогія могла повліять не больше всякой эволюціонной теоріи. Почему же исторія литературы обращается къ исторіи „видовъ“? Для насъ отвѣтъ ясенъ: потому что исторія литературы есть исторія литературныхъ формъ. „Виды“ литературнаго творчества и суть такія формы, но не они одни. Нѣтъ основанія ограничиваться изученіемъ „родовъ“ и „видовъ“; вмѣстѣ съ ними развиваются формы и болѣе элементарныя и болѣе сложныя. Исторія литературы должна заняться эволюціей поэтической и прозаической рѣчи, простѣйшихъ традиціонныхъ формулъ, въ которыхъ совершается творчество. Съ другой стороны, въ вѣнци изслѣдованія возможна обобщающая исторія литературы, которая, обходя движеніе отдѣльныхъ формъ, попытается въ заключеніе частныхъ работъ представить эволюцію изящной словесности, какъ цѣлкупный процессъ, объединенный однимъ началомъ. Если развитіе одного „вида“ — романа, — за небольшой сравнительно періодъ времени оказалось для его историка реализаціей одной основной идеи — объективности, то почему не предположить, — и у насъ есть для этого данныя, — что та-же идея реализуется и въ другихъ формахъ изящнаго творчества: и въ простѣйшемъ сравненіи, и въ сложной трагедіи. И тогда исторія литературы возможна не только въ видѣ эволюціи обособленныхъ жанровъ. Пока мысль изслѣдованія останавливается именно на развитіи этихъ отдѣльныхъ формъ. Почему? Потому что ихъ движеніемъ опредѣляется вкладъ личнаго творчества въ общій капиталъ литературной производительности. Пока не будетъ опредѣлено, въ какихъ рамкахъ движется въ тотъ или иной моментъ поэтическая мысль, къ чему обязывала въ эту эпоху поэтическая традиція, до тѣхъ поръ не можетъ быть рѣчи объ „эволюціонной“ исторіи литературы.

Опыты такихъ опредѣленій мы имѣемъ въ замѣчательныхъ историко-литературныхъ изслѣдованіяхъ Александра Н. Веселов-

скаго. Мы имѣли уже случай указать на страницахъ „Русскаго Богатства“ на направленіе его послѣднихъ работъ, относящихся къ теоріи поэзіи. Воззрѣнія этого ученаго могутъ быть названы историческими по преимуществу. Идея развитія есть какъ бы стихія его мысли, постоянная категорія, въ которой для него ничего не существуетъ. Въ „теорію поэзію“, занимавшуюся какъ бы отъ вѣка данными и неизмѣнными схемами „родовъ“ и „видовъ“, онъ внесъ динамическую, эволюціонную точку зрѣнія, преобразивъ ея содержаніе. Онъ не одинокъ въ этой работѣ,—но безъ преувеличенія можно сказать: каждая новая глава изъ его „Исторической поэтики“ является откровеніемъ для всякаго, кто интересуется вопросами литературнаго творчества. Богатство фактовъ, на которые онъ опирается въ своихъ обобщеніяхъ, могло бы поразить читателя, если бы не скрывалось за широтой и силой этихъ обобщеній. Но изслѣдователя привлекаетъ къ его сочиненіямъ не столько эта бездна фактовъ и мыслей, сколько методъ—твердыя и положительныя указанія на пути, которыми изученіе литературы только и можетъ придти къ цѣли. Установивъ въ своихъ раннихъ работахъ громадное значеніе тѣхъ обязательныхъ формъ, въ рамкахъ которыхъ движется поэтическая мысль, онъ, разумѣется, былъ безконечно далекъ отъ того, чтобы видѣть въ обязательности этихъ формъ для всякаго даже самаго личнаго поэта хоть тѣнь ихъ неизмѣнности. Наоборотъ, въ развитіи этихъ формъ, въ постоянномъ измѣненіи ихъ структуры, совершаемомъ безконечной массой индивидуальныхъ усилій поэтической мысли, и заключается важнѣйшая сторона исторіи поэзіи.

Не то видятъ въ трудахъ А. Н. Веселовскаго нашъ эволюціонистъ. Онъ находитъ, что при взглядахъ, которыхъ держится профессоръ Веселовскій, „трудно признавать законы эволюціи, ходъ и необходимость народженія все новыхъ и новыхъ творческихъ замысловъ и художественныхъ формъ“. „Этого взгляда и сколько намъ извѣстно—не безъ ужаса предъ такой „ненаучностью“ замѣчаетъ П. Д. Боборыкинъ—держится профессоръ Веселовскій и до сихъ поръ во всемъ томъ, что онъ печатаетъ“.

И дѣйствительно, примѣрно за годъ до книги П. Д. Боборыкина напечатана небольшая работа А. Н. Веселовскаго—„Три главы изъ исторической поэтики“, очень хорошо рисующая анти-эволюціонное міровоззрѣніе нашего ученаго, авторитетъ котораго, по опредѣленію П. Д. Боборыкина, „основывается главнымъ образомъ на его обширномъ знаніи тѣхъ путей, по которымъ поэтическое творчество переходило изъ одной эпохи въ другую, отъ одного народа къ другому“,—признаніе, къ слову сказать, мало ясное и даже двусмысленное: это „обширное знаніе“ рисуетъ чуть не геллертера; если эти пути поэзіи изъ эпохи въ эпоху уже открыты наукой, и А. Н. Веселовскій только основательно знакомъ съ ними, то авторитетъ его не такая ужъ величина. Но если это

„обширное знаніе“ путей развитія поэзіи—какъ оно есть—основано на самостоятельныхъ и смѣлыхъ изысканіяхъ, то какъ оно мирится съ непризнаніемъ законовъ эволюціи? Но достаточно двухъ-трехъ выдержекъ изъ „Исторической поэтики“, чтобы видѣть, гдѣ правда. Мы указывали уже читателямъ нашего журнала на „психологическій параллелизмъ“ („Русское Богатство“, 1899, № 3)—опытъ исторіи одной изъ микроскопическихъ „опредѣленныхъ формулъ“ поэзіи, ограничивающихъ поэта и, однако, вѣчно развивающихся въ его творчествѣ. Новыя главы „Поэтики“ заняты изученіемъ эволюціи поэтическихъ формъ—и „установленныхъ родовъ“, и нѣкоторыхъ ихъ „видовъ“. Мы не займемся изложеніемъ этого интереснаго изслѣдованія, но ограничимся лишь немногими выдержками, суммирующими выводы; къ сожалѣнію, наиболѣе выразительныя слишкомъ сжаты и недостаточно ясны для читателя, незнакомаго со множествомъ фактовъ, обобщенныхъ въ этихъ устойчивыхъ предположеніяхъ. „Генетическое“ опредѣленіе поэзіи должно быть построено на изслѣдованіи ея первичной— для изслѣдователя— формы: „синкретическаго“ искусства, т. е. первобытнаго „дѣйства“, состоящаго одновременно изъ ритмическихъ элементовъ музыки, слова, пляски. Предъ нами проходятъ всѣ виды этого „поэтическаго синкретизма“: древнѣйшія хоровыя игры безъ текста и съ зародышами текста, игры мимическія, обрядовыя и культовые хоры. „Создалась пантомима съ сюжетами бытового характера, вопросы и отвѣты выдѣлили принципъ діалога; собраны элементы драмы, но драмы еще нѣтъ. Она и не выйдетъ изъ обряда, а разовьется въ непосредственной связи съ культомъ. Условія такого развитія впереди, пока выяснился одинъ результатъ, богатый послѣдствіями: изъ связи хора выдѣлился его корифей, пѣвецъ... Порой онъ выступаетъ и одинъ, самостоятельно“. Въ дальнѣйшемъ изслѣдованіи мы видимъ выдѣленіе отдѣльныхъ родовъ, хронологію и подробности этого процесса, движеніе отъ „пѣвца“ къ „поэту“, опытъ исторіи того стиля, который мы назовемъ поэтическимъ. Обязательныя формулы языка приводятъ изслѣдователя къ болѣе сложнымъ поэтическимъ формуламъ—формуламъ-сюжетамъ. „Есть сюжеты новоявленные, подсказанные нарождающимися спросами жизни, выводящіе новыя положенія и бытовые типы, и есть сюжеты, отвѣчающіе на вѣковѣчныя запросы мысли, не иссякающіе въ оборотѣ человѣческой исторіи. Гдѣ-то и кѣмъ нибудь такимъ сюжетамъ дано было счастливое выраженіе, формула, достаточно растяжимая для того, чтобы воспринять въ себя не новое содержаніе, а новое толкованіе богатаго ассоціаціями сюжета, и формула останется, къ ней будутъ возвращаться, претворяя ея значеніе, расширяя смыслъ, видоизмѣняя ее... Какъ въ области культуры, такъ, спеціально, и въ области искусства, мы связаны преданіемъ и ширимся въ немъ, не созидая новыхъ формъ, а привязывая къ нимъ

новыя отношенія; это своего рода естественное „сбереженіе силы“. Сходные сюжеты находятъ себѣ разныя формы, смотря по настроенію, которое вкладывается въ эти сюжеты—и формы измѣняются въ связи съ новыми настроеніями. „Когда въ по-александровскую эпоху ослабѣло сознаніе греческой народности, воспитавшей мѣстный эпосъ и сагу, и на почвѣ всесвѣтной монархіи, въ теченіяхъ космополитизма, центрами интереса явились не политическія, а домашнія, личныя отношенія, схемы разсказа о себѣ, о личномъ горѣ и счастіи и признаніи не укладывались въ формы, увѣковѣченныя поэтическимъ преданіемъ, и вмѣсто эпоса явился романъ въ прозѣ. Семейная драма въ прозѣ была результатомъ такого же перелома въ общественныхъ интересахъ, какъ въ средніе вѣка новое содержаніе мысли и чувства требовало въ романахъ бретонскаго цикла и новыхъ сюжетовъ, и другой метрической формы“.

Мы видимъ, что признавать обязательность поэтической традиціи не значитъ отрицать ея подвижность. Не надо большого усилія мысли, чтобы видѣть, что обязательность извѣстныхъ поэтическихъ формъ есть не тормазъ, а наоборотъ, причина ихъ развитія. Какъ языкъ развивается потому, что мы мыслимъ въ его обязательныхъ категоріяхъ, такъ и болѣе сложныя формы поэческаго творчества эволюціонируютъ именно потому, что внѣ ихъ опредѣленій нельзя ничего создать. И въ этой области функціи отправляются необходимыми органами, но именно поэтому функція создаетъ органъ.

И читатель могъ видѣть, въ какой степени проникнуто идеей развитія изслѣдованіе ученаго, при взглядахъ котораго — по мнѣнію П. Д. Боборыкина — „трудно признавать законы эволюціи“. Здѣсь все и насквозь исторія; достаточно бѣлаго знакомства съ ходомъ изученія и выводами, чтобы видѣть, что оно цѣнно даже не результатами, а именно какъ показатель метода, какъ „предвкусіе“ — словечко изъ „Романа на западѣ“ — той „поэтики будущаго“, которую не назовутъ „эволюціонной“ только во избѣжаніе плеоназма. А П. Д. Боборыкину „сдается, что такое толкованіе хода развитія творчества, какое мы находимъ у профессора Веселовскаго, до послѣднихъ годовъ, въ смыслѣ метода, не можетъ дать толчка изслѣдованіямъ творческаго процесса въ его непрестанномъ обновленіи“. Возражать противъ этого соображенія уже не приходится. Оно основано на недоразумѣніи, и П. Д. Боборыкинъ, вѣрно, настаивать на немъ не будетъ.

Что невозможно считать это недоразумѣніе случайнымъ — какъ не случайно процессъ „представляется“ П. Д. Боборыкину организмомъ. Это все части одного большого цѣлага, это естественныя и необходимыя слѣдствія его умственнаго склада, который мы считаемъ по преимуществу не историческимъ. И въ этомъ, можно сказать, трагедія его книги. Наши замѣчанія косну-

лись только его теоретическихъ соображеній, да и то далеко не всѣхъ; но эти методологическія замѣчанія представляютъ лишь введеніе въ главную часть книги: изображеніе самаго хода развитія европейскаго романа. И вотъ эта-то главнѣйшая часть солиднаго труда, на нашъ взглядъ, меньше всего осуществляетъ эволюціонныя требованія автора. Здѣсь произошло то же, что и съ его художественными произведеніями: въ теоріи творчества онъ сторонникъ самодовлѣющаго искусства, въ романахъ — чловѣкъ партіи, „направленецъ“ и „принципистъ“, благодаря своему уму и образованію, не дубочно-узкій, но все же достаточно опредѣленный. Въ историко-литературной методологіи онъ эволюціонистъ, на практикѣ — только критикъ, иногда догматикъ, иногда импрессионистъ, рѣже всего историкъ. И потому, вопреки нашему искреннему уваженію къ автору, при которомъ было бы пріятнѣе ступевать слабое и выдвинуть хорошее, мы не остаемся на положительныхъ сторонахъ его труда именно изъ вниманія къ его основной точкѣ зрѣнія, которую онъ выдвинулъ, но не провелъ въ исторіи европейскаго романа. Это рядъ интересныхъ, самостоятельныхъ и цѣльныхъ критическихъ очерковъ, связанныхъ оригинальной системой и особой точкой зрѣнія. Здѣсь есть все: разностороннія познанія въ разныхъ областяхъ науки и философіи, исчерпывающее знакомство съ предметомъ изслѣдованія, живая и любознательная мысль, талантъ изложенія, обличающій писателя-художника; здѣсь есть множество любопытныхъ фактовъ, есть оригинальныя критическія замѣчанія, есть красивыя, сжатые и точныя характеристики; но нѣтъ одного: *здѣсь нѣтъ исторіи*, — пробѣлъ довольно существенный въ книгѣ историческаго содержанія. Да и не настало время для настоящей научной исторіи романа XIX вѣка — и не вина П. Д. Боборыкина въ томъ, что онъ ея не далъ; напрасно только онъ взялся за рѣшеніе задачи, въ наше время и съ высоты его справедливыхъ требованій, нерѣшимой. Время гуртового рѣшенія историческихъ вопросовъ, время „исторіи сверху“ прошло безвозвратно. И тотъ, для кого сущность литературнаго движенія не исчерпывается побѣдой одной идеи — хотя бы идеи объективности, — видитъ ясно, какой долгій и тяжелый трудъ микроскопическаго анализа, установленія и оцѣнки фактовъ, опредѣленія связи послѣдовательности и т. д. предстоитъ еще наукѣ, пока она осмѣлится набросать планъ сочиненія, исполненнаго П. Д. Боборыкинымъ. Кой что изъ этой кропотливой работы — укажемъ хотя бы на идею, „подпочвеннаго“ „междулитературнаго“ вліянія — исполнено въ лежащемъ предъ нами трудѣ — и это уже немаловажная заслуга.

А. Горнфельдъ.