

Русская литература

№ 2

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1959

Журнал выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза и задачи литературоведения	3
Д. Тамарченко. «Мертвые души» Н. В. Гоголя	7
Е. Покусаев. Гоголь об «истинно общественной» комедии	31
В. Виноградов. Тургенев и школа молодого Достоевского (конец 40-х годов XIX века)	45
А. Скафтымов. Образ Кутузова и философия истории в романе Л. Толстого «Война и мир»	72
В. Архипов. Против теории «единого потока»	95
Г. Фридлендер. К спорам об «Отцах и детях»	131
В. Базанов. Новые люди или нигилисты? (К истории русского демократического народоведения)	149

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского (предисловие и комментарий В. Жирмунского)	175
---	-----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Творчество Н. В. Гоголя за рубежом:

Цянь Чжун-вэнь (<i>Китай</i>). Гоголь в Китае	191
Т. Николеску (<i>Румыния</i>). «Ревизор» в Румынии	193
А. Рафиков. Гоголь в Турции	200
Е. Дрыжакова. Неизвестные автографы Ф. И. Тютчева	203
Новые материалы о Д. И. Писареве:	
Ф. Кузнецов. Ф. Павленков и Д. Писарев	206
Э. Розенберг. Неопубликованная статья Д. Писарева «Намеки природы»	210
С. Семанов. М. Е. Салтыков-Щедрин и петербургское студенчество	219
Ф. Боронин. В. Г. Короленко и нижегородская общественность (по материалам Горьковского государственного архива)	221
Э. Паина. Использование пьесы М. Горького «Мещане» в агитационных целях (См. на обороте)	224

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Л. Землянова. О фрейдистском искажении русской литературы в современном американском литературоведении	226
В. Лакшин. Гипотезы пушкиниста	235
П. Берков. О библиографиях литературно-художественных альманахов и сборников	239
Г. Шабельская. Новое собрание сочинений М. Пришвина	244
В. Гусев. Пути развития современной народной песни	248
В. Ковалев. Необходимое дополнение	252
ХРОНИКА	254

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), Б. И. БУРСОВ, А. С. БУШМИН,
В. Е. ГУСЕВ, В. А. КОВАЛЕВ, Ф. Я. ПРИЙМА, Вс. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,
В. В. ТИМОФЕЕВА.

Отв. секретарь редакции Ю. А. Андреев.

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. № 4. Тел. А-2-39-36.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

НЕИЗДАННАЯ ГЛАВА ИЗ „ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ“ А. ВЕСЕЛОВСКОГО

Работа над «Исторической поэтикой» как обобщающим, синтетическим трудом по теории и истории литературного процесса сопровождала А. Н. Веселовского на протяжении всей его научной жизни. Первый замысел такого труда возникает у молодого ученого, когда он слушает в Берлинском университете, в годы своей первой заграничной командировки (1862—1863), курс лекций философа Штейнтала — «Введение в историю литературы». В своем первом отчете о заграничной командировке (6 декабря 1862 года) Веселовский вслед за Штейнталем ставит вопрос о возможности построения истории литературы как «исторической эстетики». «Без сомнения, история литературы может и должна существовать в этом смысле, заменяя собою те гнилые теории прекрасного и высокого, какими нас занимали до сих пор».¹ Вступительная лекция Веселовского в курс истории всеобщей литературы («О методе и задачах истории литературы как науки»), читанная 5 октября 1870 года, в первый год его преподавания в Петербургском университете, намечает общие вопросы методологии литературоведения, непосредственно подводящие к проблеме сравнительно-исторического обобщения. Как видно из публикуемой ниже рукописи, самый курс затрагивал вопросы поэтики. «В первом моем курсе, читанном в С.-Петербургском университете (1870 г.), — сообщает Веселовский, — я затеял дать схему поэтики приблизительно по указанной выше программе».²

На протяжении 1870-х годов Веселовский был занят по преимуществу разработкой специальных вопросов сравнительно-исторического изучения древнерусской литературы и народной словесности. Читанные им в то время университетские курсы были посвящены главным образом истории западноевропейских литератур средних веков и Возрождения. Но начиная с осени 1881 года он приступает к чтению цикла курсов под общим заглавием «Теоретическое введение в историю литературы» («Теория поэтических родов в их историческом развитии»). Цикл этот распадается на три части: «Очерки истории эпоса» (1881—82), «История лирики и драмы» (1882—83), «Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки» (1883—84). «История эпоса» читается вторично в виде расширенного двухгодичного курса (1884—85 и 1885—86). Эти лекции сохранились в виде литографированных записок, составленных одним из слушателей Веселовского, студентом М. И. Кудряшевым. По замыслу Веселовского, они должны были охватить единый процесс развития европейских литератур как историю литературных жанров. Вводные главы к «Истории лирики и драмы» и ко второму курсу «Истории эпоса» содержат теоретическое введение, посвященное общим основам исторической поэтики, вопросам образования поэтического языка, происхождения поэзии из первобытного народно-обрядового синкретизма и первоначальной дифференциации поэтических родов.³ Эти вводные главы представляют первый очерк будущей «Исторической поэтики», программа которой была намечена во вступительной лекции ко второму курсу по истории эпоса (8 октября 1883 года): «Наше исследование должно распасться на историю поэтического языка, стиля, литературных сюжетов и завершиться вопросом об исторической последовательности поэтических родов, ее законности и связи с историко-общественным развитием».⁴ Вводная лекция к курсу «Истории романа» (3 октября 1883 года) была опубликована Веселовским как методологическое введение к его книге «Из истории романа и повести» (1886).⁵ Здесь он впервые дает программу построения поэтики

¹ А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Ред. В. М. Жирмунского. Гослитиздат, Л., 1940, стр. 396.

² См. ниже, стр. 178.

³ А. Н. Веселовский, ук. соч., стр. 398—402.

⁴ Там же, стр. 448.

⁵ См.: А. А. Веселовский. Избранные статьи. Гослитиздат, Л., 1939, стр. 3—22.

сравнительно-исторической в противоположность догматической и нормативной поэтике старого времени, намечая, как основное ее содержание, изучение закономерного в своей последовательности выделения поэтических жанров из первобытного синкретизма народной поэзии.

В дальнейшем Веселовский, как видно из печатных обзоров преподавания, почти ежегодно читает в Петербургском университете курсы по различным отделам исторической поэтики.⁶ В течение 90-х годов он публикует ряд глав из подготовляемой им книги, на которую он ссылается в предисловии к отдельному изданию «Трех глав из исторической поэтики». «„Три главы из исторической поэтики“, — сообщает Веселовский в этом предисловии, — представляют отрывки из предполагаемой мною книги, некоторые главы которой помещаемы были одновременно в „Журнале Министерства Народного Просвещения“. Я печатал их не в том порядке, в каком они должны явиться в окончательной редакции труда, — если вообще ему суждено увидеть свет, — а по мере того, как иные из них представлялись мне более цельными, обнимающими самостоятельный вопрос, способными вызвать критику метода и фактические дополнения, тем более желательные, чем неотъемлемый материал, подлежащий разработке».⁷

Из публикаций 90-х годов статья «Из введения в историческую поэтику» (1894) дает общую постановку вопроса; эволюция поэтического стиля рассматривается в статьях «Из истории эпитета» (1895), «Эпические повторения как хронологический момент» (1897), «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898); наконец, «Три главы из исторической поэтики» (1899) содержат основные проблемы исторического генезиса поэзии — происхождение поэтических жанров («Синкретизм древней поэзии и начало дифференциации поэтических родов»), обособление поэзии как особой сферы человеческой деятельности («От певца к поэту. Выделение понятия поэзии»), образование поэтического языка («Язык поэзии и язык прозы»). Вопросы «Поэтики сюжетов», занимавшие Веселовского в последние годы его жизни, остались недоработанными: «Поэтика сюжетов» была издана акад. В. Ф. Шишмаревым после смерти его учителя по незавершенной черновой рукописи (ф. 45, оп. 1, № 394). Таким образом, в целом «Историческая поэтика» Веселовского осталась незавершенной. Неясным оставался и общий план задуманной им книги, и место в этом плане опубликованных фрагментов.

В архиве Веселовского, хранящемся в Институте русской литературы АН СССР, имеются две папки, содержащие неопубликованные материалы по «Исторической поэтике». Они помечены самим автором как Поэтика I и Поэтика II.⁸ Первая из них (ф. 45, оп. 1, № 191) содержит 287 листов формата обычной четверки школьной тетради и имеет на главном листе пометку Веселовского: «Курс 1888—9 и 1895—». Вторая (ф. 45, оп. 1, № 159) является продолжением первой, содержит 365 листов такого же формата и озаглавлена автором: «Материалы и план» (на следующей странице: «Материалы к поэтике»). Рукопись Поэтики I, по-видимому беловая, с многочисленными пометками и исправлениями, дает связный текст, представляющий вполне законченное по содержанию и стилистической обработке изложение курса «Исторической поэтики». В Поэтике II (лл. 1—240) связное изложение того же курса сменяется конспективным и схематическим — в форме заголовков и тезисов подробно разработанного чернового плана, с подбором цитат и библиографии по каждому разделу. Листы 241—365 этой рукописи содержат черновой конспект более поздней редакции того же курса (с дополнительными материалами), озаглавленный: «План чтения по исторической поэтике в 1896—7 гг.—1897—8 гг.».

Названная рукопись содержит единственное полное изложение всей «книги» Веселовского, создававшейся в процессе чтения университетских курсов по «Исторической поэтике». Изучение рукописи позволяет восстановить общий план этой книги на стадии разработки, относящейся, согласно пометке автора, для основного текста к 1888—89 году,⁹ и место, которое занимают в нем опубликованные главы. План этот в схематической форме намечен в конце публикуемого раздела,¹⁰ но в процессе работы он подвергся дальнейшему расширению. Часть I — «Определение поэзии» (лл. 1—99) — посвящена вопросам общестетическим. Часть II — «Исторические условия поэтической продукции» — распадается на несколько отделов, из которых первые

⁶ Ср.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 7.

⁷ Там же, стр. 200.

⁸ Рукопись «Поэтики сюжетов», изданная проф. В. Ф. Шишмаревым, имеет пометку «Поэтика III» и является, таким образом, продолжением тех же материалов (1899—1906).

⁹ Дата эта подтверждается временем выхода в свет цитируемых в основном тексте книг. Ссылки на эстетику Бозанкета (B. Bosanquet. A History of Aesthetic. London, 1892) и другие книги начала 90-х годов являются всюду позднейшими вставками и добавлениями.

¹⁰ См. ниже, раздел V («Русская литература», 1959, № 3).

три в основном совпадают по содержанию с опубликованными ранее фрагментами (лл. 100—188). Так, отдел I — «Синкретизм и дифференциация поэтических форм и понятия поэзии» — охватывает круг вопросов, изложенных впоследствии в главах I—II «Трех глав из исторической поэтики» (А. Народно-поэтический синкретизм; Ва) Дифференциация поэтических родов; Вв) Выделение поэзии из обрядовой и культурной связи). Отдел II посвящен «Истории поэтического стиля» (А. Анимистический параллелизм и обусловленные им поэтические формулы и роды; В. Параллелизм музыкально-хорический; С. Общие места стиля и их источники. Выработка поэтического языка). По своему содержанию этот отдел (за исключением главы о параллелизме музыкально-хорическом, не получившей дальнейшей разработки)¹¹ в основном покрывается статьями «Психологический параллелизм» и «Из истории эпитета» и последней из «Трех глав из исторической поэтики». Разделом А. (Анимистический параллелизм) заканчивается первая часть рукописи (Поэтика I, лл. 189—287); все последующее (начиная с раздела В — Параллелизм музыкально-хорический) изложено в схематической, конспективной форме (Поэтика II, лл. 1—42). Отдел III, озаглавленный «История поэтических сюжетов» (лл. 43—102), намечает лишь основные темы будущей «поэтики сюжетов»: «а) Их немногочисленность и разнообразие комбинаций. в) Сходство мифических, сказочных, эпических схем и его объяснение. с) Бытовой анализ поэтических сюжетов и его возможные цели». В частности, последняя глава (с) заключает лишь немногочисленные разрозненные примеры к вопросу о бытовых основах сюжетности: отсутствует намеченная в позднейшей редакции «Поэтики сюжетов» широкая перспектива стадияльного развития поэтических мотивов, обобщающих в художественной форме коллективный опыт человеческого общества на последовательных ступенях его развития. В такой же схематической форме разработан отдел IV — «История поэтических идеалов (и типов)» (лл. 109—134), который остался в рукописи. Он содержит материалы, подобранные по разделам: а) история идеала природы; б) красоты; с) любви; d) героизма. За этим в рукописи следует часть III — «Личность поэта» (лл. 135—216), не предусмотренная предварительным планом 1883 года (см. выше, стр. 172), с тремя разделами: А. Личность как продукт исторической и социальной эволюции; В. Условия выделения культурных групп; С. Групповые (личные) проявления самосознания. Наконец, в части IV — «Внешняя история поэтических родов и частные процессы литературной эволюции» (лл. 217—240) — намечены основные этапы развития: а) эпоса, б) лирики, с) драмы, d) новеллы и романа — в соответствии с содержанием университетских курсов 1881—1886 годов, но все это лишь в форме краткого плана-схемы, с подбором примеров для дальнейшей разработки. В конце курса помещена библиография по вопросам поэтики, насчитывающая 199 номеров.

«План чтений по исторической поэтике» 1896—1898 годов (Поэтика II, лл. 241—365) в основном сохраняет те же подразделения, за исключением отсутствующей части IV.

В пределах Поэтики I книга Веселовского может считаться на данной ступени разработки вполне законченной и представляет (за исключением первой обширной части — лл. 1—99) более ранний вариант статей по исторической поэтике, опубликованных Веселовским в 90-х годах. Текст рукописи частично совпадает с печатной редакцией, частично подвергся более или менее значительной переработке; почти всюду он был впоследствии расширен и дополнен новым фактическим материалом, собранным Веселовским после 1888—1889 годов и выписанным на отдельных листках, вложенных в основной текст рукописи (см. ниже, стр. 177). Из конспектов и планов Поэтики II дальнейшую разработку получила только поэтика сюжетов, в своей последней, также недоработанной редакции напечатанная акад. В. Ф. Шишмаревым (Поэтика III).

Тем не менее и материалы, собранные для отдела IV («История поэтических идеалов») и для части III («Личность поэта»), представляют значительный интерес, поскольку выписки сопровождаются попутным комментарием, позволяющим судить о направлении мысли автора по этим важным вопросам теории литературы.

Публикуемая ниже вводная часть «Исторической поэтики» Веселовского (Поэтика I, лл. 1—99), оставшаяся до сих пор ненапечатанной, посвящена общим вопросам эстетики и теории искусства. В критической литературе о Веселовском прочно держалось убеждение, в полемической форме высказанное еще его учеником проф. Е. В. Аничковым,¹² будто Веселовский, как позитивист и эмпирик, пренебрегал вопросами эстетики. Однако рукописные материалы и программы курсов по поэтике,

¹¹ Ср. первоначальный вариант в курсе «История лирики и драмы» (1882) (см.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 415—421 и примеч. стр. 638).

¹² Е. В. Аничков. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. Сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. I, изд. 2-е, Харьков, 1911.

в том числе и ранее опубликованные,¹³ свидетельствуют о том, что с конца 80-х годов Веселовский упорно занимается эстетикой, общей теорией искусства, психологией художественного творчества и восприятия, знакомясь с обширной современной ему научной литературой по этим проблемам в надежде найти в ней теоретическую базу для обоснования своей исторической поэтики. Здесь, однако, в вопросах философской теории искусства, должны были сказаться особенно ярко методологические недостатки, характерные для научного позитивизма второй половины XIX века: отсутствие общего философского мировоззрения, эклектический эмпиризм и психологизм, механистическое понимание явлений душевной жизни. Недовольство результатами исследования в области, в которой он не мог считать себя самостоятельным специалистом, вероятно, заставило Веселовского отказаться от опубликования его теоретической главы, вполне подготовленной к печати. По существу, задача, которую он преследует в этом введении, — не столько построить общую теорию искусства и поэзии, сколько на основе широкой критики традиционных идеалистических понятий о содержании искусства, его цели и роли личности художника в процессе творчества, обосновать идею закономерности (в словопотреблении автора — «законности») развития искусства (в частности, поэзии) и социально-историческую обусловленность индивидуального художественного творчества.

Веселовский начинает с установления общих задач новой сравнительно-исторической поэтики, которая призвана заменить старую, нормативную и догматическую. Изложение своих взглядов он связывает с критикой аналогичной по замыслу поэтики Шерера, предпринятую одновременно, но на гораздо более узкой сравнительно-исторической основе.¹⁴ Сочувственно принимает Веселовский нападки позитивиста Шерера на «умозрительное направление» классической немецкой эстетики, которое разобщило ее с эмпирической историей литературы, основанной на филологии. Филологическое направление исключает «предвзятое» и односторонние эстетические взгляды и оценки, оно требует признания равноправия различных эстетических и поэтических систем и исторического объяснения их своеобразия.

Отсюда — переход к «определению поэзии со стороны ее содержания» и к критике учения о красоте как о единственном содержании искусства в эстетических теориях классического немецкого идеализма.¹⁵ Односторонней эстетике «прекрасного» Веселовский противопоставляет эстетическое значение «безобразного», «характерного», «выразительного». В духе современного ему буржуазного реализма XIX века Веселовский борется за расширение сферы искусства: образы Акакия Акакиевича или адвоката для бедных Зибенкеза, бытовые сцены фламандских художников и т. п. служат доказательством, что прекрасное не является исключительным содержанием искусства. Область трагического и комического со своими противоречиями должна показать несостоятельность учения Гегеля о «гармонии идеи и образа» в искусстве.

Подходя к определению поэзии «со стороны ее цели», Веселовский подвергает критике «теорию удовольствия», выдвинутую еще Аристотелем и господствующую в английской психологической эстетике XVIII—XIX веков. Односторонность этой теории (как и «гипотезы красоты») обнаруживается примерами мрачных, меланхолических, трагических сюжетов у Шекспира и в народной балладе. Сторонники этого направления, чтобы приспособить свою точку зрения к реальному содержанию поэзии, вынуждены говорить в подобных случаях о «смешанном» или «бессознательном» удовольствии.

С точки зрения «поэтического процесса», т. е. психологии поэтического творчества, Веселовский ставит вопрос о роли фантазии (воображения) в создании произведения искусства. Он отвергает романтическую теорию воображения (у английских романтиков: *imagination*) как высшей творческой силы, отличной от фантазии (*fancy*), воспроизводящей в новых комбинациях элементы воспоминаний. Бессознательные процессы памяти (так учит Веселовского современная ему психология) воспринимаются человеком как творческая деятельность воображения; свидетельством этого является психология сновидений. Фантазия воспроизводит ассоциации впечатлений; но есть ассоциации индивидуальные и случайные и ассоциации, обусловленные исторически и социально. Таким образом, поэтический «вымысел» не является результатом субъективных построений: он содержит «элемент законности», подсказанный принадлежностью поэта к определенной «культурной» или «общественной среде». Однако более точного определения природы этой общественной среды Веселовский не дает, как не могла его дать, по понятным причинам, и современная ему буржуазная соци-

¹³ Ср. публикацию В. Ф. Шишмарева из материалов «Поэтики сюжетов» (А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 498—499).

¹⁴ W. Scherer. Poetik. Berlin, 1888. Ср. высказывания о Шерере в статьях «Из введения в историческую поэтику» и «Три главы из исторической поэтики» (А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 54 и 246 и примеч.).

¹⁵ Ср. «О методе и задачах истории литературы как науки» (А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 48).

логия. Существенным остается лишь самое общее указание на социальную обусловленность поэтического творчества («воображения» поэта). «Личное вдохновение художника», утверждает Веселовский, «по преимуществу укладывается в рамки того объективного духа, которого ему суждено служить выражением». Отказываясь от «теории личного вымысла», «гипотезы личной фантазии», Веселовский противопоставляет ей двойную связанность художника: во-первых, его солидарностью с породившей его средой, во-вторых, наличием художественной традиции, «синтетических образов действительности, существующих в народном сознании как законные нормы, определяющие творчество поэта».

В последнем вопросе Веселовский, как всегда, чрезвычайно переоценивает роль литературной традиции, поэтических «формул», сюжетов и образов, которые, согласно его теории, сложились веками, в дальнейшем в процессе истории лишь меняя свое содержание в зависимости от различного применения. Развитие поэзии он видит не столько в творчестве новых сюжетов и образов, самостоятельно отражающих новую общественную действительность в изменившемся сознании людей, сколько в новом истолковании старых образов и поэтических формул, как в классических примерах Фауста, Дон Жуана, дэвы Марии как образа материнской любви в изобразительных искусствах и т. п. «Прогресс в поэзии состоит в том, что в черте известных мотивов, в границах определенных формальных сочетаний жизненное содержание, гуманное содержание жизни становится глубже и шире, типы человечнее, интересы шире».¹⁶

Ошибочность этой теории, сложившейся у Веселовского, по-видимому, на материале народной сказки и средневековой повествовательной литературы с присущей им значительной традиционной связанностью сюжетов и образов, особенно отчетливо выступает на парадоксальных примерах из реалистической литературы нового времени, когда в герое романа Шпильгагена «Один в поле не воин» Лео он усматривает метаморфозу образа Прометея¹⁷ или в повестях писательницы Марлит — современное «обновление» Золушки (см. ниже, раздел IV).

Таким образом, Веселовский приходит к обоснованию исторической закономерности развития поэзии, устраняя из понятия художественного творчества элемент личного произвола и случайности. Но в то же время в духе позитивизма эта закономерность приобретает в его концепции характер механической детерминированности, в которой творческое сознание и активная воля людей не играют сколько-нибудь значительной роли. Дialeктика взаимоотношений личного и общего в историческом (в частности, в историко-литературном) процессе односторонне разрешается поглощением личного общим, с одной стороны — поэтической «традицией», с другой стороны — общественной «средой». Впрочем вопрос об отношении личности и общества в литературном развитии мыслится Веселовским также как вопрос исторический, получающий различное разрешение на разных стадиях общественного процесса. Вопрос этот надлежало поставить во всей его широте в заключительной части «Исторической поэтики» (часть III — «Личность поэта»), после выяснения (в части II) «исторических условий поэтической продукции». «Мне кажется, необъяснимость поэзии происходила главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта», — заявляет Веселовский в конце своей вводной главы.

Следует особо отметить, что в материалах к публикуемой главе «Исторической поэтики», относящихся к 1890-м годам, Веселовский два раза ссылается на эстетические воззрения Чернышевского (в обоих случаях называя его рядом с французским философом Гюйо, труды которого по вопросам эстетики пользовались у нас большой популярностью в конце XIX века). Первое упоминание о Чернышевском связано с борьбой против немецкой идеалистической эстетики (вопрос, в котором Веселовский был солидарен с русской демократической мыслью 1850—1860-х годов), против «теории игры», выдвинутой Кантом и Шиллером, а в более позднее время подхваченной Спенсером и английской эволюционной школой (см. прим. 8). «Теория игры» служила оправданием и «старой фразы „искусство для искусства“», против которой Веселовский выступал, следуя за Добролюбовым, в своем юношеском дневнике 1859 года.¹⁸ Другое упоминание связано с полемикой против односторонних идеалистических теорий прекрасного как единственного содержания искусства (см. прим. 13). Веселовский приходит к «теории жизни как содержания искусства» (см. ниже, стр. 185), приближаясь тем самым к известной формуле диссертации Чернышевского: «прекрасное это жизнь».

Как известно, книга Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» печаталась при жизни автора только два раза — в 1855 и в 1865 годах (во второй раз анонимно); третье издание, готовившееся в 1888 году, после возвращения Чернышевского из ссылки, не было разрешено царской цензурой. Поэтому

¹⁶ См. ниже, раздел IV («Русская литература», 1959, № 3).

¹⁷ Ср. «О методе и задачах истории литературы как науки» (А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 51).

¹⁸ Памяти академика А. Н. Веселовского. Изд. Акад. наук, Пгр., 1921, стр. 65.

можно предположить, что Веселовский познакомился с эстетикой Чернышевского в свои молодые годы. Тем более знаменательны эти поздние упоминания в то время, когда имя Чернышевского замалчивалось по цензурным условиям: они свидетельствуют о раннем и длительном влиянии этих взглядов, которые и в тот период, когда эстетические воззрения Веселовского уже сложились в основном под влиянием позитивистских теорий, господствовавших в буржуазной науке его времени, определили существенное идейное своеобразие этого выдающегося русского ученого по сравнению с рядовыми представителями науки его времени.

Публикуемая ниже первая часть рукописи курса «Исторической поэтики» А. Н. Веселовского в основном представляет связный беловой текст, переписанный частью самим Веселовским, частью (лл. 76—95) другой рукой. Ссылки на источники, помеченные звездочками, даются чернилом на полях рукописи и в ряде случаев являются добавлениями более позднего времени. В настоящем издании они помещены (под буквами), в подстрочных примечаниях, в случае необходимости — с библиографическими уточнениями. Позднейшая правка рукописи делалась Веселовским чаще всего карандашом, обычно также на полях, реже в самом тексте. Там, где эта правка вполне закончена, она внесена в печатный текст; в тех случаях, где карандашные поправки остались незаконченными или представляют наброски, варианты, заметки для памяти, они также отнесены в подстрочные примечания, в квадратных скобках. Карандашом на полях Веселовский разметил содержание большинства абзацев. Поскольку эта позднейшая разметка не проведена систематически, она в печатном тексте не воспроизведена.

Между листами основного текста Веселовский имел обыкновение вкладывать выписки, накопившиеся у него с течением времени по вопросам, затронутым в его исследовании. Эти выписки, относящиеся к более позднему времени, чем основной текст, послужили в дальнейшем главным материалом для переработки и расширения глав, опубликованных Веселовским в 1895—1899 годах. Содержание этих материалов в краткой форме дается позади текста в примечаниях, вместе с комментариями редактора издания.

Немногочисленные вставки и уточнения редакционного характера отмечены квадратными скобками. Перевод иностранных цитат дается в самом тексте и выделен угловыми скобками.

Считаю своим долгом выразить благодарность Л. Я. Гинзбург, помогавшей мне в подготовке к печати публикуемого текста.

В. ЖИРМУНСКИЙ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

I

Давно чувствуется потребность заменить ходячие «теории поэзии» чем-нибудь более новым и цельным, что бы отвечало тем потребностям знания, которые вызвали в наши дни сравнительно-историческую грамматику и сравнительную мифологию. Указав на эти дисциплины, я с тем вместе определил задачи, материал и метод новой поэтики. Ее задачей будет: генетическое объяснение поэзии как психического акта, определенного известными формами творчества, последовательно накапливающимися и отлагающимися в течение истории; поэзии, понятой как живой процесс, совершающийся в постоянной смене спроса и предложения, личного творчества и восприятия масс, и в этой смене вырабатывающей свою законность. Материалом такой поэтики будет поэзия во всех ее доступных нам проявлениях, от эротических порывов австралийской хоровой пляски до Шекспира и Отелло включительно. Чем обширнее охваченная область, тем более результатов следует ожидать от сравнительного изучения поэтических фактов, ибо метод новой поэтики будет сравнительный. То, что теперь преподается нам под названием поэтики или теории поэзии, ничего подобного не ищет, ибо все у нее найдено: обобщения даны ей Аристотелем, Горацием и их подражателями и комментаторами греческой философии и эстетики; XVIII век подарил ее понятиями прекрасного и изящного; теориями удовольствия и подражания, объединившими в своей широкой поэзию с другими искусствами; новые поэтические откровения, не предвиденные Аристотелем, укладывались в его же рамку, иногда ломая ее: Шекспир и романтики сделали в ней большую брешь; романтики и школа Гриммов открыли непочатую область народной песни и саги; и для них Carrière, Wackernagel и др. распахнули двери старых барских покоев, в которых новым гостям не по себе,¹ ибо поэтика старого стиля осталась в основании классического, материал ей давали греческие и римские классики, новое просачивалось не по принципу науч-

ного сравнения, а по нужде: надо же было прочитать Шекспира; надо будет сосчитаться и с современным натурализмом. Но едва ли старых мехов хватит на новое, постоянно быющее вино, и, может быть, уже настало время отказаться от спешных пристроек и подумать о новом здании — новой поэтике, основанной на материалах и наблюдениях, специально принадлежащих ее области, осторожно пристраивающей свои результаты к выводам, заимствованным из сферы других искусств, пока и в ней не сделано подобной же дедуктивной работы. Научные обобщения с определенными искусства, красоты и т. п. явятся в конце результатом свода; как руководящая гипотеза оно сыграло свою роль.

Дело не легкое, требующее массы подготовительных частных работ. Некоторые опыты были сделаны в последнее время; иной материал отчасти разработан, хотя в других целях, но им нетрудно воспользоваться для желаемых обобщений. В первом моем курсе, читанном в С.-Петербургском университете (1870 г.), я затеял дать схему поэтики приблизительно по указанной выше программе; к разработке этого же вопроса я вернулся в своих лекциях 1883—1887 гг., лишь небольшие отрывки которых могли быть напечатаны, потому что целое подлежало еще дальнейшим наблюдениям. Тем приятнее мне возможность проверить уже сделанное по недавно вышедшей Поэтике Шерера,^а единственной книге, в которой я нашел встречные мне идеи, по крайней мере что касается до общей части моего курса, так как Шерер не входит в подробный анализ поэтических родов и его книга осталась торсом (как пока и книга Grupe'tiere'a).² Она также вышла из чтений, задуманных автором в 1877 году, читанных в 1885. Болезнь и ранняя смерть похитили его у науки, отняли от дела, которое в последние годы, очевидно, стояло в центре его интереса; он сам сознавал и говорил о том с печалью в сердце, что, когда работал над своей Поэтикой, он стоял на высоте своего творчества. Что бы он сделал с своей задачей — о том можно составить себе понятие по книге, вышедшей по его смерти, составленной по запискам его слушателей, и кое-каким заметкам, найденным в его бумагах. Книга затеяна широко и свободно: автор не имеет в виду повторить традиции старой поэтики, а хочет новыми путями проникнуть в существо поэзии (стр. XI); эстетика XVIII века, говорит он в одном месте (стр. 57), постольку подвинула его понимание, поскольку раскрывала общее всем искусствам и указывала границы их обособления; но что было достигнуто этим путем, уничтожалось дедуктивным и метафизическим способом исследования: анализируя понятия, думали достигнуть истины, эмпирическое изложение было отнесено на задний план, а вместе с тем и возможность уяснить себе технику поэзии и процессы поэтического творчества. Только такие эмпирики, как Лессинг, помогают делу уяснения, говорит автор; его поэтика будет эмпирическая, основанная на сравнительном изучении самых разнообразных данных, от Аристотеля и Горация до современной этнографической литературы включительно; как это можно было ожидать, немецкие параллели преобладают, особенно цитаты из Гете; рядом с этим элемент личных наблюдений и сообщений; мы узнаем об игре Сарры Бернар, об итальянских впечатлениях автора, о своеобразном чтении стихов Гейбелем и о предпочтении современной публики к благополучной развязке романов: пока выходил по частям какой-то роман Роденберга, какие-то благодушные читатели осаждали его анонимными письмами с просьбой не доводить своих героев до злого конца (стр. 101). Эти и тому подобные личные откровения не только ценны сами по себе, как факты непосредственного наблюдения, но и сообщают книге известную свежесть, вместе с тем и некую фельетонность. Шерер был главой той школы немецких филологов, которые перенесли на изучение классиков новой литературы критические приемы, выработанные до гиперкритики на изучении средневековых памятников; он дал и образцы нового стиля, бойкого и блестящего, полного неожиданных сопоставлений и нередкого обманчивых перспектив, обманчивых, когда перспективы ограничиваются декорациями стиля. В этой манере пишут Эрих Шмидт, Минор и др., это несомненно новое стилистическое «нашествие» Франции. Как всякое подражание, так и это заставляет припомнить стихи Гете:

Wer soll Lehrling sein? — Jedermann.
Wer soll Geselle sein? — Wer was kann.
Wer soll Meister sein? — Wer was ersann.

<Кто должен быть учеником? — Всякий. Кто должен быть подмастерьем? Кто что-нибудь умеет. Кто должен быть мастером? — Кто что-нибудь изобрел>.

Мастерами остаются в этой области французы; у их подражателей игра в сопоставления не всегда освещает дело и ограничивается остроумием всеу. Старое сравнение Шерера средневековых шпильманов и вагантов с журналистами, повторенное им и в новой книге,³ принадлежит к наиболее удачным, ибо заставляет задуматься;

^а W. Scherer. Poetik. Berlin, 1888. Сл. разбор V. Valentin'a в Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte (N. F., IV, стр. 478 и след.).

следующее ничего не говорит; Шерер говорит об отделе «новостей» в современной газете; они будто бы представляют в новых формах «древний элемент анекдота или новеллы, рассказов о замечательных происшествиях, составляющих суть сказки. Оттого Ахим фон Арним и советовал поэтам искать своих сюжетов в газетах, ибо элемент занимательного — настоящий элемент поэзии, занимательное известие в современной большой политической газете — представитель поэзии». К этому присоединяется анализ фельетона с точки зрения его составных частей, из которых каждая восходит к какому-нибудь старому поэтическому роду: ученый фельетон, например, — к дидактической поэме, некролог — к заплачке. Шерер советует даже разобрать в указанном направлении какой-нибудь из образцовых фельетонов, например в Figaro (стр. 123—4). Результатов от такого разбора я не предвижу, как не вижу толка в сопоставлении ораторских категорий с грамматическими и синтаксическими (стр. 244—5): оратор может а) изложить нечто вне всякого отношения к времени, б) говорить о прошедшем, с) настоящем, d) пророчить будущее, е) изъявлять желание и, наконец, f) побуждать. Все это приравнивается к понятиям *praesentis* <настоящего времени> и *praeteriti* <прошедшего времени> (впрочем без соответствующего отличия перфекта и аориста), опатива и т. п. И здесь мы можем повторить те же сомнения, на какие навел нас проект историко-поэтического разбора фельетона.

Если указанные стороны шереровского стиля и изложения, так сказать, ему при-суши, другие, замеченные в его Поэтике, должны быть объяснены иначе. Мы имеем дело с работой, наполовину оконченной, вынесенной на кафедру пока еще стояли вокруг воздвигающегося здания леса и вехи, перенумерованной римскими и арабскими цифрами, латинскими и греческими буквами: А, а и даже α. Самые свойства задачи, множество вопросов, ею поднимаемых, потребность разобрать их в логической или внешней, архитектурной связи — все это объясняет дробность деления; может быть, и для слушателей было полезно такое сохранение «лесов». Но нельзя не при-знаться, что иногда они оказываются и ненужными, потому что никакого здания из них бы и не выросло. На стр. 138 и след. автор поднимает ветхий деньми вопрос об отношении поэзии к нравственности, распределяя поэтов на 1) тех, которые желали непосредственно действовать нравственно; 2) тех, которые желали действовать косвенно (*indirekt*), тогда как 3) третьи не имели в виду ни того, ни другого (139). На следующей странице признается более удобной для анализа такая схема: 1) поэт непосредственно действует нравственно облагораживающим образом, 2) или только косвенно, либо 3) не действует ни в том, ни в другом смысле. Вопросы поставлены, но результатов никаких: мы узнаем, например, что Вильгельм Мейстер книга для избранных, образованных, на них он подействует нравственно (*sittlich genug!*), тогда как большую часть публики (*das grosse Publikum*) его нравственные воззрения оттолкнут и она возьмется за Геллерта (145). Мы узнаем о необходимости и пользе театральной цензуры, ибо цензура сама по себе благородное учреждение, только, к сожалению, (немецкие) цензора дураки, дискредитирующие государственную власть (145—6). Все это, может быть, верно, но к чему все эти построения, когда вывод получается такой: «В этой области нет общих законов, окончательно определить теоретически отношение поэзии к морали — невозможно» (146).

От вопросов изложения перейдем к вопросам метода.

Автор — сторонник историко-сравнительного метода (см. стр. 75); что новая поэтика создается именно в этом направлении — утверждаю и я;⁶ у Шерера историческая точка зрения нередко сталкивается с умозрительной, Аристотель с этнографическим наблюдением, школьные категории с выводами, которым среди них нет места. Приведем примеры.

1) Известна древняя связь поэзии с музыкой и мимикой; сам автор следит далее за постепенным выделением поэзии из этой синкретической связи, из смешанного состояния, характеризующего ее древнейший период. Такова историческая точка зрения (сл. стр. 10, 12 и след. и *passim*). А вот и умозрительная, изложенная в самом начале курса (стр. 1 и след.), долженствующая указать ту же цель, но минующая ее, ибо захват слишком широк. Шерер ставит дилемму: поэзия не есть только художественное употребление речи и, наоборот, не всякое художественное употребление речи есть непременно поэзия. В доказательство первого положения приводится: балет, обходящийся без слов; пантомима — без речей; наконец, древняя лирика в ее связи с музыкой, мимикой и пляской, достигавшая относительного впечатления художественности именно в этой связи, не своим только словесным элементом. Отсюда вывод, что пантомима — *поэтическое*, художественное произведение без слов: *ein dichterisches, poetisches Kunstwerk ohne Sprache!* Поэзия без слов! Это *contradictio in adjecto* не поразит нас, знающих, в каком смысле следует понимать поэтические воззрения славян на природу — Афанасьев. Но в нашем случае дело идет о точном определении, обособлении *поэзии*, и умозрительные выводы открыли здесь уже откры-

⁶ Сл. мою: Из истории романа и повести, вып. 1, [1886], стр. 1 и след.: История или теория романа.

тое — историческим методом: понятие первобытного синкретизма, в котором поэзия исчезала и впечатление достигалось целым — не одними словами. В этом синкретизме поэзия присутствовала как составная часть; в пантомиме — все, кроме поэзии. Полагаю, так заключат со мною все, кто прочтет последующее заявление Шерера, что далее он будет держаться аристотелевского, не синкретического понятия поэзии; *hohe Poesie* <высокая поэзия> (стр. 6), т. е. поэзии в нашем смысле этого слова.

2) Это не мешает автору протестовать против Аристотеля по вопросу о дидактической поэзии, которую он выключает из области поэзии вообще, тогда как причисляет к ней сократический диалог. Причины такого взгляда ясны: по Аристотелю, поэзия — изображение характера; сократический диалог, отвечая этому требованию, отвечает и определению поэзии. Но разве нельзя опровергнуть Аристотеля им же самим, спрашивает (стр. 14) Шерер. Стоит только представить себе дидактическую поэму, выражающую характер писателя, например Сократа. Такая поэма удовлетворила бы Аристотеля. Но ведь Шерер говорит гипотетически, не цитую ни одной поэмы такого рода; возможна ли она в наше время — это другой вопрос.^В Мы поняли бы возражение Шерера, если бы он стал на точку зрения древнейшей синкретической поэзии, в которой проявлялись начала гномики, поговорки, которая рано ответила на вопросы приложения и практики (см. стр. 114 и след., стр. 118). Но с тех пор произошла дифференциация поэзии и науки, дидактизм отошел к последней; чем более он отрешается от личного элемента по направлению к обобщению, к закону, тем менее ему места в поэзии; отсюда непопулярность самого жанра. Но Шерер пытается спасти его еще и другим положением: если выключить из области поэзии дидактическую поэму, говорит он (1. с.), и не держаться принципа, что всякое «поэтическое произведение в стихах» (*alle gebundene Poesie*) относится к ведению поэтики, в таком случае ее границы будут неопределенны и субъективны. Пусть так, но в таком случае вина субъективизма падет на поэтику, ибо, по признанию ее автора, стих не единственный показатель поэзии: в нее он включает, как увидим далее, и роман, и сказку и, идя далее, конструирует целый ряд возможных поэтических произведений, писанных прозой: все лирические жанры возможны в прозе, полагает он; *Wilhelmine* Тюммеля — комический эпос в прозе; можно представить себе историческое произведение в стиле эпоса, но не в стихах (стр. 27) и т. п.

3) Предоставим обсуждение этих возможных произведений поэтике будущего, а пока обратимся к наличному материалу поэзии в его распределении по родам. В характеристике их (стр. 245 и след.) мы замечаем те же противоречия метода, колебания между исторической точкой зрения и параграфами школьной поэтики. Я укажу на отдел об эпосе, где различаются большие и малые, стихотворные и прозаические повествовательные произведения; к большим относятся эпосы, к малым, между прочим, баллады и романсы, которые отличают и названием лирико-эпического рода (248); целый ряд любовных песен с эпической канвой следует извлечь из отдела эпоса и отнести к лирике: «это необходимое условие для ее уразумения». Надо выделить из нее все эпическое, хотя в эпическом рассказе допускается и внесение лирического элемента (249). И в то же время широко раскрываются двери из лирики в драму: диалогические партии в лирике принадлежат полудраматическому роду (250—1), точно так же «молитва», тогда как послание, героиды могут быть и совершенно эпическими (252).

Во всем этом я не вижу ни определенности, ни принципа. Историческая точка зрения указала бы другие основы деления; эстетическую автор, как мы увидим далее, не допускает; привязавшись к *statu quo*, к ходячим определениям поэтических родов, он, в сущности, без почвы, и на него самого может перенестись упрек в субъективности.

Но что такое его поэтика? Реторика, поэтика и стилистика, как озаглавлена известная книга Ваккернагеля, но взятые вместе, не как отдельные дисциплины, а в целом, как искусство слова, *Kunst der Rede*. Название этого целого — поэтика — несколько случайно; его программа: учение о стихотворной речи и, кроме того, о некоторых употреблении прозаической, находящихся в близком родстве с употреблением речи стихотворной (стр. 32). Эта программа восполняется далее (стр. 65) следующей: автор хочет подробно описать поэтическое творчество в области стихотворной и (в указанных границах) прозаической речи, действительное и возможное, в его процессе, результатах и действиях. Идея красоты, внесенная эстетикой в учение о поэзии, устранена автором; мы видели выше, как он отнесся к роли эстетики, то двигавшей вперед, то задерживавшей нашу дисциплину — спокойствием преждевременных обобщений, становившихся законами. Задача эстетики начинается тогда, когда кончена работа предварительного построения, говорит автор (см. стр. 61 след.);

^В См. отрицательный взгляд Laprad'a «*Le sentiment de la nature chez les modernes*», p. 312 и след.

она принадлежит филологии. Взаимные отношения той и другой выяснены им удачно, требования нового построения являются естественными.

«Умозрительное направление эстетики сильно разобщило ее с историей литературы, с филологией. Не без основания говорили о пустом, неопределенном эстетизировании, а перед историком литературы восставал ряд задач эстетического свойства, к освещению которых эстетика как наука лишь мало содействовала. Когда обращались к ней за помощью для решения определенных филологических вопросов, например для характеристики того или другого поэта, поэтического произведения, ее непригодность сказывалась тотчас же, если исследователь не успокаивался общими неопределенными фразами, ничего не характеризовавшими. Между тем цель литературной истории воссоздать живой образ личного поэта; эстетика не отвечает на этот спрос; ее характеристика не выходит из круга таких определений, как *schwungvoll* <вдохновенно> и т. п. Немудрено, что вследствие этого филология долго воздерживалась от эстетических суждений; в последнее время она снова к ним возвращается, исследуя стиль того или другого поэта. Такое воздержание филологии от эстетических вопросов не помешало ей преследовать так сказать инстинктивно положительно эстетические тенденции, и это было обновлением старой поэтики и эстетики, развитием гердеровского понимания поэзии. Прежняя поэтика и эстетика были принципиально предвзяты; направление филологии исключало предвзятость. Те искали *настоящего* эпоса, лирики, драмы; филология пыталась уяснить себе *различные* роды эпоса, лирики, драмы. Те сравнивали, чтобы предпочесть одно, осудить другое; филология делала то же, но для того лишь, чтоб точнее определить моменты общего и особенного, чуждаясь обычных сравнений Гомера с Нибелунгами — в целях отдать преимущество первому. Если отнестись серьезно к этим стремлениям филологии и попытаться построить поэтику, которая им бы вполне удовлетворяла, то такая задача имеет будущее, и исполнение ее поможет выясниться течениям, которые не могла устранить и старая эстетика. Цель прежней поэтики: искание настоящей поэзии — оказалась недостижимой. Она никогда не была в состоянии овладеть разнообразно сменявшимися направлениями вкуса, наоборот она бессознательно отражала их, пытаясь оправдать упроченное практикой. Или она являлась бессильной, не будучи в состоянии представить на то и другое убедительные доводы; так, например, бессильна ее критика по отношению к современному натурализму. В области искусства она стремилась к хорошему, хотела бороться против дурного, но к отличению одного от другого ей недоставало точного критерия. Оттого уже со времени Шиллера она должна была решиться не подводить все явления под категории хорошего и дурного и, отказавшись в известной мере от искания чистой, действительной поэзии, установить, как равноправные, противоречия стилистического свойства: наивного и сентиментального, классического и романтического. Таким образом, в основу классификации положено было противоречие стиля, которое Vischer, наследник романтической доктрины, провел по всей своей Эстетике.⁴ Легко доказать, что эти исторические признаки вовсе не исчерпывают сущности дела, что они только ярко освещенные ступени лестницы, на которой есть еще и другие ступени. Как в данном случае эстетика научилась от истории и историческая (стало быть, и филологическая) точка зрения побудила ее к беспристрастности, так должна она поступать и вообще, последовательно поучаясь у истории, беспристрастно относиться ко всем проявлениям поэзии у всех народов мира, отводя им место в своей системе, не спеша заключением, что хорошо и что дурно, а разве говоря о лучшем или худшем, скорее всего — о различных впечатлениях, производимых различными родами поэзии. Такой анализ впечатлений, воздействий будет отметкой и оценкой достоинства. Поэзия, о которой можно сказать, что она действовала на благороднейших людей всех времен, будет, разумеется, ценнее, чем другая. Далее эстетике нечего идти, она может окончательно воздержаться от суждений, что хорошо и что дурно!»

Со всем сказанным мы не можем не согласиться. Разумеется, это сказанное не ново; голоса, взывавшие к выходу из дебрей эстетической и филологической чересполосицы, слышались уже давно, между прочим и у нас.⁵ Поэтика вроде шереровской хочет указать на такой выход.⁶

Как она обходится без эстетики, так поэзия, в ее определении, без понятия изящного, прекрасного. Таким образом, исключается одно из обычных определений поэзии — со стороны ее *содержания: красота*. Шерер не мотивирует этот отрицатель-

⁴ Я обращаю, между прочим, внимание на то, что о теории и истории поэзии высказано было Котляревским в его разборе руководства Линниченка (сл. I том сочинений Котляревского, стр. 454 след.).⁵

⁶ [Разобрать новые явления в области поэтики: Werner. Lyrik und Lyriker (опыт естественно-исторической поэтики. Сл.: Veit Valentin in Zs. f. vergleichende Literaturgeschichte, N. F., 485 след.)... Jakobowski. Die Anfänge der Poesie, 1891].⁶

ный взгляд, который и мы разделяем.^е Я постараюсь обосновать его кратким обзором относящихся сюда взглядов и определений.^ж

Учение о красоте как содержании поэзии развилось в половине прошлого века в Германии, в новой эстетической школе, отправившейся от общего места, завещанного греческими философами: что цель искусства — доставлять удовольствие. Определяя природу удовольствия, Вольф нашел, что оно состоит в впечатлении *красоты*, как, с другой стороны, впечатление некрасивого порождает обратное действие. Другими словами, красота есть свойство доставлять удовольствие, каким обладает какой-либо предмет, тогда как безобразие возбуждает отвращение. Ученик Вольфа Баумгартен, разработавший в ближайшей связи с философией Лейбница свою теорию ощущений (*Aesthetica* и *Aestneticorum pars altera*. Frankfurt a. O., 1750—58 г.), положил основание эстетике как науке о прекрасном; увлечения Винкельмана и Лессинга и вообще классического периода новонемецкой литературы надолго перенесли на содержание искусства то впечатление изящного, которое они сами получили от изучения художественных произведений древности. С этих пор красота, как необходимое содержание искусства, становится краеугольным камнем немецкой эстетики: от нее исходят все определения поэзии, всякий философский анализ художественного творчества, даже те теории, которые абстрагируют от понятия красоты, каковы теории *идеализации*, *объективирования* и т. п.,^з развились в непосредственной связи с учениями, привыкшими восходить к красоте как мерилу всякого искусства.^и

Но что такое красота? Разъясняя Протарху природу удовольствия, Сократ говорил о формах прекрасного, которые его вызывают. «Под прекрасными предметами я понимаю не то, что представляет себе толпа: животные фигуры или нарисованные формы — а прямые и кривые линии, говорит моя теория, плоскости и тени, которые они образуют под известными углами. Их красота не относительная, как других предметов, они вечно прекрасны сами по себе, сопровождаясь особым, им свойственным впечатлением удовольствия, не похожим на то, что сопровождается болью. То же самое можно сказать о цветах подобного рода. Понял ли ты меня?»

Протарх. Стараюсь, Сократ, но потрудись объяснить это еще очевиднее.

Сократ. Я говорю, что нежные и звучные голоса, издающие простые и чистые звуки, не относительно, а абсолютно прекрасны и вызывают соответственное удовольствие.

Протарх. Это так» и т. д. (Филеб).^к

Вопрос представляется следующий: красота — есть ли это нечто абсолютно данное в объективном мире, существующее вне нашего сознания, как независимое от него и само по себе красивое, что не может не нравиться? Или она — лишь форма нашего сознания, ее природа — чисто субъективная, и если мои суждения о красоте могут сходить с вашими, то не в силу того, что такая-то красота абсолютна, обязательно для вас и для меня, а в силу абсолютной тождественности субъективных впечатлений, от нее получаемых? Казалось, что, после того как Кант раскрыл исключительно субъективную природу изящного, решение этого вопроса в первом смысле едва ли возможно; между тем целая школа, разработавшая неясные эстетические положения Гербарта,^л сулит нам какую-то *формальную* эстетику (Zimmermann),⁷ научая, что есть ряды простейших форм, самих по себе объективно прекрасных, есть в предметах гармония или разлад частей, нечто данное, что в первом случае нравится, во втором нет.^м Останавливаться на опровержении подобной гипотезы мы тем более не будем, что Лотце сделал это не один раз в своей Истории немецкой эстетики. Слово «гармония» заимствовано от музыки. «Гармония, созвучие существует между двумя звучащими тонами; но она звучит только для слушающего: собственно, вне слушателя, две различные системы звуковых волн одновременно пересекают воздух. Они могут находиться друг к другу в разнообразнейших соот-

^е [На полях карандашом, потом зачеркнуто: NB. В окончательной редакции введение о Шерере устранили].

^ж Для общего обозрения вопросов о природе искусства см., кроме книги Bosanquet [A History of Aesthetic. London, 1892]: Schasler. Kritische Geschichte der Aesthetik. 1872; Knight. The philosophy of the beautiful; Л. Толстой. Что такое искусство, в «Вопросах философии и психологии», 1897 ноябрь-декабрь, стр. 986 след.; Kralik. Weetschönheit. Versuch einer allgemeinen Aesthetik.

^з [Вставка карандашом: индивидуального, характерного, правды, символич.].

^и [На полях добавлено: Точкой отправления — Платон (нормы природной красоты; единство в разнообразии; теория идей) и греческие эстетические воззрения, построенные главным образом на Платоне].

^к К учению Платона и Аристотеля о красоте (единство в разнообразии) сл.: Bosanquet. A History of Aesthetic, 32—42.

^л Сл.: Bosanquet, 1. с., 369 след. (Zimmermann, Fechner, Stumpf). Сл. 207 ib. (Hogarth).

^м [На полях вставка карандашом: Спенсер и др.].

ношениях; в то время как одна колеблется, волна другого порядка может испытать любое число колебаний. Ни одно из этих соотношений само по себе не лучше и не выше другого, и ни об одном из них нельзя сказать на основании доводов чистого разума, что оно именно гармонично само по себе, потому что у звуковых волн нет обязанностей, нет назначения, нет идеала взаимных отношений, к которому одно отношение приближалось бы более, чем другое. Мы знаем из опыта, что наше ухо воспринимает однозвучные тоны от тех созвучных звуковых волн, которых повторяемость в определенную единицу времени относится друг к другу, как меньшие в ряду чисел. Мы заключаем отсюда, что простота этого отношения и есть то именно, что нам нравится; но понимать это следует не в том смысле, что могут существовать такие отношения, которые сами по себе просты, без отношения к нам, которые вследствие этого ценнее, выше других, а потому и нравятся». Определения простоты, ценности, испытываемого удовольствия — чисто субъективные — существуют в нашем представлении и чувстве и даже не покрывают и не обуславливают друг друга логически: то, что уму может показаться простым, гармоничным, может не нравиться чувству. Вообще «говорить о гармонии, абстрагируя от духа, который бы ее ощутил, независимо от ума, который бы ее представил; говорить о каком-то установленном отношении двух элементов, которое само по себе заслуживает названия гармонии и потому нравится, мы так же мало вправе, как говорить о боли, которая уже была бы болью, прежде чем кто-нибудь ею страдал, и которая поэтому причинила бы страдания всякому, кто бы случайно на нее наткнулся» (H. Lotze. Geschichte der Aesthetik in Deutschland. 1868., S. 62—4).^h

Не менее интересен другой ряд вопросов, возбуждаемых идеей красоты. Крутом нас мы очень многое называем прекрасным, употребляя этот эпитет в разной степени и не всегда с одинаковым значением. Мы говорим о прекрасном лице или ландшафте, как говорим о прекрасном поступке, как говорим, наконец, о прекрасной картине или поэтическом произведении. Во всех случаях при каждом определении к общему элементу присоединяется нечто особое, частный привесок, который интересно определить, чтобы не потерять в голословности общего места. О красоте лица мы говорим иначе, чем о прелести пейзажа, о том и другом иначе, чем о величии поступка. Тем исключительнее наши суждения об изящном впечатлении, получаемом от художественного произведения. В жизни мы прошли бы равнодушно мимо мелкого существования Акакия Акакиевича и адвоката бедных Зибенкеза — в повести Гоголя и романе Жан Поля они возбуждают в нас интерес; не все вынесут из зрелища казни и предсмертной нравственной агонии преступника то объективно-эстетическое впечатление, какое нам знакомо по рассказу Тургенева и «Последним дням осужденного» Виктора Гюго; мы, разумеется, поспешим бы выйти из густой табачной атмосферы голландской пивной — между тем мы любимся «тобаскскими» фламандской школы. Оказывается, что интерес, возбуждаемый природой и искусством, — вещи существенно различные; что в искусстве нам может нравиться такое, что в природе не нравится вовсе («безобразное в искусстве») или же привлекает внимание какой-нибудь другой, например утилитарной или научной, стороной; и наоборот, может быть названо красивым, что в искусстве вызывает лишь второстепенный интерес, в сущности которого позволено сомневаться, например хорошее румяное яблоко.^o Все это может повести к заключению, что в искусстве нравится самое искусство, в поэзии прекрасное лежит в творчестве, не в смысле побеждаемой трудности (портрет, миниатюрная повесть, идиллия Геснера, фотография), а в смысле потенцирования, усиления рефлексии впечатления, которое, полученное от предметов природы и объектов жизни, оставляет нас равнодушными.^п Как бы то ни было, задача являлась такой: если оставаться при идее прекрасного как неперменного содержания искусства, рассматривать ли искусства в связи, как различные выражения одной и той же деятельности духа, или отдельно, как самостоятельные проявления творчества, — во всяком случае художественной критике необходимо было ограничиться этим специальным проявлением идеи, изучить ее особенности и отличия, психический процесс, которым прекрасное проходит в поэ-

^h [На полях дополнительные выписки из Вундта о психологическом восприятии симметрии и гармонии тонов (W. Wundt. Physiologische Psychologie, erste Auflage) и из Брухмана (Bruchmann. Psychologische Studien zur Sprachgeschichte. 1888, стр. 244) — о пропорциях в архитектуре].

^o См.: Bosanquet, 57 (Аристотель), 106 след., с пробами о месте «безобразного» в искусстве — ib. 115, 134—5 и passim.

^п [Карандашом добавлено: что, может быть, и поражающее (?) в истории эстетического понимания природной красоты не что иное, как продукт перенесения на нее эстетической школы, пройденной в области искусств. Красота в искусстве продукт исторического наслоения, отвечающего требованиям более продолжительной (?) суггестивности].

зию, выражается в живописи и т. д. Что же дают нам вместо того эстетике указанного направления? Такие широкие определения красоты, что в них удобно укладываются, как подчиненные категории, и красота искусства, и прекрасное в природе, и то и другое конструируется из общего понятия; такие широкие определения, что в них есть место и кое-чему другому: по крайней мере по поводу красоты нам много толкуют об ее смежности и соотношениях с идеями приятного, доброго, истинного, благородного. В этом не было ничего дурного: такое метафизическое расширение вопроса обещало, по-видимому, вывести нас из узкого ограничения искусства одной идеей красоты; Герbart был близок к тому, когда утверждал, что в художественном произведении только меньшая доля впечатления может быть названа эстетическою, но дальнейшего заключения он не сделал, и эстетика известного пошиба по-прежнему осталась при идее красоты как исключительного содержания искусства.^Р

Посмотрим, как определяли ее различные философские и эстетические школы.⁸

Для *Вольфа* красота есть совершенство и, наоборот, совершенство есть красота; совершенная жаба красива, безупречное чудовище тоже. Для *Baumgarten'a* красота — совершенство чувственного понимания или ощущения того, что в области познания зовется истиной (*Bosanquet. A History of Aesthetic*, 184); некоторое совершенство познания чувственных предметов; условие красоты с объективной стороны — гармоническое сочетание разнообразных элементов, некоторое единство среди разнообразия (*Смирнов. Эстетика*, стр. 10). О теории гармонии мы уже говорили; к ней мы можем присоединить тождественное требование единства, порядка в разнообразии (*Eberhard, Sulzer*). Для *Канта* прекрасно то, что нравится без интереса (*interesselos*), т. е. не возбуждает зависти и соперничества; вне идеи блага и пользы нравится необходимо и обще, без вмешательства рефлексии; прекрасное в объекте есть форма целесообразности, поскольку она ощущается вне идеи цели (например, форма цветка). Прекрасное состоит в самонаслаждении эстетического чувства. Непосредственно мы не замечаем правильности в последовании звуковых и световых волн, но сознаем непрерывное однообразие своего собственного возбуждения ощущений и рады, когда нам удастся соединить в общее впечатление одного цвета или звука бесконечно малые впечатления, получаемые одновременно или параллельно; другими словами, когда удастся разнообразное привести к единству. Таким образом, прекрасны те впечатления, которые дают нам повод проявить эту собирательную деятельность. По *Гердеру*, прекрасное состоит в выражении; оно по существу своему символично, *symbolisch*. Для *Шиллера* оно — отражение нравственного в формальном. У *Шеллинга* мы встречаем ряд выражающих его формул:^Т это тождественность бесконечного с конечным, идеального и реального, необходимости и свободы; тождественность, созерцаемая в чувственном образе. Идея истины, как и идея прекрасного, равно определяется тождественностью субъективного с объективным, только в первом случае нам говорят о субъективном созерцании, *subjectiv und vorbildlich*, во втором об объективном, *gegenbildlich und objectiv*. В другой раз красота поставляется там, где особенное реальное настолько соразмерно своей идее, что она, бесконечная, проникает реальное и становится видима *in concreto*.

По *Сюльцеру*, идея красоты состоит в том, что особые свойства вещей, кажущиеся нам непостоянными и разрозненными, вместе с тем являются откровением совершенной божественной сущности, она-то вносит в предметную ограниченность совершенство вечной жизни; что в свете мы зовем красотой, не что иное, как проявление этой исконной идеи. Мы могли бы пройти мимо *Шопенгауэра* и его учения, что красота предлагает нам вечные родовые образы действительности, чтобы вместе с *Гегелем* дойти до наиболее яркого выражения тех эстетических воззрений, которые, отправившись от Платоновой теории идей, и теперь еще предъявляют свои права на жизненность, несмотря на протест Гербарта, на формальную эстетику Циммермана и новый почин народно-психологической школы. У Гегеля красота есть [представление] чувственное проявление (*das sinnliche Scheinen*) идеи; идея, т. е. сущность всякой жизни, проявляющаяся в чувственной форме; согласие идеи и формы; по *Фишеру* прекрасное — все особенное в пространстве или времени, что только представляется нам (*uns den Schein gibt*) всецело отвечающим своему понятию, обещает непосредственно воплотить в себе известную идею, посредственно — все содержание абсолютной идеи.⁹

^Р См.: *Bosanquet*, 1. с., 263 и след. [*На полях карандашом*: вставить об истор. прекрасном: характерность, суггестивность].

^С См.: *Bosanquet*, 1. с., 263 и след.

^Т «Бесконечное, выраженное в конечном»; «задача искусства объять конечную природу бесконечностью идеи» (сл. Жан Поль Рихтер, Авг. Вильг. Шлегель).

В этих формулах есть что-то привлекательное, есть широта постройки, обещающая ответить всякой растяжимости эстетического взгляда; но эта широта обращается нередко к уничтожению самой формулы. Когда эстетику гегелевского покрова представляется вопрос о разновидностях впечатления прекрасного, он не задумается определить впечатление *высокого* (трагического) тем, что здесь идея бесконечно превысила форму, расторгла ее очертания и вместе гармонию с нею (Vischer, Gotschall), тогда как в смешном или *комическом*, наоборот, преобладание и неподатливость формы не допускает идею выразиться во всей полноте (те же). А нам только что говорили, что прекрасное состоит в полном согласии, гармонии идеи и формы. Одно из двух: или не верны определения красоты, высокого и комического, и предполагаемые между ними отношения подчинения должны быть выражены иначе, или идея высокого и комического выходит из пределов прекрасного, и в таком случае неверно говорить о красоте как исключительном содержании искусства, в котором трагический и комический элементы занимают столь видное место.^У

[Именно] в области искусства всего яснее раскрывается весь смысл и вместе с тем вся искусственность и несостоятельность этой теории идей. Послушаем Гегеля: идея как идея существует не в отвлеченности понятия, но только в индивидуальном явлении, душу которого она составляет; осуществляясь таким путем, она входит в связь с реальностью, доставляющей ей материал для ее овеществления, но не в состоянии выразиться в ней вполне, окончательно, хотя и проявляет свою деятельную силу. Что в низших животных выражается наружу,—это не их внутренняя суть; она, напротив, скрыта под бездушной формацией чешуи, перьев, волос; человеческое тело более способно выразить внутреннюю жизнь, но и в нем беспомощность природы сказывается в порых, волосах, жилах, строениях целесообразных, но не годных для выражения идеи. Точно так же и духовный индивидуум в природной действительности в своих действиях, покушениях и желаниях выражается лишь отрывочно. Только целый ряд его поступков может проявить его характер, но в этом ряду объединяющий пункт индивидуальности не ощущается как связь, как свободно развивающаяся из центра сила; внешние обстоятельства вызывают действия, прерывают их последовательность, расторгают согласие. Все непосредственное бытие, как физическое, так и духовное, не выражает бесконечности и свободы идей: она проявляется лишь в тех случаях, когда понятие настолько наполняет соответствующую ему реальность, что она вся в нем сказывается и ничто помимо его. Потребность этой свободы удовлетворяется на почве искусства. Искусство, стало быть, творчески дополняет недосказанное природой. В каждом явлении действительности идея его нам выражена не вполне, или рядом с нею нашли себе выражение другие несущественные идеи, что необходимо затемнило проявление главной. Искусство должно овладеть ею, удалить то, что относительно ее представляется не развитием, а привесками и ненужными дополнениями; что имеет смысл лишь в запутанном обилии concreta и никакого относительно его жизненной идеи. После такого выделения побочных идей и форм, их осложнивших (предполагается, что этот акт совершается бессознательно), в результате получается та чистая форма, которой существенная идея покрывается без остатка; другими словами, восстанавливается гармония идеи и формы, недостижимая в действительности. Это и есть прекрасное содержание искусства.

В переводе на реальную речь все это отвлеченное построение с его искусственным противоположением идеи и формы окажется очень скромным психическим актом. Идея предмета — не что-либо данное, объективно существующее; мы создаем идею предмета; формы, которые всего рельефнее очерчивают эту идею, мы называем характеристическими для нее. И там и здесь происходит акт субъективного, хотя и бессознательного выбора, только искусство не выделяет сначала идею предмета, освобождая ее от формальных затемнений, чтобы оставить за нею лишь всецело отвечающую ей форму; скорее можно бы сказать, что известные формальные особенности предмета более других останавливают на себе внимание, делают *характерным* признаком предмета, его *символом*, его идей? Но процесс совершается ни в ту, ни в другую сторону, ни от идеи к форме, ни от формы к идее: он совершается совместно, путем особой психической апперцепции, воспринимающей исключительно внешне, формальные признаки явлений, которые и становятся содержанием, *художественной* (в отличие от социальной, нравственной и т. д.) идеей поэтического произведения.^Ф Наблюдение над этим психическим актом приведет нас впоследствии к другому определению поэзии — со стороны ее творческого процесса; но мы можем теперь же свести счеты с той эстетической теорией, которая думает по-

^У [На полях добавлено карандашом: Безобразное, ужасное, контрасты — и теория «жизни как содержания» искусства. Принцип «характерного» и гегелевская формула «творчество характеров» — Гартман и характерное].

^Ф [На полях карандашом: художественное есть ли непременно красивое? Вопрос о красоте и экспрессии: Bosanquet, 246 след. (Winckelmann)]¹⁰

дойти к ее пониманию с точки зрения содержания: красоты. Учение о ней как исключительном содержании искусства оказалось слишком узким^x в приложении ко всем искусствам вообще, тем более к поэзии, историческая программа которой обнимает и безразличие народной песни, и реализм современного романа; но оно же вместе с тем и слишком пространно; за метафизическим построением красоты мы теряем из-под ног ту специальную почву, которую нам следует изучить в подробности: мы говорим об условиях, при которых красота проявляется, *достигается, творится* именно в искусстве, в поэзии. Это ставит перед нами вопрос о *цели* искусства и *процессе* художественного творчества; две точки зрения, давшие повод к другим, новым и старым, определениям поэзии.

(Окончание следует)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Moritz Carriere. Das Wesen und die Formen der Poesie. Leipzig, 1874; Он же. Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit, 5 Bd., Leipzig, 1863—1873. Русск. перев. Е. Корша, М., 1874; Wilhelm Wackernagel. Poetik, Rhetorik, Stilistik. Halle. 1873. Ср. «Три главы из исторической поэтики» (А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Гослитиздат, 1940, стр. 317 и прим. стр. 627).

² Фердинанд Брюнетьер (1849—1907) является автором трудов по эволюции литературных жанров, которую он рассматривает по аналогии с эволюцией животных видов (Ferdinand Brunetière. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature française. 1890 и след.). Ср. «Из введения в историческую поэтику» (А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 54 и прим. стр. 619).

³ Ср.: Wilhelm Scherer. Geschichte der deutschen Literatur, гл. III, раздел «Wandernde Journalisten» (русск. перев. под ред. А. Пыпина, 1893, ч. I, стр. 55 и след.: «Странствующие журналисты»). Ср.: W. Scherer. Poetik. Berlin, 1888, стр. 122.

⁴ Теодор Фишер (1807—1887) — поздний гегельянец, автор обширной системы эстетики (Fr. Th. Vischer. Aesthetik. 5 Bd., 1857, т. V посвящен поэзии).

⁵ См.: А. А. Котляревский, Сочинения, т. I, СПб., 1893, стр. 450—491, статья «Рутин в преподавании словесности. Курс теории поэзии, сост. В. Леппиченко, Киев, 1860». Основные выводы Котляревского, существенные для Веселовского: «1) Изучение и преподавание словесности путем теоретическим должно быть оставлено как несовременный остаток схоластической доктрины, а вместе с этим 2) должна быть оставлена и эстетика как наука, отжившая свое время. Место их должно заступить 3) историческое изучение произведений словесности в связи с вопросами народной и общественной жизни» (стр. 491).

⁶ На вкладных листах 7—10 выписки из книг Якововского и Брухмана (Kurt Burchmann. Poetik. Naturlehre der Dichtung. Berlin, 1898). О книгах Р. М. Вернера (1820), Л. Якововского и К. Брухмана см. «Три главы из исторической поэтики» (А. М. Веселовский. Историческая поэтика, стр. 248, 250, 254 и прим. стр. 628—629).

⁷ Ср.: Robert Zimmermann. Geschichte der Aesthetik. 1858; Он же. Allgemeine Aesthetik. 1865. Циммерманн защищал идею прекрасного, построенного на абстрактных формальных отношениях. Фехнер (Vorschule der Aesthetik. 1876) и Штумпф (Tonpsychologie. 1885—1890) пытались подтвердить это положение экспериментально-психологическими исследованиями (ср.: B. Bosanquet. A History of Aesthetic. London, 1892, стр. 373—388).

⁸ На вкладных листах 15—17: «К обозрению эстетических теорий» — выписки из Бозанкета (B. Bosanquet. A. History of Aesthetic), учение о красоте Баумгартена, Лессинга, Винкельмана, Канта, Шиллера. «История эстетики» Бозанкета является основным источником Веселовского по истории эстетических учений (от античности до конца XIX века). Большое значение Бозанкет придает проблеме «характерного», «выразительного» и в особенности «безобразного» в теориях искусства, построенных на идее прекрасного как единственного содержания искусства. Проблема «безобразного» была поставлена в поздней немецкой идеалистической эстетике гегельянцем Розенкранцем (Karl Rosenkranz. Aesthetik der Hässlichen. Königsberg, 1853). Экземпляр книги Бозанкета в библиотеке Ленинградского университета (шифр III 308) имеет на полях многочисленные карандашные пометки Веселовского.

^x [На полях карандашом: Выход к характерному. Красота и идея добра].

«К эстетическим взглядам Канта и Шиллера» — выписки из статьи Спасовича «Дружба Шиллера и Гете» («Вестник Европы», 1871, март, стр. 175 и след.). В связи с критикой кантовского понятия *Spiel und Schein* <игра и иллюзия>, усвоенного Шиллером «вымысел эстетичен только до тех пор, пока не претендует на реальное существование, *Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen* <иллюзия никогда не должна достигать действительности>» (Bosanquet, 197), — Веселовский ссылается на «постановку этого вопроса у Чернышевского и Гийо» (ср. ниже, прим. 13).

«Введение в понятие красоты индивидуально характерного» со ссылками на Фридриха Шлегеля («О греческой поэзии», 1797), молодого Гете («*Deutsche Baukunst*» <«О немецком зодчестве»>, 1771) и на переписку Гете и Шиллера (Bosanquet, стр. 300—309). «Письмо Шиллера к Гете...» (1. с., 302—303), «с требованием пересмотреть произведения греческого искусства с точки зрения характерного, и пожелание, чтобы кто-нибудь устранил из обращения самое слово „красота“, поставив на его место — правду».

⁹ На вкладных листах 12—22 выписки «к определению красоты» из книг: Theodor Alt. *System der Künste mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste und des Baustils der Zukunft*. Berlin, 1883; Sourieau. *Les éléments de la science du beau*. «Bulletin hebdomadaire des cours et conférences», 1895, № 35, стр. 553; Cherbuliez. *L'art et la nature*. Paris, 1895.

¹⁰ Bosanquet (стр. 248 след.) говорит о конфликте красоты и экспрессии в эстетике Винкельмана. С точки зрения Винкельмана, «экспрессия мешает красоте» («*expression is detrimental to beauty*»).



Русская литература

№ 3

И С Т О Р И К О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й Ж У Р Н А Л

1959

Журнал выходит 4 раза в год

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Партия и литература	3
Б. Эйхенбаум. О смысловой основе «Героя нашего времени»	8
В. Базанов. Поэма «Кому на Руси жить хорошо» и крестьянское политическое красноречие	28
Б. Мейлах. Лев Толстой в годы первой русской революции	51
С. Лазутин. О фольклористическом аспекте в изучении языка народной поэзии .	69
А. Павловский. Поэзия народного мужества и гнева	79

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Неизданная глава из «Исторической поэтики» А. Веселовского (предисловие и комментарий В. Жирмунского) (окончание)	89
--	----

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

А. Вейс. Письмо И. А. Крылова в Вольное общество любителей российской словесности	124
П. Бейсов. Воспоминания Н. Коншина о Баратынском	126
А. Титов. Александр Бестужев — герой забытого романа	133
Е. Дрыжакова. В мире идей и образов Герцена начала 50-х годов (повесть «Поврежденный»)	139
Т. Усакина. К истории создания повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «Брусин» .	149
Л. Назарова. Тургенев о Гоголе	155
О. Чемена. «Обломов» И. А. Гончарова и Екатерина Майкова (к 100-летию со- здания романа)	159
В. Альфонсов. Блок и живопись итальянского Возрождения (по мотивам «Итальянских стихов»)	169

(См. на обороте)

ЗАМЕТКИ, УТОЧНЕНИЯ

А. Могиланский. Каким должен быть «Словарь русских писателей» (178).—
Д. Наумов. К лексике «Слова о полку Игореве» (181).— **С. Бабинцев.** О годе
 рождения И. А. Крылова (183).— **В. Пухов.** В. А. Жуковский — составитель
 и издатель сборников стихотворений русских поэтов (186).— **М. Султан-Шах.**
 А. Якушкина — автор письма к Чаадаеву (188).— **Е. Смирнова-Чикина.** Кто «хо-
 зяин» названия и сюжета «Мертвые души»? (189).— **А. Корчагин.** Заметки тексто-
 логa (192).— **И. Шумский.** О прототипе Якова Турка в «Певцах» И. С. Турге-
 нева (198).— **А. Бабореко.** Новые сведения о стихотворениях А. К. Толстого
 (200).— **П. Берков.** Русские писатели в Марианских Лазнях (201).— **М. Мино-
 кин.** О раннем творчестве Всеволода Иванова (202).

ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

А. Григорьев. Изучение русской литературы в ГДР (1945—1958)	204
К. Богаевская. О собрании сочинений Н. С. Лескова	215
Е. Покусаев. Труды ученого о русской литературе	222
Я. Гудошников. Книга о Кольцове	225
ХРОНИКА.	227

Редакционная коллегия:

В. Г. БАЗАНОВ (главный редактор), *А. С. БУШМИН, В. Е. ГУСЕВ,*
В. А. КОВАЛЕВ, Ф. Я. ПРИЙМА, Вс. А. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ,
В. В. ТИМОФЕЕВА.

Отв. секретарь редакции **Ю. А. Андреев.**

Адрес редакции: Ленинград, В-164, наб. Макарова, д. № 4. Тел. А 2-39-36.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

НЕИЗДАННАЯ ГЛАВА ИЗ „ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ“

А. ВЕСЕЛОВСКОГО

(Окончание)

II

Начнем с вопроса о цели (Schегег, стр. 87 след.). Поэзия, в каком бы виде она ни являлась, в сопровождении ли обрядовой пляски или на страницах Гете, несомненно возбуждает приятно, приносит *удовольствие*. а Приятно действуют на человека идеи любви, силы, могущества, богатства, удачи, победы; когда все это становится объектом песнопения, поэтического выражения, чувство удовольствия возбуждается психическим актом субституции: мы невольно ставим себя на место восплаваемого, отождествляемся с любовником, героем и как будто сами переживаем приятные моменты, в которые он бывает поставлен. Чем глубже в историю поэзии, тем сильнее должно было быть это наивное чувство желаемой тождественности. Оно не оставляло древнего человека и тогда, когда он творил тризну по павшем богатыре, пел похоронную песню, прославлял его подвиги. Он умер или пал, но осталась память о совершенном им, достойном подражания; момент заплачки, сетования не был настолько силен, чтобы устранить или затемнить момент субституции: ужас смертной доли не покорял желания стать на место восплаваемого. И здесь субституция остается во всей силе (иначе Schегег, 97—8).

Но поэзия издавна возбуждала не одни приятные ощущения: она говорила о поражениях, бедах, смерти. Автор (стр. 96 след.) не входит в ближайший анализ этих мотивов поэзии,⁶ ограничиваясь отрывочными замечаниями, не всегда расположенными в порядке историко-психологического развития. Если удержать как древнее, естественное понятие субституцию, то и здесь мы имеем дело с тем же актом, только проделанным отрицательно: мы испытываем известное чувство облегчения, радости в сознании, что не мы, а другое лицо испытало горе, подверглось несчастью, испытало смерть. Разумеется, такое эгоистическое самоощущение не может само по себе объяснить, почему рассказ о печальных происшествиях может действовать поэтически. Прежде всего важно, чтобы лицо или лица, подвергшиеся плачевной участи, возбуждали, помимо того, наш интерес, т. е. были бы уже предварительно объектом положительной субституции, были бы нам симпатичны. Шерер (стр. 102) считает относительно поздней симпатию к погибающему герою: первобытный человек не сострадал, а скорее жесток, говорит он; над побежденным он не заплачет, а скорее посмеется или равнодушно переступит через него; погибающий симпатический герой может вызвать лишь неприятное ощущение в силу субституции. Мне кажется, что логическое заключение здесь слишком одностороннее и недостаточно разделены различные моменты субституции: герой был нам симпатичен, таким он и остается в поражении. Так объясняются древние похоронные плачи и поэтический ореол, окружающий Роланда при Ронсево.

В такой постановке принцип субституции может быть обобщен в принцип симпатии. Этим, разумеется, не исчерпывается вопрос о причине нашего интереса к мрачным, минорным поэтическим сюжетам. Все, что может быть приведено в объяснение этой законности, сводится к ассоциации противоположностей, к контрасту симпатического образа и невольно вызываемых им отрицательных воспоминаний и впечатлений. Автор (стр. 100—1) ставит этот вопрос, не развивая его, тогда как, по моему мнению, он обнимает многие, второстепенные, им поставленные. Обычные явления жизни, к которых повторяемости мы привыкли, не вызывают, по-видимому,

^а В книге Paolo Mantegazza, *Fisiologia del piacere* (1891) вопрос об удовольствии, доставляемом искусством, не затронут. См.: Толстой «Что такое искусство?» в «Вопросах философии и психологии», 1897, ноябрь—декабрь, стр. 1015 и след.

^б [На полях карандашом: средства, которыми располагают искусства; исторический выбор и новый элемент (не природной) красоты; требование суггестивности]

этой игры контрастов: любуюсь прекрасным солнечным днем, мы не ощущаем одновременно страха непроглядной ночи. Необычное, неожиданное поневоле вызывает сравнение: но его грозный образ является ярче, как картина, брызжащая горячими красками из черной рамки. Припомним классический образ пловца, только что избежавшего бури и с тихого берега озирающегося на спокойное море: чувство радости и ужаса так тесно связаны в подобном моменте, что поэзия обнимает их равномерно. Дантовское *Nessun maggior dolore...* <нет большего страдания, чем вспомнить в несчастье о счастливых временах> можно переложить в обратном смысле: воспоминание горького прожитого становится предметом поэтического переживания, новое счастье осветит прошлое горе.

К категориям субституции или симпатии и контраста сводятся, если я не ошибаюсь, и другие знакомые всем моменты, когда печальное, страшное, ужасное становится объектом поэзии. Во всех случаях, подвергаемых анализу, необходимо стличать психические настроения от исторических форм, его случайно облекших и обусловивших их дальнейшее проявление в области поэзии. Вкус к суровым краскам природы, к бледной луне и «дикости лесов» вошел, как известно, в сравнительно позднюю пору в круг эстетических ощущений: он целиком зиждется на контрасте личном и общественном, объявляется в эпохи пресыщения городской культурой, когда слабые нервы требовали сурового закала и в нем находили новый источник удовольствия. Или другие примеры, взятые у Шерера (стр. 108), только с небольшой разницей понимания: в минуты горя слезы доставляют облегчение, это физиологический факт; мы плачем и над чужим горем, реальным или вымышленным (например, в трагедии): это смягчает симпатическое переживание болевого психического процесса. Отсюда соединения понятий — слез и облегчения; слезы отводят душу. Отсюда их особая роль в народных заплачках и в слезливой мономании XVIII века: плакали, чтобы показать свой «дар слез», ибо в нем видели доказательство доброго сердца, отзывчивости к горю ближнего (элемент симпатии) и собственного совершенства (элемент контраста). Или: дети, простые люди заслушиваются страшных сказок; мурашки бегут по телу, волос становится дыбом — от страха вчуже; это переживание процесса доставляет нам удовольствие. Здесь объяснение аристотелевского *καθάρσις* <катарсис> (стр. 109—110). В 14 главе своей Поэтики он говорит об удовольствии, *ἡδονή*, получающемся из чувств сострадания и страха; то и другое возбуждается трагедией и эпикеей; в этом возбуждении и есть удовольствие. Как это происходит, он не объясняет, но когда в той же главе он говорит о трагедии, что она возбуждает сострадание и страх и производит *καθάρσις* <очищение> этих аффектов, то ясно, что в *καθάρσις* и лежит причина *ἡδονή*. Bernays доказал, что *καθάρσις* — выражение медицинское; катартическое лечение состояло в том, что в тело вводились вещества, назначенные удалить из него начала недуга и выделиться вместе с ними. *Καθάρσις* состоит, стало быть, в освобождении от известных аффектов путем возбуждения других; удовольствие, находимое нами в возбуждении сострадания и страха, в том, что таким образом мы и освобождаемся от этих болезненных ощущений. Bernays полагает, по некоторым указаниям у неоплатоников, что Аристотель говорил в утраченных частях своей Поэтики еще о *κίνησις τῶν παθῶν* <волнение страстей>, *ἀφοσώδης τῶν παθῶν* <очищение страстей> и даже *ἀπέρασις* (отведение, снимание лишней жидкости), употребив в последнем случае такой же медицинский термин, какой мы встретили и в *καθάρσις*.

В общем сказанное Аристотелем о сострадании и страхе как источнике удовольствия не возбуждает разногласных толкований: сострадание к симпатическому, страдающему герою; страх подобных же страданий, опасение таких же ошибок, вины. Эти ощущения неприятны, говорит Шерер; почему же они становятся приятными, рождают удовольствие? Он отвечает (стр. 112) на этот вопрос объяснением, которое в этой общности никого не удовлетворит: удовольствие приносит самое изощренное возбуждение аффектов, как есть удовольствие, например, в беге и т. п. Он мог бы указать по этому поводу на учение о контрасте, которое, как мы видим, он мало развил. Разумеется, это чувство эгоистическое, но таковым же представляется и субституция, если понять ее в ее простейшем, наивном проявлении, как желание быть на месте счастливого героя. Мы менее всего ошибемся, если предположим в начале и основе поэтической эволюции простейшие психические поводы и побуждения. Им предстояло развиваться, отвлечься от эгоистических мотивов. Интерес к несчастью, к погибающему герою не основывается исключительно на сознании нашей отдельности от него, но и на сознании, что подобное же, человеческое, может приключиться и с нами, нечто сходное мы испытали. Переживая чужое, мы переживаем и свое, то и другое сливается в общее впечатление, к которому мы относимся участливо, но не страстно. Мотив контраста переходит, таким образом, к объективированию психического акта как такового, и мы анализируем его спокойно, потому что наш опыт ушел без остатка в чужой и в этом обособлении застыли моменты нашей точности, жгучих воспоминаний. Так выходит из себя личный поэт, объективируя пережитое, испытанное, передуманное; пока все это его волнует и он сам стоит, заинтересованный эгоистично, в центре своих воспоминаний, они не возбуждают в нем творчества; надо,

чтобы все это улеглось, отошло в сторону, отложилось в такие формы, чтобы он мог отнестись к своему, как к чужому, хотя и симпатичному; чтобы между поэтом и его материалом прошла черта раздела; старый контраст в новой постановке — объективировании.

Разбирая взгляд на поэзию как на удовольствие, я имел в виду не только Поэтику Шерера, но и историю усвоенного ею воззрения. Она не лишена поучительности; выставленные нами категории субституции и контраста давно были предвзяты понятием так называемого «смешанного удовольствия»; теорией удовольствия пытались исчерпать все содержание поэзии (Dallas в своей Poetics, в Essay on Poetry, 1862).

А) Учение об удовольствии как жизненной цели искусства разделялось всеми представителями греческой мысли: от Платона и Аристотеля до Дионисия Галикарнасского и Плутарха. Как известно, это была одна из причин, побудивших Платона выключить поэтов из своего философского государства. Разница эстетических взглядов, обнаружившаяся в истории греческой мысли, не коснулась основных положений теории: Платон и Аристотель одинаково толкуют об удовольствии, расходясь лишь в средствах, которыми оно достигается. Если Платон говорит о лживости искусства, то Аристотель указывает, что оно не расходится с истиной.

Если из Греции мы перейдем в Италию, старую и новую, то встретим здесь то же учение, от Горация до Цезаря Скалигера, Кастельветро, Тассо и Види. Только практический ум римлян и итальянцев усвоил его своеобразно и распространил новой аксиомой. Последнее слово греческой философии было, что цель искусства — удовольствие, что удовольствие это вызывается не ложью, что это не удовольствие обмана, что оно, стало быть, согласно с истиной. Римлян и итальянцев привлекла к себе другая сторона вопроса, более реальная; искусство легко может возбудить сомнение в своей непосредственной пользе или приложимости; и вот нас успокаивают: греки говорили, что искусство приносит удовольствие и что оно *истинно*; римляне изменили вторую часть положения в том смысле, что оно *полезно*. С этим специально римским оттенком учение об удовольствии проникло во все литературы, стоявшие под влиянием Рима, итальянцы были как всегда проводниками. Известно, как рельефно выражено это учение о «приятном и полезном» в стихах Горация:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae;

<Либо приносить пользу, либо развлекать хотят поэты, либо одновременно воспевать приятное и достойное в жизни> и еще ярче:

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.

<Тот достигнет общего одобрения, кто примешивает полезное к приятному, развлекая читателя и в то же время увещая>.

Скалигер совершенно разделяет эту римскую точку зрения; вместе с ним, хотя и в разной степени, Кастельветро и Тассо. Критикуя первое двустийшие Горация, где поэтам как будто предоставлено то поучать, то доставлять удовольствие, Тассо так резюмирует свое мнение: у искусства одна только цель — удовольствие, но это удовольствие должно быть полезное. Отголоски этого учения мы встретим в Испании, Франции и Германии, по следам итальянского влияния и Renaissance <Ренессанса>. В Англии, в эпоху Елисаветы, оно нашло себе представителя в лице Филиппа Сиднея, по которому поэзия должна наставлять и забавлять вместе.

Наставлять и забавлять; но кого? В ответе испанские и французские эстетики разошлись в силу культурных и литературных условий. Характер испанского развития преимущественно демократический, не знавший ни в жизни, ни в литературе тех глубоких кастовых отличий, какие мы замечаем во Франции; испанский романс — продукт народного творчества в лучшем смысле этого слова, в противоположность к простонародному. С подобными историческими задатками, когда испанский теоретик ставил себе вопрос об удовольствии как цели искусства, его интересовало не отнесение его к истине как к ожидаемой пользе; он должен был спросить себя прежде всего: для кого назначается это удовольствие — и ответ следовал сам собою: для массы, для публики, для народа. Известно суждение Лопе де Вега, что главная цель автора повестей и драм в том, «чтоб удовлетворять и забавлять публику, хотя бы в ущерб законам искусства».

Совершенно противоположное решение мы вправе ожидать от французов: успехи политической централизации отразились и на литературе; одна часть нации потянула ко двору, расположилась на ступенях трона; между городом и деревней протянулся раздел в понятиях, образе жизни, модах и складе ума. Академия вскоре явилась и наложила еще большую печать изолированности, исключительности на французскую интеллигенцию, обособившуюся от общего народного движения под

влиянием условий, определивших весь характер французской истории. Большую роль играл в этом известный Hôtel de Rambouillet:¹² рядом с большим двором явился другой, примеры которого были еще более обязательны; рядом с политической централизацией развивалась такая же централизация вкуса. Вот это и характеризует учение французов об удовольствии как цели искусства, учение, которое разделяют все их эстетические школы: от критиков отеля Рамбулье до Мармонтеля и протеста романтической школы. Лучшим выразителем этого аристократического начала в эстетике — La Mesnardière, присяжный критик школы précieuses <жеманинц>. Он не только нападает на Кастельветро, учившего, что удовольствие, к которому стремится поэзия, назначено для многих, но и открыто выражает свое презрение к *proflatum vulgus* <непросвещенная чернь>: артист, говорит он, должен заботиться о том, чтобы нравиться королям и вельможам, знатым дамам, философам и ученым. Из истории королей урок могут извлечь лишь короли, только правителям может быть поучительно падение правителей. Что пошлой толпе до Клитемнестры? Трагедия понятна лишь великим умам, великим по рождению, по положению или воспитанию. Одним словом, искусство для немногих избранных, которые одни в состоянии его оценить и одни дают ему законы. Это специальный вклад Франции XVII—XVIII века в эстетическое учение об удовольствии, он и довел французскую поэзию до того, что m-me de Staël могла сказать о ней: «La poésie française était la plus classique de toutes les poésies modernes, elle est la seule qui ne soit pas répandue parmi le peuple» <«Французская поэзия — самая классическая из всех поэзий нового времени, она — единственная, не получившая распространения в народе»>.

Он же вызвал и беззастенчивую ломку всех узаконенных академией правил, которая знаменует движение романтиков.

В Германии проводником французского взгляда на удовольствие как руководящую роль искусства был Элиас Шлегель. Но вообще на этот счет как среди немецких, так и английских эстетиков согласие оказывается полное, с той разницей, что немцы ограничивают удовольствие — удовольствием, получаемым от созерцания прекрасного; для англичан искусство поэзии — удовольствие воображения, бэконовское «the pleasure of imagination».

Каким образом, спрашивает себя Dallas («The gay science»), при таком соглашении относительно цели художественного и специально поэтического творчества не было сделано попытки основать на этом камне науки о поэзии — поэтики? Такое построение обещало быть прочным, непрочность существующих эстетических учений объясняется тем, что все они разработали несущественные стороны вопроса, изучая искусство со стороны метода, содержания и процесса творчества и упуская из виду существенное, относительно которого все сходятся: вопрос о цели. Даллас пытается сделать это построение, ставя в основу всего понятие of pleasure <удовольствие>. Но, как и понятие красоты, оно в одно и то же время и слишком широко и слишком узко для искусства, во всяком случае не покрывает его содержания. Это отозвалось и на книге Далласа: его теория удовольствия получает свое значение лишь в связи с теорией воображения, которая, собственно говоря, и является краеугольным камнем всей системы. Краткий разбор книги Далласа подтвердит это заключение.

Автор отправляется от теории удовольствия, как она изложена у Гэмилтона, единственного философа, обратившего более серьезное внимание на этот род психических фактов. В трех главах рассматриваются различные категории удовольствия и в связи с ними те роды поэтической и вообще художественной деятельности, которые удовлетворяют той или другой. Мы узнаем по этому поводу о смешанном удовольствии (Ch. XI — Mixed pleasure), удовольствии чистом (Ch. XII — Pure pleasure) и скрытом (Ch. XIII — Hidden pleasure) или лучше бессознательном, безотчетном. Последнее стоит в связи с учением автора о бессознательных явлениях душевной деятельности; учением, в котором он всего шире расходится с Гэмилтоном, полагавшим непременною частью удовольствия сознательность. В этих трех отделах рассеяно много оригинальных замечаний, хотя автор и не везде выдает их за достаточно выясненные и научно состоятельные; он только оставляет за собой честь починя в попытке более рационального объяснения поэтического творчества. Эта попытка отправилась от новых оснований и наперед отрешилась от старой эстетической номенклатуры: надо было создать новую, не всегда вразумительную, в чем автор и просит извинения у читателя. Не знаю, удастся ли мне в моем положении удалить это неудобство.

I. Mixed pleasure. На факт смешанного удовольствия указывали еще Аристотель и киренаики; его развили Платон и Кант; о нем говорит Монтень и его принял Гэмилтон. Мы не только сознаем удовольствие в непосредственном соседстве с страданием, так что одно понятие вызывается другим, но и в большей части случаев ощущаем его как выход, освобождение от страдания. Большая часть того, что в обычной жизни мы называем удовольствием, относится именно к этому роду смешанных ощущений; в этом может убедить самый простой житейский анализ. Удовольствие, таким образом, ощущается не как что-либо положительное, но как существенно отрицательное. Что мы привыкли называть действительным удовольствием, обычно-

ленно соединяется с понятием быстрого, внезапного удаления страдания, предполагает, стало быть, известное движение, действие, энергию. Отсюда определение Аристотеля и Гэмилтона — удовольствие есть энергия, необходимый признак энергии. Не менее ясна и столь же подтверждается опытом другая сторона вопроса: если удовольствие предполагает страдание, так сказать выделяется из него, то оно всего сильнее ощущается вблизи его, как его контраст. Даллас суммирует, таким образом, различные возможности сочетаний, при которых получается этот тип приятных ощущений: удовольствие от прекращения страдания либо от изменения (или послабления) его, от сочетания с ним (контраст), от победы над ним. Мы не приводим примеров, которые впрочем легко подобрать под указанные рубрики. Нас интересует более общий вопрос: удовольствие, смешанное с страданием, — это общий тип переживаемых нами в жизни приятных ощущений. Продлите, удешьте, на более или менее продолжительную единицу времени моменты удовольствий, вы усилите соответственно моменты отрицательных, неизбежно связанных с ними воспоминаний или ощущений и придете к аналогическому понятию «счастья», далекому от «Bonheur» Sully Prudhomme'a <«Счастье» Сюлли Прюдоме>. На планете, где живут его Фауст и Стелла, люди переносятся по смерти; там царствует любовь, но нет рождения, ибо оно предполагает смерть и страдание; там тела идеально прекрасные, не знающие недостатков; любовь бесконечно нежная, без обмана, без ревности; климат вечно теплый; птицы постоянно поют, цветы методично благоухают; везде небесная музыка, прелестные пейзажи, оживающие статуи, торжествующая любовь. Собственно не торжествующая, ибо торжество предполагает выход из другого состояния, здесь же все статарно, нет желания, ибо оно удовлетворено в зародыше, нет жертвы, ибо нет несправедливости; нет энергии, потому что стремиться не к чему. Это не счастье, а блаженство скуки, эгоизм вдвсем. Долгие годы наслаждается им Фауст и вдруг начинает чувствовать глухое беспокойство: любить и чувствовать еще слишком мало; он хочет знать и понять, постичь причину сущего, решать задачу, которая мучила его еще на земле. Он заново проходит путь, которым шли древние мыслители; вспоминает всю историю человеческого ума и научные открытия, бросающие свет на создание мира. Это первый выход из блаженной скуки — пока в сферу отвлеченного мышления, но эгоистический покой лишь отчасти нарушен, потому что искания Фауста лишь обобщили его интересы, но он сам продолжает стоять в их центре. Он и все; но вот раздается диссонанс. они и другие. Как в одном из сонетов «Épreuves» <«Испытания»> поэту слышится крик работника-раба, раздавленного глыбой при постройке пирамиды, так до Фауста долетают с земли голоса, молящие о помощи, о справедливости. Воспоминание о людях, оставленных среди борьбы и страданий, волнует его совесть. Ему хочется ответить им, прийти к друзьям с радостной вестью о надежде — и Фауст и Стелла летят на землю на крыльях смерти. Бессмертное счастье на планете досказывается состраданием, готовностью жертвы, движением противоречий, счастьем желания, хотя бы неудовлетворенного. Мы возвращаемся к нашему пониманию счастья — горя, к stances'am <стансам> Prudhomme'a, написанным лет двадцать тому назад:

Non, le paradis vrai ressemble à la patrie;
Mon père en m'embrassant m'y voudra recevoir,
J'y foulerai la terre, et ma maison chérie
Réunira tous ceux qui m'ont dit: Au revoir!

En moi je sentirai les passions renaître
Et la chaude amitié qui ne trahit jamais,
Et tu m'y souriras la première, peut-être,
O toi, qui sans m'aimer as su que je t'aimais.

Mais je n'y veux pas voir la nature amollie
Par la tiède ferveur d'un éternel printemps.
J'y veux trouver l'automne et sa mélancolie
Et l'hiver solennel, et les étés ardents.

Voilà mon paradis, je n'en conçois pas d'autre;
Il est plus humain, s'il n'est pas le plus beau;
Poètes, purs esprits, je vous laisse le vôtre
Plus effrayant pour moi que le nuit du Tombeau.

<Нет, истинный рай подобен родине: отец мой, обнимая меня, захочет принять меня там, я буду и там попирать землю, и мой любимый дом соединит всех, кто сказал мне: До свидания! Я почувствую там, как страсти мои воскресают и горячая дружба, никогда не изменяющая, и там, быть может, ты улыбнешься мне первая, о ты, которая, не любя, знала, что я тебя люблю. Но я не хочу увидеть там природу, расслабленную влажной теплотой вечной весны. Я хочу встретить там осень и ее меланхолию, и суровую зиму, и знойное лето. Вот каков мой рай, другого я не пред-

ставляю себе. Он более человечен, если не самый прекрасный. Поэты, чистые духи, вам я оставляю ваш рай, более страшный для меня, чем мрак могилы».

Счастье — горе возвращает нас к удовольствию — страданию и к приложению этого понятия к явлениям поэзии.

Цель драматической поэзии, по мнению Dallas'a, доставить именно такое смешанное удовольствие, вызвать удовольствие из контраста с страданием. Таким образом комментируется известное учение Аристотеля о жалости — сострадании и ужасе как основных элементах трагического впечатления. Жалость возбуждается зрелищем действительного страдания, ужас состоит в ожидании страдания грядущего, неминуемого, хотя и неизвестного еще горя. Удовольствие трагедии получается в контрасте с этим страданием, возбуждающим жалость и ужас.

Тот же самый анализ прилагается и к комедии, но здесь Далласу приходится отказаться от Аристотеля и признать с Платоном, что удовольствие комедии смешано с страданием. «La malignité naturelle aux hommes est le principe de la comédie» <«Природная злоба человека есть основа комедии»>, — сказал Мармонтель; «La comédie plaît à la malignité de l'homme» <«Комедия нравится человеческой злобе»>, — повторяет Saint-Marc Girardin. Но еще ранее их Филипп Сидней указал на подобные же причины комического смеха — в несоответствии известных предметов нам самим и природе вещей: мы смеемся, например, над безобразием, над неудачей, над Геркулесом в бороде и с свирепым видом сидящим у ног Омфалы и т. п. Таким образом, и удовольствие комедии получается из отрицания, ее материал — физическое или нравственное безобразие или неустройство, которое, пожалуй, легко подвести под категорию страдания.

II. Pure pleasure. Существует ли *чистое удовольствие*, не смешанное с чувствами боли и страдания? Мы можем усомниться в этом, если заменим последнее понятие понятием контраста. Ограничимся передачей существующих взглядов. В разговоре с Прогархом Сократ ответил на это утвердительно; прямые и кривые линии, плоскости, пересекающиеся под правильными углами, цвета и чистые и нежные звуки, в некоторой степени ароматы — все это безотносительно прекрасно и доставляет соответствующее удовольствие, т. е. безотносительное, свободное от всякого чувства боли и страдания. К ним можно еще присоединить удовольствие знания, приобретению которого не предшествует никакое страдание, никакое томящее ощущение недостатка, утрата которого не отзывается болью. Таково, в сущности, и определение Аристотеля: у него, как и у Платона, чистое удовольствие доставляется: 1) приятными ощущениями чувств; 2) удовлетворением знания ради знания. В том и другом случае не представляется никакого выхода из страдания, и возможное неудовлетворение не отзывается никаким болезненным ощущением недостатка. Это первичный факт, характеризующий этот род приятных впечатлений. Вместе с тем он определяет и его второстепенные признаки. Так как нет никакого выхода из страдания, то нет и никакого движения, никакого заявления действия: если то, что мы называли смешанным удовольствием, необходимо предполагает энергию, то здесь эта энергия или не вызывается, или пришла к успокоению, к гармонии. Далее во всех определениях красоты главную черту составляет гармония, гармоническая деятельность (сл.: Dallas, t II, 103), красота доставляет наслаждение, не смешанное ни с каким болезненным чувством; *красота и есть коррелятив чистого удовольствия и его вызывает* (ib., стр. 99). Отсюда приложение теоретического факта к вопросу об искусстве ясно само собою: если искусство стремится доставить чистое удовольствие, оно достигает цели изображением красоты. Какие роды искусств и какие специальные отделы поэзии удовлетворяют этой цели, это у Далласа изложено неясно. Он то указывает на пластику и лирику (ib., стр. 98), то говорит об эпосе и Илиаде (стр. 103). Ясно одно, что драма, основанная на действии и доставляющая нам удовольствие, смешанное с чувством страдания, не подходит под эту категорию — оттого она и рассмотрена в предыдущей. Драматическое не есть по необходимости прекрасное; мы находим даже такое утверждение, что «драма, как искусство, находится вне границ красоты» (стр. 100).

III. Hidden pleasure. Но драматическое и прекрасное, вовсе еще не покрывается понятием *поэтического*, т. е. того, что собственно составляет суть поэзии и дает ей название. Произведение может быть в высшей степени драматическим и не быть ни поэтическим, ни прекрасным; и так в каждом отдельном случае, с какого бы числа целого ряда мы не начали. К этому различению надо приучиться, чтобы понять мысль автора. Берем его примеры. Леди Констанция говорит австрийскому герцогу:

Не покоя —
Войны мне надо. Мой покой — война!
Стыдись, австриец, за свою добычу:
В крови добыча та, лиможский граф!
О раб, злодей, убийца, трус, презренный;
В боях ты мал — ты в подлостях велик,
Силен ты с тем, чья сторона сильнее!
Удачи рыцарь, ты на бой готов

Тогда лишь, как капризная богиня
 Согласье даст тебя оберегать!
 Ты власти льстец, клятвопреступник ты!
 Не ты ли здесь, дурак низкопоклонный,
 Кричал, ломался, клялся за меня?
 Не ты ль, холоп с холодной рабской кровью,
 Как гром, слова здесь сыпал в пользу нашу?
 Не ты ли звался воином моим?
 Не ты ль просил, чтоб вверилась я
 Твоей звезде, твоей судьбе и силе —
 И вслед за тем отпал к врагам моим?
 И ты на латах носишь кожу льва?
 Кинь прочь ее и поскорей на плечи
 Себе телячью кожу навяжи.

(Король Джон, д. III, сц. 1, пер. Дружинина,
 изд. Гербеля, т. II, стр. 321).

Это полно страсти и движения и вполне драматично, но не дает повода говорить об изящном или поэтическом. Прекрасно, напротив, следующее место у Southey: «Что за чудная ночь! Росяная влага наполняет молчаливый воздух; нет тумана; ни облака, ни пятнышка на чистом небе; в полном блеске катится там в темно-синей бездне священный месяц; под его прямым лучом пустыня стелется далеко кругом, как океан, окаймленный небом. Что за чудная ночь!» — Это красиво, но не драматично, и поэтическим этого описания назвать нельзя, как например известную балладу *The two Corbies* <Два ворона>, к которой, наоборот, не подходит ни определение драматичности, ни определение красоты: «Гуляя один, я услышал, как два ворона жалобно каркали. Один говорит другому: куда-то мы отправимся сегодня обедать? Вот там, за старым тыном, я знаю, лежит недавно убитый рыцарь, и никто не знает, что он лежит там, знают про то лишь его ястреб, его собака да его прекрасная леди. Собака — та пошла на охоту, ястреб полетел добывать дикую птицу, а его леди слюбилась с другим. Мы можем славню пообедать. Ты сядешь на его белое тело (*hause bape*), я выключу его добрые голубые очи; вытербим его золотые кудри и выложим наше гнездо, когда оно будет пусто. Многие станут вздыхать по нем, но никто не узнает, куда он делся: над его белыми костями, когда они обнажатся, ветер будет гулять во веки».

Эти определения драматического, изящного и в собственном смысле поэтического настолько не исключают друг друга, что первые два непременно подчиняются последнему как верховному условию всякого искусства. Если драма достигает удовольствия смешанного, доставляемого сознанием, что известное страдание побеждено; если другие искусства и, например, лирика дарит нас чистым удовольствием красоты, то *всякое* искусство вообще, насколько оно искусство, необходимо удовлетворяет еще одному высшему требованию: оно должно доставить нам то удовольствие, которое Даллас готов назвать *il je ne sais quoi* <не знаю что> и которое он не менее темно определяет удовольствием тайным, скрытым, *hidden pleasure*, бессознательным, безотчетным чувством. Мы наперед назовем его удовольствием воображения.¹⁵

III

Определение Далласом «бессознательного удовольствия» как специальной цели поэзии привело нас к вопросу о фантазии, к тому отделу шереровой Поэтики, который мог бы быть назван учением о продуктивных силах поэзии; к попыткам определить поэзию с точки зрения ее *процесса*.

Политико-экономы различают три фактора производительности, говорит Scherer: природу, капитал и труд. Не эти же, но сходные факторы участвуют и в поэтической продукции, продолжает он, играя аналогиями, в сущности ничего не доказывающими. В Вечным фактором является, во-первых, *природа*: всегда та же и постоянно обновляющаяся; все явления действительного мира и выводимые из них заключения дают поэту неиссякаемый материал; но он созерцает природу не как другие люди, а глазами поэта (148). В этом, стало быть, все дело; тот же объект, природа, но в особом понимании и освещении; иначе отнесется к известному явлению света и образов естествоиспытатель и поэт, по крайней мере иначе обобщает и воспроизведут его. Сортировка поэтического содержания по трем царствам природы может вызвать улыбку: так, гетевское «*Gganit*» относится к области минералогии, песнь Миньоны «*Kennst du das Land*» <«Ты знаешь край»> — к ботанике и т. д. (стр. 209).

Капиталу соответствует в поэзии такой же фактор: это — поэтическая традиция, накопившаяся веками, унаследованные сюжеты и формы, которые поэт находит го-

¹⁵ О злоупотреблении аналогиями см.: Н. Кареев. Основные вопросы философии истории, ч. II, 1883, стр. 65 (о Линднере), 98; ч. III, 336, прим. 15.

товыми. Что в том или другом отношении сделано было его предшественниками, может изощрить его глаз, обогатить его технику (148). Мне кажется, что здесь сказано слишком мало. поэт не только изощряется и обогащается преданием, он им связан, его личная продукция отправляется одновременно и от природы, и от готовых форм ее идеализации; эпигоны-подражатели обыкновенно и не заглядывают в первую, сгущиваясь вторыми, но это лишь одностороннее проявление процесса, неизбежного для всякого художника: его творчество не может отрешиться от преданий предыдущего, как и наши сновидения при одинаковой интенсивности разнообразно отражают в своем содержании и образности впечатления той или другой культурной среды. Для внешней истории фантазии, для истории поэтических образов это факт крайне важный, не нашедший анализа в поэтике Шерера. На его значение мы укажем впоследствии.

Перейдем к последнему фактору Шерера, к тому, что в области поэзии он называет *трудом*: разумеются приемы, по которым поэт усваивает себе предание, умножая капитал новыми заимствованиями из поэтического материала природы (148). Мы приходим к вопросу о психических свойствах того акта, которому и свойственно название поэтического творчества. Эти свойства объединяются понятием *фантазии*¹.

Первый, внесший в эстетику это понятие, был Сольгер;¹⁴ он же пытался разграничить фантазию, хотя и не совсем ясно, с воображением. Фантазия описывается фантастически: в священных покоях души она обитает, как боги; дыхание божие, она является существенным, жизненным принципом этой души; то же самое пламя, которое, горя на алтаре божества, освещает внутренность души, питает вместе с тем и ее особое жизненное пламя. Эта божественная сила неизменна; изгнанная в непостоянные условия конечного, она освобождена от его бесконечной растерянности. Хотя человек и рождается во времени как особь, в глубине его личности живет, что не рождается и не умирает: открывающееся в нем божество, остающееся тем же в каждое мгновение его жизни, в каждом положении, в какое ни поставит его действительность, как высшее единство его существа, оно проникает все его действия, его чувственность, деятельность различающего и связующего ума и самостоятельное проявление рассудка в воле. Определение Жан-Поля и того поэтичнее; кстати мы узнаем, на какой относительной высоте табели о рангах находятся родственные друг другу фантазия и воображение. «Воображение (Einbildungskraft) относится к фантазии (Bildungskraft) как поэзия к прозе. Она лишь высшая степень памяти, которая образы воспроизводит живее. Им обладают и животные, потому что они также видят сны и способны пугаться. Настоящее воображение — поэтическая способность — есть нечто высшее. она душа душевного мира, первичная стихия всех других способностей, представляющихся как бы ее разветвлениями: таковы остроумие, способность схватывать контрасты и т. п. Но ни одна из них не сравняется с воображением, творящим из разрозненных частей нечто целое; тогда как другие способности, опирающиеся на опыт, голько отрывают отдельные листки из книги природы. Из частиц мира воображение творит новые миры. Оно всему подводит итог, даже бесконечности вселенной. Поэтический оптимизм — его преимущественное свойство: отсюда красота форм, населяющих идеальный мир, и та свобода, с какой подобно болидам движутся существа в этом эфире. Оно некоторым образом приближается к ним и заставляет блеснуть перед нашим смертным оком то абсолютное, бесконечное, которое ум в состоянии лишь представить себе. Уже в жизни оно проявляет свое свойство — все украшать, проливая свет на серые и дождливые дни удаляющегося от нас прошлого, одевая их блестящими цветами радуги. Оно — богиня любви, богиня юности. Всякий клочок жизни, о котором мы вспоминаем, горит в удалении, словно страна в небе: это — воображение создало из отрывков это светлое прозрачное целое. В противоположность Орфею мы обретаем нашу Эвридику, когда оглядываемся назад, и теряем ее, смотря вперед» (J. Paul Richter. Vorschule der Aesthetik).

В популярной поэтике Готшалля, второе издание которой (1870 г.) лучше всего доказывает тугую живучесть гегелевских учений, вся эта поэтическая система поэтических сил приведена к краткости обиходной заповеди: воображение только воспринимает прекрасное в природе со всей его случайностью, его материальной неясностью; оно дым — как воспоминание мира. Фантазия — сила высшего разбора, способность чистого созерцания, становящаяся на высшей ступени силой художественного творчества. И та и другая почерпают свои образы из внешнего мира, но фантазия также из мира идей, которые она прозревает (*hineinschaut*) в этой внешности. Воображению грезится, фантазия творит и т. д. (Gottschall. Poetik. 2. Ausg., I, p. 101).

¹ Сл.: Michaut. De l'imagination. Paris, 1876; Cohen, Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins. Zs. f. Völkerpsychologie, VI, 171—263; J. B. Me yer. Das Wesen der Einbildungskraft, ib., X, 26—41. Сл.: Bosanquet, l. c., 110 (Филострат); Oelzelt-Newin. Über Phantasie-Vorstellungen. Graz, 1889; Schmid-Kunz. Analytische und synthetische Phantasie. Halle, 1889; Arréat. Mémoire et imagination. Paris, 1895.

Во всех этих определениях фантазии она является как особая психическая сила, которой указывается область деятельности. Эта деятельность, ее характеристика и результат — поэзия — это есть искомое, пока не определенное, и в объяснение которой лишь предлагают гипотезу фантазии. Но она в свою очередь искомое; что это: в самом ли деле особая сила, творческая способность, или результат обычного психического процесса, потенцированного исключительными условиями? Вопрос, как мы видели, далеко не лишний; если определение поэзии со стороны ее *содержания* (красота) и *цели* (удовольствие) не привело нас к обособлению понятия, то, быть может, мы подойдем к нему ближе, анализируя процессы поэтического творчества; в этой связи обоюдно осветятся и посылки и результат, фантазия и поэзия.

На фантазию как психический процесс обратила внимание новейшая немецкая психология, но в истории реальной разработки вопроса нельзя обойти английских эстетиков. Можно смело сказать, что то же самое значение, какое имеет красота для немцев, у англичан получило *imagination*: вещее слово, таинственное *Sesame* <сезам> арабской сказки, перед которым раскрываются тайники эстетических сокровищ. Я хочу только сказать, что здесь вопрос был поставлен реальнее, на единственный путь, на котором можно было ожидать положительных результатов от исследования; я вовсе не думаю утверждать, что это исследование было сделано и что результаты получились. Но в такого рода работах важна уже одна постановка вопроса, обратившая эстетику к изучению тех внутренних процессов духа, которые обуславливают художественное творчество. На первый раз эти процессы объявились особой силой — *imagination*. Известно, что Шекспир считал воображение одним из специальных свойств поэта, любовника и фантаста:

The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact

<Безумец, любовник и поэт — все переполнены воображением>.

Разделяя область литературы на историю, науку и поэзию, Бэкон (*Advancement of learning*) приурочивал их к трем главным способностям человеческого духа: памяти, разуму и воображению. Приведем его собственные слова: «Отделы человеческого знания отвечают трем отделам человеческого понимания, этого обиталища знания: история отвечает памяти, поэзия воображению, философия разуму... Поэзия есть часть знания, размером слов большею частью ограниченная, но во всех других отношениях в высшей степени свободная; она существенно относится к воображению, которое, не будучи связано законами материи, может по благоусмотрению соединять раздельное в природе и разделять, что в природе связано, производя, таким образом, незаконные браки и разводы вещей. *Pictoribus atque poetis* <для художников и поэтов...> и т. д. Поэзия понимается в двух смыслах: по отношению к словам и к содержанию. В первом смысле под нею разумеется лишь характер стиля, и она относится к искусству речи, что нас в настоящее время не касается; во втором значении она, как сказано, составляет один из главных отделов знания и не что иное, как вымышленная история (*feigned history*), которая одинаково может быть выражена в прозе и стихах. Назначение этой вымышленной истории — доставить некоторую тень удовлетворения человеческому уму в тех случаях, когда природа вещей в нем отказывает вследствие относительного несовершенства природы сравнительно с духом: вот почему, согласно требованию этого духа, в поэзии более полного величия, более справедливого блага, более абсолютного разнообразия, чем какое может быть найдено в предметах природы. События и происшествия настоящей истории не имеют того величия, которое удовлетворило бы человеческий ум; оттого поэзия вымышляет события и действия, более величественные и героические; история предлагает результаты действий, не всегда соразмерные заслугам добродетели и порока, — поэзия измышляет более справедливые возмездия и более согласные с откровениями промысла; история изображает деяния и события более обыкновенные и не разнообразные — поэзия оделяет их необычайностью. Таким образом, кажется, она служит великодушию, нравственности и удовольствию, почему всегда думали, что в ней есть нечто божественное, ибо она *возвышает дух, подчиняя его желаниям образы вещей, тогда как разум подчиняет дух природе вещей*... В этой третьей части знания, т. е. поэзии, я не могу указать никаких недостатков: оно поднялось, как растение, выросая от роскошного плодородия почвы, не будучи посеяно, и распространилось шире всякого другого рода».

В этом определении есть черты, напоминающие аристотелевскую доктрину или перенесенные из нее; важно то, что здесь они подчинены одной психологической категории, которую нам называют, и что от характеристики поэтического дела нам представлено заключить к характеристике воображения как творящей в поэзии силы. Правда, в другом месте труда, из которого сделана предыдущая выписка, Бэкон как будто сам смягчает резкость своего распределения деятельных сил духа по категориям знания; он даже склонен слить эти границы, но заключение, хотя и ослабленное, по-прежнему приводит нас к связи поэзии и воображения: «По отношению к каче-

ствам человеческого духа знание двояко, — говорит Бэкон, — одно касается его понимания и ума, другое его воли, желания и чувства; первое дает положение, решение, второе обуславливает действия и исполнение. Воображение является деятелем или вестником в той и другой области, в области суждения и исполнения (in both provinces, both the judicial and the ministerial): чувство отсылает к воображению прежде, чем разум произнес суд, и разум отсылает к воображению прежде, чем этот суд может быть приведен в действие. Только этот Янус — воображение обладает двумя разными лицами: обращенное к разуму носит печать истины, обращенное к действию — печать добра; но все же это лица такие,

Quales decet esse sororum.

<Какими подобает быть сестрам>.

Вместе с тем воображение не только вестник, но, помимо этой обязанности, обладает или по крайней мере овладело немалым самостоятельным значением. Аристотель справедливо сказал, что «дух ищет такую же власть над телом, какую господин над рабом, но что разум имеет над воображением такую же власть, какую начальник (a magistrate) над свободным гражданином, который в свою очередь может достигнуть власти. Ибо мы видим, что в делах веры и религии мы возвышаем наше воображение над разумом, почему религия всегда старалась действовать уподоблениями, типами, притчами, видениями и грезами. И в другом случае, во всех убеждениях, вырабатываемых красноречием, и других впечатлениях того же рода, маскирующих под крашеной личиной настоящий вид предметов, путь к разуму открывает нам опять же воображение. Несмотря на все это, я не вижу нужды изменять предложенное деление, так как не нахожу науки, которая была бы исключительно областью воображения. Что до поэзии, то она скорее игра, удовольствие воображения, чем его необходимая цель и задача (For as to poesy, it is rather a pleasure or play of imagination, then a mark or duty thereof)».

С легкой руки Бэкона все английские эстетики, литературные критики, и поэты говорят нам о воображении как специальной поэтической силе. Эддисон писал essay об удовольствиях воображения, Экенсейд — длинную поэму; Джонсон определил поэзию как искусство соединять приятное с полезным, удовольствие с истиной, призывал воображение на помощь рассудку. Эстетические суждения Кольриджа не выходят из границ,¹⁵ намеченных Бэконом; известно, что он носился с идеей написать большое сочинение о поэзии и поэтической алхимии, в основе которого должно было лежать исследование о том, что он любил называть продуктивным логосом (productive Logos), другими словами: воображение. Одно из определений Шелли¹⁶ было, что «поэзия в общем смысле может быть названа выражением воображения»; у Рескина «поэзия есть подкашивание воображением высоких мотивов, высоких ощущений»; у Ли Гента она попеременно, но всегда в одном смысле называется imaginative passion, passion for imaginative pleasure — «выражение страсти к истине, красоте и силе, воплощающее свои создания посредством воображения и фантазии и размеряющее свои слова по принципу единства в разнообразии». Таково, в сущности, и определение Далласа в его первом труде, Поэтике (Poetics, an Essay on poetry. By E. S. Dallas. London, 1852); поэзия — *imaginative pleasure*, удовольствие воображения или, полнее, *imaginative harmonious and unconscious activity of the soul*: тот род гармонической, бессознательной душевной деятельности, который состоит в упражнении воображения. В критике на эту книгу Далласа Мэссон пытался ближе определить это существенное понятие английской эстетики.¹⁷ «Поэтическая способность или способность воображения состоит в умственном произведении нового или искусственного concreta; поэтическим гением или темпераментом называется то расположение духа, которое обыкновенно или преимущественно влечет к этого рода умственному занятию... Это разом отличает поэзию во всех ее видах, в стихах и прозе, от всех других форм литературы. В литературе научной или излагающей господствует направление к отвлечению, к возведению фактов и явлений природы к общим представлениям ума и формам языка. В литературе красноречия или нравственного вразумления цель состоит в том, чтобы направить ум к известной цели или привести его в желанное состояние. Но отдельно от них и отлично от той и другой существует еще литература concreta, цель которой — изображать факты и явления природы и жизни или создавать из них новые, конкретные целые. Есть люди, которым нравятся известные события по той простой причине, что они случились, или они могут представить их себе случившимися; люди, которым, например, доставляет наслаждение узнать, что в такое-то или другое время какой-нибудь рыцарь в доспехах проезжал по этой дороге или тому мосту; которых может бесконечно интересоваться тот факт, что у Суллы лицо было в белых и красных пятнах, так что афинский остряк сравнил его с тутовой ягодой, опущенной в муку; люди, способные возвратиться к известному мо-

¹⁵ [На полях вставка: Э. Поз].¹⁶

¹⁷ David Masson. Essays, biographical and critical, chiefly on English poets. Cambridge. 1856: Theories of poetry, p. 421—424.

менту прошлого и даже остановить его на время, как в картине, к тому моменту, например, когда Манлий падал с тарпейской скалы и кровавая смерть была еще впереди или когда Мария-Антуанетта лежала под гильотиной и топор еще не опустился. Такие люди, способные увлечься созданиями собственной фантазии или фантазии других,— настоящие поклонники concreta. Насколько эта литература concreta, назначенная удовлетворить подобным требованиям духа, занимается действительными событиями прошлого, какие сохранила память,— она отходит в область *истории*; все, остающееся вне этого обобщения, принадлежит *поэзии или литературе творчества*. Мы, разумеется, говорим теоретически; на практике, как известно, обе области сливаются, историк нередко выказывает поэтическую фантазию, как, с другой стороны, поэт часто переходит к описанию, становится историком» (ib., p. 422—3). Таким образом, «поэтическое направление есть направление к того рода умственной деятельности, которая состоит в произведении или, лучше, выделении умом известного искусственного concreta; поэтический гений есть природная склонность ума к подобного рода деятельности» (ib., 424). Под конец определение еще раз формулируется в размерах короткой аксиомы: «Поэзия — это мышление, выраженное языком конкретного обстоятельства» (ib., 434).

Даллас еще раз вернулся к вопросу о фантазии в другой своей книге, пытавшейся, как мы видели, построить теорию поэзии на ее цели — удовольствии. Его *hidden pleasure* <скрытое удовольствие>, в сущности, удовольствие воображения. Учение о нем, в котором автор ставит одну из главных заслуг своего труда, следующее. Воображение определяли до сих пор различно: одни не отделяли его от памяти или даже отождествляли с ней, то подчиняя его категории памяти, то, наоборот, подчиняя последнюю категории воображения (Аристотель, Вольф, Гоббс, Локк, Юм, Мальбранш, Декарт). С этой точки зрения воображение — это смутная, заглохшая память. Другие, наоборот, склонны были открыть в воображении элемент страстности и отнести его к области явлений чувства. Таково второе определение Декарта и большое число английских от Шекспира и Бэкона до Томаса Брауна и Шелли. У Шекспира *fantasy* употребляется в смысле любви, как и теперь еще, *fantasy* — это *phantasy*, воображение. Были, наконец, и такие мыслители, которые отождествляли искомую психическую силу с рассудком. Мнение это восходит к ранним временам логики и школе стоиков, различавших в науке суждение и изображение; последнее и есть дело воображения, его специальная задача как разумной способности. В этой теории такие образы, как гиппогрифы, сказочные драконы и тому подобные построения, которые в обыденной речи мы привыкли относить на счет фантазии, являлись не более как *entia rationis* <создания рассудка>. Но даже оставив схоластику, мы найдем ту же теорию о разумности воображения у Гассенди, великого противника Декарта, у сэра Джона Дэвиса, Генри Мора, Дюгальда Стюарта, Кэрпентера и в известной степени у Д'Аламбера, когда по силе воображения он готов сопоставить с Гомером Архимеда. Это один род учений, приурочивавших факты фантазии к той или другой области психических явлений. В других учениях, наоборот, она являлась отдельной от них, совершенно самостоятельной силой, с совершенно особыми процессами и своим кругом деятельности. Такой она представлялась, как мы видели, Жан-Поль Рихтеру и вообще всей старой немецкой эстетике, предлагавшей нам вместо анализа психического явления, о самостоятельности которого нам говорят, какое-то синтетическое построение, взятое на веру, не доказанное, как *deus ex machina*. Что всего сильнее перечит этой гипотезе самостоятельности, это — видимая смежность фактов воображения с фактами памяти, рассудка, чувства, которая вызвала их отождествление в предыдущих теориях, а Гэмилтона заставила признать столько же родов воображения, сколько различных родов интеллектуальной деятельности. Это и есть точка отправления Далласа: воображение не есть какая-то особая психическая сила, особая способность; оно не есть исключительно память, исключительно рассудок или чувство — оно то, и другое, и третье, оно — их *функция, выражение их бессознательной автоматической деятельности*.^ж

Это требует объяснения, в котором я следую Далласу.

Факт бессознательной деятельности души лишь в недавнее время завоевал себе место в философии. Уже Лейбниц поставил его, хотя не ясно. Теперь о нем трактует немецкая психология, его принимают Гэмилтон, Милль и Спенсер. Как ни странно, кажется, говорить о бессознательной мысли, о безотчетных движениях памяти, факт существует и не может не обратить на себя внимания психолога. «Мы живем в двух концентрических кругах мысли,— говорит Даллас,— внутренний круг, который мы сознаем и который мы можем представить себе освещенным, и внешний, темный, к которому мы относимся бессознательно. Между внешним и внутренним кругом, между нашим сознательным и бессознательным существованием происходит постоянно свободный, незаметный для нас обмен. Целые ряды мыслей проходят взад и вперед, из мрака к свету и из света к мраку. Когда мысль переходит из внутреннего

^ж О «бессознательных состояниях» и их физиологическом объяснении см.: Р и б о. Болезни личности. Москва, 1886, стр. 9—30.

круга во внешний, она исчезает там, мы ее забываем и не знаем, что с нею случилось. По прошествии известного времени она возвращается снова, обогащенная и измененная, как будто не та, что прежде, так что мы и не в состоянии признать ее... Что происходит в этой внешней области мысли, вне расчета нашей воли и большею частью помимо сознания, и составляет то, что мы привыкли называть воображением» (I, с. 1, р. 267—8). В оправдание этих общих мест Даллас предлагает анализ бессознательных процессов духа по категориям рассудка, памяти и чувства, к которым предыдущие теории поочередно приурочивали воображение. Из разбора оказывается, что не только эти процессы имеют место, но что мы издавна приучились объяснять многие из них игрой воображения, хотя и не отдаем себе отчета в научной состоятельности этого объяснения.

Начнем с процессов памяти. Мы не только стараемся припомнить, что в данное время не присуще нашему сознанию, но о чем не знаем, существовало ли оно там когда-либо. Сплошь да рядом этот факт бессознательности удваивается, мы ищем в памяти факта, которого там не находим, и, чтобы напасть на него, стараемся насильно забыть, отвлечь мысль в другую сторону от искомого и иногда припоминаем, что надо, среди постороннего разговора; таким образом, воспоминание не только предваряется забвением факта, но и забвением того обстоятельства, что мы старались его припомнить. Явлению бессознательной памяти существуют тысячи примеров, так что легко прийти к заключению, что ум, собственно говоря, ничего не позабывает: «Чем он овладел однажды, то он удерживает, до смерти не выпуская. Мы знаем более, чем думаем и сознаем, верная мысль бережет втайне, что бы мы ей ни вручили. Таким образом, раскрывается перед нами странный феномен — знания, которым мы обладаем, пользуемся и которого, тем не менее, не создаем, и не только не создаем временно, но иногда в течение всей жизни» (I, р. 211). Даллас рассказывает по этому поводу о графине Лаваль, говорившей во сне на каком-то языке, в котором никто из окружающих не мог добиться смысла. Раз, когда она сделалась больна, за ней ходила служанка из Бретани; в непонятных словах она признала бретонские. Оказалось, что графиня родилась в Бретани и в детстве научилась болтать на языке, который потом забыла, а между тем ее память удержала звуки, смысл которых ей самой был непонятен.³ Другой пример: иногда мы припоминаем во всей живости и подробности факты, случившиеся вокруг нас, когда мы были безнадежно больны и, казалось, не имели ушей, чтобы слышать, и глаз, чтобы видеть. Гуляя в окрестностях Оксфорда, Шелли был поражен одним ландшафтом, который перед тем он никогда не видел, а между тем смутная память подсказывала ему, что он видит его не в первый раз. Долгое время спустя воспоминание об этом странном факте еще приводило его в какой-то мистический ужас; между тем это был только факт бессознательной памяти: известный вид мог вызвать в нем путем разных ассоциаций, последовательностью которых он не в состоянии был овладеть, представление, казавшееся совершенно заглохшим. Но еще несомненное, что в подобных случаях мы очень склонны говорить об игре воображения, хотя бы болезненной. Капитан Маррэт рассказывает о себе, как один из матросов его корабля упал в море, а он бросился за ним, чтобы спасти его. Вынырнув на поверхность воды, он увидел себя в море крови; сообразить, что акулы были вблизи, что несчастный матрос стал их жертвой и его собственная жизнь висела на волоске, было делом одной минуты. В одно мгновение ока вся прошлая жизнь предстала перед ним, все, что он когда-либо делал, думал или говорил, такие мелкие события из его далекого прошлого, память о которых, казалось, совершенно изгладилась. Это, очевидно, явление бессознательной памяти, оно так создавалось. Но могут быть и такие комбинации, где мы склоннее говорить о воображении, потому что не в силах уследить те посредствующие ассоциации впечатлений, которые связывают крайние члены целого ряда. Отчего, например, напев методистского гимна возбуждает в известном человеке впечатление снежного дня, картину снеговой бури? Гимн поется на мотив шотландской народной песни, который сам не что иное, как переложенный на другой ключ мотив другой народной песни, слышанной когда-то в юности, где в первом стихе говорится о метели. Вот это впечатление, заброшенное где-то в темном уголке памяти, и соединяется для нас с напевом методистского гимна; мы только забыли посредствующие ассоциации впечатлений (обе шотландские песни), потому и говорим о необъяснимой игре воображения.⁴ Но таких посредствующих звеньев может быть в другом случае и более, и они легче могли забыться; тем легче мы говорим о воображении, не подзревая, что в основе всего лежит факт памяти.

Переходя к разбору бессознательной деятельности мысли, Даллас указывает не только на явления сна и сомнамбулизма, но и на примеры совместной, иногда очень сложной умственной работы. Мы разбираем ноты, и в то же время играем на форте-

³ См. аналогические наблюдения Hément над глухонемым: Н. Кареев. Основные вопросы философии истории, ч. II, стр. 191.

⁴ Сл.: Revue Bleue, 1895, № 12 (2^e semestre); Jules Breton, Souvenirs d'un pèlerin paysan, стр. 355 [следует выписка на полях]

пьяно, и можем вести разговор с окружающими. Очевидно, не ко всякому из этих актов мы относимся с одинаковой степенью сознательности. Писец, которому Вальтер Скотт диктовал свои романы, очнь скоро заметил, что у него одновременно находились в работе два ряда мыслей: когда одна фраза диктовалась, другая уже слагалась мысленно, хотя неодинаково сознательно; отчего случалось, например, что одно какое-нибудь слово из этого второго ряда забегало невзначай в фразу, находившуюся тогда под пером писца, где оно было вовсе не у места, тогда как в следующую за тем оно вставлялось само собою безо всякого насилия и противоречия (entertained *vm. denied*).^к

Следующие примеры всякий, вероятно, встречал в своем ежедневном опыте: вы ищите разрешения трудной задачи, напрасно стараетесь привести к одному знаменателю накопившиеся мысли, требующие теоретического разрешения — и это решение является у вас потом совершенно случайно, когда вы уже устали искать и о нем забыли, будто каким-то наитием. Изыскивая средние термины для своих силлогизмов, Авиценна горячо молился Аллаху, да пошлет он ему искомое; анекдот рассказывает далее, что эти средние термины объявились ему во сне, как тот стих Томаса Кэмпбелля, с которым он возился целую неделю, и раз, проснувшись ночью, нашел его в голове совсем готовым. Подобное рассказывается о Кольридже. Математик Maignap продолжал во сне свои математические выкладки и просыпался иногда от удовольствия сделанного открытия; Кондильяк кончал мысленно главы своего труда, которые, ложась в постель, он оставил неоконченными. Эберкромби рассказывает об одном адвокате, которому предстояло решить очень запутанное дело, сильно его беспокоившее. Жена видела, как он поднялся ночью, что-то писал у своего стола и снова лег. Утром он рассказал ей, что видел интереснейший сон: ему представилось, что он самым наглядным образом выяснил запутанность предстоящего дела; он много бы дал, если б ему удалось припомнить сон. Подойдя к столу, он нашел там решение совершенно готовое: он записал его ночью.

Я выбрал лишь немногие из числа анекдотических примеров, собранных Далласом, может быть самые крайние. Как бы то ни было, нет сомнения, что многие из них дают повод в обыденной речи говорить о силе воображения, о расстроенном, возбужденном воображении.

Бессознательные явления чувства, в форме любви, инстинкта, симпатии, известны более других, и о них я буду говорить лишь поскольку они сплошь да рядом приводят нас к тому же определению, к какому, мы видели, не раз приводились явления только что рассмотренных нами психических категорий. Говоря, например, об инстинктах беременной женщины, мы обыкновенно ссылаемся на воображение. В других случаях мы непоследовательны. Мы говорим о симпатической заразительности смеха и зевоты, потому что смеемся и зеваем, когда кругом нас зевают и смеются. Но когда св. Бернард проповедует по-латыни немецким крестьянам, возбуждая в них восторг и готовность идти на освобождение гроба господня, мы твердим о воображении, тогда как здесь обнаружилась та же сила симпатии, симпатии не к словам проповедника, которые никто не понимал, а к его движениям, одушевлению, к его восторгам. Это тот же факт, что и заразительность смеха.

Таким образом, явления бессознательной мысли, бессознательной памяти и чувства не только постоянно переносятся нами на воображение, не то по ошибке и потому, что так принято, не то по смутному сознанию их тождественности, но приводят нас к положительному, теоретическому отождествлению. Область воображения — это вся область бессознательных процессов духа; игра воображения — это свободное, безотчетное движение процессов, совершающихся в этой области; то, что мы называем удовольствием воображения, достигается теми средствами, которые вызывают это движение или помогают ему развиваться. Это и есть высшая цель всякого искусства.

Обратимся к соответствующему отделу Поэтики Scherer'a (стр. 160 и след.).^л

«Весь процесс, ведущий к созданию художественных произведений, начиная с зарождения поэтического мотива до его окончательной разработки в слове и ритме, может быть назван процессом фантазии», — говорит он. Но что такое фантазия? Ясно, что она в близком родстве с памятью; может даже подняться вопрос, не совпадает ли она с последней. Шерер склонен отождествить их: там и здесь дело идет о воспроизведении старых представлений. Возможно ли воспроизвести представление в формах, совершенно тождественных с первым восприятием его? Некоторые психологи отрицают это, принимая, что каждое воспроизведение соединено с изменением; мы говорим о большей или меньшей точности памяти. Если представление воспроизведено не совсем точно, изменение совершилось; это изменение старых представлений и есть дело фантазии: она — изменяющее воспроизведение (*verwandelnde Reproduction*). Изменился, например, порядок старых представлений, так что они

^к Об одновременном существовании нескольких состояний сознания см.: Рибо. Болезни личности. Москва, 1886, стр. 146—7, 244 прим.

^л К литературе о фантазии: Oelzelt-Newin. Über Phantasievorstellungen. Graz, 1899; Arréat. Mémoire et imagination. Paris, 1895.¹⁷

являются в новой связи или даже в нескольких, ибо возможны различные сочетания, из которых каждое вызывает новый ряд представлений. Это — работа фантазии, не создающей свои образы из ничего, а воспроизводящей их из глубины памяти: памяти о личном прошлом либо об образах, созданных фантазией других поэтов.

Вне господства воли и без сознательной цели, но, вероятно, под влиянием физических настроений и бессознательных возбуждений фантазия создает сновидения. Значение последних для познания фантазии давно указано Жан-Поль Рихтером, Фишером и другими.^м Фишер различает продуктивные и репродуктивные сны. Под первыми разумеется простое воспроизведение во сне впечатлений, удержанных памятью; в первых впечатления чувств принимают символические образы, и эти образы предстают в каком-нибудь положении, в связи рассказа. И на этот раз мы имеем дело не с созданием чего-то нового, а с сочетанием старого, с репродукцией: впечатления, обусловленные известным раздражением чувств, вызывают в душе другие, с ними сродные из многих накопившихся, и вступают с ними в связь. Таким образом, неправильности в сердцебиении и обращении крови вызывают видения страха, раздражение в полости легких — представление во сне, будто человек летит. По Шереру тело представляется в сновидении домом, как и в мифологических поверьях (сл.: Wackernagel, Zeitschrift f. d. Altertum, VI, 297). Но вообще в этой области исследования, как и в символике сна, многое остается пока неясным.

Те же процессы сновидения, производящие впечатление продуктивности, создания, происходят и наяву: когда какое-нибудь представление вызывает в нас ряд других, взаимно смежных; когда нас поразит какое-нибудь лицо, и мы невольно присочиняем к нему его биографию; либо, наоборот, какой-нибудь рассказ, сообщенный нам в общих очертаниях, побуждает нас вообразить себе рельефно действовавшие в нем лица.

Этот же свободный бессознательный процесс фантазии, наблюдаемый наяву и во сне, в поэзии является направленным к определенной цели. Акт творчества либо происходит всецело внезапно, зараз, как будто совершается помимо нас; либо он является сознательным, постепенным, направляемым волей к известной цели: когда, например, поэту представляется сюжет в общих чертах и дело идет об изображении его в частностях. Здесь рядом с фантазией, не на смену ей, является упорядивающая ее сила, рядом с *imagination* — *la raison* <воображение — рассудок>, возвышенная как верховный фактор поэзии, начиная с Boileau и кончая Готтшедом.^н

Итак, фантазия воспроизводит ассоциации впечатлений; чем разнообразнее ассоциации, тем сильнее фантазия;^о человек, одаренный ею, не в состоянии ни воспринять впечатление, ни сосредоточиться на нем, не связав его с целым рядом других, с ним смежных, вызываемых им; причем ряды могут разнообразиться: у иных смежность охватывает психическую область (*imagination des états de l'âme* <воображение душевных состояний>), у других исчерпывается образами (*l'imagination des objets* <воображение предметов>).^п Все дело в этой часто необъяснимой на первый взгляд смежности, в тайне этой взаимной обусловленности. Признания поэтов в этом вопросе для нас драгоценны, но и они не столько объясняют, сколько ставят вопросы. Отто Людвиг рассказывает, как зарождались и постепенно объективировались в его воображении поэтические образы: всему предшествует какое-то музыкальное настроение, переходящее в впечатление цвета; «затем я вижу образы, один или несколько, в каком-нибудь положении или расправке: точно гравюра на бумаге того цвета или, скорее, как мраморная статуя или группа, на которые солнечный луч падает сквозь завесу того цвета. То же впечатление краски я получаю, когда меня сильно поразило какое-нибудь поэтическое произведение: если я перенесусь в настроение, какое дают стихотворения Гете, я точно воспринимаю впечатление золотисто-желтого цвета, отливающего в червонный; Шиллер настраивает меня на ярко-пунцовый цвет; у Шекспира каждая сцена является освещенной оттенком того особого цвета, в каком мне представляется вся пьеса». У Альфьери, наоборот, музыкальное настроение ассоциируется с поэтическим, предвзвешивая его: почти все его трагедии написаны под влиянием музыки, зародились несколько часов спустя.

Физиологическо-психологической ассоциации цвета, звука и образов я далее не касаюсь; в области поэзии меня интересует ассоциация образов с образами, причины их притяжения и его законность. На почве личного самонаблюдения, откровений ху-

^м См. литературу вопроса у Шерера, 162 [*следуют библиографические выписки по Шереру*]. Сл.: Рибо. Болезни личности. Москва, 1886, стр. 41—42. К теории фантазии важно также изучение делиризма (сл.: Arréat. *Mémoire et imagination*, стр. 140 след.).

^н Сл. заметки Souriau, *Les éléments de la raison du Beau* в *Bulletin hebdomadaire des Cours et Conférences*, I-ère Année, № 25 (1895), стр. 394 и след.

^о Сл.: Oelzelt-Newin, стр. 58, 60.

^п Сл.: Bourgé, *Études et Portraits*. Paris, 1889, I стр 102, 104, 114—15. Примером первого является Lamarline, второго — Shakespeare, Goethe, V. Hugo. Сл. еще стр 278—9.

дожников, наконец наблюдений над стилистическими особенностями народной поэзии она лишь отчасти уследима — для ряда мелких фактов; с их анализа необходимо начать, чтобы открыть себе путь к анализу сложных, в создании которых на помощь воображению являлся и рассудок, *raison* рядом с *imagination*. Ассоциации звука, цвета и образа принадлежат к разряду первых и вместе первичных; точно так же простейшая ассоциация образов между собою — источник символа и метафоры, тогда как аллегория, сознательно распространяющая сравнение на ряды фактов, обнаруживает уже деятельность разума или остроумия. К первичным ассоциациям принадлежит, например, сближение грозы с битвой (сл.: Шерер, 116—117, 267) и далее взаимное перенесение определений из одной области в другую:

Заграют трубы, як грім на неби,
Блиснут мечэми, як мольня в небі,
Пустэ стрілочки, як дробен дощик

(Потехня. Объяснение малор. и сродн. народных песен. II. Колядки и щедровки, стр. 659). Поводы сближения: понятие борьбы перенесено на летние грозы, гул грозы на гул битвы или пира; отсюда новое сближение: битвы с пиром, вареньем пива (I. с., 580). То же объяснение приложимо к целому ряду народных поэтических образов и сравнений: невесты с зарею (I. с., 394), молодца с соколом, нити — связи — пряжи и т. п. Во всех этих случаях исходной точкой представляется ассоциация двух образов, но каждый из них увлекает за собой по смежности другие; получаются два параллельных ряда фактов, которые в свою очередь сопрягаются и дают повод к новым ассоциациям (сл. сказанное мною по поводу сокола-молодца в моем отчете о книге Шульца, Ж. М. Н. Просв., ССХХI, 1882, июнь, стр. 284—5). Интерес в исследовании этих постепенных усложнений состоит в том, чтобы уследить личный момент в разработке готовых, простейших материалов сближения, ибо художник ассоциирует не только свои впечатления, но и готовые ассоциации. В этой точке свобода воображения ограничивается его историей, тем, что мы называем поэтическим преданием, что Шерер называет поэтическим капиталом. Здесь данных для анализа представляется много; чем глубже мы его исчерпаем, тем яснее выделяется и естественные границы того процесса, который мы называем воображением. Определение получится путем ограничения. Объяснюсь примером: человек, в котором пение методистского гимна вызывает образы зимы и метели, слышал когда-то ирландскую песнь на тот же мотив и с теми же образами. Его фантазия в данном случае факт его личной ассоциации; эта ассоциация и те же результаты в области фантастического сочетания может явиться и у других, слышавших смолоду и песнь и гимн; вне этих условий результатов не будет. Но это условия — специальные; меня, например, они не обязывают, и впечатления зимы и бури я не ощу, как бы ни вдумывался в музыку. А вот другой пример: все средневековые поэты страдают мономанией сочетаний — весны, весеннего утра и любви; один образ вызывает в них непременно другой; если кто из них затянёт по поводу весны печальную ноту, то это — контраст, за которым чувствуется все то же старое, взаимное притяжение понятий: надо бы быть счастливым, любить, а я обездолен, страдаю. Эти условия, это сочетание ощущений и образов — общи всем нам; между нами и природой протягиваются определенные нити, проходят течения, и если мы вкладываем в природу долю своих личных ощущений, то под условием, чтобы она в нас их поддержала. Пасмурное, слезливое утро не наладит нас на веселье, и ложное веселье Tartarin <Тартарен из Тараскона> на верху Альп не принадлежит к числу поэтических. Перед нами два факта: факт личной ассоциации в представлении ирландца и факт ассоциации, так сказать, общей, неотменимой, обязывавшей целые поколения поэтов. Эту обязательность и надо изучить в истории, ибо поэзия не только психологический, но и исторический процесс.¹⁸

IV

Процесс древний, общий ход которого мы попытаемся набросать. Поэзию мы встречаем в преддверии истории, в соседстве с началами языка и мифа. В просторечии и даже в ученой терминологии мы и теперь смешиваем эти понятия: «поэтические воззрения» славян на природу (Афанасьев) подразумевают их мифологию; мы говорим: «солнце село», не отдавая себе отчета, что говорим языком мифа; один и тот же принцип анимизма, древняя ассоциация представлений живого с неживым лежит в основании мифа, одухотворяющего дерево, поэтической мистерии и языка, переносящего на одушевленные предметы категории рода.

И в формальном и в содержательном отношении поэзия продолжает собою, на почве уже определившихся исторических отношений, деятельность мифа, как миф явился развитием слова.

Это потребует некоторых объяснений и напоминаний. Начнем с частного вопроса.

«Что лежит в основании всякой религии и искусства, как не представление о природе и ее исконных началах под формой символов более или менее точных, личностей более или менее определенных? — с тою разницею, что в первом случае они предполагаются существующими, во втором (то есть в поэзии) предполагается, что они не существуют» (Taine. Histoire de la littérature anglaise, t. I, p. XXXV). Таким образом, Тэн ставит вопрос о так называемом *поэтическом вымысле*. В нашем случае это вопрос капитальный. Теория вымысла, если принимать ее как что-то *личное*, разрывает поэтическое развитие на две половины, из которых каждая, предполагалось, живет по особым законам, одна в среде исторически определенных, *личных* отношений, другая за чертой личности и истории. Ясно, что если мы имеем в виду доказать, что этой расторгнутости на самом деле не существует, что поэзия мифа обусловлена теми же законами, как и поэзия личности, нам необходимо удалить эту теорию вымысла.

О вымысле можно говорить в объективном и в субъективном смысле. Или он объективен, т. е. существует безразлично в сознании каждого, массы; поэт составляет часть этой массы; в таком случае его личное измышление необходимо отливается в формах этой объективности. Или он сам измышлял что-нибудь и выразил это в поэтическом произведении; но всякое поэтическое произведение назначено для общества, для читателя; читатель принял мой вымысел за чистую монету: в таком случае он нашел в нем удовлетворение своим требованиям вероятия, своим типическим представлениям о поводах и целях людских действий и т. п. И здесь, стало быть, как и в предыдущем случае, субъективный и объективный вымысел покрываются. Вот эти-то условия, вне которых не стоит ни один поэт, ни одно произведение поэзии, и вносят первый элемент законности в область, где долгое время привыкли видеть действие вполне субъективных настроений. Раскрытие этой законности поможет нам привести в генетическую связь первобытную поэзию мифа с позднейшей поэзией личного вдохновения.

Полнейшее единение первобытного певца с его средой, неотделимость его от этой среды давно стали общим местом. Это, можно сказать, факт, установленный более рациональным изучением памятников народной поэзии. Древний поэт не творит, собственно говоря, ничего такого, что бы не существовало в представлении его современников как знание или чаяние. Оттого он не поет *для* них, потому что не в состоянии передать им ничего, что бы они в известной мере уже не знали; но он поет *от* лица всех, *за* всех. У него больше памяти, он *талантливее*; в этом его *личность*, не в *содержании сознания*, обособляющем его от массы, как обособился современный нам человек, поэт, также поющий для массы, но не исходя из нее, а к ней спускаясь.

При таком единении первобытного певца и слушателей субъективный и объективный вымысел (если б такое различие было мыслимо в ту пору развития) могли только взаимно покрываться, т. е. вымысла собственного нет. Миф, например, не вымысел, а результат психического акта, столь же естественного, как всякое другое отправление душевной деятельности; особая форма субъективного восприятия явлений внешнего и в переносном смысле внутреннего мира. Певцы ведийских гимнов, очевидно, верили в то, что воспевали: космическая борьба Индры была для них таким же реальным фактом, каким для нас физическое объяснение явлений грома и молнии. Молния не представлялась огненной птицей, а была таковой на самом деле, и небесные коровы — облака паслись по небесному лугу. Назовите психическую способность, сделавшую возможными подобного рода образы, фантазией, наивно сблизившей односторонне сходные представления (молния — птица; облака, дождь — коровы, молоко), ее придется отнести на долю целой культурной среды, бережно устранив из нее тот элемент субъективности, сознательности, который мы обыкновенно соединяем с понятием вымысла. Берем другие примеры: для рапсодов гомерического эпоса Гектор и Ахилл, Троянские деяния и приключения хитроумного Одиссея были столь же реальным фактом, как для средневекового трувера песнь о Ронсевале и подвиги Сида Кампеадора. Так смотрели на то и другое и современники эпических певцов. Мы говорим здесь не только о фактической стороне того или другого эпоса, которая могла лежать на далеком историческом грунте: вера отдана была всецело тому идеальному содержанию эпического рассказа, которое не уложить ни в какие рамки исторически вероятного и где с современной индивидуалистической точки зрения мы были бы всего склоннее усмотреть действие личного творчества. Верили, что Афродита в самом деле полюбила Анхиза в Идейской долине, что архангелы Михаил и Гавриил спустились на Ронсевальское поле, чтобы отнести в небесные палаты душу Роланда. «Греческий поэт чувствовал неудержимое стремление выражать свое внутреннее содержание в объективности национального мифа. Таким образом не только охранялась поэзия от личной субъективности поэта, которая трудно воспринималась мифом, но и, с другой стороны, более сосредоточенная, глубокая мысль индивидуального поэта углубляла содержание народного мифа и формально делала его совершеннее. И в самом деле, если поэт, подобный Эсхилу, выражал свои идеи посредством мифа, последний если не пересоздавался вновь, то все же преобразовывался. *Почка это преобразование оставалось незаметным для слушателей и, может быть, для самого певца, это было доказатель-*

ством, что мысль осталась народной и объективной, как например у Эсхила и Софокла. Как скоро она становилась субъективной, миф изменялся насильственно. Но до этого еще долгий путь». Р

Мы знаем наперед, что в конце этого пути мы придем к эпохе развития так называемой личной поэзии: Эсхилу и Софоклу должен быть, очевидно, противопоставлен Еврипид; но мы сильно сомневаемся, чтобы насильственное изменение мифа можно было исключительно объяснить *подвигом личной мысли*. Факты этого не допускают, как не допускает связь, необходимо предполагаемая между поэтом и его средой. Пира личной поэзии составляет в истории шаг вперед против мирозерцания, обусловившего творчество мифа и поэзии безличной; исторический прогресс состоит в последовательной дезинтеграции общественных форм, как и форм сознания; но дезинтеграция никогда не доходит до разобщения человека с окружающим его обществом, с его кружком, как бы мал и личен он ни был. Таким образом, всегда остается возможность взаимодействия, обоюдных влияний и определений, и факт личного творчества если не вызывается, то определяется формами и требованиями объективного духа. Так в противоположность гомерическому эпосу, выросшему на почве военно-патриархальных отношений, личная поэзия лирики и драмы сопровождает появление греческих аристократий и демократий, на которые разбилась первобытная цельность эпического уклада. Тот же разрыв произошел и в мирозерцании: эпические идеалы оказались несостоятельными перед требованиями истории; они дробятся и разрабатываются далее на почве более узких исторических отношений. Пределы лирики и драмы уже очертаний эпоса, как самый интерес, ими возбуждаемый, материально ограниченнее, но зато интенсивнее: вместо народной массы, в которой все отправления организма совершаются с какой-то массивной, медленной устойчивостью, легко уследимой, как те законы, которые статистик выводит из ряда однообразно повторяющихся фактов; вместо народной массы — перед нами крохотные демосы, резкая очерченность сословий, борьба и развитие личности; как будто больше жизненности, и общественный пульс бьется лихорадочней, возбуждая в нас идеи произвола субъективных порывов, личного вдохновения и т. п. Между тем эти пределы не выходят из пределов законности, определяющей развитие новых форм жизни и мысли из форм предыдущих, и личное вдохновение художника по преимуществу укладывается в рамки того объективного духа, которому ему суждено служить выражением.

Мы подошли, с одной стороны, к разрешению вопроса о значении вымысла в пору развития личной или искусственной поэзии. Мы уже знаем, что в безличную пору о вымысле нельзя говорить, потому что поэт не сознает его таковым, принимая его вместе с верованиями массы. Но и в историческую пору отношения поэта к его более узкой среде, в сущности, те же самые, и его личное творчество настолько же обусловлено требованиями, стоящими вне его расчета. Но это только одна сторона дела: требования, связывающие поэта, выходят не только из его среды, но ведутся издалека, из других кругов развития, которые приготовили и эту среду, и господствующие в ней поэтические вкусы, наконец самого поэта. Таким образом, вопрос о личном вымысле, которым обыкновенно характеризуют поэзию индивидуализма в отличие от безличной, становится для нас в исторической перспективе; его границы и законность проявления откроются нам полнее, когда мы проследим связи, соединяющие между собою эпохи поэзии: поэзию личности с творчеством первобытного мифа. Несколько слов из статьи Cohen^а, где в первый раз ясно поставлен вопрос о поэтическом генезисе, помогут нам выяснить некоторые подробности, облегчив дальнейшее диалектическое развитие наших положений.

«После того как в длинном ряде поколений, создававших мифы, народ усвоил себе природу вещей соответствующими способами апперцепции (восприятия), он доходит под конец до той культурной эпохи, когда все эти мифические представления раскрываются ему как ложные. Этот момент в развитии народа или, лучше, человечества — так как он неизбежно повторяется у каждого народа — и есть *начало искусственной поэзии* (der springende Punkt der Kunstpoesie). Возбуждаются представления, целые области новых представлений, но в глубине сознания еще живут и действуют нагроможденные старые, к которым новые начинают относиться отрицательно. Каким путем уравниваются те и другие, если не путем соглашения (Begattungsprozess)? Потому что об уничтожении старых, укоренившихся представлений новыми, разумеется, не может быть и речи: новые еще слишком юны, а старые слишком крепко сплелись с общим содержанием сознания и не так-то легко могут быть выгорожены. Из всего этого открывается только одна возможность — новейшей апперцепции, сложной из новой и прежней, старой. Эта новейшая апперцепция и есть *поэзия*. Отношение двух или нескольких представлений, выражавшееся в мифе в форме *уравнения* (Gleichung),

^а Н. Steinhil. Der Durchbruch der subjectiven Persönlichkeit bei den Griechen. Zeitschrift für Völkerpsychologie, II, стр. 323—324.

^с Н. Cohen. Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins. Zs. f. Völkerpsychologie, VI, 2, стр. 215—217.

выражается теперь, после вторжения неравных элементов, в форме *сравнения* (Vergleichung). Таким образом, психологические отношения представлений остаются те же, только их относительная логическая ценность определяется иначе, т. е. соотношения представлений устраиваются в сознании несколько иначе благодаря вторжению новых представлений; другими словами, образуются новые отношения. Они представляются со всех сторон: прежде всего со стороны строго теоретических апперцепций, потом и со стороны этических желаний и стремлений... укажем здесь только на период греческих *поэтических космогоний*, составляющих переход от этики [вероятно: этики] и безыскусственной поэзии (Naturpoesie) к науке и поднимающейся вместе с нею сознательной искусственной поэзии. Вначале происхождение мира представлялось результатом естественного полового акта; впоследствии, при первом чаянии о физических законах, идея полового генезиса не могла удержаться, несмотря на это или, лучше, по этому самому, нам говорят, что вначале всех вещей был *Эрос*. Так *мифология* переходит в *поэтическую космогонию*. Это отношение остается таковым у большей части досократовских философов. Помимо естественно-исторических предположений, на которых, по мнению Аристотеля, опирается принцип Фалеса, нет сомнения, что мифическое предание о родоначальнике богов Океане и матери богов Фетиде послужило ему точкой отправления. Оттого мы видим, что и позднейшие, более развитые философы не покидают мифическо-поэтической оболочки. Эмпедокл называет свое соединительное начало — Ἀφροδίτη, Κύπρις <Афродита, Киприда>.

Таким образом, поэзия происходит из потребности согласить противоположные апперцепции (представления) — в создании новых. Она возможна, ибо эта потребность легко удовлетворяется, поскольку противоположность апперцепций не радикальная и они лишь слегка отталкиваются взаимно. Законченности, определенности (Schroffheit) новая апперцепция при своем появлении не имеет, она приобретает ее лишь впоследствии. Оттого эти апперцепции могут ужиться в сознании — в форме соглашения, сравнения (Vergleichung). Прежде говорили: молния — птица или, вернее, молния не есть что-либо особое, отдельное от птицы, но оба явления — одно и то же, как две птицы — одно и то же для сознания, различающего виды, ибо признаки того и другого комплекса представлений одни и те же. После того как там и здесь раскрылись признаки сходства, прежнее единение было уничтожено, и молния является теперь не птицей, а *словно* птица, *похожей* на птицу. Сравнение должно было появиться, потому что старая апперцепция (молнии — птицы) слишком глубоко залегла в сознании, чтобы быть уничтоженной, а между тем перестала выражать собою факт: она становится сравнением. Поэтическое сравнение (Vergleichung) есть соглашение (Vergleich), в которое новая апперцепция вступает со старою. Таким образом, поэзия происходит из чисто психологической потребности в процессе представлений, обусловленном их природой. Расходящиеся признаки комплексов представлений не могут привести к уничтожению одного из них, но они изменяют их течение (Lauf), их взаимные отношения; таким образом, из мифической апперцепции, сознающей себя в полном обладании истиною, вырастает поэтическая апперцепция сравнения (Vergleichungsapperception), в полном сознании своей несоразмерности (Inadäquatheit).[†]

Представлял ли себе Гете этот психический процесс, объявляющийся на переходе к новому времени (in einer neuen Zeitkunde) и создающий поэзию по психологическим законам, — этого я не берусь решить, во всяком случае замечательно его изречение: поэзия действует с особой силой при начале общества (im Anfang der Zustände), как бы оно ни было дико и образовано, или же при *изменении культуры* (bei Abänderung einer Kultur), при знакомстве с чуждой культурой, так что тогда, можно сказать, сказывается влияние новизны. Поэзия при начале общества есть миф; при изменении культуры — заметим: в особенности при знакомстве с чуждой культурой, с появлением новых апперцепций — миф становится поэзией.

После этого несколько пристального анализа поэтического генезиса мы можем снова повторить вопрос о вымысле. Покрываются ли взаимно в пору развития личной, сознательной поэзии вымысел субъективный и объективный? Другими словами: возможно ли признание вымысла как факта личного творчества, *специально* истекающего из фантазии поэта? Ответив отрицательно, мы только закрепим черту единения между поэзией мифа и поэзией субъективности, в основании которой ставили до сих пор теорию *личного* вымысла, гипотезу *личной* фантазии.

[†] В сущности, к тому же приходит L. Kessler (Das Wesen der Poesie, Leipzig, 1889), когда говорит, что в поэзии связь между образом и чувством не всецело логическая (die Verbindung zwischen anschaulicher Vorstellung und Empfindung nicht ganz auf begriffliche Vermittlung angewiesen ist, p. 12), ибо поэтические представления не столько выражаются, сколько возбуждаются словами (стр. 13: die poetischen Vorstellungen nicht eigentlich durch Worte übertragbar, nur anregbar sind), типические или символически выражающими действительность (lauter Stichworte für das Erscheinen des lebendigen Bildes selbst). Об отношении мифа к поэзии сл.: B r u c h m a n n. Biologische Studien. Zs. f. Sprachgeschichte, 210 след., 228, 332—40.

Мы только напоминаем сказанное выше о необходимой связи поэта с окружающей его общественной средой. О задачах лирика говорить, кажется, нечего: он только и может выражать, что одинаково и во всякое время ощущается всеми, разумеется в форме господствующих этических определений, современного канона прекрасного и т. д. Но и эпический (если только настоящая эпика возможна в эту пору) и драматический поэт не менее того определяется содержанием своего общества, накопившимся в нем богатством объективного знания и любимых образов; вместе с другими он участвует в создании новых представлений действительности, которым отмечается всякий прогресс культуры; но эти новые слагаются только сквозь призму старых, по соглашению с ними, ими формально определяются. Мы видели в этом существенную задачу поэзии. Таким образом, *не только солидарность с средой, но и обязательность образов прошлого вносит в поэтическую деятельность законность, исключающую гипотезу личного вымысла. В данных условиях личный вымысел может существовать единственно под условием объективного существования в современной среде, где он в свою очередь обусловлен заветами истории, формулами представлений, ведущих свое начало из далекой мифической старины.*

Такая постановка вопроса может показаться крайнею; нам могут указать примеры, привести сравнения. Вымысел Гомера действительно разделялся его слушателями, и на столько не был вымыслом; действие современного романа может быть принято иным благодушным читателем за истинное, но писатель ясно сознает, что оно субъективно принадлежит ему и только в нем самом получило призрачное существование. Вопрос о личном измышлении как будто восстанавливается. Но мы и не думаем отнимать у автора право и способность привести, там или здесь, ту или другую сцену, разместить факты по своему усмотрению, так или иначе мотивировать действие, хотя приложение этого права и упражнение этой способности могут быть подчинены также особым, очень положительным законам. Мы занимаемся здесь лишь общими задачами и широкими очертаниями поэзии — и потому спрашиваем себя: могут ли быть приложены к обсуждению произведений, называемых поэтическими, требования исключительно фактической, исторической достоверности? Если б испанцу XIII—XIV веков кто-нибудь передал вполне достоверный факт об «историческом Сиде» и этот факт шел вразрез с укоренившимся в нем песенным представлением о народном герое Кастилии, нет сомнения, что он отринул бы рассказ, не укладывавшийся в его идеальный образ, и поэтический Сид одержал бы в нем верх над Сидом истории. Ту же точку зрения следует удерживать и для гомерического эпоса: что интересовало в нем грека, были не столько реальные события троянской осады и странствований Одиссея, сколько то, что в этих событиях и странствованиях он находил знакомые себе образы героизма, свои идеалы семейного и общественного устройства, своих богов и верную жену Пенелопу. Все это потому так и отразилось в гомерическом эпосе, что существовало совсем готовое и в тех же формах в греческом сознании; оттого оно так и интересовало. Борьба под стенами Трои и «трудные» приключения греческих вождей были только внешней формой, в которой отлились эти идеальные образы. Совпадение исторического факта с идеальным содержанием было одной случайностью, которая могла и не быть, но, раз осуществившись, могла быть только грандиозной. Такого другого совпадения, такого яркого отражения идеальных образов в формах исторического факта мы больше и не видели: Нибелунги и французские *Chansons de geste* «эпические песни» остаются далеко позади эпических песен греков, но и в них повторяются те же отношения, и реальная действительность служит лишь подкладкой действительности идеальной. Для этого необходимо, разумеется, чтобы первая возбуждала сильный интерес, представлялась подвигом национальным, иначе идеальному содержанию народного сознания незачем было на нее опираться.

Мы живем в эпоху, когда внешние, казовые подвиги в истории становятся более и более редки, более и более невозможны. Средние века с широким развитием сословного начала, связывавшего в данный момент интересы всего европейского рыцарства, крестьянства и т. п., еще представляли для них удобную почву; оттого их идеальные образы легко осложнялись историческими фактами феодализма, борьбы с неверными, хождения за море и религиозных восторгов. Оттого средние века еще в силах были произвести исторический эпос, последний на очереди. С той поры последствия исторической работы успели сказаться; развитие пошло вразброд, стало мельче, но зато и глубже. Нас более не интересуют подвиги огня и меча и весь блестящий антураж рыцарского бита, возбуждавший наивные восторги Фруассара; мы спрашиваем не столько о фактах, сколько о причинах, и ценность подвига определяется в большей мере его мотивами. Да и подвигов более нет: интерес жизни сосредоточился на ее буржуазной, незримой стороне, на развитии личности, ее думах и гаданиях, ее одинокой борьбе и страданиях, искупающих грехи поколений. Центр исторической тяжести перенесен от явления внешней действительности к вопросам внутреннего развития; понятно само собою, что идеальное содержание общественной мысли станет искать себе выражения не в формах внешней истории, а в фактах жизни частной, причем все одно — принято ли будет в расчет то или другое лицо, лишь бы оно *типически*

отвечало идеальным образам, требующим очередного выражения в формах поэтического синтеза. Вместо *исторических фактов* мы получим *факты типические, типы*, вместо эпоса — *роман*. Греческие романы IV века, настоящие первообразы этого рода, — типические и лишены всякой реально-исторической основы. Мы и не спрашиваем в романе — существовало ли на самом деле то или другое лицо, действительно ли то или другое описанное событие. Но мы оскорбляемся, если то или другое лицо или событие не отвечает *типически* нашим представлениям о характерах, о способе людских действий и т. п. Иногда эти представления могут быть осложнены каким-нибудь историческим фактом, народная идея о герое и героизме осуществлялась для испанца в образе Сида. На этом одном основано требование так называемой *исторической вероятности*. Мы слишком привыкли представлять себе Жанну Д'Арк воинственной девственницей, воплощением народной Франции (la France incarnée), как называет ее Henri Martin, и потому неприятно поражаемся ее далеко не лестной характеристикой у Шекспира; но Ольдкэстля мы знаем мало или же не знаем вовсе и нисколько не в претензии, если Шекспир представит нам виклефитского героя в образе пьяного кутилы Фальстафа. В Фальстафе мы видим прежде всего характерного представителя задорных и трусливых хвастунов, на словах берущих города, а на деле знакомых лишь с застольными подвигами. Его связь с Ольдкэстлем нас не беспокоит,¹⁹ мы не привыкли к этой исторической апперцепции.^У

Мы нисколько не думаем этим защищать крайние понятия об исторической достоверности, господствующие в наше время в искусстве и поэзии,^Ф боязливое копирование всех мелочей быта, костюма и обрядности, которым отличается исторический роман и историческая живопись. Мы очень хорошо помним, что итальянские мастера XV—XVI веков достигали результатов, о которых редко снится нашим мудрецам, а они одевали римских воинов феодальными рыцарями, царей-магов — венецианскими купцами. Что до исторического романа, то он всегда останется межеумком между эпосом и историей; в смысле поэтического творчества он идет вверх по течению, и если в эпосе идеальные образы народной мысли спускались к реальным фактам истории, ища в них выражения, то в романе, наоборот, данная историческая действительность ищет опоры и объяснения в идеальных образах, а это осложнение может произойти лишь путем искусственным, потому что личным не обходится без натяжек и произвольных построений, потому что не всякий исторический факт нашел себе идеальное проявление в сознании народа.

Таким образом, устранено сомнение о неодинаковой степени доверия, которое возбуждали и возбуждают в читателях вымыслы первобытного эпоса и современного романа. С этим вместе устранен, в его крайностях, вопрос о личном вымысле. *Доверие возбуждали и возбуждают не реальные факты и типы, а те синтетические образы действительности, которые в ту или другую пору существуют в народном сознании и, осложняясь историческими фактами и житейскими типами, производят поэзию*. Они определяют поэта, они законные нормы его творчества, они обязательны для него не только как особый психический вид народного самоопределения в данную пору, но как результаты целого ряда определений, из которых каждое предыдущее вызвало последующее, обогатив его своим содержанием и, скажем более, обязав его своей формой. Кажется, легко согласиться, что содержательно идеал героизма сохранился почти неизменным на протяжении веков; содержание могло одухотвориться, сделаться глубже, границы его остались одни и те же; но теми же или почти такими остались и внешние формулы действия, борьбы и преследования и т. п. Сходство можно проследить до мелочей.

Так рядом с вопросом о поэтическом вымысле становится вопрос о *поэтических формулах — схемах*; и здесь та же последовательность развития, то же вменение предыдущего последующему. Если в поэтических вымыслах легко открыть одни и те же народно-психологические мотивы в их различных проявлениях в истории, то, изучая их с формальной стороны, мы убедимся, что и здесь гипотеза произвола должна уступить перед логическим требованием законности. Собственно говоря, она уже дана нам *implicite* вместе с доказательством такой же законности поэтических вымыслов. Если мы отделяем форму от содержания, вопрос о вымысле от вопроса о его внешнем выражении, то делаем это единственно для удобства изучения. На самом деле поэтическая идея героя не есть понятие о герое отвлеченном; она неотделима от представления подвигов, великих дел, известной мощи и т. п. Это мы и называем формулой вымысла; она обязательна для всякого последующего представления о герое. Самая капризная завязка современного романа приводится, если присмотреться к ней ближе и разложить ее на составные части, к простейшим формулам, узаконенным в первобытном мифе.

Рассмотрением этой формальной стороны мы далее и займемся.

Если бы кто-нибудь вздумал доказывать возможность в наше время языкового творчества, ознаменовавшего первые шаги человечества на путях сознания, он встре-

^У См. замечания Posnett'a (Comparative Literature. London, 1886, p. 35—6).²⁰

^Ф [На полях примечание карандашом: Сл. Flaubert Salammbô].²¹

тил бы всеобщее недоверие. Мы слишком хорошо сознаем, что процесс этот завершился безвозвратно, что мы живем его результатами, связаны границами данного, не нами созданного слова; что к этим результатам мы ничего не в состоянии прибавить, что бы не было обусловлено, предназначено к развитию постепенно раскрывающимся в истории организмом языка, и что, помимо того, мы ничего создать не можем, что бы не носило печати личного измышления, чуждого народу. Напомним судьбу большей части неологизмов. Другое дело, если дело идет о поэтических формах, о разнообразии фикций, завязок и перипетий и т. п. Здесь мы обыкновенно даже не поднимаем вопроса о возможности творчества, так глубоко мы в ней уверены. Нам никак не выкинуть из ума, что мы по собственному произволению и в какое угодно время можем сочинить эпос, лирическое стихотворение или драму; можем сделать нашего героя — героем эпоса или драмы; можем заставить его любить или ненавидеть, надеяться или отчаиваться, бороться, совершать путешествия и т. д.^x Все это в нашей силе и может быть или не быть по нашему желанию. Но почему же только это одно? Почему мы никогда еще не выходили и, вероятно, не выйдем из формальных рубрик эпоса, драмы, лирики? — ибо все поэтические формы, появившиеся помимо них или имеющиеся появиться (Шерер), были или будут лишь видоизменением или сочетанием их, сочетанием не самостоятельным и оттого недолговечным. Почему так бесконечно похожи друг на друга интриги наших романов? Почему так много знакомого мы находим в самой капризной запутанности приключений — и редкий роман обойдется, например, без любви и любовного объяснения? Возможность комбинаций оказывается ограниченной небольшим количеством формул, творчество движется в очень определенных границах, сознание свободы должно поступиться перед требованием законности. Если в сфере языка всякое обогащение понятия, все завоевания мысли должны выразиться в формах раз установленного слова (сл., например, историю слов *Freund* и *Tugend* <друг и добродетель>), мы вправе спросить себя: не представляют ли и поэтические формулы явления, настолько же положительно определяющего выражение всякой поэтической производительности?^y

Первое, самое простое соображение, представляющееся по этому поводу, понятно будет каждому: всякая поэзия, закрепленная в исторических памятниках, влияет своими *примерами* на поэзию последующего периода. Таково отношение народной поэзии к искусственной, развивающейся из ее основ, греческой и европейской драмы к их обоюдным началам, поэмы о Нибелунгах к народным сказаниям о Сигфриде. Этими же непреерекаемыми отношениями определяется верный такт, побуждающий великих поэтов пользоваться матерьялом, которым однажды уже овладела поэзия. Так, легенда о Дон Жуане вызвала целый ряд поэтических воспроизведений (Мольер, Байрон, Пушкин, Толстой и др.), сказание о Фаусте вдохновило Марло, Клингера, Гете, Ленау. Но это уже частности, а мы имеем в виду более общие связи. «Где из сильно народной жизни вырабатывается литература, — говорит Коген,^z — она воспитывается теми силами, которые уже получили в народе мировое, деятельное осуществление. Выйдя из круга религиозных обрядов, греческая поэзия остается до позднего времени под влиянием дельфийского священства. Древнейшие певцы были гимнические, находившиеся в услужении оракула Аполлона; это объясняет, почему в различных областях искусства, в архитектуре, пластике и поэзии (храмовой культ пользовался для своего украшения всеми родами художественной деятельности) удержалось влияние священства, главным центром которого были Дельфы; все остальные сходились к нему своими лучами. Влияние гнестического священства осталось так сильно, что еще позднейшее развитие поэзии сохранило впечатления различных периодов религиозного сознания. Поэзия Гезиода существенно отличается от гомеровской развившимся в промежуток культом Аполлона; точно так же и в лирике слагается, в противоположность к индивидуализму Сапфо, дельфийский характер строго дорического, хорового пения, в котором от поэта требовалось отречение, если б жрецу вздумалось уличить его песнь в оскорблении бога или даже полубогини (Стезихор и Елена). Вообще всюду при изменяющихся влияниях (*unter den wechselnden Einflüssen*) образуются поэтические школы (*Dichterschulen*), как у израильтян в правление судей пророческие школы, в которых выра-

^x [На полях примечание карандашом: Сл. формулы сказки и романа и комбинации].

^y Мы не касаемся здесь вопроса о границах бессознательного воспроизведения, подражания — и плагиата: вопроса, недавно поднятого по поводу D'Annunzio.²² Сл.: *Revue Bleue*, 1896, 15 Fevr., стр. 209 след.: *Le plagiat* en 1895 (G. Jambard); ряд статей в *Gazetta Litteraria*, 1896 г., между прочим в № 10: *Plagio e collaborazione* (Mario Pilo); № 12: *Ancora nuovi furti Dannunziani* (G. B. Mazzoni); № 13: *L'affare di Gabriele D'Annunzio dinanzi alla coscienza estetica* (Franc. Gaeta). Сл.: Нов. время, 1895, 7 дек.: Французские писатели о плагиате (Ф. Булгаков).

^z H. Cohen. Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins. *Zs. für Völkerpsychologie*, VI, 2, стр. 255—6.

зился объективный дух современной поэзии, как, с другой стороны, дух отставших поэтов продолжает существовать в литературных памятниках».

Но формальные связи, которые мы пытаемся раскрыть, ничуть не исчерпываются последовательностью поэтических школ, процессами передачи и подражания. Они восходят гораздо далее, привязываясь к самому мифу. Дети до сих пор не лишены мифического творчества; причинные отношения понятны им лишь под прямой линией, как непосредственная последовательность причины и следствия; их апперцепции овладевают внешнею, личною стороною предметов. Известно, как большая или меньшая живость этих апперцепций сказывается позднее на поэтической деятельности человека. Мы приведем в пример юность Гете. Но и он приписывает свою страсть рассказывать, *Lust zum fabulieren* — матери. Дети не только думают мифически, но чаще всего передумывают старые мифы. Они сохранились для них в сказке, колыбельной песне и детской игре, наконец в самом языке; женщина у очага является естественною хранительницею предания. Все мы были детьми, поэт был также ребенком, и все поделились наследством старого мифа. Даже победив его содержание, мы удерживаем его форму, лишь бы наглядное впечатление действительности не перечило ему слишком явно. Так, мы давно верим в систему Коперника, а все еще продолжаем говорить о «заходе» солнца. «Мы не прибавляем, как прежде: в океан, потому что это представление совершенно исчезло. Но что солнце заходит, это можно ясно видеть каждый вечер, в этом не разубедит никакой физический опыт. Наше впечатление так явственно, так доказательно, что оно не может быть уничтожено в сознании, хотя бы его и устранило научное представление.^ш Другой пример представляет живое употребление языка, столь естественное, что мы даже не отдаем себе отчета в его фигурности. Я имею в виду происхождение так называемых *метафор*. Мы говорим о „глухой“ полночи, не замечая, что выражаем этим двойственную мифическую апперцепцию: света и зрения или, что то же, мрака и незрячести с одной стороны (сл. ясный сокол), с другой — мрака и глухоты, заменившей собою в уравлении соответствующий недостаток другого органа. „Долгое, короткое время“ — очень обыкновенные выражения, и мы не находим ничего насильственного в таком сочетании понятия пространства с понятием времени. Фишер (Vischer) приводит из Шекспира очень поучительный пример такого сочетания: „старый звонарь — время, пономарь плешивый“. Бессознательно повторяемое нами, оно находит себе объяснение в мифе и конкретных образах первобытного слова. Тесное единение обоих представлений уже дано в этимологии. „Наш язык представляет несколько переходов из понятия времени к понятию пространства“ (Grimm. Deutsche Mythologie, стр. 750). Мы видим, что и здесь развитие представлений идет на помочах мифа. Время и пространство, время и вселенная — только формы проявления богов. Из божеств времени, времен года и веков (Zeitalter) образуются мало-помалу отвлечения времени и пространства путем пространственных объектирований, по которым движение времени (tempus) представлялось поступательным движением небесного дышла (iemo) (ib., стр. 687), а это в свою очередь связано с первобытным представлением солнца — колесом, из которого позднее сделалась повозка, а к ней еще позднее присоединены и солнечные кони. И здесь мы видим, как в разнообразных переходах из мифа произошла поэзия и иные употребительные обороты нашей обыденной речи» (Cohen, стр. 245—6).

Остановимся на некоторое время на сущности поэтического выражения, принимая это слово не в узком стилистическом смысле, а в смысле того особого формального восприятия вещей, которое мы называем поэтическим в отличие от научного. Описывая факт борьбы, мы можем получить очень раздельное понятие о ней, рассчитав обоюдные силы, взвесив меру нападения и противодействия, вероятность победы и ее результаты и т. п. Это научное представление; поэтическое будет состоять в том, что вся эта статистика цифр, все формулы расчетов выражаются образами, в которых пластически резюмируются все возможности борьбы, все шансы успеха и поражения. Начните анализировать тот психический процесс, который лег в основании гетевского стихотворения:

Горные вершины
Спят во тьме ночной

или:

Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит,
Ночь тиха, пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

Чувство покоя, молитвы, страдания, разлитое в том и другом стихотворении, внесено в пейзаж, очевидно, из субъективного источника; но тут нет никакого сознательного акта. Никто, разумеется, не предположит, чтобы современный поэт, воспри-

^ш Н. С о h e n, ibid., стр. 236—7.

нимая впечатление летней ночи, пустыни, хоть на минуту допустил сознательно, что горные вершины в самом деле спят, как будто отдыхают, и пустыня внемлет богу. В пору эпоса все это может быть так бы и представилось ему на самом деле, но мы именно и заняты вопросом: каким образом это старое мирозерцание, веровавшее в личную жизнь, рассеянную в природе, сменилось новым, не предполагающим этой веры и все же отливающимся в тех же формах?¹³ Новый поэт не верит более в эту личную жизнь природы, но он еще продолжает бессознательно олицетворять ее, вливая в нее свою собственную личность. Я говорю о *бессознательном* олицетворении, не об аллегории, т. е. отрицании поэзии. В этом вся суть психическо-поэтического акта. Поэзия отвлекает образами, как наука формулами; подходя к явлениям внешнего мира, поэт пользуется его образами для выражения собственной, личной жизни; при этом он не забывает, что эти явления имеют свою особую жизнь, законы развития, свой особый *raison d'être* <основание> только с этой стороны дела он не считается, он воспринимает исключительно *формальную* сторону явлений, которая и служит ему поэтическим материалом. Отсюда спящие пустыни и сосна на северном утесе, которой в стихотворении Гейне снится о далекой пальме на юге.

Поэзия отвлекает образами. Выражаясь языком народно-психологической школы, «в эстетическом представлении формальные элементы взаимно апперцепируются» («in der ästhetischen Vorstellung apperzipieren die formalen Elemente einander» — Cohen, ib., стр. 228); в тесном смысле поэзия «отличается от нормальной комбинации понятий тем особенно, что она стремится только к слиянию *формальных* элементов, тогда как содержательные могут до известной степени исключать друг друга» («unterscheidet sie sich jetzt von der normalen Gedankenkombination in dem wesentlichen Punkte, dass sie nur die Verschmelzung der formalen Elemente anstrebt, während die inhaltlichen einander bis zu einem gewissen Grade ausschliessen können» — Cohen, ib., стр. 232). Другими словами, поэзия есть «*сенсуация абстракций*» («Sensation der Abstractionen» — ib., стр. 239).

Представление мифа существенно то же самое. Наученные вековым опытом, мы легко различаем несколько отдельных физических явлений в сложном феномене грозовой бури; это не мешает нам вынести из него иной раз впечатление какой-то космической борьбы. Первобытному человеку она так и представлялась борьбою: Индры с Вритрой, Эдипа с темным Сфинксом.

Но и в творчестве слова может быть раскрыт тот же психический процесс, та же «сенсуация абстракций». Мы имеем очень определенное понятие о дереве как ботанической особи: знаем его строение, процессы его питания и т. п. Для древнего индийца дерево, растение было просто *ногою* (подножием) *пьющее*; оно представлялось ему, как и нам, зеленым, покрытым листьями, развесистым, стремящимся кверху; но в при знаке «ногою пьющее» он видел нечто особое, специальное, характеризующее дерево, его суть, относительно которой все остальные атрибуты являлись только побочными;¹⁴ отпечаток его личности. Перенесение понятия индивидуальности на явления внешнего мира составляет существенную черту лингвистического и мифического творчества: в нем объяснение поэтической образности, которую мы изучаем. Природа представлялась как нечто живое, на нее перенесено отличие полов,¹⁵ сознательность действия, не отделенное от понятия личности; впоследствии из всего этого выработалось *олицетворение* (дерево как нечто живое: Дуб и трость), как из мифического *отождествления* молнии и птицы выработалось *сравнение* молнии с птицей. В мифическую пору выражение «ногою пьющее» не покрывалось отвлеченным представлением о связи древесных сосудов с подпочвенной влагой: дерево в самом деле пило ногой, как животное пьет ртом.

¹³ О связи поэтического олицетворения с мифическим верованием в личную жизнь природы см.: Taine. Philosophie de l'art en Grèce, p. 176—182. Об исторической связи он впрочем не говорит, ограничиваясь сравнением поэтического представления с мифическим.

¹⁴ «So wird der Stein ein Schneidender, der Zahn ein Mahlender, Esser, der Fluss ein Läufer oder der Rauschende oder der Pflüger, der Wolf der Zerreißer, die Schlange die Kriechende, der Mond der Messer, das Morgenrot der Erwecker, der Donner der Brüller» <«Так камень становится режущим, зуб — перемалывающим, едущим, река — бегущей или шумящей, или пашущей, волк — разрывающим, змея — ползущей, месяц — мерящим, утренняя заря — пробуждающей, гром — рычащим»> (сл.: B i e s e. Die Philosophie des Metaphorischen, p. 25).

¹⁵ К вопросу о грамматическом роде сл. Roethe в предисловии к 3 тому нового издания Гриммовской грамматики, стр. XXI и след.; возражения Brugmann'a (Beiträge, т. 15, 523 след.); ответ Roethe в Anz. f. d. Altert., XVII, 2. April, 1891, стр. 181 след. (с ссылкой на Brugmann'a. Techmers Zs., 4, 100; Michels in Germania, N. F., XXIV, 2 Heft, стр. 121 и след. (с Brugmann'ом). Сл.: G e r b e r, Die Sprache als Kunst, I, 337—41 (одностороннее определение слова: die Wörter entstehen... als Tropen in Weise der Synekdoche <слова образуются... как тропы по типу синекдохи>).

Отправившись от простейших форм слова, мифа, мы попытаемся проследить формальное развитие родов.

Первоначальным содержанием мифа были явления природы внешней, поражавшие своей необычайностью и вместе с тем известною правильностью, которая заставляла в них видеть проявление личной инициативы: феномены грозного неба, смена дня и ночи, весны и зимы и т. п. Стремление осилить их сознанием, привести к знаменателю субъективно понятного и вместе с тем удалить страх неизвестного, необъяснимого — вот что выразилось созданием слова. Название предполагает известное знание предмета, знакомство с его свойствами, с его хорошими или вредными влияниями, с его действиями, т. е. с его мифом. Человек созерцал явление небесного огня, молнии: что это такое? мог спрашивать он самого себя. Птица, сносящая искру, занявшуюся от трения небесного дерева (облако?), или стрела? Он называл его блестящим Agni (от санскритского ag- — блестеть), Bhregu — сверкающим (λέγω) <греч. сжигаю>, Bhuganu — змееобразным (φερόμενος) <греч. несущийся>, (Φορμεύς), Atharvan — огненным, Rudra — завывающим. Идет дождь: это кто-нибудь пролил наверху сосуд с водою (коша), или течет молоко небесных коров, либо пролилось чье-то плодотворное семя — оттого столь роскошно поднялись травы. Таким образом, одно и то же явление произвело несколько отдельных восприятий: кто-то заблестел, спустился огневой птицей, небесные коровы дали молоко. И там и здесь предполагается действие личности, на ее счет отнесены разнообразные впечатления молнии и дождя. Какое из этих впечатлений возьмет верх над остальными и даст окраску всему мифическому представлению — это будет зависеть от того процесса, который мы могли бы сравнить с процессом *естественного подбора*, чему примеры мы уже видели в языке. Как дерево представилось древнему индийцу не высоким и зеленым, а преимущественно «пьющим ногою» (сл. дантин — слон, т. е. зубатый, kisin — лев, т. е. волосатый, гривистый и т. п.), так в явлениях дождевого неба древнего индийца поразила благотворно феномен дождя, оттого они резюмируются для него в имени Индры — дождевика, водолея (Benfey. Übersetzung der Rig-Weda, в Orient und Occident, I, 1, стр. 49); он становится в центре мифа, все остальные впечатления грозы и дождя сходятся к нему, группируясь как его атрибуты, как выражение его разнообразной деятельности: он и громовик, и производит плодородие. Таким образом мы получаем *первый ряд эпитетов*. У других арийских народов, наоборот, явления грома выдаются на первый план и в свою очередь притягивают к себе все остальные феномены грозного неба. В ведийской мифологии Parjanya (может быть, лишь эпитет Индры, первоначально относившийся к облаку? Сл. Ольденберг)²³ не занимает важного места; литовцы сделали из него своего Perkunas, кельты — Perkons, славяне — Перуна (G. Bühler. Zur Mythologie der Rig-Weda. Orient und Occident, I, 2, стр. 223), хотя в настоящее время тождество этих образов и имен подверглось сомнению.

Образность мифа применялась к условиям быта: охотник видел в грозе бурную охоту, в вихре ему слышался лай собак, молния представлялась стрелой, спущенной с гигантского лука — радуги. Иначе могла сложиться мифическая апперцепция грозы среди рыбаков: молния казалась баснословной рыбой (щукой, дельфином), ее ловят, потому что она поглотила небесный огонь; оттого она и мечется. Пастушьему народу естественно было перенести на гонимые ветром тучи и явления грома образы ревушего, мчащегося стада, как, наоборот, представление молнии, как борозды чудесного плуга, должно было сложиться на почве земледельческого быта.⁶

Из ячейки личности, лежащей в основе всего мифического содержания, личность выясняется постепенно; вместе с ней вносится более единства: все старые и новые мифические впечатления начинают приравняться к ней и, напротив, забываются те, которые ей противоречат или не развивают далее намеченный ею образ. Но эта выработка долгая; гимны Риг-Веды стоят в этом отношении на полпути. Мифическое представление солнца уже получило в них личный колорит, но единство еще не успело установиться, миф еще находится в брожении. Солнце — это Митра, но также Савитар и в другой раз Вишну; это — глаз Варуны или Митры; оно — сын неба (divas put-gāya); оно представляется то колесом, то солнечным конем — откуда впоследствии вышел образ солнечной колесницы, оно — гигантское растение, корень которого в небе, а лучи-ветви распространяются вниз. Так поется в одном ведийском гимне: «Высоко наверху держит Варуна, могучий, пречистый властитель, громаду блеска (солнце) в бездонной пучине (воздух), они стоят вверх ногами, наверху их корень; да спустятся на нас лучи» (Benfey. Übersetzung der Rig-Weda in Orient und Occident, I, 1, 24-ster Hymnus). — Точно так же в представлении громовника Парjanya не успели еще согласиться образы небесного быка, своим семенем-дождем оплодотворяющего то небо, то землю, и небесной влаги, наполняющей колесницу бога или проливаемой им из меха либо бадьи. Но мы предпочитаем привести здесь весь гимн для характеристики этой мифической неустойчивости.

⁶ Сл.: Schwartz. Die melkenden Götter bei den Indogermanen. Zs. f. Völkerpsychologie, XIX B., I. Heft, стр. 67—8.

«Воспой могучему эту песнь, хвали Парjanya, преклонись перед ним в молении С ревом дает быстродарующий бык свое семя, плод травам

Он расшепляет деревья, он бьет Ракшасов, вся тварь дрожит перед носителем могучей стрелы Даже невинный трепещет перед подателем дождя, когда, гремит Парjanya поражает преступника

Как возница, подгоняющий коней бичом, гонишь ты перед собою вестников дождя Далеко разносится львиный рев, когда Парjanya оплодотворяет небо дождем

Ветры бушуют, молнии стреляют, травы дают ростки, небо течет, каждой твари уготовляется утешение, когда Парjanya оплодотворяет землю своим семенем

Окажи нам Парjanya, твое могучее покровительство, ты перед делами которого трясаясь, преклоняется земля, перед чьим словом бежит, содрогаясь, копытами одаренное стадо, от чьего действия вырастают разнообразные травы

Подайте нам, о Марут, небесный дождь, да прольются капли дождевой воды Приди к нам с громовой тучей, накрапывая воду Ты нам отец жизнедатель

Ревни, греми, подай плод, облети нас на твоей водою нагруженной колеснице Тяни крепко за крепко замкнутый висящий мех Да сравняются выси и долины

Вытяни большую бадью, пролей вниз, да спешат вперед воды Прозрачною влагою наводни небо и землю, и пусть достанется коровам прекрасный напиток

Когда, о Парjanya, ты поражаешь при громовом реве преступников, все на земле радуется

Ты ниспослал дождь, прекрати [его] вовремя Ты сделал проходимыми пустыни, произвел травы на пищу, и вся тварь тебя славословит» (Bühler Zur Mythologie der Rig Veda, in Orient und Occident, I, 2, стр. 216—217)

Бюлер считает этот гимн одним из древнейших ведийских гимнов Ему нельзя отказать в первобытной картинности, но вместе с тем и в первобытной неопределенности На некоторые черты мы уже указали, но и другие не менее очевидны Бог громовик несется на колеснице, его рев — громы, он гонит перед собою вестников дождя — может быть, облака, он стреляет молниями, дальнейшие акты его деятельности, явления дождя и оплодотворения, стоят как то особо, не связанные с предыдущими, как будто не обусловленные ими Содержание грозового мифа, очевидно, не успело еще уравновеситься

Но проследим далее его развитие — и мы увидим прогресс этого уравнивания Миф никогда не слагается и не развивается отдельно, особняком как человек не воспринял сначала одно впечатление, потом другое, но несколько зараз, так и в предстании его они отразились рядами мифов Чем ближе друг к другу в самой природе явления, возбуждавшие ряды впечатлений, тем ближе друг к другу и самые мифы, тем легче они апперцепируются взаимно, чем чаще повторяются эти смежные явления, тем полнее сама апперцепция феноменом дождя, например, мог поразить первобытного человека отдельно от феномена грозы — это небесная влага, молоко, плодотворное семя но и то и другое явления повторялись друг за другом слишком часто, в слишком большой смежности — и эта смежность отразилась в мифах Птица, приносящая с неба молнию искру, занявшуюся от трения облачного леса, приносила также и дождевую влагу — амбросию из озера или источника, от подножья небесного дерева (сл. A. Kuhn Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks в особенности стр. 131) ⁹ Но возможна еще другая апперцепция, более антропоморфического характера В при веденном гимне Парjanya — и громовник и податель дождя, связь обоих явлений выражена тем, что они отнесены на счет одной и той же личности Дальнейший шаг по тому же пути заменит связь смежности связью причинности, дождь не только является после грозы, но вследствие грозы, в грозе проявляется деятельность бога громовника, гром и молния — его орудия к достижению дождя Явления тучи и молнии смежны стало быть, молния порождается тучей, она Mātariśvan — в (чреве) матери вздымающаяся, но эта причинная гипотеза тотчас же устранена в пользу другой, более широкой, где первую посылку составляет бог громовник Молния не только выходит из тучи, но и входит, ударяет в нее, только тогда проливается дождь, до той поры она суха (Cishna), она скрывает в себе влагу (Vritra, Vala от vri — облекать, скрывать), столь необходимую для всего живущего, только когда молния ударит в дождевую тучу, влага проливается на жаждущую землю Бог громовник Индра, стреляющий молнией, — бог благодетельный, без него черная туча, этот облачный змей (Ahi), этот демон укрыватель (Вритра), никогда бы не поделился своим сокровищем По частной мифической апперцепции дождь представлялся молоком небесных коров, это гармонировало с новым мифическим сочетанием Вритра удерживал этих коров в своей власти, не давал людям их молока, пока Индра не разгромил его твердыни и не высвободил небесного стада Этим устранена другая апперцепция дождя — семенем, ей не было места в новой комбинации, как и представлению молнии — порождением тучи

⁹ Сл. Bloomfield, Contributions to the interpretation of the Veda и отчет Непгу, Rev. Crit., 1894, № 15 [выписки из последнего, содержащие толкование мифа о Some]

(Mâtarîçvan), и наоборот, приняты в связь и получили значение относительно целого те мелкие мифические апперцепции грозовых явлений, которые могли дополнить общую картину борьбы. Так, ветры — marut, гонящие облака, явились помощниками Индры и т. п.¹⁰

Взаимная апперцепция одного мифа другим, отвечающая смежности явлений природы, помогла развиться в первом тому характеру личности, который до тех пор не мог проявиться из разнообразной неясности частных представлений.¹¹ Психическая связь образов грозы и дождя, столкновение Индры с Вритрой поставило на первый план идею борьбы ею главным образом исчерпывается содержание грозового мифа, Индра по преимуществу боец *Новый ряд эпитетов*, заимствованных от победы, приходит с этим взаимным обогащением мифов Индра — победитель, он сильный, мощный, быстрый, он — родитель солнца, которое высвободил из-под темных туч, но он же дарует людям дождь (sol pluvius) и плодородие, а потому и богатство — и вот он не только податель благ, но богатый, обладатель сокровищ, он дает коров и коней, земли, траву и жито, от него деревья, воздух, богатство, жены и дети, он — друг, лучший из отцов, властитель времен года, областей божественных и человеческих, сокровище пяти областей, единственный царь мира и т. п. *Еще новый ряд эпитетов*, обобщающий конкретность предыдущих. Со всем этим мы уже стоим на почве эпического рассказа: борьба Индры с Вритрой, помощь Марут, взятие вражеской твердыни, освобождение небесного стада и ликование — все это представляет материал очень яркой *эпической* кантилены, этой ячейки, из которой разовьется впоследствии эпопея. Потребность расположить в свою пользу божественные силы, наполняющие природу, отвратить их вредные действия, очень естественно давала этой кантिलене характер обращения. Напоминаются благотворные подвиги бога — пусть повторит он их еще раз на потребу людям.¹² Таков характер ведийских гимнов, иногда они просто рассказывают в третьем лице Индра царит над землей и небом, другой раз певец прямо обращается к божеству о Индра, победн наших врагов, — или же говорит от себя, в первом лице, и о себе самом,¹³ либо гимн разрешается в диалог Индры и Марутов, в который вмешивается и жрец (сл. Rossett, I c, 290—2). *Лирическая форма* облекает мифические мотивы вследствие естественных побуждений культа и поклонения. В 19-м гимне к Агни и Маруте (по переводу Бенфея Orient und Occident, I, 1) каждая строфа завершается лирическим припевом «С этими Марут приди, о Агни», подобный же refrain <припев> в 29-м гимне «Ты, Индра, прославь нас коровами и красивыми конями, тысячами, о могучий» (ibid.) Самая форма так естественна, что она появляется снова, когда лирическое мирозерцание сменил эпическое и внимание певца, до тех пор исключительно отданное объективной действительности, обратится к своему собственному я. Мы пока еще далеко от этого поворота, приведшего с собою господство собственной лирики и вместе с нею драмы: а между тем *драматическая форма* уже дана на почве мифического эпоса, вызванная теми же реальными потребностями культа, из которого она впоследствии и разовьется. Мы намекаем не столько на обиход жертвоприношения, сколько на то, что «самый древний сборник гимнов (Веды) содержит в себе несколько таких, которые по форме и содержанию положительно драматичны. Различные певцы отвечали в них один другому, споря о преимуществе, иногда представляя собою враждебных друг другу богов, которые злобно вмешивались в жертвоприношение, издеваясь над бесполезностью жреческих молитв» (Edelstand Du Meril Histoire de la comedie Periode primitive, p. 179). Гейгер склонен приписать эти разговоры богов, «первообраз трагедии», более поздним периодам гимнической поэзии (L. Geiger Ursprung und Entwicklung der menschlichen Sprache und Vernunft, I Band, p. 400).

Таким образом, лирическая и драматическая формы не только не связаны необходимо и не обусловлены тем, что мы привыкли соединять с понятиями драмы и лирического стихотворения, но они предупреждают и то, и другое, развиваясь на почве мифического эпоса (A. Kohler Über den Stand berufsmässiger Sanger Germania, XV, 49—50). Форма рассказа так же естественна, как форма обращения или

¹⁰ Когда мифы вполне сложились, охарактеризовались, другими словами — работали личность, их дальнейшая апперцепция ведет только к внешнему смешению, которое впрочем легко распутать. Так, когда нам рассказывают, что Индра сам обратился в птицу, чтобы похитить дождь амброзию (amrta, soma), мы ясно различаем здесь сочетание мифа об Индре, победителе Вритры, с параллельным сказанием о снесении небесного огня и влаги птицей. Сл. Kuhn, ib, стр. 146.

¹¹ Сл.: K. Bruchmann Psychologische Studien zur Sprachgeschichte, стр. 212 и след. (анализ мифа о Come), стр. 218—19.

¹² Сл. подобные же общие места в старофранцузском эпосе: Tobler Über das volkstümliche Epos der Franzosen. Zeitschrift für Völkerpsychologie, IV, 2, стр. 193.

¹³ Таково разделение гимнов или частей гимнов, посвященных прославлению божеств, предложенное Yâska'ои, № VII, I, J. Muir Beiträge zur Kenntnis der Vedischen Theogonie und Mythologie, Orient und Occident, III, 3, p. 457.

разговора,— последняя находит себе опору в потребности молитвы и обрядах культа; это дает им известную устойчивость; но все они одинаково обязательны для формального развития поэзии как простейшие выражения возможных отношений. Какую из данных форм изберет поэт — будет зависеть от его произвола; мы можем указать на романы, в которых драматического содержания более, чем в иной драме; известно, что большая часть средневековых мистерий не что иное, как эпические рассказы, разложенные на выходы, переложенные в разговоры, без тени действия. Но еще более это зависит от качества мирозерцания, от перемены или обогащения поэтических идеалов, приведенного поворотом в культуре, либо знакомством с новой. На этом основана историческая смена эпоса лирикой и драмой. Тут опять действует теория подбора. Прежние поэтические образы (мифа и эпоса) представлялись в слишком тесной связи с облекшей их одеждой; новый поэтический синтез будет искать иного выражения, и сочетание их подарит нас новой поэзией. Так, когда в Греции патриархальный уклад уступил место развитию личного начала, на почве сословия, аристократии — новая поэзия субъективизма выразилась преимущественно в формах лирики. Развитие демократии было благоприятно драматической форме. «Солон инстинктивно верно запретил драматические представления, потому что, по его словам, „не пройдет много времени, и эту речь мы услышим на народных собраниях“. Народные собрания были именно новым элементом, соединившимся с традиционным содержанием эпоса и традиционной формой дionисиевских представлений и сатировских игр и новой апперцепции драмы» (Cohen, ib., стр. 218—219). Это объяснит нам мимоходом, почему драма никогда не процветала в Лациуме и была столь популярна в Англии Шекспира.

Пока мы все еще стоим на почве мифа, у зарождения поэзии: мы видели в обособлении мифических кругов первую возможность цельного рассказа, эпической кантителы. Проследим далее ее формальное развитие. Оно происходит главным образом привнесением понятия *времени, рода, генеалогии*.⁸ Несколько поколений сменялись с тех пор, как человек в первый раз уверовал, что в грозе и молнии происходит борьба Индры и Вритры; новое поколение знает, что оно получило это верование от предыдущего, как то в свою очередь от своих отцов и дедов. Это понятие о постоянстве естественной преемственности оно начинает сознавать законом и переносит в область мифа. Мифология, создавшаяся из апперцепций природных явлений, осложняется понятием *времени*: метеорологический миф, обнимавший ежедневные явления борьбы между светом и тенью, распространяется на годовые циклы, на эсхатологию; с другой стороны, представление *рода* создает теогонию: боги получают родословную, группируются — боги света и мрака и т. п. Если между ними произойдет борьба, то она примет характер более космический; ее почва будет шире, ее интересы обогатятся всем, что выработала тем временем человеческая культура, новыми понятиями общественными и нравственными и т. п. Мы укажем для сравнения на отношение Вед, например, к Зенд-Авесте.

Вот, между прочим, как характеризует Штейнталь поворот мысли, произведший гезидовскую теогонию; приводим его слова, хотя с теогонией мы выходим отчасти из определений безыскусственного эпоса. «После того как его чувства представили ему (поэту) бессознательно для него самого картину пространственного мира, он изменил ее в хронологическую (zeitliches Bild). И это также совершилось бессознательно: его картина природы не была для него изображением пространственного предмета, но выражением деятельности личных богов. Ему, стало быть, искони было присуще представление не столько мира, сколько сонма богов. Присоедините к этому, что, помимо божественных личностей, он сознавал и человеческие и, между прочим, самого себя. Себя он знал рожденным, он имел представление об отце и матери и их ребенке, стало быть о родах и рождении. Уже традиционные мифы успели перенести на многие божества понятия о рождении их другими; как же отнеслось к преданию единственное от мирских дел сознание жреческого певца? Он только распространил идею рождения на весь круг богов, который получил от этого больше внутренней связности; идея рождения возбуждает представление ряда, где один член предшествует другому; нет ничего удивительного, что психический механизм повел поэта за пределы первого члена, застрахованного традицией, к еще более раннему, который в самом деле представляется первым» (H. Steinthal. Der Durchbruch der subjectiven Persönlichkeit bei den Griechen. Z. f. V. P., II, стр. 337—8).

Но идея генеалогии предполагает рядом с преемственностью естественной *преемственностью историческую*, ряды фактов, накопившихся в памяти в последовательной связи причин и следствий; одним словом, историческую перспективу. Мы находимся уже в истории; та психическая деятельность, которая до сих пор исчерпывалась в пределах натуралистического мифа, будет искать себе материала в действительной жизни обществ, в высоких подвигах и т. д. Мы знаем наперед, как сложатся эти подвиги:

⁸ Отсутствие генеалогических понятий в финской мифологии сл.: Compt. rend. Acad. Sci. Fenn. 1901, p. 164, 166, 168—9.

в серьезных моментах своей жизни народ постарается воплотить то сокровище идеалов и образов, которые завещаны ему прошлым развитием, на которых он сам воспитался; если бы действительность не ответила его желанию, то, идеализируя ее, подводя ее под мерку своих идеалов, он оденет ее теми же знакомыми образами. Исторический эпос *воспроизведет* формы мифа и теогонического эпоса; и старые боги Олимпа перейдут в полубогов, и не полубогов встретим мы снова в героях и великих людях истории; дело не в постепенном разложении религиозного сознания, как то часто объясняли, а в устойчивости одних и тех же образов и идеальных схем действия. Дело не в том, что ведийский миф об изобретении огня очутился в индийском эпосе прелестным эпизодом об Урваси в Пуруравасе; что средневековые немецкие поэмы из циклов Сигфрида и Дигриха Бернского привели к размерам героической естественности космические сказания немецкой мифологии; что даже в образах Роланда и Ogier есть старая закладка мифа.^г Вопрос не в передаче и сохранении *содержания*: иногда оно не сохранилось вовсе, либо заглохло или в данном случае не было *передано* вовсе, а между тем те же мотивы повторяются, те же формулы действий, те же образы. Новое содержание укладывается в них, как в стальной неподдающийся обруч. Образ зимнего великого отца, преследующего цветущую дочь-весну, проходит сквозь метаморфозы мифа, легенды, новеллы, преобразаясь в Гризельде Боккаччо и достигая рикошетами английского семейного романа. Повести Е. Marlitt, например, не что иное, как обновление старого мотива Cendrillon—Cinderella—Aschenputtel <золушка>. Дело в том, что не только в первобытных впечатлениях языка мы находим естественный эстетический канон, от которого не в силах отступить, но в непосредственной близости языка тот же канон разрабатывается мифом в более сложные мотивы, которых дальнейшее развитие до сих пор обязательно для нас. В каких внешних сочетаниях группируются эти мотивы: в рассказе ли, или в лирической или драматической форме — это зависит от известных случайностей, выбора и подбора, на которые мы указали выше; во всяком случае эти сочетания даны задолго до того времени, как настанут те периоды поэзии, за которыми они оставят свое имя; их естественность, определившая их роль на первых ступенях, делает их обязательными и для всех позднейших проявлений поэтической мысли. Прогресс в поэзии состоит в том, что в черте известных мотивов, в границах определенных формальных сочетаний жизненное содержание, гуманное содержание мысли становится глубже, типы человечнее, интересы шире. Прометей Эсхила еще все тот же ведийский Mātariṣyaṇ, он также похищает небесную искру, но эта искра совсем не та, какую представлялась она нашим арийским праотцам, и сомнения, мучившие гетевского Фауста, не снились немецкому магику XVI века, как представляет его народная книга.

«Все хорошее, говорит где-то Гете, было уже раз думано, стоит только передумать его еще раз». Не только стоит, но и необходимо, потому что помимо того нет другого объекта для мышления. Мы прилагаем эти слова к поэзии. Одни и те же знакомые образы, одни и те же мотивы проходят по всей поэтической истории нашей расы: они-то вносят в нее ту связь, которая заставляет нас ощутить в ней присутствие организма, развитие; ими главным образом объясняется и та симпатия, с которой мы относимся к поэтическим произведениям старины, которой содержание нам чуждо и раскрывается перед нами наполовину только трудовым усилием мысли. Зато белая ручка, манящая нас из глубины мифической сказки (Гейне), приведет нас тридевятью землями к тридесятому царству современной поэзии:

Окончим словами Когена:

«Содержательные элементы, при помощи которых представление Аполлона, девы Марии создало чудесные, священные образы, давно исчезли из нашего сознания, но формальные элементы этих представлений все еще продолжают сочетаться с формальными элементами наших представлений о прекрасной юности, о невыразимом чувстве глубокой материнской любви. Этой гармонии формальных элементов мы одолжены тем, что до сих пор воспринимаем от этих произведений впечатление прекрасного. Вначале образы богов представлялись на самом деле богами. Многие чудодейственные образы роняют в легендах кольцо с руки или башмак с ноги, чтобы молящийся к ним бедняк или бедная женщина его подняли. Реальность художественных произведений была общим верованием древности, у германцев, как у индийцев и греков... Никому в голову бы не пришло создавать изображения богов, если бы они не считались за самих богов... потому что психологически невозможно создавать вещи, в нереальности и несоответственности (Inadäquathoit) которых мы наперед уверены. В сознании художника живет вера в жизненную правду (gediegene Wahrheit) своего произведения.

^г P. io. Sagnet om Holger Danske. 1870; Hugo Meyer. Abhandlung über Roland. 1868 (сл. критику в Revue Critique, 1870 г.) и странные соображения Ostergaage, Anklänge an die germanische Mythologie in der altfranzösischen Karlssage в Zs. f. roman. Philologie, XI, 1, 2, 3 Heft; XII, 3—4 Heft. Сл. попытку Breul'я обратиться в световой миф легенду о Роберте-дьяволе и заметку Боринского в Zs. f. Völkerpsychologie, B. XIX, 4, 1, стр. 77 и след.

Только после того как искусство создано в этом направлении, является возможность творчества в другом настроении духа. Первоначальная тенденция заменяется тогда другой, равносильной; первого художника побуждала к творению идея бога; впоследствии это творение становится для каждого последующего художника *объективной идеей*, которую он в себе воспроизводит и может воспроизвести, потому что те же условия, те же элементы присутствуют в его сознании, причем нет необходимости, чтобы первоначальный мотив, двигавший первого художника, продолжал действовать и в нем. Содержательные элементы могли совершенно измениться: первый художник видел в своем создании бога; позднейший может обладать более глубокою, сильною оригинальностью взгляда, но *формальный элемент остался тот же*; произведение вызывает в нем чувство высокого, благоговейного. Согласие формальных элементов необходимо для того, чтобы художник мог творить и зритель наслаждаться его творением».^д

V

Повторим в немногих словах главные положения, выработанные нами в течение предыдущего исследования. Наше определение поэзии по существу своему — генетическое. Генетическое в том смысле, что оно старалось объяснить явления поэзии из некоторых особенностей психического процесса восприятия представлений; но и в смысле истории, когда оно рассматривало поэзию в последовательности ее развития, где каждая старшая фаза обуславливала жизненность младшей. Особенности психического процесса, вызывающего синтетические построения поэзии, раскрылись нам в том, что немецкий психолог назвал несколько туманно «сенсуацией абстракций», в исключительном восприятии *формальных* элементов представлений, которые берутся за целое, становясь его символическим выражением. Мы видели выше, что в этом, в сущности, состояло первобытное лингвистическое творчество; видели, что тот же процесс вызывал когда-то ряды мифов и теперь еще вызывает ряды поэтических образов. Когда на страницах романа события и лица проходят перед нами в разнообразных сочетаниях, мы воспринимаем формальную сторону жизни и только через ее посредство проникаем в ее содержание; другими словами, содержательную сторону представления мы воспринимаем через формальную, формальная представляется нам выражением содержательной. Так, и еще в большей степени относится к своему делу и сам поэт; процесс нашего восприятия есть вместе с тем процесс его творчества, только здесь он более потенцирован, более исключителен. Все мы одинаково способны отвлекать формальную, как и содержательную сторону явлений, одни более, другие менее; одни из нас способнее к поэтическим восприятиям, другие к теоретическим построениям. Точно так же и поэт; но формальная сторона представлений должна овладевать им сильнее; если в минуту творчества он способен более отдаться категории содержания, он не будет творить поэтически, вместо романа мы получим нравственный трактат, вместо сирвентезы^е — обличение закона или таблицы статистических данных. С другой стороны, мы не исключаем всего этого из поэтической программы, мы доказывали только, что в поэтическом акте и таблица статистики, и обличение юриста, и вся другая проза жизни имеют место, но понимаются как событие, действие, как проявление известной деятельности, другими словами — формально или, лучше, образно. Поэтическая апперцепция — образная, в образах отвлекающая жизненную суть явления. Но того же характера и апперцепция мифическая; процесс, совершавшийся в голове первобытного человека, создававшего мифы, существенно тождествен с тем, который совершается в голове современного поэта и всякого открытого поэтическим впечатлениям, хотя бы он и не творил самостоятельно. Примеры мы приводили выше; здесь мы не можем не привести в подтверждение нашего взгляда мнение английского критика Masson'a, высказанное им в разборе эстетических теорий Dallas'a: «Теория, приложенная к толкованию греческой мифологии, одинаково приложима к анализу поэтического гения. Сущность мифического процесса состоит, говорят, в том, что младенцествующие люди не владели отвлеченным словом, почему каждая их мысль, какова бы она ни была и чем бы ни возбуждалась, была по необходимости новым подвигом воображения, новым шагом в область идеально-конкретного. Если говорилось о ветре, то им представлялось не стремление воздуха, а божество, дущее из пещеры; мысль о том, что всякая добродетель вознаграждается, облекалась в формы внешнего пакта между человеком и божеством в каком-нибудь уединенном месте. Но таков поэтический прием и по сию пору, если устранить некоторые бросающиеся в глаза отличия. Всякая мысль поэта, какова бы ни было ее содержание, одевается в фантазматические

^д Zeitschrift für Völkerpsychologie, VI; 2: Die dichterische Phantasie und der Mechanismus des Bewusstseins von H. Cohen, стр. 231—2.

^е Под сирвентезой (sirventes, sirventesc, sirventesca) разумелось в провансальской поэзии стихотворение, обращенное к хвале или порицанию общественных и политических фактов.

ский, образный язык, выражается в сценах, событиях, предметах, обстоятельствах; чувство одевается внешнею обстоятельностью (circumstance); все, что только роится в голове, снуется в пеструю ткань образов и приключений, которая делает его видимым и осязательным — такова сущность поэтического дела. Возьмем пример. Китсу (Keats) представляется идея жизни; как выразит он ее? «Остановись и подумай! Жизнь — это день, мелкая капля росы, падающая с вершины дерева, сон бедного индейца, когда его челнок влечется к страшной стремнине Монморанси. Но зачем же так грустно вздыхать? Жизнь — это надежда необлетевшей розы, сказывание вечно разнообразной сказки, тихое волнование девичьего покрывала; голубь, играющий в ясном летнем воздухе; смеющийся школяр, без печали и заботы, качающийся верхом на гибких ветвях вяза».

«Это настоящая *poësis* <поэзия, творчество>. В силу естественной аналогии, может быть под тайным внушением рифмы, в душе поэта поднялся одновременно с идеей жизни, — скажем больше, нераздельно от нее — образ росяной капли, капающей промеж листьев. Это воображаемое обстоятельство тотчас же является представителем идеи. Но творческая сила этим не истощилась, идея выражается в новом образе — индейца, спящего в челноке, но и он тоже оставлен. Здесь пауза; а идея движется далее, ища себе нового обстоятельного выражения — и это повторяется еще пять раз. Эти семь картинок, семь образчиков воображаемого concreta, если только они лично принадлежат поэту, представляются нам его мыслями о жизни и ее обиходе точно с таким же правом, с каким научные построения мы назвали бы мыслями физиолога или метафизика. То же самое легко видеть и на других примерах» (David Masson. *Essays biographical and critical chiefly on english poets*. Macmillan, 1856, I v.: *Theories of poetry*, pp. 429—31, по поводу *Poetics, an Essay on Poetry*, by E. S. Dallas, London, 1852).

Таким образом, разрешилась для нас психологическая сторона вопроса. Но она же открыла нам путь к объяснению и другой стороны. Здесь от нас зависело поставить задачу шире или теснее: так или иначе, разрешение ее обещало внести в поэтический процесс новую законность, помимо психологической. Мы могли спросить себя: если поэтический процесс представляет ту же устойчивость и определенность, какая предполагается во всяком отпадении душевной деятельности; если он непременно состоит в восприятии внешних признаков представлений, то нет ли определенной нормы, по которой эти признаки, и только известные признаки, подлежат поэтическому восприятию? Поэт воспринимает идею жизни в образах: почему в тех, а не в других? Нет ли необходимой связи между потребностью восприятий и рядом определенных образов, служащих ему материалом? Другими словами: эти определенные образы не являются ли элементом законности, присутствующей в процессе поэтической апперцепции? Все значение и вместе неразрешимость этого вопроса предстанет нам яснее, если вместо того, чтобы взять примеры из поэзии и мифа, мы обратимся к фактам языка и спросим себя, почему, например, поэтическая апперцепция *девы* нашла себе выражение в образе чего-то светлого, блестящего (красная девица)? Нет ли законного отношения — разумеется, в пределах одной лингвистической семьи, либо одной народности — между этим внешним признаком и тем содержанием, которое оно назначено характеризовать? Мы, очевидно, касаемся здесь загадки внутреннего образования корней, которая не подлежит анализу лингвиста, которую психолог принужден предоставить исканиям метафизика. Все, что он может сделать, — это последовать лингвисту, знакомясь с устойчивым разнообразием конкретных признаков, которыми в данном языке или семье языков символически выражены существующие представления о действительности; в мифах и первых произведениях народной поэзии он откроет такое же богатство внешних, постоянно возвращающихся определений — эпитетов, которые дадут эстетику будущего богатый материал для определения народно-эстетических воззрений, народного взгляда на изящное. Но мы далеки от того, чтобы исчерпать поэзию идеей изящного, как с другой [стороны] не чувствуем никакой склонности плутать вокруг необходимого дома метафизика. Оттого мы здесь только ограничились указанием на *возможность* подобного рода изысканий.

Как сказано, мы могли поставить вопрос несколько уже. Изучая законы поэтического творчества, мы думали найти другую норму устойчивости в историческом движении поэзии. Мы сказали себе: человек не теперь стал поэтом; несколько столетий тому назад он творил эпос, пел свои народные героические поэмы; за несколько тысячелетий он творил мифами и в непроглядную, незапамятную старину создавал поэзию языка. Мы и теперь питаемся делами его поэтического синтеза — в языке: созданные им лингвистические формы до сих пор служат нашему мышлению, мы до сих пор трудно выходим из мерки тех образных, односторонних определений слова, в которых выразилась впервые поразившая его действительность, и всякое новое завоевание мысли на историческом пути необходимо укладывается в эту мерку. Если так с языком, спросили мы себя далее, то нет ли той же обязательности в формах мифа, эпоса, сознательной поэзии? Небольшое знакомство с наличным запасом поэтического вымысла вскоре убедит всякого, что его кажущееся разнообразие легко сводится к неболь-

шому ряду простейших формул, повторяющихся в разных применениях на протяжении веков. Арийский космический Прамата повторяется в греческом Прометее и в Лео Шпиллбагена; миф проходит через аватары [метаморфозы] сказки, новеллы, умильной повести, чтобы встретиться нам снова в серой обертке какой-нибудь библиотеки романов. Произвол поэтического вымысла более, чем обыкновенно кажется, ограничен формами, выработанными предшествующим развитием, если и не совсем в той мере, в какой речь образованного человека XIX века заколдована в пределах словаря, над составлением которого не он трудился (см.: Steinthal. Poesie und Prosa. Zeitschrift für völk. erpsychologie, VI, pp. 316—17).^ж

Таким образом, в поэтическое творчество внесен двоякий элемент законности, обуславливающий повторение одних и тех же форм, одних и тех же процессов: *психологический и исторический*. Но при этом повторении где же движение вперед? Где прогресс и развитие? Развитие состоит в том, что под условием одного и того же психологического процесса, в границах одних исторических форм, содержание углубляется, делаясь человечнее, обогащаясь всем, что выработала мысль в смысле жизненных выводов и теоретических обобщений. Мы до сих пор бессознательно вторили старым мифам, наша обыденная речь полна мифических формул, о значении которых мы даже не догадываемся. Мы говорим, что дождь идет, ночь наступает, солнце ударяет своими лучами; но кто же из нас верит в самом деле, что дождь *идет* и *наступает* ночь, и *ударов* солнца никто не ощущал на себе. В далекую мифическую пору некоторые из этих и подобных выражений могли иметь вполне реальный смысл, но, может быть, уже «улыбающаяся заря» Вед указывает на обобщение, тем более «смеющийся» волн Эсхила (πρὸς τὴν οὐρανὸν ἀντιρρῖν οὐ γὰρ αἶσα <смех неисчислимых морских волн> (Prom., 89) и гимна к Церере (V, 14—γῆτα τε πάσι γέλασσε καὶ ἀλμυρὸν οἶδμα γαλασσῆς <засмеялась вся земля и соленые валы моря>)^з. И теперь еще мы не чуждаемся этих образов, мы их понимаем, как понимаем красоту Медицейской Венеры или Мадонны умбрийской школы, хотя, по всей вероятности, далеко не разделяем тех религиозных представлений, которые они возбуждали в душе грека и итальянского католика. Но и грек и итальянский католик не всегда соединяли одинаковое представление с своими любимыми религиозными образами, хотя, видимо, никогда от них не отделялись. Во время Фидия, говорит Тэн (Philosophie de l'art en Grèce, стр. 194—200), Паллада давно перестала быть, чем была прежде: физический миф, в ней первоначально выраженный, уступил место развитию нравственной личности, между тем легенды, атрибуты, эпитеты, освещенные преданием, по-прежнему обращают нас к тому прошлому, из которого она вышла. «Ее знали дочерью Зевса-громовержца, от него одного рожденною; когда она вышла из его головы среди молний и стихийной бури, Гелиос остановился в своем ходе: Земля и Олимп содрогнулись, поднялось море и золотой дождь света пролился на землю. Нет сомнения, что первые люди поклонялись под ее именем блеску прояснившегося неба; перед этой девственной ясностью они падали ниц, охваченные животельной свежестью, которая следует после бури; они сравнивали ее с здоровой молодой девушкой и называли Палладой. В Аттике, где воздух прозрачнее и чище, чем где-либо, она скоро стала Афиной, т. е. афинянкой. Другое из ее старых прозвищ Тритогаейя, из вод рожденная, также напоминало ее происхождение из небесной влаги, либо блестящее отражение волн. Серо-зеленый цвет ее глаз и ее излюбленная птица — сова, зрачки которой светятся ночью,—все это следы ее происхождения. Постепенно ее образ очертился, ее история обогатилась. Ее бурное рождение сделало ее воительницей, вооруженной, наводящей ужас, спутницей Зевса в его борьбе с возмущившимися титанами. Девственница и чистый свет, она сделалась вскоре символом мысли и разума, ее звали искусной, потому что она изобрела искусство, наездницей — потому что она приручила лошадь, помощной — потому что она исцеляла болезни». Она стала гением страны, народа: все что они видели кругом себя, город с его храмами и гимназиями, порты с дымящимися арсеналами и т. п.—все это ее дары, ее подвиг, вдохновлено ею. Когда Фидий подошел к этой одухотворенной идее Паллады, он уже успел побывать в кружке Перикла и Анаксагора и в нем могли сохраниться «отголоски той новой физики и философии, которые, еще смешивая дух и материю, видели в мысли самую тонкую и чистую материю, род эфира, повсюду распространенного, чтобы водворить и поддержать порядок в мире (слова Анаксагора). Это позволило ему составить себе о божестве идею еще более высокую, чем какая существовала в народе, его Паллада превосходила Эгинскую, уже столь стро-

^ж Sybel. Geschichte des ersten Kreuzzugs. Düsseldorf, стр. 5: «При этом вскоре становится ясно, что как предметы, так и рассказы о них возникают и изменяются согласно всеобщим законам, что при всем богатстве индивидуального ничто не может уклониться от действия этих законов; наконец, что рассматриваемое в своих последних основаниях развитие бытия и его восприятия, деяний и сообщений о них по существу развивается параллельно».

^з В. Bruchman. Psychologische Studien zur Sprachgeschichte, p. 26, 32, 205—208, 210, 228.²⁴

гую, величию вечной идеи». Между тем формы представления остались одни и те же, как и тогда, когда Паллада-Афина еще представлялась наивному греку в самом деле выходящею во всеоружии из головы громовержца Зевса. Дело в том, что мы вечно ощущаем потребность внешнего, образного восприятия явлений, отдельно и независимо от их содержания: на этом основана возможность не только новых поэтических апперцепций, но и сочувственных отношений к поэтическим образам прошлого. Мы апперцепируем их, любимся ими формально, но под условием бессознательного внесения в них нашего собственного жизненного содержания. В Венере мы любимся красивой женщиной — не богиней и точно так же повторяем мифические формулы языка, хотя наука приучила нас к иному пониманию явлений, которые они назначены выразить. Потому что такие приобретения духа не утрачиваются с течением времени: казалось бы от них удержалась одна лишь оболочка, а в ней уже появилось новое зерно. «Язык, продукт чувства, формулирует воззрения (Anschauungen), которые становятся представлениями (Vorstellungen), а они в свою очередь являются нередко лишь средством выразить известную степень или окраску чувства. Таким образом, язык описывает круг или спираль, возвращаясь (на другой степени развития) к своей исходной точке».¹⁴ Живучесть поэтических и вообще художественных образов обобщает это воззрение.

Наш анализ поэтического процесса может показаться иным слишком реальным, близко идущим к земле, слишком многое объясняющим, когда, может быть, самая сущность поэзии в тайне, необъяснимости. Господствующие теории эстетики любят оставлять ее под мистическим покровом. Но, с одной стороны, я не знаю, зачем так долго оставлять в науке пресловутое *Un je ne sais quoi* <не знаю что>, которое с легкой руки Монтескье (*Essai sur le Gout*) продолжает пугать добрых людей при дневном свете XIX века; с другой, я не думаю, чтобы перешел за границу объяснимого. Я хорошо знаю, что от науки следует требовать лишь того, что она в состоянии дать при данном развитии познавательных средств, что за известной чертой всякий научный наезд непременно кончится сумбуром. Когда статистик собирает цифры бродяжничества, пьянства и распутства, цифры грамотности, голодных годов и т. п., он легко сведет все это в таблицу общего нравственного уровня страны и в состоянии образованности и экономического быта найдет не только параллелизм, но и известную причинную связь. Каким психическим процессом, какой борьбой сопровождалось в данном случае нравственное падение лица — это не подлежит его разбору. Точно так же лингвист разбирает на волокна ткань язычных построений, добываясь все более и более простых форм, но затем настает предел, за которым невозможен никакой дальнейший анализ, например вопрос о том, почему такой-то комплекс идей выражается непременно известным комплексом звуков, а не другим? Но об этом самим богом положено знать лишь одним метафизикам.

Мне кажется, необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта.¹⁵ Поэт действительно необъясним, как необъясним философ, ученый, любой человек из толпы. Личность не изолируется, как физический аппарат, или изолируется при условиях болезни или насилия — но и в этих случаях анализ против нее оказывается бес- силным, он не может овладеть ее психическим аппаратом, подвести итог тому, что в ней частного, личного отделяющего ее от других психических особей. Оттого характеристики никогда не выходят из родовых и видовых категорий, никогда не достигая *ad hominem*. В нашем случае и с точки зрения нашей теории мы можем сказать, например, что поэт должен отличаться от других людей особою впечатлительностью, восприимчивостью, особенным развитием той способности апперцепировать внешнюю сторону явлений, в силу которой все мы более или менее открыты поэтическим апперцепциям; количественное различие на известной степени переходит в отличие качественное, и что в нас было восприятием, способностью воспринимать поэтические красоты, становится в нем деятельной силой — творчеством. Но все это общие фразы, которые не получают дальнейшего оправдания. Оттого мы ограничились разбором первого факта: восприятия; он лишен личного характера, мы знакомы с ним не только по своему опыту, но и по опыту многих; все мы настоящие поэты, насколько понимаем поэзию; кроме того, у нас под руками богатый исторический материал поэтических форм, сюжетов и образов, созданий языка и мифа. Вот на чем мы попытаемся основать дальнейшее исследование. В его результате получится определение поэзии, которое мы можем обобщить в такое определение искусства:¹⁶ оно — создание новых идеальных или реальных конкретностей, не служащих практической цели, средствами или в образах природы. Этим исчерпывается теория «подражания»: музыка и архитектура творят средствами природы, не подражая; валяние, живопись и антропоморфизм языка орудуют ее образами и формами или вы-

¹⁴ К. В r u c h m a n n. *Psychologische Studien zur Sprachgeschichte*, стр. 8.

¹⁵ [Первонач. вар.: ...что в анализ поэтического процесса ненаучным образом примешивалась личность поэта].

¹⁶ Сл. мой «План», л. 1, § IV и л. 3, § II.

зывают их в представлении, но те и другие условны, отлагаются в течении истории как символы человеческого синтеза жизни и настолько обязательны, насколько эволюция не изменила их или не устранила из обращения. Итак: создание новых конкретностей как результат психических процессов, которые мы называем «воображением»; создание, находящееся «удовольствие» в самом себе, в радостном акте творчества (комбинация), которому отвечает акт восприятия (суггестивности) со стороны зрителя или слушателя, и производящее впечатление *красоты*, которое переносится далее и на понятие природы.¹¹

План дальнейшего исследования предreshen общими точками зрения, выясненными выше. Свобода личного поэтического акта ограничена преданием; изучив это предание, мы, может быть, ближе определим границы и сущность личного творчества. Следующее обозрение распадается вследствие этого на две половины: А) поэтическое предание; Б) личность поэта; в первом отделе мы поставим вопросы:

а) Синкретизм и дифференциация поэтических форм. Как выработалось понятие «поэзия».

б) История поэтического стиля.

с) История сюжетов.

д) История идеалов;

[а) История Naturgefühl <чувства природы>.

β) Идеал красоты в историческом развитии.

γ) Мифологическое, символическое и аллегорическое мирозерцание *Зачеркн.*¹²

ПРИМЕЧАНИЯ

¹¹ См.: J. Bernays. Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. 1880, стр. 47—52 (Веселовский цитирует по Шереру, стр. 109 и след.; ср. также: Bosanquet, стр. 64).

¹² Отель Рамбулье — парижский аристократический салон маркизы де Рамбулье, покровительствовавшей «прециозному» («жеманному») направлению в французской литературе XVII века. Мольер высмеял «Смешных жеманниц» в своей известной комедии (1659).

¹³ На вкладных листах 33—42: «Теория удовольствия и понятие Spiel <игра> (Кант, Шиллер, Спенсер, критика Гюйо). Определение поэзии со стороны цели — удовольствия и содержания — красоты соединяются в известной мере в эволюционной теории английских психологов, Спенсера, Grant Allen'a [Physiological Aesthetics, 1877] и James Sully [Studies in Psychology and Aesthetics. 1874]. Удовольствие понято как plaisir du jeu <удовольствие игры>, перерождающееся в сознание du plaisir du beau <удовольствие от прекрасного>. Guayau подверг эту теорию анализу в своих „Les problèmes de l'esthétique contemporaine“. Paris, 1884 <«Проблемы современной эстетики»>». Следуют обширные выписки из книги Гюйо, гл. I — V (об общих принципах искусства) <Гл. I. Удовольствие прекрасного и удовольствие игры. Гл. II. Удовольствие от прекрасного находится ли в противоречии с чувством полезного, с потребностями и желаниями? Гл. III. Удовольствие от прекрасного находится ли в противоречии с активной деятельностью и с чувством реального?..>. Стр. 33—36: явление некрасивого в искусстве («...l'imitation du laid et de l'horrible...»). Стр. 42—43: <«Если игра (выполняемая каким-нибудь органом без полезной цели) сама по себе может быть эстетичной, то работа (выполняемая органом с разумной целью) столь же, а иногда и более эстетична»>. Веселовский подчеркивает общий вывод Гюйо (стр. 36): <«Таким образом, в конечном счете жизнь является задачей искусства, и художник создает вымыслы лишь для того, чтобы убедить нас в том, что это не вымыслы»>. В скобках добавлено: «сл. воззрения Чернышевского».

Гюйо, Жан-Мари (1854—1888) — выдающийся французский философ социологического направления. Рассматривал мораль, религию и искусство как проявление общественных эмоций — идеи «жизни», объединяющей личность с коллективом. Поле-

¹⁴ Л. Толстой (Что такое искусство? «Вопросы философии и психологии», 1897, ноябрь — декабрь, стр. 1024) также обходится при определении искусства без понятия *красоты*, устраняя цель — наслаждение, усматривая в искусстве одно из средств общения людей между собою (1022), но наивно смешивая средства искусства с средствами языка, линий, красок и т. д. Будто бы словом люди передают мысли, искусство общность чувства (1022). Сл. 1024: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытывали то же чувство — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».²⁵

мизировал по вопросам эстетики с Кантом и Шиллером, а также с английским эволюционизмом Спенсера, выступая противником «теории игры». Согласно учению Гюйо, искусство связано по своему происхождению не с игрой, а с работой; оно не является чем-то идеальным, оторванным от жизни, но служит жизни и имеет общественный характер, возбуждая чувства социальной солидарности.

Сочинения Гюйо, в особенности его труды по вопросам эстетики, пользовались большой популярностью в России в конце XIX века и оказали некоторое влияние на теорию искусства Л. Н. Толстого. На русский язык были переведены: «Искусство с точки зрения социологии» (1891), «Современная эстетика» (1889), «Иррелигиозность будущего» (1901). Ср. рецензию Г. В. Плеханова «О книге Гюйо „Безверие будущего“» (Сочинения, т. XVII, 1925).

Книга Гюйо «Les problèmes de l'esthétique contemporaine» в библиотеке Ленинградского университета (шифр Н II 1451) имеет на полях многочисленные карандашные пометки Веселовского.

Л. 42 содержит выписки по теме: «Половое влечение и начала поэзии: эротизм первобытной лирики, со ссылками на Шерера («Poetik»), Вернера («Lyrik und Lyriker»), Якобовского («Die Anfänge der Poesie», стр. 72 след.: Hunger und Liebe <голод и любовь>), Шухарта (H. Schuchart. Romanisches und Keltisches, 1886) и на рецензию Веселовского о последнем (ЖМНП, 1886, октябрь, стр. 7—8).

¹⁴ Зольгер (надо: Зольгер) — немецкий философ-романтик, друг Тика и последователь натурфилософии Шеллинга, известен своими трудами по эстетике (K. W. F. Solger. Erwin, vier Gespräche über das Schöne. 1815; Он же. Vorlesungen über Aesthetik. 1829). В употреблении терминов *воображение* и *фантазия* для обозначения высшей творческой способности человека и способности производной, представляющей «лишь высшую ступень памяти» (см. предисловие, стр. 198), у Веселовского наблюдаются колебания, отразившиеся в непоследовательных карандашных исправлениях.

¹⁵ Addison (обычно Аддисон), английский критик-классицист, — в журнале «Зритель» (On the pleasures of Imagination. «Spectator». 1712, №№ 411—421): Akenside — в сентиментально-дидактической поэме «Радости воображения» (Pleasures of Imagination. 1744). Английский романтик Кольридж поставил вопрос о фантазии и воображении в своей «Литературной автобиографии» (Biographia Literaria. 1817, гл. XIII).

¹⁶ На вкладном листе 47: «к английским теориям воображения» — выписки об Эдгаре По из итальянской статьи P. Jappasone, L'estetica di Edgardo Poe («Nuova Antologia», 15 VII 1895, стр. 322 и след.).

¹⁷ На вкладных листах 55—61: выписки «К вопросу о фантазии» из Oelzelt-Newin, «Über Phantasievorstellungen» и из Cherbuliez, «L'art et la nature», 1892.

¹⁸ На полях незаконченный набросок карандашом:

1) Слово, миф, поэзия. Слово как односторонний *зачеркн.* показатель предмета. Его образность (условность), категории рода и действия. В поэзии это показатель различного взгляда на мир познания. D[allars], Essays, passim [?]: слово как алгебраическая формула и слово-образ как орудие поэзии. Поэзия как личное [?] значение; требование suggestivity [суггестивности]. Чем оно разностороннее, тем ближе к знанию.

2) Определение Толстого: искусство — такой акт психической деятельности, который путем *иллюзии* открывает глубокие *тайны* жизни (слово = иллюзия, открывание тайны = суггестивность, восстановление старого единства слова и дела).

¹⁹ В «Генрихе IV» Фальстаф первоначально носил имя сэр Джон Ольдкастль. Его исторический прототип был последователем реформатора Уиклифа (лоллардом) и пострадал в начале XV века за свои религиозные убеждения. Враждебная уиклифитам католическая традиция превратила его в хвастуна и труса. Существует предание, будто потомки Ольдкастля обратились к королеве Елизавете с жалобой на диффамацию его имени и королева приказала Шекспиру изменить имя своего героя.

²⁰ Hutcheson Macaulay Posnett — профессор классической и английской литературы в Окленде (Новая Зеландия) — один из основоположников сравнительного литературоведения за рубежом. Его книга «Сравнительная литература» (1886) ставит себе, как и «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского, задачу установить путем сравнения эмпирические закономерности литературной эволюции под влиянием общественной жизни. Центральной проблемой книги, по словам автора, является отношение личности и общественной группы (стр. 86). В качестве материала для сравнительного изучения, кроме античных и западноевропейских литератур, привлекаются литературы русская и восточные (индийская, китайская, арабская), а также этнографические и фольклорные данные. Книга Поснета в библиотеке филологического факультета Ленинградского университета (шифр 44.3.7), принадлежавшая Веселовскому, исчерпана его карандашными пометками. На последних страницах карандашом набросан план «Исторической поэтики». Веселовский заимствовал у Поснета (стр. 119—120) описание военной пляски американских индейцев («Историческая поэтика», 1940, стр. 208—209).

²¹ Флобер, чтобы придать документальный характер своему историческому роману «Саламбо» (1862), изучил около 500 книг по истории Карфагена и древнего Рима и совершил путешествие в северную Африку.

²² Речь идет о нашумевшем обвинении, выдвинутом в 1895 году итальянским критиком и публицистом Энрико Товез против известного итальянского поэта-модерниста Габриэля д'Аннунцио в плагиате из сочинений популярного французского писателя Сара Пеладана. Журнальная полемика по этому вопросу затрагивала интересовавшую Веселовского теоретическую проблему — о границах литературного заимствования и плагиата.

²³ Ольденберг (H. Oldenberg, 1854—1920) — выдающийся немецкий индианист, издал гимны Ригведы с обширным предисловием (1888) и исследование о религии Вед (Die Religion der Veda. 1894). На русский язык переведена его книга о Будде (1891).

²⁴ На полях дополнение: «К обобщению реального значения сл. этимологию понятия „дух“ — Biese. Die Philosophie des Metaphorischen, p. 26». Следует ряд примеров отсюда на различных индоевропейских языках, иллюстрирующих переход значения «дышать», «дуть», «дыхание», «дуновение» в «дух», «душа». Ср.: Gerber. Die Sprache als Kunst, I, 341 след.

²⁵ На вкладных листах 97—98: «Определения поэзии» — выписки из Amiel, Fragment d'un journal posthume, précédé d'une étude par Edm. Schérer, 6-e ed., t. I, стр. 62, и из Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie, стр. 367 и 411.

²⁶ «Введение в курс исторической поэтики 1896—7 гг.» (Поэтика II, лл. 242—243) заключает краткий конспект позднейшей редакции вводной эстетической главы: «...Говоря о каком-нибудь выделяющемся писателе, поэте, мы ценим его не только как мыслителя, выражающего те или другие идеи, но как писателя и поэта, любимемся, восторгаемся либо отрицаем. Требование подобной оценки указывает на особую природу литературного материала и невольно вызывало вопрос. Ответ получился: 1) *метафизический*, впрочем обоснованный культом классиков: мы восхищаемся известными произведениями литературы (поэзии), потому что они выразили нам полнее другую идею а) *красоты* (теория красоты), доставляющей нам б) *удовольствие* (теория его) с) *воспроизведением* или *подражанием* образам природы (теория подражания) путем особого психического акта, воображения (теория воображения). 2. *Исторический*: накопление историко-сравнительных данных (работы антропологической и этнографической школы) объяснили, что а) понятие красоты — историческое, не *idealistisch* [идеальное] (как выражается Burckhard. Aesthetik und Sozialwissenschaft. Stuttg., 1895, стр. 57), что предполагает историю *развития эстетического вкуса* (смена и устойчивость эстетических форм); что б) естественное *удовольствие* — историческая эволюция физиологического, как с) и *подражание* в целях удовольствия руководилось вначале целями непосредственной пользы или усвоения; и d) что воображение орудует [?] и связано всеми исторически отложившимися результатами развития в области понимания красоты, удовольствия и подражания.

Таким образом, изучение литературного памятника *по существу*, как своеобразного проявления творчества, сводится к двум задачам, а) *психологической* (теория воображения) и б) *исторической* (изучение стилистических и поэтических (литературных) форм (истории вкуса)). Первая задача психологии (общей и частной, сл. работы Binet, Passy, .. *неразб.*), вторая — теории литературного развития, физиологии литературной истории.

Согласно с этим построением мною разработаны были а) *абстрактные определения литературного, поэтического содержания* по категориям *красоты, подражания, удовольствия, воображения* (фантазии) и приступлено к б) *определению поэзии по категориям ее исторического развития*.

В. ЖИРМУНСКИЙ

