

Трагедія русской культуры

То, что Россія отстала отъ Европы въ своемъ развитіи и потомъ должна была наспѣхъ догонять Европу, было величайшимъ несчастьемъ, поскольку дѣло идетъ о Цивилизації; поскольку же дѣло идетъ о Культурѣ, — это было величайшимъ даромъ судьбы: и у культуры есть свой прогрессъ, особаго рода, — безъ законмѣрности, безъ прямолинейности, безъ необходимости осуществленія сознательно поставленныхъ цѣлей, — состоящей въ накопленіи результатовъ духовнаго опыта, въ обогащеніи запаса духовныхъ стимуловъ и творческихъ возможностей. Именно въ этомъ отношеніи Россія XIX вѣка была въ болѣе выгодномъ положеніи, нежели Италия XV-го вѣка, Испанія, Франція и Англія XVI-XVII вв., Германія — второй половины XVIII-го. То же, что катастрофа, переживаемая русской цивилизаціей, подвергаетъ смертельной опасности ея культуру, для послѣдней можетъ быть и несчастье, но ужъ конечно не просто несчастный случай. Культура по своей природѣ трагична, и потому ей несвойственно протекать безмятежно, идиллически, безъ препонъ и опасностей: тогда ей грозитъ уже самая страшная и неодолимая опасность — быть незамѣтно, исподволь засосанной цивилизаціей, какъ это и случилось послѣдовательно съ рядомъ европейскихъ культуръ. Очутившись ихъ наслѣдницей, русская культура распорядилась своими богатствами съ истинно царственной свободой. Въ планѣ Культуры продукты человѣческой дѣятельности, такъ сказать, изъяты изъ времени: они обладаютъ вѣчной цѣнностью, или лишены ея вовсе. Они общечеловѣчны и всемірны. Именно таковыми они стали въ Россіи — знакъ, что русская культура явилась «чистой» культурой, безъ примѣси «цивилизации». Исторія русской литературы классическаго періода содержитъ рядъ примѣровъ, подтверждающихъ это. Такъ, разрабатывая мотивы, формы, «жанры», заимствованные изъ западныхъ литературъ, русская совершенно не

считается съ ихъ эволюціей, съ ихъ хронологіей, а если считается, то лишь чисто внѣшнимъ образомъ. Достоевскій пишетъ романы, какъ будто подчиняясь модѣ своего времени, когда романъ вытѣснилъ почти безъ остатка всѣ прочіе жанры. Онъ заимствуетъ, не стѣняясь, что ему надо, у Бальзака и у Дикенса, но все же для его творчества характерно, во-первыхъ, то, что, съ точки зрѣнія композиціи и сюжетовъ, его романъ восходитъ къ уже тогда устарѣлому жанру «романа ужасовъ», а, во-вторыхъ, что въ сущности — его романъ вовсе не романъ, т. е. изображение эмпирической жизни, а трагедія, гдѣ дѣйствуютъ — внѣ времени и внѣ пространства — не эмпирическіе люди, а ихъ духовныя субстанціи, ихъ, уже «ставшіе», а не еще «становящіеся» характеры. Какъ для Достоевскаго, для Гоголя нѣтъ устарѣлыхъ, обветшалыхъ приемовъ и формъ. Съ формальной стороны «Мертвыя Души» современны Жиль-Блазу или «Roman Comique» Скаррона, а «Женитьба» и «Ревизоръ» — итальянской комедіи XVI вѣка. Всѣ эти, начиная съ классической древности, хотяяе жанры литературы «низшаго стиля», отвергнутые «изящнымъ вкусомъ», оказались, у Достоевскаго и у Гоголя, адекватными ихъ видѣнію міра, полными символическаго смысла. Мотивъ *qui pro quo*, выдуманный для забавы, выполнявшій вульгарную функцію «головоломки», въ «Ревизорѣ» символизируетъ духовную слѣпоту гоголевскихъ каррикатурныхъ монаховъ, никакъ не «представляющихъ» Космоса, — отчего и могъ принять городничій «сосульку, тряпку» за «важную особу». И замѣчательно, какъ, осмысливая любой приемъ, использованный казалось-бы до послѣдней возможности, Гоголь тѣмъ самымъ находитъ новые варианты его. Такъ, напримѣръ, испоконъ вѣковъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ комедій былъ расторопный, находчивый «слуга» или «другъ», который «устраивалъ счастье» любовниковъ. Но Гоголю первому пришло въ голову заставить «друга» (Кочкаревъ) дѣйствовать по его собственной инициативѣ и притомъ безъ нужды, чѣмъ онъ создалъ совершенно новый комическій эффектъ, вѣрнѣе, просто «забавное» сдѣлалъ комическимъ.

Колоссальные размѣры полученнаго Россіей наслѣдства и полная свобода распоряженія имъ, — что объясняется вовсе не отсутствіемъ культурной традиціи (потенціально русскій народъ принадлежалъ всегда къ европейскому культурному кругу, будучи связанъ съ нимъ един-

ством вѣры, основою и источникомъ культуры; культурная же традиція, въ подобныхъ случаяхъ, усваивается сразу и полностью), но отсутствіемъ порожденной культурою рутины, — обусловили собою необычайное, исключительное совершенство русской культуры. Она явилась подлинной культурой свершений, осуществлений, апогеемъ европейской культуры. Для того, чтобы убѣдиться въ этомъ, недостаточно засвидѣтельствовать фактъ все усиливающегося ея вліянія: ибо каждая культура, въ моментъ своего расцвѣта, неотразимо воздѣйствуетъ на другія. Къ тому же вліяніе это все еще далеко не соотвѣтствуетъ собственной цѣнности русской культуры: Пушкинъ остается, внѣ Россіи, невѣдомой величиною. Культурные факты должны быть оцѣниваемы сами по себѣ. Я остановлюсь на одномъ примѣрѣ, особо показательномъ.

Культура есть творческое самораскрытіе личности во внѣ, т. е. тѣмъ самымъ преодоленіе ея ограниченности, приобщеніе ея къ Космосу, къ Всеединому и вмѣстѣ съ тѣмъ ея самоутвержденіе — задача, въ планѣ земного бытія, трагическая, ибо внутренне-противорѣчивая: лишь въ предѣлѣ, т. е. въ Богѣ, мыслимо сліяніе индивидуума съ Цѣлымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ сохраненіе его индивидуальности — болѣе того: окончательное и полное обрѣтеніе ея. Въ этомъ — смыслъ таинственнаго изреченія, что для того, чтобы спасти свою душу, надо погубить ее. Чѣмъ зрѣлѣе культура, тѣмъ отчетливѣе выступаетъ ея трагическая проблематика, тѣмъ неотразимѣе она навязывается сознанію — и тѣмъ настоятельнѣе потребность освободиться отъ угнетающей духъ тревоги — путемъ ли мистическаго экстаза или философской рефлексіи, или художественнаго творчества, уходя въ міръ, въ которомъ личность царствуетъ, ибо она сама создала его. Но уходъ отъ трагедіи — не исходъ изъ нея, не разрѣшеніе ея. Признакъ полной зрѣлости культуры, что художникъ не находитъ успокоенія въ своемъ искусствѣ. Онъ или отрекается отъ него, какъ Толстой, какъ Микель-Анджело, или избираетъ объектомъ воплощенія въ искусствѣ то, что этому искусству, всякому искусству, даетъ начало. Художественное произведеніе, міръ завершенный, абсолютно-гармоническій, образъ царства Божія, должно тогда имѣть своей темой свое собственное рожденіе изъ душевнаго хаоса художника. Міръ, гдѣ художникъ всемогущъ, долженъ явиться символомъ его безсилія. Эту задачу, казалось бы, неразрѣшимую — таковы всѣ «по-

слѣднія» задачи, — разрѣшилъ Бунинъ въ недавно появившейся (Совр. Зап. ки. 52) части «Жизни Арсеньева». Подобно Прустовскому «герою», Арсеньевъ проходитъ, такъ сказать, два параллельныхъ курса: онъ учится жить — прежде всего любить — и писать. Но у Пруста этотъ параллелизмъ кажущійся, такъ какъ обѣ линіи движутся въ двухъ разныхъ плоскостяхъ, у Бунина же онѣ лежатъ въ одной плоскости. Education Sentimentale Прустовскаго Я такого рода, что мы не видимъ ея органической связи съ его художнической аскезой. Его любовь безблагодатна, эгоистична. Напротивъ, Арсеньевымъ владѣтъ вертеровскій, руссоистскій паѳосъ: именно эта его мистическая тревога, его стремленіе все любовно усвоить себѣ, любовью ко всему пріобщиться — какъ у Вертера, и у него любовь къ Женщинѣ и любовь къ Природѣ одно чувство, — обуславливаетъ собою его *idée fixe*: все замѣтить, все записать. И намъ становится понятенъ глубокой философскій смыслъ его восторга, когда онъ дѣлаетъ открытіе, что носъ пропойцы похожъ на клубнику, — восторга Гете и Леонардо-да-Винчи, открывающихъ связи между формами вещей, прозрѣвающихъ породившую ихъ Перво-форму, и въ своей художнической интуиціи обрѣтающихъ освобожденіе, преодоленіе тоски, порождаемой сознаниемъ невозможности, въ планѣ эмпирическаго бытія, осуществить единеніе личности съ Космосомъ, той тоски, той душевной муки, которой не выдержалъ Вертеръ. Понятно и бѣшенство, въ которое приводитъ Арсеньева всякое непониманіе, всякая ложь, фальшь, подмѣна настоящаго условнымъ, имѣющимъ одну лишь видимость — въ искусствѣ ли или въ человѣческихъ отношеніяхъ. Съ гениальной чуткостью напалъ Бунинъ на форму, позволяющую выразить все это такъ, что каждый образъ, каждая деталь равно необходимы какъ въ художественномъ планѣ, такъ и въ отвлеченномъ, т. е. такъ, что все имѣетъ символическій смыслъ и нѣтъ ни единого символа, который бы граничилъ съ аллегоріей, — форму воспоминаній. При этомъ Бунинъ не увлекается «поисками утраченнаго времени», не реконструируетъ прошлаго и не разрѣшаетъ вопросовъ психологій воспоминанія: онъ вспоминаетъ такъ, какъ мы вспоминаемъ на самомъ дѣлѣ, импрессионистически. Разрозненные, случайные; одинъ по отношенію къ другому, объекты воспріятія въ памяти, такъ сказать, разволлощаются и элементы ихъ сочетаются въ новые, творимые па-

мятью образы, объединяясь общим эмоциональным тоном и как-бы возникая из самой дымки воспоминаний, являющейся в данном случае художественной идеею, тѣмъ колоритомъ, тѣмъ неопредѣленнымъ «пятномъ» на холстѣ, изъ котораго, согласно требованію Леонардо-да-Винчи, должны возникать отдѣльныя детали картины.

*

**

У каждаго народа, наряду съ великими писателями, и одновременно съ ними, имѣются и невеликіе — средніе и малые. Но у каждаго народа, обладающаго классической литературой, существуетъ извѣстный уровень литературной грамотности, ниже котораго не спускается ни одинъ изъ пишущихъ — уже просто потому, что въ противномъ случаѣ онъ не нашелъ бы ни издателя, ни читателя. Въ Россіи такого уровня не было и нѣтъ. Въ томъ же самомъ словѣ образованныхъ людей обращаются, наряду съ произведеніями русскихъ классиковъ, творенія Брешко-Брешковскаго, кн. Бебутовой, г-жи Лаппо-Данилевской. Болѣе того, есть читатели, способные читать у нея, какъ «баронъ Оскаръ любовался Лелей, а она откровенно восхищалась окружавшей ее природой», какъ у одного изъ героев «ледяное выраженіе лица смѣнилось глубокимъ страданіемъ», какъ героиня «горячими какъ пламя руками обнимала свои колѣни»; когда дочитываешь до такого признанія: «я эстетъ; я добиваюсь не только страсти, но и чувства» (романъ «Улыбки Счастья»), — не вѣришь себѣ. переживаешь нѣчто, подобное вѣроятно тому, что переживаетъ человѣкъ, присутствующій при совершеніи чуда. Въ романѣ г-жи Лаппо-Данилевской «Поруганный» (въ скобкахъ поясненіе: *le conspué*) герой (это, кстати сказать, человѣкъ «равнодушный къ запятаннымъ брюкамъ») даетъ «волю страстямъ, олустош и вши и въ плоды его упорной борьбы съ самимъ собою»; а однажды у него «пробудилась подозрительная (по смыслу выходитъ, что это значитъ: вызванная подозрѣніемъ) тревога». Героиня романа являетъ собою настоящее чудо природы, ибо у нея «надъ алой и пухлой верхней губой темнѣлъ пушокъ, блестящіе ровные влажные зубы». Великолѣпнѣе тамъ принадлежащей героинѣ «желтый халатъ, особенно

ярко всколыхнувшій въ немъ (любовникъ) рой дорогихъ, любимыхъ переживаній». Въ томъ-же романѣ есть еще нѣсколько мѣстъ, особо показательныхъ: «Ты что же недовольна видишь меня?» «Ж и зненная ярмарка». «Отъ неожиданности встрѣтить его она вспыхнула». «Въ сознательности дурныхъ поступковъ (вм. сознаниі)... заложено страданіе». Это — не просто безграмотное сочетаніе несочетаемыхъ по смыслу словъ. Это — архаизмы, пережитки характернѣйшихъ чертъ литературной рѣчи до-Пушкинскаго и даже до-Карамзинскаго періода.

Это подводитъ насъ къ еще одной особенности русскаго литературнаго развитія. У каждаго народа, обладающаго классической литературой, имѣется общій языкъ, языкъ, на которомъ говорятъ сколько-нибудь образованные люди, на которомъ пишутся и печатаются книги. Наряду съ этимъ языкомъ существуетъ «argots», говоры; въ домашнемъ языкѣ могутъ попадаться провинциализмы, архаизмы, все же: невозможно себѣ представить, чтобы напр., во Франціи сейчасъ вышла въ печати книга, написанная языкомъ Раблэ, или въ Германіи — языкомъ Ганса Сакса. А въ Россіи еще до Революціи перепечатывалась «Исторія о храбромъ Рыцарѣ Французѣ Венціанѣ и о прекрасной Королевѣ Ренцывенѣ» *), попавшая въ Россію изъ Польши въ XVIII вѣкѣ, и притомъ безъ какихъ бы то ни было измѣненій. Въ видѣ образчика приведу объясненіе Французля съ Ренцывеною:

«Время для нихъ было столь коротко, что они въ восхитительныхъ своихъ разговорахъ не могли примѣчать теченіе онаго. Ренцывена жаловалась Французлю на его прежнюю суровость и томность своихъ взоровъ изображала ему свое чувствованіе радости о полученіи его сердца. Она изыясняла ему ...сколь чувствительно ей было его безпристрастіе (=холодность)... Все сіе она кончила восхищеніемъ своимъ, бросаясь въ объятія къ Французлю. Они не могли насытиться нѣжнѣйшими поцалуями. Французль старался извиниться въ прежнихъ своихъ поступкахъ дожностью (=долгомъ) своего геройскаго сердца и законами рыцарства... и т. д.

Къ нашему общему языку, языку Пушкина, этотъ языкъ относится такъ же, какъ языкъ Раблэ къ общему француз-

*) Я имѣю подъ руками изданіе Сытина, 1915 года.

скому. Обычное представление, что книги этого рода читалъ только «мужикъ», добывавшій ихъ на «базарѣ», вмѣсто «Бѣлинскаго и Гоголя», лишь отчасти соотвѣтствуетъ дѣйствительности. Книги писанныя такимъ-же точно языкомъ, что и «Францыль Венціанъ», языкомъ, бывшимъ общимъ для Державина и его современниковъ, въ изобиліи хранились въ бібліотекахъ дворянскихъ усадебъ, читались дворянами, отъ нихъ переходили къ ихъ дворовымъ — и ихъ языковое вліяніе перебивало собою вліяніе образцовъ новаго, послѣ-карамзинскаго языка. Немало архаизмовъ, какихъ нѣтъ уже у Пушкина, Лермонтова, Грибоѣдова можно указать въ языкѣ Гоголя, Толстого, Тургенева, Достоевскаго, причемъ у каждаго изъ нихъ свои архаизмы, поддержанные, очевидно семейной или областной языковой традиціей *). Въ бытовой же, разговорной рѣчи образцовыхъ русскихъ людей того же времени, насколько можно судить по памятникамъ домашней письменности — дневникамъ, письмамъ — эти архаизмы попадались гораздо чаще. «Мой отецъ вспоминаетъ И. А. Бунинъ, обычно говорилъ прекраснымъ русскимъ языкомъ, простымъ и правильнымъ. Но иногда вдругъ начиналъ говорить въ такомъ родѣ: Я въ тотъ вечеръ былъ монтированъ, игралъ отчаяно... Мы съ нимъ встрѣчались на охотѣ. Онъ самъ рекомендовалъ себя въ мое знакомство» (Записи, Посл. Нов. 10 іюля, 32). Въ замѣткахъ, писанныхъ въ 80-хъ годахъ прошлаго вѣка извѣстнымъ историкомъ Малороссіи А. М. Лазаревскимъ, я нашелъ: «Гамалѣя о б р а з о в а л с я (=развился, сложился, — общепотреб. въ XVIII ст.) въ к а в а л е р а и н д у с т р і и» (Укр. археогр. Сборник, II, 65). Архаизмы менѣе яркіе, но все же могущіе быть датированными XVIII-мъ вѣкомъ, встрѣчаются и по сей день въ рѣчи пожилыхъ людей. Такъ языкъ отразилъ своими особенностями особенности культуры того общественнаго слоя, который явился лономъ классической русской литературы.

Соціологическое строеніе этого лона опредѣлило собой характеръ зачатой въ немъ литературы, т. е., поскольку литература была главнымъ проявленіемъ культуры, характеръ этой послѣдней. Вообще говоря, для Россіи, въ пері-

*) Въ зап.-европейской литературѣ можно указать, если не ошибаюсь, только одну параллель этому: чуть замѣтные провинціализмы у коренного нормандца Флобера.

одъ ея культурнаго расцвѣта, характерно то, что носителя ея культуры не образовывали «общества», что эта культура не имѣла никакого «центра», никакой «инстанціи» — въ отличіе отъ западно-европейской, формировавшейся въ «Академіяхъ», «салонахъ», при «дворахъ». Екатеринбургскій «Эрмитажъ», «Арзамасъ», шишковская «Бесѣда» — все это были эфемериды, и вліяніе ихъ было ничтожно. Разсѣянная по своимъ «гнѣздамъ», въ рѣдкихъ случаяхъ объединявшаяся въ малочисленныхъ замкнутыхъ «кружкахъ», русская интеллигенція въ теченіе очень долгаго времени была лишена возможности живого, непосредственнаго обмѣна мыслями. Извѣстна роль, сыгранная въ Европѣ, въ качествѣ культурнаго фактора, разговоро м ѣ. Значеніе «разговора» сознавалось и въ Россіи. Писать такъ, «какъ мы между собою говоримъ», было требованіемъ, выдвинутымъ уже Тредьяковскимъ. Современникамъ казалось, что Карамзинъ выполнилъ это заданіе. Но языкъ «высшаго общества», который Карамзинъ хотѣлъ положить въ основу общаго языка, не могъ получить въ Россіи безраздѣльнаго господства, ибо для этого не было на лицо необходимыхъ условий: не было ни авторитета «общества», ни авторитета критики, на «общество» опиравшейся и изъ «общества» исходящей. Люди XVIII вѣка пытались насадить такую критику въ Россіи. Но послѣ Карамзина и Шишкова филологическая критика въ Россіи исчезла безъ слѣда. Равнымъ образомъ потерпѣла крушеніе попытка Бѣлинскаго и Надеждина создать философско-эстетическую критику. За малыми исключеніями (Аполлонъ Григорьевъ, Страховъ; К. Леонтьевъ) русская критика послѣ Бѣлинскаго и до періода символизма, была «общественно-политической» — и ни на классическую литературу, ни на языкъ не оказала никакого вліянія.



Однимъ изъ важныхъ фактовъ исторіи литературы является смѣна литературныхъ «родовъ» или «жанровъ». Никакой «эволюціи жанровъ», какъ представляли себѣ дѣло недавно, нѣтъ и быть не можетъ, какъ не можетъ быть эволюціи столовъ, стульевъ, кроватей; но смѣна «жанровъ» служитъ показателемъ эволюціи культуры. На первый взглядъ можетъ показаться, что русское развитіе

въ этомъ отношеніи воспроизводитъ зап. европейское, или совпадаетъ съ послѣднимъ. Однако я уже отмѣтилъ выше одну существенную особенность исторіи русской литературы — живучесть въ ней жанровъ, въ европейскихъ литературахъ или просто забытыхъ, или ставшихъ достояніемъ литературы низшаго порядка. Какъ общій фактъ это объясняется въ значительной степени тѣми же условіями, которыя способствовали сохраненію языковыхъ архаизмовъ. Но этимъ вопросъ еще не исчерпывается. Обращеніе русскихъ писателей къ тѣмъ или инымъ устарѣлымъ жанрамъ не было случайностью. Съ культурно-исторической точки зрѣнія весьма существенно то, что въ Россіи особенно привился одинъ литературный родъ — автобіографическій романъ, а также близко стоящій къ нему романъ въ письмахъ типа «Любовь Элизы и Армана или переписка двухъ семей», которымъ развлекала себя героиня «Графа Нулина». Автобіографическій романъ, романъ-«исповѣдь», культивировавшійся въ Европѣ съ временъ Бокаччо, царившій, вмѣстѣ со своей разновидностью, романомъ-перепискою (оба «жанра», какъ извѣстно, верѣдкомъ комбинировались), въ XVIII вѣкѣ (Ричардсонъ, Руссо, Гете), въ XIX вѣкѣ въ Европѣ постепенно выходитъ изъ моды. Форма его просто не соотвѣтствуетъ содержанію новаго романа, романа «соціального», «городского». Въ русской же классической литературѣ, по преимуществу «деревенской», «домашней», «интимной», онъ продолжаетъ жить и развиваться. Собственно говоря, въ Россіи этотъ романъ генетически связуется едва ли не въ большей степени, чѣмъ съ зап.-европейскими прототипами, съ широко распространенной русской мемуаристикой XVIII-XIX вв., въ свою очередь сильно зависѣвшей отъ автобіографическаго романа (цѣлый рядъ русскихъ мемуаровъ XVIII в. — нач. XIX — «романизованная» автобіографія, восходящая къ Жиль-Блазу, Кавалеру Фобласу, Вергеру, Новой Элоизѣ, но также, конечно, и къ «Исповѣди» Руссо), и съ другими, столь же распространенными видами домашней письменности: дневникомъ и перепискою. — единственными возможными въ русскихъ условіяхъ замѣстителемъ «разговора». Чрезвычайная распространенность въ Россіи «домашней письменности» — самъ по себѣ первостепенной важности культурно-историческій фактъ, какъ нельзя лучше характеризующій строеніе русской культуры XVIII и первыхъ двухъ третей XIX вѣка. Этой письмен-

ностью и были поддержаны здѣсь формы интимнаго романа, романа «переживаній», наконецъ просто романа, облеченнаго въ форму автобіографіи. Въ «Капитанской Дочкѣ» съ необыкновенной тонкостью воспроизведенъ и тонъ автобіографіи XVIII вѣка, со свойственнымъ ей сочетаніемъ юмора, «чувствительности», простодушія, и ея композиція. Въ «Героѣ нашего времени» немало элементовъ подлиннаго дневника русскаго интеллигента лермонтовской эпохи. Позже эти-же формы разрабатываютъ Толстой, Тургеневъ, Достоевскій, Чеховъ, Горькій, Бунинъ. Ко всѣмъ извѣстнымъ классическимъ образцамъ русскаго романа-исповѣди, дневника, переписки, надо еще присоединить несправедливо позабытые, вѣрнѣе злостно выключенные русскою критикою изъ литературы, произведенія К. Леонтьева: «Исповѣдь мужа» — романъ-дневникъ, и въ особенности «Подлипки», — романъ въ формѣ воспоминаній.



Всякая культура есть совокупность индивидуальныхъ творческихъ усилій. Въ планѣ культуры возможно устремленіе къ общимъ цѣлямъ, большее или меньшее подчиненіе общимъ пріемамъ, сообразованіе съ общими образцами, но невозможны распредѣленіе функций, раздѣленіе труда; возможно взаимодействіе, но немислимо сотрудничество. Каждый продуктъ культуры — *individuum*, столь же единственный и неповторимый, какъ и его создатель. Это не исключаетъ возможности творческихъ совпаденій, а потому сходства между продуктами культуры, возникшими совершенно независимо одинъ отъ другого. Это рѣдчайшій случай. Гораздо чаще сходство есть результатъ вліянія -- и въ такомъ случаѣ нерѣдко очень трудно разграничить творческое усвоеніе и подражаніе, т. е. дѣятельность, къ сферѣ культуры уже не относящуюся. При этомъ, конечно, одинъ и тотъ же продуктъ человѣческой дѣятельности можетъ быть плодомъ вмѣстѣ и творчества и ремесленной работы и такъ чаще всего и бываетъ. Другими словами, форма почти никогда не бываетъ вполне адекватна своей идеѣ. Все дѣло въ градаціяхъ, въ степеняхъ, въ какой, въ актѣ созданія чего-либо, наличествуютъ тотъ и другой элементы. Съ этой точки зрѣнія важно установить, что, какъ общее правило, около великихъ

геніевъ, создателей культуры, группируются школы; другими словами, что творенія этихъ геніевъ вызываютъ подражанія высокаго качества, такія, которыя, будучи подражательными, все же обладаютъ и своей культурной цѣнностью, подчасъ весьма значительной. Болѣе того: бываетъ, что въ опредѣленный моментъ и въ опредѣленной средѣ величайшіе творческіе геніи сами образуютъ одну «школу», другъ у друга учась, другъ на друга воздѣйствуя, или проходя совмѣстно одну и ту же подготовку, такъ что, познакомившись съ однимъ изъ нихъ, уже болѣе или менѣе возможно узнать въ другихъ его современниковъ. Но то, что Пушкинъ былъ современникомъ Гоголя, Некрасовъ современникомъ Тютчева, Толстой современникомъ Достоевскаго, просто какъ-то не укладывается въ сознаніи, кажется какой-то бессмыслицей. Они существуютъ внѣ «историческаго» времени. Чистыя монады, они, естественно, и одиноки. Никто изъ нихъ не имѣетъ заслуживающей вниманія школы. Иные современники Пушкина писали «подъ Пушкина», — какъ Подолинскій, Туманскій; но они и въ свое время никому не были нужны. Нудная рубленая проза «гражданскихъ поэтовъ» не имѣетъ ничего общаго съ могучей лирикой Некрасова. Что касается прозаиковъ, то нужно ли напоминать, что отношеніе къ Гоголю, Толстому, Достоевскому, Тургеневу, Чехову, со стороны критики и «беллетристовъ» было основано на сплошномъ недоразумѣніи? Что ни Скабичевскіе ни Боборыкины не видѣли въ ихъ твореніяхъ второго плана, главнаго плана, даже не догадывались, что вообще такой планъ можетъ существовать? Но и другъ другу классики русской литературы были чужды. Съ историко-литературной точки зрѣнія важно, что искусству словеснаго живописанія Тургеневъ учился у Гоголя, и не менѣе важно, что немало элементовъ своего искусства Гоголь заимствовалъ у микроскопическаго Нарѣжнаго. Но съ культурно-философской точки зрѣнія имѣетъ глубокой символическій смыслъ нѣчто совсѣмъ другое: что жизнь не свела Пушкина съ Лермонтовымъ, Толстого съ Достоевскимъ, и развела Толстого, Достоевскаго и Некрасова съ Тургеневымъ. Великіе русскіе писатели «не знали» другъ о другѣ, какъ не знаетъ «одна истина о другой», какъ «не знаетъ» пифагорова теорема о постулатѣ Эвклида. Съ точки зрѣнія исторической эмпириі остается и посейчасъ въ силѣ сказанное сто лѣтъ тому назадъ Бѣлинскимъ: у насъ есть великіе писатели,

но нѣтъ литературы. Съ философской же точки зрѣнія это просто бессмысленно. Математическіе истины «не знаютъ» одна другую, но всѣ онѣ принадлежать математикѣ и не могутъ существовать внѣ математики, а значить одна безъ другой. Въ классической русской литературѣ нашли свое самое острое, самое углубленное выраженіе всѣ стороны проблематики Духа — у каждаго писателя какая-либо одна, — и потому всѣ они взаимно другъ друга восполняютъ и тѣмъ самымъ уясняютъ. Въ историко-литературномъ планѣ Блокъ, считавшій своимъ авторитетомъ Брюсова, а на самомъ дѣлѣ учившійся поэтическому искусству у авторовъ «цыганскихъ романсовъ», объяснимъ и безъ Пушкина. Но въ Царствѣ Духа, въ мѣрѣ чистыхъ идей, Блокъ требуетъ Пушкина и Пушкинъ Блока. Въ этомъ царствѣ нѣтъ времени, и въ этомъ планѣ русская литература не имѣетъ хронологіи. На демонизмъ Лермонтова, еще есть какой-то гусарскій налетъ — щегольства, брѣвады. Надо проникнуться ужасомъ Достоевскаго передъ идеей абсолютной свободы человѣка, отвергшаго Бога и ставшаго для себя Богомъ, чтобы затѣмъ молиться вмѣстѣ съ Лермонтовымъ. Образомъ и подобіемъ этого царства служить «полифоническій» романъ-трагедія Достоевскаго, гдѣ звучатъ отдѣльные, другъ отъ друга независящіе, другъ на друга не сводимые и вмѣстѣ съ тѣмъ другъ безъ друга невысказанные голоса. Столь полное осуществленіе на землѣ чистой Культуры — величайшее чудо и величайшая рѣдкость. Въ этомъ отношеніи съ русской литературой могутъ быть сопоставлены развѣ только русская-же и нѣмецкая музыка и греческая философія.

Я употребилъ сейчасъ слово чудо въ обыденномъ значеніи — того, что рѣдко или почти никогда не случается. Но съ «человѣческой — слишкомъ человѣческой» точки зрѣнія всякая культура и сама по себѣ есть чудо. Чудо — свободное, не объяснимое никакими «законами подражанія», не сводимое ни на какіе зримые, осязаемые «факторы» самораскрытіе объективнаго Духа въ рядѣ феноменовъ единственныхъ, неповторимыхъ, абсолютно-незамѣстимыхъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ образующихъ стройную систему, въ которой все необходимо и нѣтъ ничего лишняго — какъ въ художественномъ произведеніи. Чудо культуры — ея собственныи смыслъ, тогда какъ средній «цивилизованный» человѣкъ цѣнитъ въ Культурѣ единственно ея значеніе для Цивилизаціи, т. е. общаго

уровня, общихъ навыковъ поведенія, общихъ представлений и соотвѣтствующей имъ системы общезначимыхъ символовъ. Поэтому «цивилизованный» человѣкъ сплавляетъ Толстого и Достоевскаго въ Толстовскаго и мѣрять Тригорина-Чехова Тургеневымъ (...хорошій былъ писатель, но онъ писалъ хуже Тургенева), просто не понимая того, что въ мѣрѣ Культуры всѣ феномены несоизмѣримы. Сводя культуру къ Цивилизаціи, онъ воспринимаетъ трагедію культуры какъ нѣкую ненормальность и не видитъ метафизической необходимости въ ея катастрофическомъ исходѣ. Онъ счелъ бы «нормальнымъ», если бы Эдипъ, узнавши, что сдѣлалъ съ нимъ боги, разделся по обоюдному соглашенію съ Іокастой и, простившись со своими добрыми подданными, удался на жительство въ предѣлы какого-нибудь нейтральнаго государства, проводя остатокъ дней въ занятіи садоводствомъ и въ писаніи мемуаровъ. Ему и въ голову не приходитъ, что въ такомъ случаѣ Эдипъ оказался бы всего поручикомъ Пироговымъ.

Исключительная, безпримѣрная свобода развитія русской культуры, ея кажущаяся, виѣшняя неустроенность, неупорядоченность, наряду съ ея предѣльнымъ совершенствомъ — все это отнюдь не показателъ какихъ-то неизмѣнныхъ свойствъ «русской души» (или «*âme slave*»): культура и есть творимая, становящаяся національная душа; — особенности же ея опредѣляются социологическимъ строеніемъ націи. Для историка культуры только это имѣетъ значеніе. Съ точки же зрѣнія философіи культуры важно другое. Въ томъ, что русская культура, въ силу особыхъ свойствъ строенія русскаго общества, была «чистой» культурою; что Россія оказалась, изъ всѣхъ странъ европейскаго — христіанскаго — культурнаго круга единственной, гдѣ культура лишь въ малой степени затронула собою цивилизацію и потому не переродилась въ цивилизацію; что поэтому она гибнетъ трагически вмѣсто того, чтобы исподволь угасать въ артеросклерозѣ; что тѣмъ самымъ она обогородила исходъ европейской культуры и что ея гибель служитъ залогомъ міроваго Возрожденія, немислимаго безъ великихъ потрясеній, безъ мучительнаго осознанія трагедіи становящагося Духа, — историческая миссія Россіи.