Вопросы теории и психологии творчества. Т 1.

Харьков, 1907. 445 с.



Статьи, не вошедшие во второе издание 1-го тома «Вопросов» или появившиеся в нем в существенно переработанном виде

- **О значении научного языкознания для психологии мысли**
  Д. Овсянико-Куликовский (с. 1 – 20)

- **Из лекций об «Основах художественного творчества»**
  Д. Овсянико-Куликовский (с. 21 – 50)

- **Идея бесконечного в положительной науке и в реальном искусстве**
  Д. Овсянико-Куликовский (с. 51 – 83)

- **Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве**
  Д. Овсянико-Куликовский (с. 84 – 117)

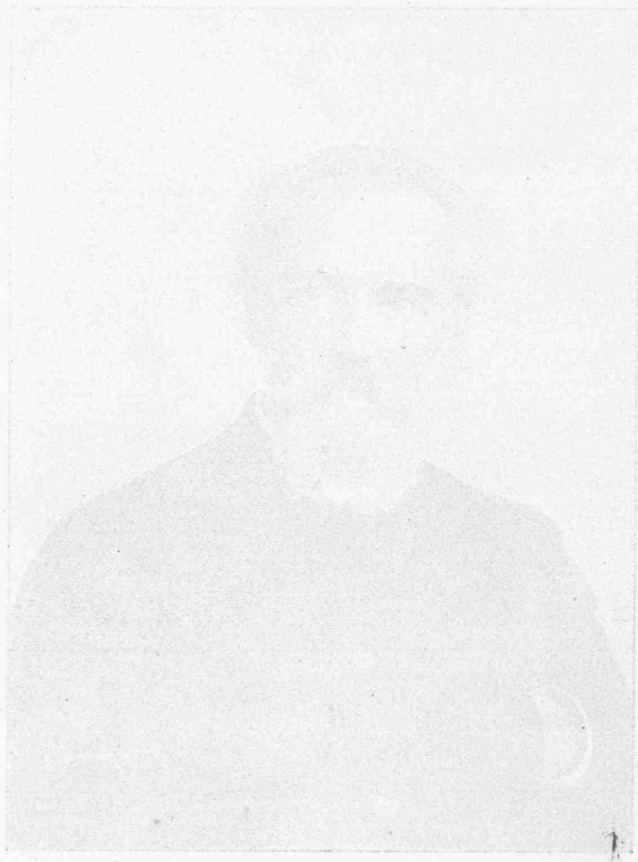
- **Элементарные формы поэзии**
  В. Харциев (с. 161 – 199)

- **Поэзия**
  А.Горнфельд (с. 200 – 211)

- **Краткое понятие об эпосе, лирике и драме**
  А.Потебня (с. 233 – 236)

- **О значении современного романа и его задачах**
  Ф.Буслаев (с. 237 – 252)

- **Проза**
  В.Харциев (с. 312 – 321)



О значеніи научнаго языкознанія для психологіи мысли.

Въ ряду великихъ научно-философскихъ проблеммъ, которыхъ постановка и предварительное разслѣдованіе составляютъ заслугу второй половины истекшаго вѣка, видное мѣсто принадлежитъ проблеммѣ о происхожденіи и психологической природѣ *разума человѣческаго*, объ историческихъ путяхъ его развитія, о его познавательныхъ силахъ, о границахъ этихъ силъ, наконецъ, о его высшемъ назначеніи, его великомъ призваніи на всемірно-историческомъ поприщѣ безконечнаго развитія и совершенствованія человѣчества.

Возникновеніе этой великой проблеммы было естественнымъ, исторически необходимымъ слѣдствіемъ разработки всѣхъ тѣхъ областей знанія, которыя имѣютъ извѣстное отношеніе, прямое или косвенное, близкое или отдаленное, къ разуму человѣческому, къ психологіи и исторіи познающей мысли. Физіологія нервной системы и мозга, психо-физіологія, психопатологія, психологія процессовъ мышленія, логика, теорія познаванія, далѣе, науки филологическія и историческія, въ ряду которыхъ въ данномъ случаѣ на первый планъ выступаетъ исторія наукъ, философіи и художественнаго творчества,— всѣ эти области знанія, по мѣрѣ ихъ разработки, сами совершенствуясь, незамѣтно приводятъ къ постановкѣ проблеммы разума и доставляютъ ей необходимыя предпосылки въ формѣ фактическаго матеріала и основныхъ научно-философскихъ понятій.

Моя задача въ настоящей рѣчи состоитъ въ томъ, чтобы обратить ваше вниманіе на особливо-важное значеніе, на исключительное призваніе—въ дѣлѣ дальнѣйшей разработки проблеммы разума—той изъ филологическихъ наукъ, которая изслѣдуетъ основной фундаментъ

мышленія человѣческаго. Этотъ фундаментъ есть *языкъ, рѣчь* человѣческая, явленія такъ называемаго *грамматическаго* мышленія. Моя задача, стало быть, сводится къ указанію на тотъ вкладъ, на который проблемма разума можетъ разсчитывать со стороны лингвистики, т. е. науки о языкѣ.

Наука о языкѣ, лингвистика, есть одно изъ славныхъ созданій истекшаго XIX-го вѣка.

Основанная еще въ первой четверти вѣка тремя геніальными умами—*Францомъ Боппомъ, Яковомъ Гриммомъ и Вильгельмомъ Гумбольдтомъ*, эта наука въ послѣдней его четверти достигла высокой степени совершенства въ разработкѣ фонетической и морфологической стороны индоевропейскихъ языковъ. Въ области этихъ языковъ до сихъ поръ сосредоточивались изысканія лингвистовъ, и лингвистика, какъ наука, имѣющая право на названіе точной, представлена пока только сравнительной грамматикой индоевропейскихъ языковъ вообще и историческими изысканіями въ области отдѣльныхъ, болѣе тѣсныхъ, группъ (германской, славянской, романской и др.), входящихъ въ эту обширную семью.

На пути этихъ изслѣдованій, обращенныхъ преимущественно на звуковую форму словъ, сами собою выяснялись основныя понятія о томъ, что такое языкъ, какъ явленіе, какова его природа, что такое слово съ его звуковой и грамматической формами, съ его лексическимъ значеніемъ. Глубокое и философски-послѣдовательное развитіе и обоснованіе этихъ понятій принадлежитъ покойному проф. Харьк. Универс. *А. А. Потебнѣ*.

Для нашей настоящей задачи необходимо усвоить важнѣйшія изъ этихъ понятій. Мы начнемъ вопросомъ: что такое *слово?*

Есть одно весьма распространенное недоразумѣніе, встрѣчающееся даже въ ученыхъ трудахъ: это именно тотъ взглядъ, въ силу котораго *языкъ*, противупоставляемый *мысли*, понимается исключительно, какъ средство ея передачи, какъ орудіе общенія. По этому ошибочному воззрѣнію, *слово* есть только внѣшняя, звуковая оболочка представленія и понятія; оно—не болѣе, какъ знакъ или символъ, служащій для выраженія и передачи другимъ того, что происходитъ въ умѣ человѣка. Такъ напр. представленія или понятія *дома, дерева, человѣка, животнаго, добра, зла* и т. д. противупоставляются звуковымъ сочетаніямъ, образующимъ эти слова, и *словами* признаются эти звуковыя сочетанія, а не связанныя съ ними представленія и понятія. Классическимъ выраженіемъ этого взгляда можетъ служить извѣстное мѣсто въ „Фаустѣ“ Гете, именно саркастическія слова Мефистофеля: wo die Begriffe fehlen, da stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein—„гдѣ отсутствуютъ понятія, тамъ какъ разъ вовремя подвертывается слово“. Begriff (понятіе) это—подлинный и содержательный актъ мысли; Wort (слово) это—только звукъ, имѣющій смыслъ какъ средство обозначенія понятій; слово понимается какъ звуковой символъ даннаго процесса мысли; за отсутствіемъ этого процесса мысли, за отсутствіемъ понятія, слово утрачиваетъ всякій смыслъ и становится звукомъ пустымъ, безсодержательнымъ. И однако же, по разсматриваемому ошибочному воззрѣнію на языкъ, такой пустой звукъ, лишенный содержанія, остается словомъ.

Коренная ошибка этого воззрѣнія состоитъ въ томъ, что оно отожествляетъ слово съ тѣми членораздѣльными звуками, которые образуютъ лишь часть слова, именно—его *внѣшнюю, звуковую форму*. Здѣсь, слѣдовательно, часть берется вмѣсто цѣлаго, но только не для обозначенія цѣлаго (какъ въ извѣстныхъ выраженіяхъ типа pars pro toto), а для того, чтобы, забывъ о другихъ частяхъ, ошибочно выдавать избранную часть за цѣлое. Для наглядности приведу, какъ примѣръ, ошибочное пониманіе какого-нибудь выраженія типа pars pro toto (часть вмѣсто цѣлаго), хотя бы такой: слово *голова* употребляется для обозначенія цѣлаго животнаго, напр., 100 головъ рогатаго скота и т. п. Такъ вотъ представимъ себѣ, что кто-нибудь вообразилъ, будто тутъ голова противопоставляется остальному туловищу, и что дѣло идетъ о 100 головахъ, отдѣленныхъ отъ туловища. Вотъ именно въ подобную ошибку впадаютъ тѣ, которые подъ *словомъ* понимаютъ только звуковую форму, отдѣляя ее отъ другихъ частей слова и противупоставляя *слово* его части, т. е. тому представленію и понятію, которое обра-

зуетъ его неотъемлемую часть и называется его *лексическимъ значеніемъ*. Эта столь распространенная ошибка имѣетъ свои психологическія основанія, которыя ее не оправдываютъ, а только объясняютъ. И укажу на нихъ въ дальнѣйшемъ.

Прежде всего намъ нужно уяснить себѣ самое понятіе *слова*. Говоря такъ, я имѣю въ виду понятіе научное, которое сразу не поддается опредѣленію и требуетъ нѣкоторыхъ соображеній, извѣстнаго проникновенія въ природу явленія, именуемаго *языкомъ* или *рѣчью*. Коренное различіе между *обыденнымъ* и *научнымъ* понятіемъ *слова* сводится къ слѣдующему. Съ обыденной точки зрѣнія, для осуществленія слова нужна только наличность членораздѣльныхъ звуковъ, которые что-либо обозначаютъ. Поэтому, напр., слово „домъ“, произнесенное, скажемъ, попугаемъ или фонографомъ, будетъ признано — въ обыденномъ нашемъ мышленіи — настоящимъ словомъ, не хуже того, которое произноситъ человѣкъ. Съ научной точки зрѣнія, это не совсѣмъ такъ,—а именно: произнесенное фонографомъ или попугаемъ слово „домъ“ будетъ подлиннымъ словомъ, т. е. актомъ рѣчи-мысли, только у того человѣка, который услышалъ это слово; у попугая и у фонографа оно совсѣмъ не слово, не актъ рѣчи-мысли. Этотъ примѣръ указываетъ на тѣ предпосылки, которыя необходимы для осуществленія слова. Эти предпосылки суть: 1) живой человѣческій организмъ съ его физіологическими условіями членораздѣльности рѣчи и соотвѣтственными данными нервной системы и мозга; 2) человѣческая психика съ характернымъ для нея развитіемъ умственной сферы, къ которой и принадлежитъ языкъ. Гдѣ нѣтъ этихъ предпосылокъ, тамъ нѣтъ и слова. Далѣе, вникая въ природу явленія, именуемаго языкомъ, мы убѣждаемся въ *психичности* этого явленія. Первое, что бросается въ глаза, это – безусловная необходимость *субъекта*, для котораго членораздѣльныя движенія органовъ рѣчи (языка, губъ и т. д.) сочетались бы съ звуковыми эффектами, производимыми этими движеніями; иначе говоря, здѣсь необходима та сфера психики, которая, какъ извѣстно, слагается изъ *сознанія* съ его *порогомъ* и изъ обширной области *безсознательнаго*,

гдѣ совершаются многочисленные акты мысли, и гдѣ сохраняются психическія ассоціаціи, въ томъ числѣ и тѣ, которыя образуютъ языкъ. Изъ этихъ послѣднихъ я только-что указалъ на ассоціацію артикуляціонныхъ движеній съ соотвѣтствующими звуковыми эффектами. Но этимъ дѣло не ограничивается. Эта психическая группа (артикуляціонно-звуковая) сочетается съ умственными актами, извѣстными подъ именемъ представленій и понятій. Возникаетъ новая ассоціація: артикуляція (напр., та, которая нужна для произнесенія слова „домъ“) + звуковой (акустическій) эффектъ (самые звуки даннаго слова) + представленія разныхъ домовъ и общее понятіе о домѣ. Эта ассоціація должна быть дана не только въ сознаніи, но и въ средѣ безсознательной, гдѣ она, подобно другимъ, скрыто пребываетъ и всегда готова къ услугамъ мысли. Иначе говоря, разсматриваемый процессъ подчиняется законамъ памяти, т. е. законамъ сохраненія пріобрѣтенныхъ ассоціацій въ сферѣ безсознательной и ихъ постояннаго перехода въ сознаніе. Но и этимъ дѣло не ограничивается. Для осуществленія слова необходима наличность въ мысли готовыхъ категорій, по которымъ различаются и классифицируются представленія, при чемъ одни изъ нихъ подводятся подъ категорію вещи, другія — качества, третьи — дѣйствія и т. д. Иначе говоря, та сложная ассоціація изъ артикуляціи, звука и представленія или понятія подвергается особой психической переработкѣ, дающей ей опредѣленное мѣсто въ наличномъ инвентарѣ нашего умственнаго достоянія. Психологическій характеръ этой переработки достаточно ясенъ: онъ сводится къ подведенію болѣе частнаго (напр., представленія или понятія „домъ“) подъ болѣе общее (категорія вещи). Психологъ скажетъ намъ, что это – актъ *апперцепціи*: представленіе или понятіе дома апперцепировано категоріей вещи. Этотъ родъ апперцепціи извѣстенъ подъ именемъ *грамматической*, и психическія явленія или, точнѣе, умственные акты, на немъ основанные, имѣютъ въ наукѣ о языкѣ свои техническіе термины, ихъ обозначающіе, какъ-то: „имя существительное“, „имя прилагательное“, „глаголъ“, и т. д.

Итакъ, что такое *слово?* Слово есть сложный психическій процессъ, *принадлежащій* къ тому отдѣлу психики, который называется *мыслью*, и сводящійся къ извѣстнымъ процессамъ *ассоціаціи* и *апперцепціи*. Фонографъ этихъ процессовъ, конечно, не имѣетъ, ибо не имѣетъ психики, и потому слова, имъ произносимыя, не суть слова—*у него*; но они превращаются въ настоящія слова у человѣка, который слышитъ ихъ, и у котораго звуки фонографа вызываютъ соотвѣтственные процессы ассоціаціи и апперцепціи. У попугая нѣтъ слова потому, что, по условіямъ его психики, все дѣло ограничивается у него артикуляціонно-звуковой ассоціаціей, которая, какъ мы видѣли, сама по себѣ еще не составляетъ слова.

Опредѣленіе слова, только-что сдѣланное мною, не можетъ считаться окончательнымъ. Дѣло въ томъ, что въ нашей психикѣ весьма много всевозможныхъ процессовъ, подводимыхъ подъ общія понятія ассоціаціи и апперцепціи. Необходимо точнѣе опредѣлить характеръ тѣхъ изъ нихъ, которые образуютъ слово. Чтобы это сдѣлать, нужно сперва стать на слѣдующую точку зрѣнія, которая въ современной психологіи играетъ весьма важную роль. Все психическое должно быть понимаемо не какъ *состояніе*, а какъ *дѣйствіе*. Психика активна, а не пассивна. Жизнь духа есть психическій трудъ, это—*работа мысли, чувства и воли*. Оставляя въ сторонѣ чувство и волю и имѣя въ виду только мысль, мы скажемъ, что психическая работа мысли ярко отмѣчена слѣдующимъ важнымъ признакомъ: она работаетъ двояко: 1) *тратя силу* и 2) *сберегая силу*. Есть такіе процессы мысли, которые, работая, тратятъ извѣстный запасъ психической силы, и есть другіе, которые, не переставая работать, напротивъ, не тратятъ, а сберегаютъ и накопляютъ силу; найдутся, наконецъ, и такіе, которые одновременно и тратятъ, и сберегаютъ.

Постараемся уяснить себѣ, какіе именно процессы мысли должны быть признаны по преимуществу сберегающими силу. Это прежде всего *тѣ, которые протекаютъ въ сферѣ безсознательной*. Взглядъ на безсознательную сферу, какъ на огромную арену сбереженія и накопленія умственной силы, принадлежитъ къ числу

плодотворнѣйшихъ воззрѣній въ современной психологіи. Что въ этой сферѣ происходитъ весьма значительная работа мысли, отъ простѣйшихъ ассоціацій до настоящихъ умозаключеній, что здѣсь осуществляются—въ большихъ умахъ—сложныя интуиціи научныя, философскія и художественныя, наконецъ,—у геніевъ—здѣсь же вырабатываются великія творческія идеи,—въ этомъ не можетъ быть, послѣ всего, что мы знаемъ изъ психологіи и исторіи мысли, ни малѣйшаго сомнѣнія. Но вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя сомнѣваться также и въ томъ, что эта работа, совершающаяся безсознательно, является не тратой силы, а сбереженіемъ. Эта работа, малая ли она или большая, обыденная или творческая, осуществляется *самопроизвольно*, можно сказать *автоматически* и не приковываетъ къ себѣ *вниманія*. Симптомомъ и мѣриломъ *траты* служитъ именно *вниманіе*—психическій актъ высокой важности и огромнаго значенія; какъ извѣстно, онъ составляетъ принадлежность сферы *сознанія*. Всѣ мы съ малыхъ лѣтъ знаемъ по личному внутреннему опыту, что вниманіе есть работа мысли, сводящаяся къ *удержанію въ сознаніи* тѣхъ представленій, понятій и другихъ процессовъ мысли, которые совершаются въ нашемъ умѣ. И эта работа можетъ быть весьма утомительной. Степень утомленія свидѣтельствуетъ о размѣрахъ траты. Мнѣ кажется, можно было бы установить такое положеніе: *количество работы сознанія опредѣляется напряженностью вниманія и степенью утомленія*. Очевидно, такое положеніе рѣшительно не примѣнимо къ сферѣ безсознательной. Для опредѣленія количества (а также и качества) работы, въ ней совершающейся, нужно подыскать другое мѣрило. *Такимъ мѣриломъ слѣдуетъ признать тотъ вкладъ, который сфера безсознательная вноситъ въ сознаніе*. Если этотъ вкладъ изобилуетъ апріорными категоріями и общими идеями, какъ формами мысли, силою которыхъ сразу объединяется, объясняется, упорядочивается матеріалъ, данный въ сознаніи, то работа безсознательной сферы должна быть признана весьма значительной и цѣнной. Если, напротивъ, этотъ вкладъ бѣденъ категоріями, скуденъ общими формами мысли, и сознаніе не получаетъ оттуда объединяющихъ, упорядочиваю-

щихъ нормъ, то работа безсознательной сферы должна быть признана незначительной, непроизводительной,—и ея цѣнность будетъ ничтожна. *Предлагаемое мѣрило легко подводится подъ понятіе сбереженія и освобожденія силы.* Работа мысли въ сферѣ безсознательной сберегаетъ и накопляетъ умственную силу. Объ этой дѣятельности, протекающей безсознательно, мы, разумѣется, можемъ судить только по тѣмъ ея результатамъ, которые проявляются въ сознаніи. Разъ эти результаты проявились въ сознаніи, это значитъ, что накопленная сила *освободилась* для новой дѣятельности, которая теперь переносится въ сознаніе. И съ этого момента мы уже можемъ судить о количествѣ и качествѣ освобожденной силы. Тутъ къ нашимъ услугамъ вышеуказанное мѣрило, основанное на симптомѣ *вниманія*. Если освобожденная сила проявилась въ формѣ, напр., какого-нибудь общаго сужденія, которое легко прилагается ко множеству фактовъ, быстро и хорошо объединяетъ ихъ и упорядочиваетъ, а само поглощаетъ очень мало вниманія, дѣйствуя и тутъ, въ сознаніи, почти автоматически, то эта освобожденная сила должна быть признана значительной и цѣнной и свидѣтельствуетъ о таковой же значительности и цѣнности работы безсознательной.

Такова именно психологическая роль языка въ экономіи нашего мышленія. Постараемся опредѣлить ее точнѣе и обстоятельнѣе.

Я уже говорилъ о составныхъ частяхъ слова, т. е. о тѣхъ психическихъ процессахъ, которые, образуя тѣсную психическую ассоціацію, проявляются въ сознаніи, какъ *слово*. Вотъ теперь и возникаетъ вопросъ: какимъ изъ этихъ процессовъ по преимуществу слово проявляется въ сознаніи, и въ какихъ отношеніяхъ всѣ они стоятъ къ сферѣ безсознательной?

Когда мы говоримъ или мыслимъ, мы держимъ въ свѣтлой точкѣ сознанія только *значеніе* словъ. Указывая на этотъ общеизвѣстный фактъ, я упрощаю задачу: кромѣ значенія словъ, есть въ языкѣ и еще нѣчто, что занимаетъ поле сознанія въ актѣ мышленія. Но объ этомъ мы поведемъ рѣчь въ дальнѣйшемъ, а теперь представимъ себѣ, что въ актѣ рѣчи-мысли участвуютъ только

тѣ части слова, о которыхъ мы говорили. Изъ нихъ, дѣйствительно, только значеніе, такъ называемое матеріальное содержаніе словъ, т. е. представленія, понятія и иные акты мысли, выражаемые словами, занимаютъ поле сознанія, или, какъ говорятъ психологи, проявляются въ свѣтлой точкѣ сознанія. Остальныя же части слова остаются за порогомъ сознанія. Но здѣсь нужно обратить вниманіе на слѣдующее. Если данный актъ рѣчи-мысли предназначенъ для передачи другому, то звуковая форма словъ должна такъ или иначе проявиться въ сознаніи этого другого: онъ долженъ услышать звуки словъ. Но при этомъ обыкновенно эти звуки только мелькаютъ въ сознаніи, не задерживаясь въ немъ, не требуя для сего значительной доли вниманія. Вниманія тутъ требуется лишь столько, сколько его нужно, чтобы разслышать звуки словъ. Иначе говоря, на звуковую форму тратится минимумъ силы. Этотъ минимумъ увеличивается (и, разумѣется, въ ущербъ интересамъ мысли) тогда, когда сдѣланы ошибки въ произношеніи словъ, въ удареніи, въ согласованіи и т. д. Въ этомъ случаѣ къ звуковой формѣ, неправильно, непривычно прозвучавшей, невольно привлекается лишняя доля вниманія,—и весь процессъ тратитъ больше силы, чѣмъ нужно. При молчаливомъ мышленіи звуковая форма совсѣмъ упраздняется,—и эта статья, такъ сказать, совсѣмъ вычеркивается изъ оборота мысли. Мышленіе вслухъ сопряжено съ излишней тратой. Что касается артикуляціи, то она у говорящаго для передачи мысли и у мыслящаго про себя совершается автоматически, при чемъ въ послѣднемъ случаѣ (молчаливое мышленіе) она почти всегда фиктивна, не завершена. Мысля про себя, мы невольно дѣлаемъ соотвѣтственныя движенія языкомъ, губами и т. д., но не доводимъ этихъ артикуляціонныхъ движеній до конца. Но во всякомъ случаѣ артикуляція словъ, все равно—дѣйствительная или фиктивная, совершается автоматически, безсознательно и не сопряжена съ тратой умственной силы (трата физической силы, разумѣется, имѣетъ здѣсь мѣсто,—вѣдь органы работаютъ). Задержка процесса и привлеченіе доли вниманія къ этому пункту бываютъ въ тѣхъ случаяхъ, когда происходитъ ошибка въ

артикуляціи. Отсюда, между прочимъ, видно, насколько важна для мышленія правильная, т. е. общепринятая артикуляція и соотвѣтственная звуковая форма словъ, не рѣжущая ухо, и потому не отвлекающая вниманія.

Теперь обратимся къ грамматической формѣ словъ. Она мыслится за порогомъ сознанія и, слѣдовательно, не тратитъ умственной силы, не отвлекаетъ вниманія. Для примѣра возьмемъ какую-нибудь фразу. Положимъ, вы говорите: „эту книгу я прочиталъ съ удовольствіемъ". Говоря или мысля эту фразу, вы не сознаете, не отдаете себѣ отчета въ томъ, что „эту" есть мѣстоименіе указат. женск. рода въ винит. пад. един. числа и согласуется съ „книгу", а послѣднее есть существительное женск. рода ед. числа въ винит. пад. и управляется глаголомъ „прочиталъ", а „я" - мѣстоим. 1-го л. ед. чис. и т. д. и т. д. Мы уже знаемъ, что грамм. формы суть акты апперцепціи; въ данной фразѣ вещь „книга" апперцепирована категоріей существительнаго, имѣющаго въ русск. яз. грамматическій признакъ женск. рода,—говорящій субъектъ апперцепированъ мѣстоименіемъ „я" и т. д. Если всѣ эти акты грамат. апперцепціи перевести въ сознаніе, то они займутъ тамъ очень много мѣста, привлекутъ къ себѣ большую долю вниманія,—и это будетъ непроизводительная трата умственной силы. Такая трата, обусловленная искусственнымъ перенесеніемъ грамматическихъ формъ въ сознаніе, по необходимости производится тогда, когда мы учимся языкамъ или когда подвергаемъ анализу грамматическія формы въ цѣляхъ изученія или изслѣдованія. Всѣ мы помнимъ огорченія дѣтскихъ лѣтъ, когда насъ заставляли сознавать, отдавать себѣ отчетъ въ томъ, что „человѣкъ" есть имя существительное мужск. рода и склоняется такъ-то, а „добрый, добрая, доброе" есть имя прилагательное и т. д. Это была въ своемъ родѣ умственная операція, довольно мучительная, но безусловно необходимая въ интересахъ образованія: юнаго паціента насильно заставляли тратить не мало умственной силы на сознаніе тѣхъ формъ мысли, которыя, въ интересахъ самаго мышленія, должны дѣйствовать безсознательно, автоматически. Операція была мучительна, но благодѣтельна. Помимо того, что она является необходимымъ основаніемъ всего дальнѣйшаго обученія и образованія, она въ то же время служитъ лучшимъ и наиболѣе приспособленнымъ къ дѣтскому возрасту оруціемъ пробужденія самосознанія, пріученія къ рефлексіи. Безъ рефлексіи нѣтъ ни самосознанія, ни критики. Пусть рефлексія подрываетъ живую непосредственность психики, но вѣдь съ этою живою непосредственностью человѣкъ недалеко пойдетъ въ своемъ умственномъ развитіи. Задача образованія не въ томъ, чтобы наполнить голову фактическимъ матеріаломъ, а въ томъ, чтобы, упражняя рефлексію, воспитать самосознаніе и выработать критическую силу мысли. Первая и простѣйшая рефлексія—это именно рефлексія грамматическая. На эту точку зрѣнія и нужо стать, чтобы правильно судить о воспитательномъ значеніи языковъ въ низшей и средней школѣ, сперва, разумѣется, родного, а потомъ и иностранныхъ вообще, классическихъ—въ частности.

Извиняюсь за это невольное отклоненіе въ сторону педагогіи и возвращаюсь къ занимающему насъ вопросу объ отношеніи различныхъ частей слова къ сознанію.

Грамматическая форма словъ мыслится безсознательно, автоматически. При этомъ, конечно, мы имѣемъ въ виду языкъ привычный, тотъ, на которомъ человѣкъ мыслитъ легко, непроизвольно, на задумываясь надъ пріисканіемъ того или другого слова, надъ употребленіемъ той или иной формы. Это—тотъ языкъ, который человѣкъ усвоилъ съ дѣтства,—языкъ родной, Muttersprache, языкъ національнаго общенія, молчаливой мысли и сновидѣній. Мысля на такомъ—автоматически-дѣйствующемъ—языкѣ, человѣкъ совсѣмъ не тратитъ или, въ худшемъ случаѣ, тратитъ ничтожный минимумъ умственной силы на артикуляцію, на звуковую форму словъ и, что важнѣе всего, на грамматическую форму словъ. Пусть артикуляція и звуковая форма, даже еслибы онѣ совершались вполнѣ сознательно, не повлекли бы за собою большой траты умственной силы; но зато грамматическая форма, перенесенная въ сознаніе, произвела бы тамъ настоящее опустошеніе, потому что грамматическая апперцепія есть серьезная, сложная, большая работа мысли. Она поглотила бы наибольшую часть вниманія, и на мышленіе зна-

ченія, матеріальнаго содержанія словъ осталось бы слишкомъ мало умственной силы. *Безсознательность грамматическихъ формъ—это необходимое условіе для освобожденія умственной силы, въ нихъ накопленной;* эта освобожденная сила устремляется на лексическое значеніе словъ, т. е. на представленія, понятія и иные акты мысли, образующіе сознательную часть слова. Устремляясь сюда, умственная сила обработываетъ этотъ матеріалъ въ новомъ направленіи, подсказанномъ грамматической апперцепціей; такъ, на этомъ новомъ поприщѣ мысли грамматическая категорія существительнаго превращается въ логическую категорію вещи, грамматическая категорія глагола—въ логическую категорію *силы*. Такъ понимаю я отношеніе между мыслью грамматической и мыслью логической. *Послѣдняя*, по этой моей теоріи, *есть новая, высшая форма мысли, возникшая на счетъ силы, сбереженной грамматической мыслью.*

Возникновеніе логической мысли, устремленной на значеніе словъ и вырабатывающей изъ этихъ значеній болѣе или менѣе правильныя *понятія*, причемъ грамматическая форма, какъ и слѣдуетъ, скрывается за порогомъ сознанія, и привело къ иллюзіи, будто эти высшія понятія суть нѣчто отдѣльное отъ словъ и отъ нихъ независимое. Нѣтъ, *это все тѣ же значенія словъ, но только усовершенствованныя.* Появленіе логическаго мышленія, овладѣвшаго значеніями словъ, ведетъ къ тому, что эти значенія расширяются, углубляются, совершенствуются и, слѣдовательно, занимаютъ больше мѣста въ сознаніи, въ силу чего ихъ оболочка, грамматическая форма, оттѣсняется еще глубже въ сферу безсознательную, удаляется отъ порога сознанія и становится еще автоматичнѣе, является еще болѣе удобнымъ орудіемъ мысли, еще болѣе совершеннымъ процессомъ сбереженія и накопленія силы. Въ этомъ смыслѣ грамматическая форма новыхъ языковъ (нѣм., франц., англ.) гораздо *формальнѣе*, т. е. совершеннѣе, чѣмъ грамматическая форма древнихъ языковъ, которая вращалась очень близко къ порогу сознанія и легко проникала въ содержаніе словъ, опредѣляя ихъ матеріальный смыслъ. Древніе мыслили многія понятія по внушенію грамматической формы.

Изучая исторію языковъ, какъ съ ихъ внѣшней, *звуковой* (фонетической) стороны, такъ и съ внутренней, *синтактической*, мы приходимъ къ слѣдующему основному положенію, которое представляется мнѣ весьма важнымъ и плодотворнымъ для дальнѣйшихъ изученій въ области психологіи языка и мышленія.

По мѣрѣ развитія языковъ и съ общимъ прогрессомъ мысли, столь тѣсно связаннымъ съ усовершенствованіемъ языка, внѣшняя, звуковая форма словъ (т. е. процессы ихъ артикуляціи и звуковые эффекты) *упрощается;* напротивъ, синтактическая сторона и съ нею тѣсно связанныя морфологическія категоріи *усложняются, обогащаются.* Психологическій смыслъ этой формулы таковъ. Процессы артикуляціи и звуковые эффекты, по самой сущности дѣла, не могутъ отстоять далеко отъ порога сознанія; они легко переходятъ въ сознаніе и мелькаютъ тамъ, въ особенности звуковые эффекты; артикуляція есть постоянный, автоматическій спутникъ грамматической мысли и, какъ работа органовъ, тратитъ силу, хотя бы и незначительную. Понятно, что — въ интересахъ сбереженія силы —звуковой составъ словъ долженъ упрощаться, становиться по возможности короче, чтобы, мелькая въ сознаніи, онъ не звучалъ бы тамъ слишкомъ долго и громко; артикуляція, соотвѣтственно этому, да и сама по себѣ, какъ работа физіологическая, должна развиваться въ томъ же направленіи упрощенія, облегченія этой работы. Оттуда общеизвѣстный переходъ отъ обилія, полноты, звуковой сложности внѣшнихъ формъ древнихъ языковъ къ ихъ немногочисленности, ихъ краткости и звуковой несложности — въ новыхъ языкахъ. Оттуда и стремленіе новыхъ языковъ устранять падежныя и иныя окончанія.

Многосложная работа мысли, направленная на усовершенствованіе *значеній* словъ, т. е. на развитіе старыхъ понятій, на созданіе новыхъ, иначе, говоря научно-философская и художественная дѣятельность,— расширяетъ и углубляетъ *сознаніе*, или, лучше сказать, дѣлаетъ его ареною болѣе энергичной, болѣе интенсивной работы ума. Эта работа требуетъ большей затраты умственной силы, слѣдовательно, нуждается въ томъ, чтобы побольше силы освобождалось изъ различныхъ областей сферы без-

сознательной,—*изъ этого аккумулятора мысли*. Это значитъ, что грамматическія категоріи должны быть шире, совершеннѣе, богаче и вмѣстѣ съ тѣмъ должны таиться и работать подальше отъ порога сознанія, дабы не проникать въ сознаніе, не производить той траты, которая выражается во *вниманіи*. Оттуда въ новыхъ языкахъ осложненіе синктактическихъ и морфологическихъ категорій и ихъ оттѣсненіе въ глубь сферы безсознательной. Оттуда, въ свою очередь, вытекаетъ и слѣдующее: искусственное перенесеніе (съ учебными цѣлями) синтактическихъ и морфологическихъ категорій новыхъ языковъ въ сознаніе сопряжено съ бо́льшими трудностями, чѣмъ это было въ древности, когда эти категоріи (напр., въ греч. и санскритѣ) стояли гораздо ближе къ порогу сознанія. Теперь эта операція болѣе мучительна, чѣмъ въ старину. Этимъ объясняется тотъ, на первый взглядъ, нѣсколько странный фактъ, что, напр., у индусовъ такъ рано могли появиться грамматическіе труды, поражающіе тонкостью и совершенствомъ грамматическаго анализа. Перенести въ сознаніе грамматическую форму, богатую звуковымъ составомъ, сопровождавшуюся сложной артикуляціей и синтактически-работавшую у самаго порога сознанія,—было дѣломъ сравнительно легкимъ.

Упомянувъ о *синтактическихъ* формахъ, мы вмѣстѣ съ тѣмъ незамѣтно перешли къ тѣмъ процессамъ грамматическаго мышленія, которые мы до сихъ поръ оставляли въ сторонѣ, ради упрощенія задачи. Мы вели рѣчь о *словахъ* съ ихъ артикуляціей, звуковой формой и также формой грамматической. Послѣдняя (категоріи частей рѣчи) занимала насъ лишь постольку, посколько она свойственна словамъ, отдѣльно взятымъ. Но вѣдь акты грамматическаго мышленія сравнительно рѣдко состоятъ изъ отдѣльныхъ словъ. Въ огромномъ большинствѣ случаевъ мы говоримъ и мыслимъ не отдѣльными словами, а группами словъ, и при томъ такими, которыя проникнуты особой внутренней связью и составляютъ *осмысленное* и психологически-организованное цѣлое. Это цѣлое называется *предложеніемъ* и—въ языкѣ—является *прототипомъ* того аналогичнаго цѣлаго, которое въ логикѣ

называется *сужденіемъ*. Вотъ теперь и спросимъ: какіе психическіе акты лежатъ въ основаніи грамматическаго предложенія? Ихъ много. Но важнѣйшій изъ нихъ это—тотъ, въ силу котораго мысль беретъ одну грамматическую форму, какъ *подлежащее*, а другую—*какъ сказуемое*. Напр., слово „книга“, взятое отдѣльно, есть только имя существ. ж. р. ед. числа. Но въ предложеніи „эта книга принесла мнѣ большую пользу“ то же самое слово—уже не только существительное, но еще и *подлежащее*. Иначе говоря, взятое отдѣльно, оно образуетъ одну единицу грамматическаго мышленія, а въ предложеніи оно представляетъ собою 2 единицы, два акта, и, стало быть, здѣсь оно исполняетъ гораздо большую работу, чѣмъ внѣ предложенія. Слово „принесла“, взятое отдѣльно, есть только глаголъ въ прош. вр. ед. ч. и т. д. Въ предложеніи оно, кромѣ того, еще и сказуемое, т. е. оно является здѣсь не только актомъ мышленія значенія и грамматической категоріи, но также актомъ *предицированія*. Вотъ именно *предицированіе* и есть основной и важнѣйшій процессъ мышленія, создающій осмысленную группу словъ, именуемую предложеніемъ. Безъ акта предицированія нѣтъ предложенія.

Оставимъ въ сторонѣ всѣ прочіе акты, участвующіе въ образованіи предложенія, и займемся исключительно однимъ *предицированіемъ*.

Что же такое *актъ предицированія*, какъ процессъ психологическій, какъ явленіе мысли?

Сопоставимъ два выраженія: „*бѣлый* снѣгъ“ и „снѣгъ (есть) *бѣлъ*“. Въ обоихъ одинъ и тотъ же признакъ бѣлизны отнесенъ къ снѣгу. Но въ первомъ выраженіи онъ отнесенъ къ снѣгу какъ его аттрибутъ, во второмъ же какъ его предикатъ. Аттрибутъ въ языкѣ выражается именемъ прилагательнымъ; эта часть рѣчи есть актъ грамматическаго мышленія, въ силу котораго признакъ (напр, „бѣлизна“) понимается (апперцепируется), какъ данный въ вещи, какъ пассивно въ ней находящійся. Выраженіе „бѣлый снѣгъ“ не составляетъ предложенія, въ немъ нѣтъ предицированія, и его можно опредѣлить какъ умственный процессъ разложенія цѣльнаго воспріятія или представленія предмета („снѣгъ“) на воспріятіе

самого предмета и одного изъ его признаковъ („бѣлизны“). Актъ разложенія осуществляется силою грамматическихъ категорій (частей рѣчи); предметъ отливается въ форму существительнаго (снѣгъ), а его признакъ—въ форму прилагательнаго (бѣлый). И весь этотъ процессъ, какъ работа мысли, представляется болѣе легкимъ, менѣе энергичнымъ, менѣе активнымъ, чѣмъ тотъ, который данъ въ выраженіи „снѣгъ—бѣлъ“. Это уже предложеніе, и здѣсь мы находимъ не только актъ разложенія представленія (на это представленіе и на его признакъ), но еще и новое движеніе мысли, состоящее въ томъ, что выдѣленный признакъ (бѣлизна) вновь отнесенъ къ предмету—какъ его предикатъ. Это новое движеніе мысли есть особая работа мозга и психики, отличающаяся большею энергичностью, большею напряженностью, большею силою, чѣмъ работа разложенія, данная въ выраженіи „бѣлый снѣгъ“. Если бы мы могли какъ-нибудь проникнуть въ умственную лабораторію, гдѣ совершаются процессы мышленія, то мы, такъ сказать, воочію убѣдились бы въ томъ, что данные акты мышленія („бѣлый снѣгъ“ и „снѣгъ—бѣлъ“) отличаются одинъ отъ другого весьма замѣтнымъ, весьма существеннымъ образомъ. Проникнуть туда мы не можемъ, но, прислушиваясь къ движенію нашей мысли, вникая въ характеръ ея, стараясь уловить ея тайное прозябаніе, мы прійдемъ къ слѣдующему „описанію“ умственной природы обоихъ актовъ—*аттрибутированія* („бѣлый снѣгъ“) и *предицированія* („снѣгъ бѣлъ“): выраженіе „бѣлый снѣгъ“ значитъ, что если дано представленіе снѣга, то дано и представленіе его бѣлизны, и что мыслящій (говорящій) субъектъ тутъ не при чемъ,—къ нему мысль не обращается, онъ остается въ тѣни; напротивъ, выраженіе „снѣгъ бѣлъ“ значитъ: я (мыслящій субъектъ) знаю (думаю, утверждаю, полагаю и т. д.), что представленіе бѣлизны можетъ или должно быть отнесено къ представленію снѣга, какъ его предикатъ. Здѣсь, въ этомъ актѣ мышленія, есть несомнѣнное (хотя и невыраженное) обращеніе къ „я“ мыслящаго (говорящаго) субъекта; здѣсь болѣе или менѣе явственно обнаруживается какъ бы самосознаніе или, лучше, самочувствіе субъекта, который тутъ скрыто мыслится, какъ *виновникъ*—не того, конечно, что снѣгъ бѣлъ, а того, что отношеніе бѣлизны къ снѣгу представлено, какъ предикативное, а не иное. Предицированіе („сказуемость“), въ противуположность другимъ процессамъ, участвующимъ въ образованіи предложенія, есть болѣе энергичный актъ мысли, характеризующійся такъ или иначе невольнымъ обращеніемъ къ „я“ субъекта, представляющій собою какъ бы усиліе мысли, родъ какъ бы открытія или, по крайней мѣрѣ, настойчиваго сосредоточенія на данномъ признакѣ, взятомъ, какъ сказуемое. Оттуда—большая напряженность вниманія на сказуемомъ, чѣмъ на другихъ частяхъ предложенія (при прочихъ равныхъ условіяхъ). Можно сказать, что предикатъ дольше другихъ частей задерживается въ свѣтлой точкѣ сознанія и ярче освѣщается. Слѣдовательно, этотъ актъ мышленія долженъ обходиться намъ дороже другихъ,—онъ является по преимуществу тратой энергіи.

Изъ этого описанія или этой характеристики акта предицированія само собою выдѣляется слѣдующая теорія его происхожденія: онъ есть какъ бы *гомологъ воли*, т. е. повтореніе въ новомъ, переработанномъ, перерожденномъ видѣ, въ области умственныхъ процессовъ, того основного явленія психики, которое извѣстно подъ именемъ *волевыхъ актовъ*.

Эта теорія требуетъ еще разработки. Я не буду здѣсь останавливаться на вопросѣ о происхожденіи психическаго явленія предицированія, равно какъ и на разъясненіи признаковъ этого явленія, поскольку они выходятъ за предѣлы мышленія грамматическаго. Есть предицированіе до языка (у животныхъ, гдѣ, надо полагать, оно гораздо ближе стоитъ къ волевому акту) и есть предицированіе логическое—выше языка. Я здѣсь имѣю въ виду только предицированіе лингвистическое, грамматическое. *Его отличительная черта въ томъ, что оно дано вмѣстѣ съ грамматическою категоріею.* Въ языкѣ предикатъ это—сказуемое, выраженное глаголомъ или именами, соединенными съ глаголомъ вспомогательнымъ, который называется „связкою“. Разъ предицированіе неразлучно съ грамматической апперцепціей, то это значитъ, что тутъ происходитъ двойная работа мысли, два акта. Одинъ

АНТИРЕЛИГИОЗНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ГОС. ПУБЛИЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ

актъ, предицированіе само по себѣ, какъ мы видѣли, протекаетъ въ сознаніи, овладѣваетъ вниманіемъ, является усиліемъ мысли и, слѣдовательно, тратитъ силу. Другой актъ, грамматическая апперцепція, какъ мы знаемъ, совершается безсознательно, не привлекаетъ къ себѣ вниманія, не требуетъ усилій, будучи автоматическимъ, и, слѣдовательно, сберегаетъ силу. Это—обращикъ тѣхъ процессовъ мышленія, которые въ одно и тоже время и тратятъ, и сберегаютъ.

Говоря такъ, я имѣю въ виду сбереженіе относительное, а не абсолютное. Не всѣ грамматическія формы являются одинаково совершеннымъ орудіемъ сбереженія умственной силы. Есть между ними такія, которыя, очевидно, тратятъ или тратили больше, чѣмъ другія. Съ этой точки зрѣнія, огромный интересъ представляетъ историческое изученіе грамматическихъ формъ сказуемаго. Возникаетъ вопросъ о грамматической эволюціи сказуемаго, о его древнѣйшихъ или архаическихъ формахъ, о замѣнѣ послѣднихъ другими, болѣе новыми, о направленіи, въ какомъ совершается эволюція, наконецъ, о тѣхъ вкладахъ въ высшую—логическую—мысль, которые дѣлаются этимъ прогрессомъ языка.

Вы, конечно, понимаете, какъ великъ этотъ вопросъ, и какія грандіозныя перспективы изысканій открываются первою удачною попыткою его постановки,—первыми изслѣдованіями въ этой области, если только они произведены научно-методически и просвѣтлены глубокимъ философскимъ воззрѣніемъ.

Такія изслѣдованія были сдѣланы здѣсь, въ Харьковѣ, и впервые опубликованы въ 1874 году. Этотъ первый опытъ великаго начинанія несомнѣнно былъ великимъ подвигомъ научнаго творчества. Это былъ подвигъ А. А. Потебни, покойнаго профессора Харьковскаго университета.

Въ своемъ извѣстномъ трудѣ: „Изъ записокъ по русской грамматикѣ“ онъ изслѣдовалъ эволюцію сказуемаго въ русскомъ языкѣ, въ другихъ славянскихъ и литовско-латышскомъ. Онъ выяснилъ различіе между простымъ сказуемымъ (изъ одного глагола) и составнымъ (изъ глагола-связки и причастія или имени существительнаго или прилагательнаго). Онъ доказалъ большую

древность или архаичность составного сказуемаго, въ особенности той формы его, въ которой является причастіе. Онъ прослѣдилъ различные пути, по которымъ составныя сказуемыя переходятъ въ простыя, глагольныя, и разъяснилъ внутренній психологическій смыслъ этой эволюціи. Вопросъ, имъ поставленный, гласитъ: „откуда и куда мы идемъ въ области грамматическаго мышленія?“ Отвѣтъ, имъ найденный, утверждаетъ, что мы идемъ отъ именныхъ формъ сказуемаго къ глагольнымъ, что предложеніе развивается въ направленіи глагольности сказуемаго, и что, наконецъ, эта эволюція грамматической мысли есть основаніе аналогичной эволюціи высшаго мышленія, развивающагося въ направленіи господства понятія силы. Въ естествознаніи понятіе матеріи уже почти разложилось и замѣнено понятіемъ силъ. Это великое событіе въ области высшей мысли, являющееся основаніемъ научнаго познанія и научно-философскаго творчества истекшаго вѣка (въ особенности въ его второй половинѣ) и, очевидно, призванное заправлять дальнѣйшимъ движеніемъ мысли въ XX вѣкѣ,—это событіе должно быть понимаемо, какъ вкладъ грамматическаго мышленія въ научное, какъ даръ языка—логикѣ. Эволюція сказуемаго въ направленіи отъ именъ и причастій къ глаголу, совершавшаяся безсознательно, не тратила, а сберегала силу мысли. Сбереженная сила, освобождаясь, дала новую логическую, научно-философскую категорію *силы*. Какъ *форма* мысли, она намъ досталась даромъ, уготованная эволюціей языка.

Все изложенное, надѣюсь, даетъ нѣкоторое понятіе о психологическихъ отношеніяхъ языка, т. е. грамматическаго, лингвистическаго мышленія, къ высшему, о значеніи языка въ эволюціи ума. Съ тѣмъ вмѣстѣ становится яснымъ великое призваніе *науки о языкѣ* въ дѣлѣ изученія природы, развитія, законовъ и всемірной роли разума человѣческаго.

Прогрессъ науки, а съ нимъ и человѣчества, немыслимъ безъ постояннаго расширенія горизонтовъ, безъ открытія новыхъ перспективъ, безъ великихъ начинаній. Оттуда—огромная цѣнность тѣхъ творческихъ умовъ, которые своими глубокими изысканіями расширяютъ видимый горизонтъ мысли и даютъ намъ возможность заглянуть въ безконечную, манящую даль познанія...

И эта научно-философская даль такъ величественна, и ея вѣяніе такъ благотворно, что—психологически—она представляется сродни другой безконечности—*нравственнаго идеала*.

Родственность этихъ двухъ идеальныхъ стремленій становится очевидною, когда мы вникаемъ въ характерныя психологическія черты научно-философской дѣятельности, съ одной стороны, и нравственнаго уклада личности, съ другой. Глубокая *правдивость* мышленія, *искренность* познавательныхъ процессовъ, стремленіе и умѣніе цѣнить мысль ради мысли, а не ради чего-либо посторонняго ей—вотъ черты, которыми характеризуется идеальный типъ истиннаго ученаго, подвижника познающей мысли, испытателя тайнъ природы и психики. Эти черты, по существу дѣла, суть черты *нравственныя*. Или (говоря терминами Канта) *чистый разумъ* роднится съ *разумомъ практическимъ*. Конечно, въ дѣйствительности этотъ идеальный типъ встрѣчается сравнительно рѣдко, но—тѣмъ драгоцѣннѣе онъ! И когда онъ встрѣчается, тогда мы видимъ ясно, что высокое достоинство мысли идетъ объ руку съ моральной чистотой, съ чуткостью, съ неумолимостью категорическаго императива нравственности. Такіе, какъ Спиноза, Кантъ, Дарвинъ, являя зрѣлище высокой мысли и чистой жизни, должны быть понимаемы, какъ *правило, хотя и рѣдкое*. Такіе, какъ, напримѣръ, Бэконъ, должны быть понимаемы, *какъ исключеніе*, къ сожалѣнію слишкомъ частое.

Потебня безспорно принадлежалъ къ *правилу*. Скоро исполнится 10 лѣтъ, какъ его нѣтъ между нами*). Но мы еще помнимъ, что это былъ человѣкъ не только высокой мысли, но и безупречной жизни, человѣкъ, одаренный крайне-чуткимъ аппаратомъ нравственнаго чувства, всегда—какъ барометръ—безошибочно-точно реагировавшимъ на отрицательныя явленія дѣйствительности. Мы еще помнимъ, что это былъ въ одно и то же время человѣкъ глубокихъ научныхъ идей и живыхъ нравственныхъ негодованій.

Первыя сохранятся въ его ученыхъ трудахъ. Будемъ желать и стараться, чтобы сохранялись и вторыя—въ нашей памяти, какъ образецъ, какъ завѣщаніе.

*) Писано въ 1901 г.

Изъ лекцій объ „Основахъ художественнаго творчества“.

I.

Задача этихъ лекцій состоитъ въ томъ, чтобы установить *основныя научныя понятія, относящіяся къ психологіи художественнаго творчества*. Чтобы ихъ установить, прежде всего необходима *правильная классификація изучаемаго явленія*. На вопросъ: возможна ли такая классификація безъ предварительнаго изученія природы явленія?—мы отвѣтимъ: вполнѣ возможна, если только данное явленіе достаточно знакомо намъ, если мы уже имѣемъ о немъ извѣстныя свѣдѣнія, составившіяся эмпирически и настолько правильныя, что мы безъ труда различаемъ данное явленіе, не смѣшивая его съ другими. Такъ, мы, не имѣя еще научныхъ понятій о природѣ художественнаго творчества, не умѣя опредѣлить, что такое искусство, тѣмъ не менѣе хорошо и твердо знаемъ, что напр. „Евгеній Онѣгинъ“, „Мертвыя Души“, стихи Кольцова, картина Айвазовскаго. опера Глинки и т. д. это—произведенія *художественнаго* творчества, а не какого нибудь другого, напр. не философскаго и не научнаго. Съ другой стороны мы также твердо знаемъ, что созданіе любого художественнаго произведенія есть *трудъ*, часто очень сложный и тяжелый, и что это трудъ—*умственный, работа мысли*. Нѣкоторыя сомнѣнія, пожалуй, могутъ возникнуть у человѣка, не прывыкшаго къ психологическому мышленію, насчетъ пѣнія и музыки: онъ можетъ подумать, что тутъ работаетъ не мысль, а чувство. Но нетрудно разсѣять эти сомнѣнія: пѣвецъ, музыкантъ, композиторъ выражаютъ музыкальными звуками и чувства, и мысли; даже въ томъ случаѣ, когда, предположимъ, въ нихъ воспроизводятся только чувства (случай, собственно говоря, невозможный), то самый фактъ, что эти чувства выражаются, есть уже *фактъ умственнаго порядка*. Ибо *у человѣка* всякое *выраженіе* психи-

И эта научно-философская даль такъ величественна, и ея вѣяніе такъ благотворно, что—психологически—она представляется сродни другой безконечности—*нравственнаго идеала*.

Родственность этихъ двухъ идеальныхъ стремленій становится очевидною, когда мы вникаемъ въ характерныя психологическія черты научно-философской дѣятельности, съ одной стороны, и нравственнаго уклада личности, съ другой. Глубокая *правдивость* мышленія, *искренность* познавательныхъ процессовъ, стремленіе и умѣніе цѣнить мысль ради мысли, а не ради чего-либо посторонняго ей—вотъ черты, которыми характеризуется идеальный типъ истиннаго ученаго, подвижника познающей мысли, испытателя тайнъ природы и психики. Эти черты, по существу дѣла, суть черты *нравственныя*. Или (говоря терминами Канта) *чистый разумъ* роднится съ *разумомъ практическимъ*. Конечно, въ дѣйствительности этотъ идеальный типъ встрѣчается сравнительно рѣдко, но—тѣмъ драгоцѣннѣе онъ! И когда онъ встрѣчается, тогда мы видимъ ясно, что высокое достоинство мысли идетъ объ руку съ моральной чистотой, съ чуткостью, съ неумолимостью категорическаго императива нравственности. Такіе, какъ Спиноза, Кантъ, Дарвинъ, являя зрѣлище высокой мысли и чистой жизни, должны быть понимаемы, какъ *правило, хотя и рѣдкое*. Такіе, какъ, напримѣръ, Бэконъ, должны быть понимаемы, *какъ исключеніе*, къ сожалѣнію слишкомъ частое.

Потебня безспорно принадлежалъ къ *правилу*. Скоро исполнится 10 лѣтъ, какъ его нѣтъ между нами*). Но мы еще помнимъ, что это былъ человѣкъ не только высокой мысли, но и безупречной жизни, человѣкъ, одаренный крайне-чуткимъ аппаратомъ нравственнаго чувства, всегда—какъ барометръ—безошибочно-точно реагировавшимъ на отрицательныя явленія дѣйствительности. Мы еще помнимъ, что это былъ въ одно и то же время человѣкъ глубокихъ научныхъ идей и живыхъ нравственныхъ негодованій.

Первыя сохранятся въ его ученыхъ трудахъ. Будемъ желать и стараться, чтобы сохранялись и вторыя—въ нашей памяти, какъ образецъ, какъ завѣщаніе.

*) Писано въ 1901 г.

Изъ лекцій объ „Основахъ художественнаго творчества“.

I.

Задача этихъ лекцій состоитъ въ томъ, чтобы установить *основныя научныя понятія, относящіяся къ психологіи художественнаго творчества*. Чтобы ихъ установить, прежде всего необходима *правильная классификація изучаемаго явленія*. На вопросъ: возможна ли такая классификація безъ предварительнаго изученія природы явленія?—мы отвѣтимъ: вполнѣ возможна, если только данное явленіе достаточно знакомо намъ, если мы уже имѣемъ о немъ извѣстныя свѣдѣнія, составившіяся эмпирически и настолько правильныя, что мы безъ труда различаемъ данное явленіе, не смѣшивая его съ другими. Такъ, мы, не имѣя еще научныхъ понятій о природѣ художественнаго творчества, не умѣя опредѣлить, что такое искусство, тѣмъ не менѣе хорошо и твердо знаемъ, что напр. „Евгеній Онѣгинъ“, „Мертвыя Души“, стихи Кольцова, картина Айвазовскаго. опера Глинки и т. д. это—произведенія *художественнаго* творчества, а не какого нибудь другого, напр. не философскаго и не научнаго. Съ другой стороны мы также твердо знаемъ, что созданіе любого художественнаго произведенія есть *трудъ*, часто очень сложный и тяжелый, и что это трудъ—*умственный, работа мысли*. Нѣкоторыя сомнѣнія, пожалуй, могутъ возникнуть у человѣка, не прывыкшаго къ психологическому мышленію, насчетъ пѣнія и музыки: онъ можетъ подумать, что тутъ работаетъ не мысль, а чувство. Но нетрудно разсѣять эти сомнѣнія: пѣвецъ, музыкантъ, композиторъ выражаютъ музыкальными звуками и чувства, и мысли; даже въ томъ случаѣ, когда, предположимъ, въ нихъ воспроизводятся только чувства (случай, собственно говоря, невозможный), то самый фактъ, что эти чувства выражаются, есть уже *фактъ умственнаго порядка*. Ибо *у человѣка* всякое *выраженіе* психи-

ческаго процесса жестомъ, словомъ, звукомъ, знакомъ, символомъ есть, по необходимости, *актъ мысли*. И чѣмъ знакъ сложнѣе, чѣмъ выраженіе искуснѣе или искусственнѣе, тѣмъ больше въ немъ элементовъ мысли. Простой жестъ, выражающій какое-нибудь элементарное чувство, уже заключаетъ въ себѣ частицу мысли, именно представленіе этого чувства. Чѣмъ сложнѣе и выше чувство, тѣмъ, слѣдовательно, больше требуется умственнаго труда для созданія этого выраженія.

Музыка же есть процессъ созданія сложныхъ символовъ, которые совершенно правильно называются „музыкальными идеями“. Пусть выражаемое будетъ чувствомъ, а не мыслью, но его музыкальное выраженіе есть прежде всего *работа мысли*, именно *мысли музыкальной*.

И такъ, если искусство, не исключая и музыки, есть работа мысли, то его слѣдуетъ классифицировать вмѣстѣ съ другими *аналогичными* видами работы мысли. За этими послѣдними ходить не далеко. Всякому ясно, что нельзя пріурочивать художественное творчество напр. къ такой работѣ мысли, какъ, скажемъ, „кулинарное искусство“, столярное и т. д., или къ той работѣ мысли, которая выражается въ дѣятельности управляющаго банкомъ или директора гимназіи. Въ обширномъ психологическомъ смыслѣ всякое человѣческое дѣло или бездѣлье есть „умственная работа“. Безъ мозговой работы нельзя сшить сапога, нельзя ходить, говорить, скучать. Она продолжается даже во снѣ.—Всякому ясно, что умственная дѣятельность, выражающаяся въ искусствѣ должна быть строго отличаема отъ всѣхъ видовъ *прикладной* работы мысли, направляемой на удовлетвореніе житейскихъ потребностей, равно какъ и работы, мотивированной случайными обстоятельствами даннаго момента. *Художественная дѣятельность* человѣка и даже всякое мимолетное *художественное движеніе* нашей мысли *мотивируется не извнѣ, а извнутри, являясь порожденіемъ* какой-то внутренней, душевной потребности. Это имено—*потребность выраженія,— потребность, обрѣтающая удовлетвореніе въ этомъ ея выраженіи, независимо отъ дальнѣйшихъ послѣдствій или примѣненій его*. Возьмемъ примѣръ. Архитекторъ строитъ домъ. Если при этомъ онъ руководился

только тѣми цѣлями, для которыхъ домъ предназначенъ, если онъ имѣлъ въ виду только требованія удобства, прочности, доходности, наконецъ внѣшней красоты, какъ онъ ее понимаетъ, или какъ понимаетъ ее собственникъ дома, и больше ничего не вложилъ въ это созданіе своего архитектурнаго искусства, то, какъ бы этотъ домъ ни былъ проченъ, удобенъ, изященъ и т. д.,—онъ не будетъ произведеніемъ художественнаго творчества. Но если архитекторъ—художникъ, не упуская изъ виду требованій удобства, изящности и т. д., въ то же время воплотилъ въ своемъ созданіи *свою мысль, свое настроеніе*, то построенный домъ, кромѣ своего прямого назначенія, явится также и *выраженіемъ* художественныхъ идей строителя: онъ будетъ *произведеніемъ искусства*. И таковымъ останется онъ и въ томъ случаѣ, если бы оказалось, что онъ неудобенъ, непроченъ, некрасивъ. Онъ можетъ оказаться плохимъ произведеніемъ искусства и свидѣтельствовать о слабости художественныхъ дарованій строителя, но это не мѣшаетъ ему принадлежать къ области искусства.

Когда сказывается потребность человѣка *выразить себя* и когда создается *соотвѣтственное выраженіе*, удачное или неудачное—это все равно, но такое, которымъ человѣкъ утоляетъ эту жажду—выразиться, мы имѣемъ *художественное творчество*, *искусство* въ обширномъ смыслѣ этого слова.

Такъ вотъ и поищемъ аналогичныхъ процессовъ въ другихъ областяхъ человѣческой дѣятельности,—процессовъ мысли, въ которыхъ также обнаруживалась бы вышеуказанная черта, столь характерная для искусства.

Поскольку *религія* есть порожденіе живой душевной потребности, поскольку въ ея догматахъ, формахъ, обрядахъ и молитвахъ человѣкъ находитъ *утоленіе* этой „духовной жажды“ и *выраженіе* своихъ религіозныхъ идей и настроеній, постольку представляется несомнѣннымъ внутреннее, психологическое сродство между религіей и искусствомъ.

Поскольку *метафизика* является продуктомъ живой потребности ума, и въ ея выводахъ, въ ея построеніяхъ мыслящій человѣкъ находитъ *утоленіе* этой духовной жажды и *выраженіе* своихъ стремленій къ философскому

объединенію мысли, постольку и метафизика есть творчество, родственное по духу, по своей психологической природѣ съ творчествомъ художественнымъ. Поскольку *положительная наука* и объединяющая всю сумму научнаго знанія *критическая (положителлная) философія* являются результатомъ живой потребности точнаго познанія и его объединенія, и поскольку мысль человѣка находитъ въ выводахъ, формулахъ, законахъ науки и идеяхъ научной философіи *утоленіе* этой духовной жажды и *выраженіе* своихъ стремленій къ познанію и созерцанію космоса, постольку наука и научная философія должны быть признаны процессами, находящимися въ близкомъ психологическомъ родствѣ съ процессомъ художественнаго творчества.

Наконецъ, поскольку *техника* есть процессъ творческій и возникаетъ какъ результатъ внутренней потребности изобрѣтенія, служа *утоленіемъ* этой духовной жажды и *выраженіемъ* стремленій техническаго таланта и генія, постольку и техника есть дѣятельность мысли, психологически—родственная художественной.

Итакъ. *художественное творчество естественно классифицируется съ творчествомъ религіознымъ, метафизическимъ, научнымъ, научно-философскимъ и техническимъ.*

И всѣ вмѣстѣ, религія, метафизика, наука съ научной философіей, техника и искусство столь же естественно роднятся и психологически классифицируются вмѣстѣ съ *языкомъ*, понимаемымъ какъ работа мысли и психическая функція, основанная на глубокой душевной потребности человѣка—*выражать себя* и находить въ этомъ *выраженіи* утоленіе „духовной жажды“.

Оттуда открывается слѣдующая перспектива изслѣдованій: 1) нужно раскрыть психологическую природу процессовъ, общихъ всѣмъ перечисленнымъ видамъ дѣятельности человѣческой, начиная съ языка; 2) нужно опредѣлить отличительные признаки каждаго изъ нихъ; 3) нужно изслѣдовать ихъ взаимныя отношенія, какъ эти послѣднія обнаруживаются въ исторіи человѣчества; 4) нужно, руководясь правиломъ—*сводить сложное къ простому*, открыть въ языкѣ тѣ элементы, изъ которыхъ эволюціоннымъ путемъ возникли высшія формы человѣческаго творчества, какъ художественнаго, такъ и всякаго иного.

Обращаясь теперь къ нашей спеціальной задачѣ, постараемся установить *понятіе* художественнаго творчества въ отличіе отъ другихъ видовъ творчества. Необходимо выработать широкое *опредѣленіе* искусства, опредѣленіе. которое было бы одинаково примѣнимо, какъ къ искусству образному, такъ и къ лирическому.

II.

Обыкновенно искусство опредѣляютъ, какъ *воспроизведеніе дѣйствительности*. Нужно дополнить: „воспроизведеніе дѣствительности въ образахъ“. Но подъ это опредѣленіе не подойдетъ большая часть такъ называемой *лирики*, въ особенности же та часть *лирической поэзіи*, которая воспроизводитъ безъ-образныя мысли, *чувства и настроенія*, и музыка. Итакъ приведенное опредѣленіе оказывается слишкомъ узкимъ. Но въ то же время оно оказывается и слишкомъ широкимъ, ибо образы, воспроизводящіе дѣйствительность, не составляютъ монополіи искусства: мы находимъ ихъ и въ нѣкоторыхъ —описательныхъ —наукахъ, напр. въ зоологіи и въ исторіи.—Попробуемъ ограничить понятіе „образа“, присоединивъ къ нему опредѣленіе: „типичный“. И скажемъ такъ: „искусство есть воспроизведеніе дѣйствительности въ *типичныхъ образахъ*“. Но и это не поможетъ дѣлу. Ибо описательная зоологія стремится также создавать типичные образы (животныхъ), антропологія изучаетъ и воспроизводитъ въ образахъ типы рассъ, исторія рисуетъ характеры историческихъ дѣятелей въ видѣ образовъ, типичныхъ для эпохи и среды, нерѣдко возвышаясь до настоящей художественности (напр. у Костомарова). Но (вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ) мы не назовемъ исторію *искусствомъ*. Попробуемъ внести въ вышеприведенное опредѣленіе еще одно слово и скажемъ такъ: „искусство есть воспроизведеніе дѣйствительности въ типичныхъ *художественныхъ* образахъ“. Но это будетъ тавтологія, если только понятіе *художественности* равносильно для насъ понятію *искусства*. Въ такомъ случаѣ выйдетъ, что *„искусство есть искусство“*. Вмѣстѣ съ тѣмъ

эта тавтологія приводитъ къ тому, что изъ области искусства исключается огромное множество произведеній, въ которыхъ даны образы, воспроизводящіе дѣйствительность, но только не художественные, каковы напр. образы въ романахъ и повѣстяхъ второстепенныхъ и третьестепенныхъ беллетристовъ, а также—все архаическое искусство и все „лубочное“ въ литературѣ. Куда же дѣть эти произведенія? Куда отнести ихъ? Имѣемъ ли мы право исключить ихъ изъ сферы искусства?

Здѣсь мы подошли къ важному вопросу о приложеніи къ обширной сферѣ искусства двухъ точекъ зрѣнія: 1) *исторической или эволюціонной* и 2) *эстетической*. Это вопросъ о различеніи понятій 1) *искусства въ обширномъ смыслѣ* и 2) *искусства въ тѣсномъ смыслѣ*.

Съ одной стороны мы имѣемъ наши южно-русскія каменныя бабы, а съ сдругой—Венеру Милосскую. Каменныя бабы принадлежатъ къ искусству въ обширномъ смыслѣ. Венера Милосская относится къ искусству въ тѣсномъ смыслѣ. То же самое находимъ и въ словесномъ искусствѣ (въ поэзіи), имѣя съ одной стороны „Битву русскихъ съ кабардинцами“, а съ другой—произведенія Пушкина, Гоголя, Тургенева и т. д.

Въ обширномъ смыслѣ и съ исторической или, лучше, эволюціонной точки зрѣнія грубый идолъ дикаря, лубочная картина, аляповатое произведеніе „лубочной“ литературы—все это несомнѣнно *искусство*, какъ и Зевсъ Фидія, Мадонна Рафаэля, поэма Пушкина, романъ Толстого и т. д. И тамъ, какъ и тутъ, даны образы, воспроизводящіе дѣйствительность. *) Въ тѣсномъ смыслѣ и съ точки зрѣнія осуществленной художественности мы не назовемъ „искусствомъ“ лубочную картинку или каменную бабу, не назовемъ такъ даже напр. повѣсти Марлинскаго, не говоря уже о трагедіяхъ Сумарокова и т. д.; съ этой точки зрѣнія *искусство* представлено напр. поэмами Гомера, „Донъ-Кихотомъ“ Сервантеса, поэзіей Шиллера, Пушкина, Гоголя и т. д., и т. д.

*) Зевсъ для Фидія—дѣйствительность, не говоря уже о томъ, что этотъ образъ воспроизводилъ и человѣческую дѣйствительность, былъ воплощеніемъ извѣстнаго характера или психологическаго типа.

Искусство въ тѣсномъ смыслѣ есть искусство, возведеное на степень художественности. Я считалъ бы полезнымъ воспользоваться въ данномъ случаѣ понятіемъ *„мнимыхъ величинъ“*. Въ психологіи это понятіе весьма примѣнимо, въ особенности въ сферѣ языка и мысли. Архаическое искусство есть, конечно, искусство (а не наука, не философія и т. д.), но съ развитіемъ художественности, съ прогрессомъ творчества, оно перестало восприниматься и дѣйствовать на умъ и чувство такъ, какъ воспринимается и дѣйствуетъ искусство, и стало „мнимымъ“. Аналогичное явленіе наблюдается и въ другихъ сферахъ, напр. въ научной мысли. Когда-то астрологія была наукой. Но съ появленіемъ астрономіи она превратилась въ науку мнимую. Медицина древнихъ была когда-то также „настоящею“ наукою, потомъ стала мнимой наукой, когда основалась на прочномъ базисѣ анатоміи, физіологіи и патологіи новая медицина. Можно сказать такъ: прогрессъ „научности“ низводитъ прежнія науки на степень мнимыхъ. Обращаясь къ искусству, мы скажемъ: прогрессъ *„художественности“* низводитъ прежнее искусство на степень мнимаго. Прогрессъ художественности, очевидно, сводится *къ развитію или разработкѣ образовъ*, въ силу чего они становятся типичными или, точнѣе, *художественно—типичными*.

Вотъ и постараемся уяснить себѣ, въ чемъ состоитъ *художественная типичность образа*.

Возьмемъ общепризнанные образцы художественной типичности, напр. такіе образы, какъ *Донъ-Кихотъ, Гамлетъ, Отелло, Онѣгинъ, Чичиковъ, Маниловъ, Базаровъ, Андрей-Болконскій, Пьеръ-Безуховъ* и т. д. и т. д. Анализируя ихъ, мы видимъ, что это—образы *индивидуальные*, точно—портреты живыхъ людей, но что при этомъ *они надѣлены огромной обобщающей силой*, и ими объединяется и истолковывается множество аналогичныхъ явленій жизни. *Въ томъ и состоитъ ихъ типичность, напоминающая ту, которая нерѣдко наблюдается въ самой жизни.*

Инымъ характеромъ отличается типичность научныхъ образовъ (напр. въ зоологіи, въ антропологіи, въ исторіи), отклоняясь отъ типичности художественной въ ту или въ другую сторону: тамъ, въ наукѣ, либо устраня-

ются черты индивидуальныя, и образъ созидается изъ однѣхъ общихъ чертъ, въ силу чего онъ является *не обобщающимъ*, какъ въ искусствѣ, а *обобщеннымъ*, либо, наоборотъ, въ немъ черты индивидуальныя выражены такъ ярко, что по необходимости ограничиваютъ обобщающую силу образа. Въ первомъ случаѣ получается не *типъ* въ собств. смыслѣ, а *отвлеченная схема*, лишенная жизненности (таковы зоологическіе и антропологическіе обобщенные образы), во второмъ – мы видимъ образы слишкомъ портретные, слишкомъ близкіе къ дѣйствительности, образы единичные, что мѣшаетъ имъ быть широко обобщающими; такъ это въ исторіи (напр. Петръ Вел. въ изображеніи Соловьева, Иванъ Грозный въ изображеніи Карамзина и Костомарова). Чтобы эти историческія фигуры могли получить художественное значеніе, нужно подвергнуть ихъ извѣстной обработкѣ средствами искусства,—и прежде всего усилить ихъ психологическую или образную типичность, для чего приходится поневолѣ нарушать такъ или иначе *фактическую правду*. Такой художественной обработкѣ подвергаются образы историческихъ лицъ въ твореніяхъ не историковъ—художниковъ (какъ Костомаровъ), а настоящихъ художниковъ, поэтовъ, какъ Вальтеръ-Скоттъ, Пушкинъ, Л. Н. Толстой, гр. Ал. Толстой и др.

— Послѣ всего сказаннаго мы можемъ опредѣлить *образное искусство* такъ: оно есть умственная творческая дѣятельность, создающая художественно-типичные образы, т. е. *такіе индивидуальные образы, которые надѣлены обобщающею силою*. Не трудно видѣть, что это опредѣленіе, которому нельзя отказать въ правильности и точности, страдаетъ однако значительной узкостью. Не говоря уже о томъ, что оно не примѣнимо къ лирикѣ,—въ предѣлахъ самого образнаго искусства оно годится только для тѣхъ произведеній, въ которыхъ даны художественно-типичные образы въ собств. смыслѣ. Но вѣдь исторія искусства знаетъ множество произведеній, имѣвшихъ въ свое время огромное художественное значеніе, но не заключающихъ въ себѣ образовъ художественно-типичныхъ. Такъ, подъ наше опредѣленіе не подойдутъ ни „Божеств. Комедія“ Данта, ни „Чайльдъ-Гарольдъ“,

„Донъ-Жуанъ“, „Каинъ“ Байрона, ни даже „Фаустъ“ Гете (гдѣ художественно-типичны только второстепенныя лица,—какъ Гретхенъ, и, частью, Вагнеръ), ни „Цыганы“ Пушкина, ни „Жизнь Вас. Ѳивейскаго“ Л. Андреева и т. д. Въ разныя эпохи въ искусствѣ видную роль играли образы *символическіе*, большинство которыхъ представляетъ прямую противоположность образамъ художественно-типичнымъ.

Мы можемъ произведеніямъ этого рода отказать въ художественности, но не имѣемъ права исключить ихъ изъ области искусства. Ибо многія изъ нихъ въ свое время, съ огромнымъ успѣхомъ, исполняли то самое дѣло (а иныя продолжаютъ исполнять и нынѣ), служить которому призвано образное искусство. Это именно—изучать, помощью образовъ (хотя бы и не художественныхъ) душу человѣческую, раскрывать ея „тайны“, пролагать пути къ интимному пониманію человѣка человѣкомъ, объяснять жизнь человѣческую, возбуждать вопросы нравственнаго сознанія, разрабатывать человѣческій идеалъ. Искусство есть мысль человѣчества, направленная на постиженіе и развитіе *„человѣчности“*. Въ этомъ смыслѣ напр. Гете и Байронъ послужили средствами *своего* искусства, человѣчеству не меньше Шекспира, Сервантеса, Пушкина и т. д. и гораздо больше многихъ художниковъ, создавшихъ образы художественно-типичные, хотя бы напр. такихъ несомнѣнныхъ и большихъ мастеровъ типичности, какъ Флоберъ, Бальзакъ, у насъ—Писемскій, Островскій и др.

Приходится, стало быть, расширить наше опредѣленіе, внеся въ него указаніе на возможность замѣны образовъ художественно-типичныхъ иными, въ томъ числѣ и символическими. Такое болѣе широкое опредѣленіе гласитъ такъ: *Искусство есть творческая дѣятельность мысли, направленная на постиженіе всего человѣческаго и имѣющая цѣлью развитіе человѣчности,—орудующая образами, какъ художественно-типичными, такъ и иными, если только эти послѣдніе оказываются, такъ сказать, на высотѣ призванія.*

Надо замѣтить, что, между тѣмъ, какъ образы художественно-типичные сохраняютъ свое значеніе надолго,

и иные изъ нихъ оказываются „вѣчными“ (къ числу таковыхъ принадлежатъ и нѣкоторые гомеровскіе),—другіе, не художественно-типичные, образы большею частью имѣютъ значеніе временное и условное, и только тѣ изъ нихъ, которые были созданы геніями, сохраняютъ свою силу на болѣе долгій срокъ. Еще одно замѣчаніе. Нерѣдко эти образы черпаютъ свою силу, такъ сказать, изъ другого источника: если „Фаустъ“ Гете сохраняетъ свое художественное или вообще поэтическое значеніе сейчасъ и долго еще будетъ сохранять, то это обусловлено не характеромъ самихъ образовъ (Фауста и Мефистофеля), а глубиною и широтою идей, связанныхъ съ ними, и также высокой поэзіей лиризма, которою проникнуто это великое произведеніе.

Тоже самое нужно сказать и о поэмахъ Байрона. Въ противоположность этому, образы Гомера, Софокла, Шекспира доселѣ сохраняютъ свою силу—*какъ таковые*, какъ образы художественно-типичные.

Установленная нами формула достаточно широка для того, чтобы подъ нее подошли всѣ виды *образнаго искусства*. Но она не распространяется на *искусство лирическое*, въ которомъ образы либо совсѣмъ отсутствуютъ, либо играютъ роль второстепенную. Въ лирикѣ воспроизводятся *чувства* и *настроенія;* образы же, если они есть въ данномъ лирическомъ произведеніи (такъ это—въ лирической живописи, т. е. въ пейзажѣ, въ картинахъ природы), служатъ только *способомъ выраженія* чувствъ и настроеній.

Итакъ приходится опять расширить формулу. Прежде чѣмъ сдѣлать это, необходимо уяснить себѣ важнѣйшія черты, которыми характеризуется *психологія лиризма*.

III.

Возьмемъ любое лирическое произведеніе (стихотвореніе Гейне, Гете, Шиллера, Мицкевича, Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и т. д., въ живописи—морской видъ Айвазовскаго, пейзажъ Левитана,—въ музыкѣ и пѣніи—романсъ, арію, симфонію, хоровую пѣсню и т. д.),—и постараемся разобраться въ нашихъ впечатлѣніяхъ, въ душевныхъ состояніяхъ, вызванныхъ даннымъ произведеніемъ.

Прежде всего мы отмѣтимъ, въ составѣ этихъ душевныхъ процессовъ, извѣстныя *чувства* или *настроенія* опредѣленной категоріи, какъ-то: грустныя, меланхолическія, скорбныя; радостныя, веселыя, бодрыя; мечтательныя; „любовныя“ (эротическія); „идейныя“ (напр патріотическія и революціоныя, всегда шевелящіяся у французовъ при звукахъ марсельезы); религіозныя или мистическія и. т. д.—Теперь сравнимъ эти чувства и настроенія, навѣянныя лирическимъ искусствомъ, съ тѣми—аналогичными—чувствами и настроеніями, которыя мы испытываемъ въ дѣйствительности. переживаемъ не подъ вліяніемъ искусства, а въ силу непосредственныхъ впечатлѣній, подъ воздѣйствіемъ событій въ нашей личной жизни или въ жизни близкихъ намъ людей, въ окружающей средѣ и т. д, наконецъ—подъ вліяніемъ воспоминаній. Итакъ, мы сопоставляемъ, такъ сказать, „искусственную“, специфическую грусть, навѣянную, напр., стихотвореніемъ Пушкина „Брожу ли я вдоль улицъ шумныхъ“, или другого рода грустное настроеніе, вызванное стихотвореніемъ Лермонтова „И скучно, и грустно, и некому руку подать“, съ натуральною грустью, испытываемою нами при мысли о смерти, съ „натуральнымъ“ грустнымъ настроеніемъ, когда намъ въ самомъ дѣлѣ „и скучно, и грустно и некому руку подать“. Изъ этого сопоставленія оказывается, что та первая „грусть“ и то первое „грустное настроеніе“ (обозначимъ ихъ, для краткости, буквами S P*) отличается отъ вторыхъ аналогичныхъ имъ по содержанію и по „окраскѣ“ чувствъ и настроеній (обозначимъ ихъ черезъ S N **) прежде всего, тѣмъ, что они не причиняютъ той душевной боли, какая причиняется послѣдними,—что въ нихъ (SP) нѣтъ ничего *личнаго* (эгоцентрическаго): человѣкъ груститъ или скорбитъ, но эта грусть и скорбь не задѣваетъ его за живое, она—не его, личная, скорбь или грусть, а какая-то общая, и кромѣ того, она смягчена, просвѣтлена, преобразована дѣйствіемъ какого-то другого чувства, придающаго ей что-то отрадное, превращающаго ее изъ страданія въ наслажде-

*) S P=sentimentum poëticum (поэтическое чувство).

**) S N=sentimentum naturale (натуральное чувство).

ніе. Обозначивъ это другое чувство буквами SL ***), мы получимъ формулу: SP = SN + SL, т. е. поэтическое (искусственно-вызванное лирикою) чувство (настроеніе) сложнѣе соотвѣтственнаго натуральнаго, совмѣщая въ себѣ, кромѣ этого послѣдняго, еще особое „лирическое чувство", дѣйствіемъ котораго оно психологически переработывается въ выше указанномъ направленіи. Такая переработка можетъ явиться и безъ импульса идущаго отъ стихотворенія, пѣсни, музыки, картины, т. е. можетъ возникнуть *самопроизвольно*. Въ такомъ случаѣ мы имѣемъ процессъ поэтическаго (именно лирическаго) движенія или настроенія, который отнюдь не составляетъ монополію поэтовъ по профессіи. Тотъ фактъ, что мы переживаемъ поэтическое настроеніе (SP) подъ воздѣйствіемъ лирическаго искусства, служитъ доказательствомъ того, что мы сами—„поэты въ душѣ", способны къ лирическому движенію, имѣемъ запасъ своего SL (лирическаго чувства), которое, при случаѣ, можетъ дѣйствовать и самостоятельно, безъ внушенія или импульса со стороны искусства.

Этотъ элементъ (*лирическое чувство*, SL) вовсе не является исключительною принадлежностью лирики. Онъ участвуетъ и въ творчествѣ образномъ, гдѣ онъ играетъ двоякую роль: 1) *онъ часто сопутствуетъ образамъ*, которые въ такомъ случаѣ отличаются отъ другихъ образовъ тѣмъ, что вызываютъ въ насъ лирическій подъемъ души (который, соотвѣтственно SP, обозначимъ черезъ IP—imago poëtica); рѣзкіе примѣры—образы *Фауста*, частью *Мефистофеля*, *Чайльдъ-Гарольда*,—*Скупого рыцаря*, *Моцарта*, *Донъ-Жуана*—у Пушкина, Лизы Калитиной—у Тургенева („Двор. Гн.") и мн. др.,—въ противоположность лишеннымъ лиризма образамъ напр. у Писемскаго.

2) *Лирич. чувство* (SL) *всегда, въ большей или меньшей степени, участвуетъ въ созданіи художественныхъ образовъ и въ художественномъ созерцаніи дѣйствительности, являясь то пружиною, то спутникомъ творчества; въ этой роли оно извѣстно подъ именемъ „вдохновенія"*.

Въ отношеніи *къ содержанію* (чувствъ и образовъ, данныхъ въ художеств. произведеніи) лирическое чувство или „вдохновеніе" является элементомъ *формальнымъ*. Своего опредѣленнаго содержанія оно не имѣетъ, но имѣетъ свою „окраску" (иначе оно не было бы чувствомъ). Эту „окраску", хорошо извѣстную поэтамъ, въ особенности лирикамъ, воспроизводитъ Пушкинъ въ стих. „Осень".

„Огонь опять горитъ—то яркій свѣтъ лietъ,
То тлѣетъ медленно; а я надъ нимъ читаю
Иль думы долгія въ душѣ моей питаю"...

И забываю міръ и въ сладкой тишинѣ
Я сладко усыпленъ моимъ воображеньемъ,
И пробуждается поэзія во мнѣ:
Душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ,
Трепещетъ и звучитъ и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленьемъ.
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.

И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ,
И рифмы легкія навстрѣчу имъ бѣгутъ,
И пальцы просятся къ перу, перо—къ бумагѣ
Минута—и стихи свободно потекутъ".

Здѣсь весьма отчетливо различено, съ одной стороны, *содержаніе* процесса (образа, мысли, чувства), а съ другой—сопутствующее ему *лирическое настроеніе или движеніе* („душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ"). Это „лирическое волненіе", обычно развивающееся вмѣстѣ съ *содержаніемъ* мысли и чувства, нерѣдко можетъ предварять его. Повидимому, такъ это и въ данномъ случаѣ (у Пушкина): содержаніе еще не опредѣлилось, не выяснилось, а уже „душа стѣсняется лирическимъ волненіемъ, трепещетъ и звучитъ"—и только вслѣдъ за этимъ возникаютъ или воскресаютъ въ памяти опредѣленные образы („и тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей"). „Лиризмъ", *какъ форма*, данная заранѣе, наполняется содержаніемъ и, по мѣрѣ развитія этого послѣдняго, самъ идетъ crescendo.

***) SL=sentimentum lyricum (лирическое чувство).

Гос Публичная

Этотъ фактъ—предваренія содержанія лирическимъ движеніемъ, какъ формою, яснѣе указанъ въ одномъ стихотвореніи Фета:

Не знаю самъ, что буду пѣть,
Но пѣснь въ душѣ ужъ зрѣетъ...

А также - Тургеневымъ, въ „Нови“, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ разсказано, какъ Неждановъ писалъ стихи: „Неждановъ до того углубился въ свои думы, что понемногу, почти безсознательно, началъ ихъ передавать словами: бродившія въ немъ ощущенія уже складывались въ мѣрныя созвучія“... (ч. I, гл. IV).

Какъ видно изъ предыдущаго, это были не „думы“, а чувства (грусть, которую испытываютъ „всѣ меланхолики, всѣ задумчивые люди“ при „перемѣнѣ мѣстопребыванія“: Нежданову предстояло ѣхать изъ Петербурга въ деревню, на „кондиціи“ къ Сипягину). Это чувство грусти сопровождалось, конечно, раздумьемъ, и все вмѣстѣ еще не было готовымъ содержаніемъ, это были „ощущенія“, „бродившія“ въ душѣ, а лирическое движеніе—уже въ полномъ ходу, и „мѣрныя созвучія“ уже „складываются“ и готовы преобразовать смутныя „ощущенія“ въ ясныя чувства и мысли.

Въ другомъ мѣстѣ (ч. I, гл. XII) Неждановъ предается размышленіямъ о смерти. Это были „темныя мысли“, конечно, сопровождавшіяся извѣстнымъ настроеніемъ. Онъ ихъ „переворачиваетъ такъ и сякъ, то содрагаясь передъ вѣроятностью ничтожества, то радуясь ей“... Это опять таки еще не содержаніе, а только матеріалъ, подготовка его. Тутъ все—и мысли и чувства—въ броженіи, и столкновенія противорѣчій еще не привело къ тому или другому выводу или рѣшенію. Въ процессѣ броженія еще не „отстоялась“ ни опредѣленная мысль, ни опредѣленное чувство, какъ итогъ раздумья. Итогу должно предшествовать появленіе лирическаго настроенія: „онъ почувствовалъ наконецъ особенное, ему знакомое волненіе...“,—послѣ чего процессъ пошелъ быстро къ поэтической развязкѣ. Неждановъ тутъ-же написалъ стихотвореніе:

Милый другъ, когда я буду
Умирать—вотъ мой приказъ:

Всѣхъ моихъ писаній груду
Истреби ты въ тотъ-же часъ... и т. д.

Какъ видно пзъ „показаній“ Пушкина и Тургенева, „лирическее настроеніе“ (S L) есть чувство *успокаивающее, умиротворяющее, вносящее порядокъ и гармонію въ разбродъ мыслей и чувствъ*. Оно, во-первыхъ, отвлекаетъ вниманіе отъ внѣшнихъ впечатлѣній, направляетъ его внутрь („и забываю міръ...“).

Пушкинъ называетъ это „усыпленіемъ“ души. Это опредѣленіе будетъ вѣрно въ томъ случаѣ, если противоположное состояніе, именно, разсѣяніе мысли, отвлекаемой внѣшними впечатлѣніями отъ внутренней работы, мы назовемъ „бодрствованіемъ“. Но это „усыпленіе“, это отвлеченіе отъ внѣшнихъ впечатлѣній и всѣхъ заботъ и дѣлъ, сейчасъ-же превращается въ „пробужденіе“, въ напряженную внутреннюю работу („и пробуждается поэзія во мнѣ“), въ поэтическое творчество. Процессъ вовсе не пассивенъ, а въ высокой степени активенъ, энергиченъ. И эту черту его отмѣтилъ Гоголь, назвавъ его, съ обычною гиперболичностью выраженія, „грозною волною вдохновенія“.

Изъ этихъ указаній, между прочимъ, можно вывести, что „лирическое настроеніе“ (S L) или такъ называемое „вдохновеніе“ есть душевный процессъ, отличающійся ярко-выраженною *ритмичностью*,—тѣмъ, что можно назвать „психической гармоніей“, такъ сказать, „музыкальностью“. Внутренняя ритмичность творческаго процесса проявляется и во внѣшней формѣ всѣхъ искусствъ, которая такъ или иначе *гармонична*: въ архитектурѣ это выражается въ формѣ *симметріи*, въ музыкѣ—*гармоніей звуковъ*, въ живописи—*гармоніей красокъ*, въ словесномъ искусствѣ—*ритмичностью рѣчи*, какъ стихотворной (гдѣ эта ритмичность только упорядочена), такъ и „прозаической“ (гдѣ она не упорядочена). Языкъ самъ по себѣ ритмиченъ: мы, вѣдь, говоримъ „стихами“, т. е все тѣми-же ямбами, хореями и т. д. Такимъ образомъ, уже въ самомъ языкѣ заключенъ, такъ сказать, импульсъ для возбужденія „лирическаго чувства“. Въ языкѣ живетъ своя „поэзія“—въ возможности, въ потенціальномъ состояніи.

„Лирическое чувство“ имѣетъ много общаго и находится въ несомнѣнномъ психологическомъ родствѣ съ *чувствомъ религіознымъ*. Подъ этимъ послѣднимъ я разумѣю здѣсь то приподнятое, болѣе или менѣе восторженное состояніе души, которое испытываетъ *молящійся человѣкъ*, если, разумѣется, онъ молится искренно, и если въ этой молитвѣ имъ не руководятъ узко-эгоистическія цѣли. Дѣло идетъ, стало быть, о безкорыстномъ молитвенномъ настроеніи, при которомъ человѣкъ отвлекается отъ всѣхъ заботъ и тревогъ дня, отъ всѣхъ мелочей и пустяковъ жизни, разъединяющихъ его душу; при такомъ молитвенномъ настроеніи его душа какъ-бы объединяется,—въ ней воцаряется миръ и гармонія, и въ этотъ мигъ самый прозаическій человѣкъ становится своего рода поэтомъ, самое пошлое лицо облагораживается, самая тусклая душа озаряется внутреннимъ свѣтомъ.

Вотъ именно это-то религіозное чувство издавна является однимъ изъ важнѣйшихъ видовъ лирики. По существу дѣла оно совпадаетъ съ тѣмъ лирическимъ чувствомъ, природу котораго я старался охарактеризовать выше. Но въ подробностяхъ эти два чувства разнятся. Молящійся не только переживаетъ вышеуказанное состояніе душевнаго подъема, гармоніи и просвѣтленія, но онъ при этомъ еще „молится“, т. е. обращается къ Божеству съ просьбою, съ благодареніемъ, съ покаяніемъ и т. д., и это обращеніе, конечно, сопровождается особыми чувствами, присутствіе которыхъ такъ или иначе вліяетъ на основное религіозное чувство, на молитвенное настроеніе. Наконецъ и тотъ фактъ, что молящійся стоитъ лицомъ къ лицу съ Божествомъ, въ которое онъ вѣруетъ, наполняетъ его душу особыми чувствами благоговѣнія, смиренія, трепета и т. п., и они въ свою очередь вліяютъ на постановку и характеръ религіознаго, молитвеннаго чувства.

Теперь сравнимъ роль *образовъ* въ искусствѣ образномъ съ ролью *лирическаго чувства* (§ L) въ лирикѣ. Мы увидимъ, что они исполняютъ одно и то-же дѣло. Чтобы понять данное произведеніе образнаго искусства (напр. „Отцы и дѣти“ Тургенева), необходимо прежде всего понять самые *образы*, въ немъ данные (Базарова, Кирсановыхъ, Одинцову и т. д.), и ихъ взаимоотношенія.

Если образы поняты правильно, то читатель улавливаетъ мысль художника и переживаетъ, такъ сказать, повторяетъ весь процессъ его творчества *Понять художника значитъ повторить процессъ его творчества*.— Это, въ настоящее время, вполнѣ установленное положеніе.— Возьмемъ теперь произведеніе лирическое. Очевидно, что мы его не поймемъ, если сами не переживемъ, не повторимъ того лирическаго движенія (§ L), подъ властью котораго творилъ поэтъ. Произведенія образныя обращены къ намъ именно образами, произведенія лирическія —лирическимъ чувствомъ.

Стимуломъ, возбудителемъ нашего творчества, повторяющаго творчество поэта, служитъ—въ одномъ случаѣ—*образъ*, въ другомъ—лирическое чувство. Ихъ роли совпадаютъ. И съ этой стороны они могутъ быть соединены вмѣстѣ подъ общимъ понятіемъ *стимула* или *возбудителя творческаго процесса*.

Пользуясь этимъ понятіемъ, мы дадимъ слѣдующую формулу, которая будетъ одинаково пригодна, какъ для искусства образнаго, такъ и для лирики: *Искусство есть умственная творческая дѣятельность, направленная на постиженіе и развитіе человѣчности и орудующая особыми стимулами (возбудителями) творчества, которыми служатъ образы (типичные, символическіе и иные) и лирическое чувство.*

Какъ извѣстно, образы и лирическое чувство являются стимулами творчества не только для „насъ“, воспринимающихъ готовое произведеніе поэта, но и для самого поэта. О томъ, что лирическое чувство или „вдохновеніе“ предшествуетъ содержанію лирическаго произведенія. мы говорили выше.

Что же касается творчества образнаго, то давно извѣстно, что „настоящіе“ художники, въ своей поэтической работѣ, отправляются именно отъ образовъ. Объ этомъ имѣются положительныя свидѣтельства самихъ художниковъ. Они могли бы, въ pendant къ словамъ Фета („не знаю самъ, что буду пѣть, но пѣснь въ душѣ ужъ зрѣетъ“), съ такимъ же правомъ сказать: не знаю самъ, что скажу, что выражу, но образы уже зрѣютъ.

VI.

Теперь намъ нужно нѣсколько полнѣе развить то положеніе, которое мы затронули выше, а именно, что *воспріятіе (и, конечно, пониманіе) художественнаго произведенія есть повтореніе процесса творчества, его создавшаго.*

Прежде всего обратимъ вниманіе на тѣ *условія*, которыя необходимы для воспріятія и пониманія, и безъ которыхъ они невозможны. Это именно—*опытъ жизни* и *извѣстный уровень умственнаго развитія*. Человѣкъ, который, предположимъ, никогда не испыталъ чувства ревности, никогда не наблюдалъ это чувство у другихъ и вообще ничего о немъ не знаетъ, не пойметъ Отелло Шекспира. Этотъ образъ со всею, столь глубокою разработанною психологіею ревности, въ немъ заключенною, останется недоступенъ и чуждъ такому человѣку; онъ будетъ имъ воспринятъ лишь поверхностно,—онъ не скажетъ ему и сотой доли того, что говоритъ онъ человѣку, знакомому съ чувствомъ ревности и не разъ старавшемуся разобраться въ его психологіи.—Чтобы понять *Рудина*, нужно имѣть извѣстное развитіе, нѣкоторую начитанность; нужно знать, что такое представляли собою люди 40-хъ годовъ, и какое значеніе имѣла эта эпоха въ исторіи умственнаго, моральнаго и общественнаго развитія русскаго передового общества.

Человѣкъ, который не читалъ Бѣлинскаго, не имѣетъ понятія о Герценѣ, не слыхалъ ничего о Бакунинѣ, о Грановскомъ и т. д., не пойметъ типа Рудина и не сумѣетъ разобраться въ тѣхъ впечатлѣніяхъ, которыя онъ вынесетъ изъ чтенія.

Дѣти и подростки, которымъ объясняютъ „Горе отъ ума“, „Онѣгина“ и т. д., получаютъ лишь очень поверхностное и смутное представленіе о „милліонѣ терзаній“ Чацкаго, о „хандрѣ“ Онѣгина, о смыслѣ и значеніи этихъ произведеній.

Грибоѣдовъ, Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь, изучаемые въ средней школѣ, это—не настоящіе Грибоѣдовъ, Пушкинъ и т. д., а какіе-то упрощенные, приспособленные къ дѣтскому и юношескому кругозору.

Въ лучшемъ случаѣ это—„Фрейшицъ, разыгранный перстами робкихъ ученицъ“.—Человѣкъ взрослый, много испытавшій, видѣвшій, читавшій, развитой и т. д., можетъ при всемъ томъ совсѣмъ не понимать напр. Гамлета, если натура даннаго человѣка такова, что при всемъ его опытѣ жизни и умственномъ развитіи, ему органически (скажемъ лучше, психологически) чужды *гамлетовскія* черты и настроенія. Психологическій типъ, воплощенный Шекспиромъ въ художественный образъ Гамлета, очень сложенъ, и въ немъ найдутся черты, понятныя многимъ, рядомъ съ другими чертами, остающимися непонятными Оттуда—разногласіе въ пониманіи и оцѣнкѣ Гамлета. Для однихъ это—характеръ сильный, для другихъ—слабый. Не всѣ понимаютъ *моральное* основаніе нерѣшительности и колебаній Гамлета. Чтобы хорошо понять его *рефлексію*, нужно самому быть хоть немножко Гамлетомъ. Этотъ примѣръ показываетъ, что къ вышеприведеннымъ условіямъ (опытъ жизни и умственное развитіе) нужно присоединить еще одно: доступность художественнаго образа *натурѣ* человѣка, который воспринимаетъ данный образъ. Надо оговорить, что, въ большинствѣ случаевъ, придѣлы этой доступности довольно шатки. Такъ, если есть люди, по самой натурѣ своей неспособные понять Гамлета, то едва ли найдется человѣкъ, который, самъ не будучи скупымъ, не могъ бы, при нѣкоторомъ усиліи воображенія, понять психологіи скупости по художеств. типамъ, напр. Плюшкина и скупого рыцаря. Такой человѣкъ, за отсутствіемъ собственнаго внутренняго опыта по психологіи скупости, могъ наблюдать проявленія скупости у другихъ, могъ задумываться надъ этимъ явленіемъ. Если у него достаточно развито такъ назыв. „симпатическое воображеніе“, то онъ безъ особеннаго труда пойметъ психологію скупца, скряги. Если же самъ онъ до этого пониманія не дошелъ, то Гоголь и Пушкинъ помогутъ ему: онъ пойметъ психологію скупости при содѣйствіи образовъ Плюшкина и „скупого рыцаря“. Искусство, требуя извѣстнаго опыта жизни, запаса наблюденій, умственнаго развитія, симпатическаго воображенія, пріумножаетъ, можно сказать, возводитъ въ квадратъ или кубъ психическія достоя-

нія человѣка. Оно широко раскрываетъ души человѣческія для всякаго пониманія, для всякаго сочувствія. Если намъ нужно до извѣстной степени умѣть понимать другъ-друга для того, чтобы имѣть возможность понимать искусство, то это послѣднее пониманіе является основаніемъ гораздо болѣе глубокаго, тонкаго, интимнаго проникновенія въ чужую душу,—да и не только чужую, но и въ свою собственную. Человѣчество достигаетъ самопознанія черезъ искусство.

Итакъ, допустимъ, что нѣкто А. обладаетъ достаточнымъ опытомъ жизни и умственнымъ развитіемъ для того, чтобы понять напр. „Дворянское гнѣздо“ Тургенева. Кромѣ того, онъ, по самой натурѣ своей, способенъ прочувствовать мистическую религіозность Лизы, обаяніе музыки Лемма и т. д. Даны, слѣдов., всѣ условія *для возможности пониманія*. Спрашивается: *какъ осуществляется оно?*

Оно осуществляется не сразу и не легко. Послѣ перваго чтенія нашъ А. воспримetъ только фабулу и испытаетъ сильное дѣйствіе лирическихъ мѣстъ, уловитъ, пожалуй, и общій тонъ произведенія. Но это еще не значитъ, что онъ понялъ Лаврецкаго, какъ типъ общественно-психологическій, какъ „человѣкъ 40-хъ годовъ“, или Лизу, какъ идеальный психологическій типъ религіозной, мистической натуры. Нужно, чтобы нашъ А. вникъ въ психологію этихъ типовъ, въ самое настроеніе образовъ, припомнилъ кое-что изъ эпохи 40-хъ годовъ, вдумался въ положеніе, въ „соціальное самочувствіе“ мыслящихъ и идеалистически—настроенныхъ людей того времени, представилъ себѣ картину дореформенной Россіи, крѣпостное право и т. д., и т. д... Имѣя въ своемъ распоряженіи этотъ матеріалъ, эти *факты*, эти *данныя*, онъ уже можетъ изъ нихъ возсоздать въ воображеніи и Лаврецкаго, и Лизу, и Лемма, и Паншина и т. д., *какъ типы, какъ художественныя обобщенія*. Эти образы онъ сперва воспринялъ *какъ индивидуальности. Теперь онъ превращаетъ эти индивидуальности въ типы*, т. е. *дѣлаетъ то самое, что сдѣлалъ Тургеневъ, когда создавалъ свое произведеніе.* Вѣдь Тургеневъ, какъ и всѣ художники-реалисты, исходилъ отъ индивидуальныхъ образовъ (часто взятыхъ

прямо изъ жизни) и, работая надъ ними, расширяя ихъ, постепенно превращалъ ихъ въ типы. Типы и ихъ сочетаніе въ данномъ произведеніи создаютъ *идею* этого произведенія, которая уясняется самому художнику въ процессѣ творческой работы. *Художникъ идетъ отъ индивидуальнаго образа къ типу, а отъ типа къ идеѣ* Это и есть то, что по праву можетъ быть названо *художественной индукціей*.

Тѣмъ же путемъ художественной индукціи долженъ итти и тотъ „нѣкто А“, который хочетъ понять произведеніе художника. Онъ, стало быть, повторяетъ процессъ творчества, конечно, - въ упрощенномъ видѣ, болѣе пассивно, съ гораздо меньшей затратой умственныхъ силъ, сравнительно съ затратой художника. Степень достигнутаго пониманія будетъ зависѣть отъ количества и качества данныхъ, имѣющихся въ распоряженіи этого А, и, разумѣется, отъ размѣра его природныхъ художественныхъ силъ. А такъ какъ человѣческія натуры, умы и художественныя силы людей весьма различны (не говоря уже о различіи въ степени развитія, въ количествѣ и качествѣ данныхъ, необходимыхъ для пониманія того или другого художественнаго произведенія), то пониманіе или повтореніе процесса творчества разнообразится до безконечности отъ человѣка къ человѣку и у одного и того же человѣка въ разномъ возрастѣ.

Изъ вышесказаннаго явствуетъ также и то, что пониманіе худож. произведенія, т. е. повтореніе творчества, его создавшаго, *никогда не можетъ быть полнымъ*. Процессъ того „творчества“, которое мы называемъ *пониманіемъ*, не можетъ быть адэкватнымъ творчеству поэта, а только приближается къ нему и, что всего важнѣе, идетъ по тому же художественно—индуктивному пути. Если оно пойдетъ по другому пути, то произведеніе художника останется совершенно непонятымъ. Такіе случаи весьма извѣстны въ исторіи литературной критики. Весьма часто читатель, прочитавъ художественное произведеніе, прежде всего усваиваетъ или думаетъ, что усвоилъ, его *идею*, не давъ себѣ труда вникнуть въ построеніе и характеръ образовъ. Выходитъ нѣчто подобное тому, какъ если-бы человѣкъ, которому задана математическая за-

дача, или который хотѣлъ бы разобрать ребусъ, прежде всего справился бы съ „отвѣтами“ на нихъ и потомъ ужъ, отправляясь отъ готоваго рѣшенія. сталъ бы разбирать отдѣльныя, составныя части задачи или ребуса.

Такой пріемъ въ истолкованіи произведенія искусства—*отъ идеи къ образу*—можетъ быть оправданъ только въ томъ случаѣ, *если самъ поэтъ шелъ этимъ путемъ*, если онъ творилъ не строго-индуктивно. Это наблюдается въ искусствѣ символическомъ, именно въ тѣхъ произведеніяхъ, въ которыхъ образы—*не типы*, а *только символы*. Воспринимающему такое произведеніе прежде всего нужно уловить идею, и это дастъ ему ключъ къ пониманію символа. Всякій, кто ломалъ голову надъ разгадкою второй части Фауста, хорошо знаетъ, что для пониманія этого рѣзко—символическаго произведенія нужно одно: справиться въ литературѣ толкованій и комментаріевъ и узнать, что хотѣлъ сказать Гете тѣмъ или инымъ символомъ,—и тогда эти символы будутъ болѣе или менѣе ясны.

Итакъ, пониманіе художественнаго произведенія есть повтореніе творчества, его создавшаго. Если художникъ въ своемъ творчествѣ шелъ отъ индивидуальныхъ образовъ къ типамъ и отъ типовъ—къ идеѣ, то такъ долженъ „творить“ и воспринимающій произведеніе. Если художникъ шелъ отъ готовой идеи къ образу-символу, то тѣмъ же путемъ долженъ направиться и тотъ, кто хочетъ понять данное произведеніе.

Когда говорятъ, что такой-то понялъ или не понялъ напр. „Отцы и дѣти“ Тургенева, – это, въ сущности, значитъ. что онъ понялъ или не понялъ *самого Тургенева. какъ автора романа „Отцы и дѣти“*. „Понять художественное произведеніе“ это – только сокращенное выраженіе вмѣсто: „понять художника, создавшаго данное произведеніе“, или „понять процессъ творчества, приведшій къ созданію этого произведенія“.—Вотъ почему для литерат. критики такое важное значеніе имѣютъ изслѣдованія по исторіи и психологіи творчества поэтовъ и изученіе ихъ жизни и дѣятельности вообще, ихъ личности—въ частности.

Итакъ, вотъ выводы, къ которымъ мы приходимъ: 1) *пониманіе художественнаго произведенія есть повтореніе процесса творчества;* 2) *Это повтореніе никогда не можетъ быть полнымъ, точнымъ,—оба процесса (творчества и пониманія) не могутъ совпадать по всѣмъ пунктамъ, не могутъ быть адэкватными; они только аналогичны.* Поэтому, сюда вполнѣ примѣнимо извѣстное положеніе Вильгельма Гумбольдта, гласящее, что *„всякое пониманіе есть съ тѣмъ вмѣстѣ и непониманіе, всякое согласіе въ мысляхъ есть вмѣстѣ съ тѣмъ и несогласіе“*.

Пониманіе художественныхъ произведеній есть только частный случай общаго явленія пониманія чужой мысли вообще. Всякое пониманіе есть процессъ мышленія, возбужденный помощью слова (или его эквивалентовъ). Мысль не передается отъ одного человѣка къ другому: она только возбуждается. Мысль. возбужденная во мнѣ вашими словами, *повторяетъ* процессъ вашей мысли, выразившейся въ этихъ словахъ. Если оба процесса въ самомъ дѣлѣ окажутся аналогичными (адэкватными они никогда не могутъ быть), то это значитъ. что я *понялъ* васъ. Если они не будутъ аналогичны, то не будетъ и пониманія.

V.

Всякій, кому случалось воспринимать художественныя произведенія и достигать ихъ *пониманія*, хорошо знаетъ, что это *пониманіе* ярко отмѣчено слѣдующимъ характернымъ признакомъ: субъектъ стремится *понять* художественное произведеніе прежде всего *для себя*, въ интересахъ *своей* (а не чужой) мысли,—и весь процессъ представляется дѣломъ столь-же *интимнымъ*, *личнымъ*, какъ интимны, личны, напр.: любовь, молитва, совѣсть, сознаніе исполненнаго долга и т. д. Если человѣкъ питаетъ искреннюю любовь къ кому-нибудь или къ чему-нибудь и дорожитъ этимъ чувствомъ, нуждается въ немъ, то онъ относится къ нему, какъ къ психологической цѣнности, которая, такъ сказать, реализуется не внѣ субъекта, а въ его внутреннемъ мірѣ. Каково бы ни было значеніе этой любви для субъекта, человѣкъ любитъ — *для себя*. Еще яснѣе выступаетъ эта черта въ функціяхъ

совѣсти. Человѣкъ переживаетъ тѣ или другія чувства, вызываемыя работою совѣсти, исключительно „для себя“.— Вотъ именно таково и *пониманіе* вообще, пониманіе художественныхъ произведеній въ частности. Этому, конечно, нисколько не противорѣчатъ и не мѣшаютъ виды на дальнѣйшую утилизацію пониманія. Литературный критикъ, приступая къ чтенію новаго романа, имѣетъ въ виду написать статью о немъ и можетъ руководиться цѣлями напр. пропаганды своихъ литературныхъ, моральныхъ, политическихъ идей и т. д. Но пока онъ занятъ изученіемъ романа и пока его ближайшая задача состоитъ въ томъ, чтобы понять это произведеніе, онъ добивается этого пониманія *для себя*, разумѣется, поскольку онъ заинтересованъ изучаемымъ произведеніемъ.

Разъ мы признали, что пониманіе художественнаго произведенія есть повтореніе творчества, его создавшаго, и разъ установлено, что субъектъ стремится къ пониманію главнымъ образомъ *для себя*, въ интересахъ *своей* мысли, *то эту черту мы должны приписать и самому творчеству художника*: художникъ творитъ прежде всего для *себя*. Этотъ выводъ подтверждается, какъ многочисленными наблюденіями надъ процессомъ худож. творчества, такъ и прямымъ свидѣтельствомъ самихъ художниковъ. Всякое художественное произведеніе, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названія, возникаетъ какъ вопросъ, на который хочетъ отвѣтить художникъ, какъ задача, рѣшить которую онъ стремится. Этотъ искомый отвѣтъ, это рѣшеніе составляютъ потребность *его* ума, *его* души. Созданіемъ произведенія онъ и удовлетворяетъ этой потребности,—онъ, такъ сказать, „отдѣлывается“ отъ нея, какъ Лермонтовъ „отдѣлался“ отъ своего „демона“—стихами. Въ этомъ-то смыслѣ художникъ творитъ *для себя*. И этому нисколько не противорѣчитъ тотъ общеизвѣстный фактъ, что весьма многія произведенія искусства (въ томъ числѣ и великія) были созданы—по заказу. Всѣ великія произведенія архитектуры были исполнены по заказу, ровно какъ и многія первостепенныя созданія скульптуры и живописи. Въ этихъ случаяхъ нужно, прежде всего, разобраться въ вопросѣ: было-ли *заказано* только *исполненіе*, *или заказъ*

простирался и на самую идею произведенія. Извѣстно, что въ огромномъ большинствѣ случаевъ имѣетъ мѣсто это послѣднее: заказчикъ предъявляетъ художнику опредѣленныя требованія, что долженъ онъ изобразить, что именно долженъ онъ выразить своимъ произведеніемъ. Не трудно видѣть, что эти требованія могутъ и не противорѣчить иниціативѣ художника, оставляя ему полную возможность творить *для себя*, т. е., исполняя заказъ, превратить заданную тему, готовую идею въ вопросъ, въ задачу и попытаться рѣшить эту задачу такъ, чтобы ея рѣшеніе прежде всего удовлетворяло потребностямъ *его, художника*, мысли, *его собственному* настроенію, *его личнымъ* чувствамъ. Если это удалось ему, то и весь процессъ творчества, хотя и предпринятый по заказу и на заданную тему, будетъ—въ психологическомъ смыслѣ—дѣломъ души, строго-личнымъ, предпринятымъ и исполненнымъ *для себя*, для удовлетворенія собственныхъ потребностей ума и чувства художника.

Это и есть то, что обыкновенно понимается—какъ *искренность* въ искусствѣ.

Вопросъ объ искренности въ искусствѣ принадлежитъ къ числу сложныхъ и доселѣ мало-разработанныхъ вопросовъ психологіи и исторіи художественнаго творчества. Онъ, по праву, можетъ быть разсматриваемъ—какъ вопросъ *художественной этики*.

Въ художественномъ познаніи, какъ и въ научно-философскомъ, есть своя, такъ-сказать, *„интеллектуальная“ совѣсть*, аналогичная совѣсти моральной. Какъ та, такъ и другая, съ психологическою необходимостью, *внутренно-свободны* и остаются таковыми при всѣхъ возможныхъ и невозможныхъ *внѣшнихъ* нарушеніяхъ и ограниченіяхъ ихъ свободы. Но онѣ тѣмъ не менѣе нуждаются въ гарантіяхъ внѣшней свободы для того, чтобы правильно функціонировать, безбоязненно проявляться во внѣшнемъ выраженіи и, слѣдов., вліять на окружающую среду.— Совѣсть, какъ нравственная (въ тѣсномъ смыслѣ), такъ и „интеллектуальная“ (совѣсть познанія) должна быть свободна граждански и политически—именно потому, что она *психологически* свободна, что она, по самой природѣ своей,—не раба и къ рабству не призвана. Но вся исто-

рія искусства съ древнѣйшихъ временъ и доселѣ, какъ и исторія научно-философской мысли, представляетъ картину различныхъ ограниченій свободы творчества, цензурныхъ запретовъ (кодефицированныхъ и некодефицированныхъ) и постоянной борьбы за свободу творчества—борьбы, успѣхи которой, конечно, всегда въ той или иной мѣрѣ зависѣли отъ успѣховъ борьбы за гражданскую, политическую и религіозную свободу. Изучить, въ связи съ исторіею этой борьбы за свободу, *психологическую эволюцію искренности* въ искусствѣ, это—задача столь-же трудная, сколько и заманчивая.

Но, кромѣ стѣсненій цензурныхъ и чисто-политическихъ, налагающихъ своего рода „табу“ на тѣ или другіе сюжеты, темы, мысли, чувства и т. д., искусство знаетъ и иныя препоны, пожалуй, еще болѣе пагубныя для художнической искренности. Это—тѣ, которыя обусловливаются установившимися традиціями въ самомъ искусствѣ, общепринятыми въ данное время пріемами творчества, такъ—назыв. „школами“, литературными направленіями и всякими иными шаблонами, всемогущими какъ привычка, властными—какъ мода, живучими—какъ предразсудокъ. Вспомнимъ напр. такъ называемый „ложный классицизмъ“ въ художественной литературѣ, съ которымъ такъ трудно было бороться поэзіи XVIII и начала XIX-го вѣка, стремившейся къ свободѣ творчества. „Сентиментализмъ“ XVIII-го вѣка и еще болѣе „романтизмъ“ были своего рода „бунтомъ“ противъ шаблоновъ и тисковъ, въ которыхъ задыхалось искусство (преимущественно литературное) въ XVII-мъ и XVIII мъ вѣкахъ. Расцвѣтъ и распространеніе романтизма, похожее на эпидемію, произвели настоящую революцію въ искусствѣ, освободили его отъ гнета установленныхъ формъ и пріемовъ и дали поэтамъ возможность быть „искренними“ въ своемъ творчествѣ. Но совершивъ это великое дѣло освобожденія, романтизмъ очень скоро самъ превратился въ установившуюся условную форму, въ шаблонъ, стѣсняющій свободу творчества,—и возникавшему въ разныхъ литературахъ (съ начала XIX-го в.) *реализму*, въ свою очередь, пришлось поднять знамя возстанія. Извѣстно, съ какими трудностями пришлось бороться этому новому,

столь жизненному и столь раціональному, направленію художественной мысли,—какую массу предубѣжденій и непониманія, умышленнаго и невольнаго, встрѣтило оно на своемъ пути. Но поскольку реализмъ въ искусствѣ является также „направленіемъ“, „оковою“, и способенъ выработать свою традицію, постольку и ему грозила опасность превратиться въ шаблонъ, въ мертвую форму, застыть въ условностяхъ пріемовъ, манеры, рисунка и самого отношенія къ дѣйствительности. Золя, Доде—реалисты, но реалистъ Тургеневъ, отдававшій должное ихъ талантамъ и заслугамъ, писалъ, однако, что „отъ ихъ литературы воняетъ литературою“. И дѣйствительно, поэтъ-реалистъ, если онъ при этомъ человѣкъ школы и „литературныхъ дѣлъ мастеръ“, легко можетъ, нехотя и невольно, подмѣнить свое свободное творчество литературнымъ сочинительствомъ; строгіе пріемы реалистическаго письма сами по себѣ еще не предохраняютъ отъ искусственности и мертвенности, отъ условности и шаблонности. Было бы, конечно, несправедливо обвинять огульно въ такомъ „сочинительствѣ“ все творчество Золя, Доде и др., но, несомнѣнно, нѣкоторыя ихъ произведенія грѣшатъ этимъ въ значительной мѣрѣ. Во всѣхъ литературахъ найдутся ходячіе, шаблонные образы, написанные по всѣмъ правиламъ реализма и столь-же „книжные“ и безжизненные, какъ и соотвѣтственныя фигуры романтическихъ и ложно-классическихъ „героевъ“. И вотъ, когда къ концу XIX-го вѣка реализмъ сталъ вырождаться въ условное сочинительство, то въ различныхъ искусствахъ (преимущественно въ поэзіи и въ живописи) было опять поднято знамя возстанія. Революцію начали „нео-романтики“, символисты и декаденты; ихъ протестъ несомнѣнно содѣйствовалъ оздоровленію реальнаго искусства, въ которомъ послѣ того условности и шаблоны пошли на убыль, и творчество обогатилось кое-какими новыми пріемами мысли, отразившими „новыя вѣянія“ въ искусствѣ. Творчество Горькаго есть какъ бы компромиссъ между реализмомъ и романтизмомъ. Есть символическія ноты въ поэзіи Чехова и даже Короленка. Л. Андреевъ—реалистъ на свой ладъ, только не умѣщающійся въ рамки какого бы то ни было направ-

ленія или школы, какъ въ свое время не умѣщался въ таковыя — Достоевскій. — На нашихъ глазахъ совершается ускоренная эволюція реализма въ искусствѣ.

Но по мѣрѣ того какъ она совершается, „новыя направленія“ столь-же ускореннымъ темпомъ идутъ къ условности, къ шаблону и книжному сочинительству. Неоромантизму, символизму и декадентству грозитъ участь стараго романтизма: начавъ революціонно, они окончатъ застоемъ. Любопытно отмѣтить, что именно наиболѣе „революціонныя“ направленія въ искусствѣ, смѣло противопоставлявшія старому шаблону принципъ свободы творчества, доводя его до произвола и каприза, съ поразительною скоростью вырождаются въ новый шаблонъ, въ искусственность, условность, манерничаніе, и, не успѣвъ расцвѣсти, (выражаясь словами Тургенева) уже воняютъ литературою или инымъ „сочинительствомъ“.

Не трудно видѣть, какъ тѣсно связаны эти явленія, — смѣна направленій и школъ въ искусствѣ, борьба между ними, протестъ противъ шаблоновъ и традицій и т. д. — *съ психологической эволюціей искренности творчества*, съ запросами „интеллектуальной совѣсти“, съ неоскудѣвающимъ стремленіемъ къ свободѣ художественной мысли.

Мы имѣемъ здѣсь явленіе, аналогичное тому, что наблюдается въ сферѣ моральной, когда совѣсть человѣка и его индивидуальная этика начинаютъ тяготиться установившимися шаблонами нравственныхъ понятій, общепринятыхъ правилъ приличія, наконецъ предразсудками и устарѣлыми понятіями.

И здѣсь личность поднимаетъ „знамя возстанія“, стремясь „революціоннымъ путемъ“ обновить затхлую мораль, господствующую въ данной средѣ. Но и здѣсь столь-же легко перейти отъ законнаго протеста къ беззаконному произволу и впасть въ моральное декадентство, откуда съ психологическою неизбѣжностью открывается перспектива — новаго моральнаго шаблона, новой моральной условности, быть можетъ еще болѣе стѣснительной, чѣмъ прежнія.

Всякое развитіе, всякій прогрессъ — общественный, политическій, интеллектуальный, моральный — не обхо-

дятся безъ многоразличныхъ болѣзненныхъ проявленій и эксцессовъ, уклоновъ отъ прямого пути и т. д. Законы развитія не совпадаютъ съ правилами психологической гигіены. Тѣмъ не менѣе мы все-таки имѣемъ возможность составить себѣ представленіе о „прямомъ пути“ развитія, о „нормальномъ“, „здоровомъ“ ростѣ; въ области творчества такое представленіе замѣтно приближается къ тому, что можно назвать „психологическою гигіеною“ мысли. И въ настоящее время „законы“ этой гигіены уже намѣчаются довольно явственно.

Они сводятся къ законамъ наиболѣе экономнаго и плодотворнаго познанія.

Въ области научно-философской такое познаніе достигается созданіемъ и разработкою точныхъ методовъ изслѣдованія.

Въ области художественной мысли оно достигается созданіемъ и разработкою раціональныхъ пріемовъ творчества.

Изучая нормы и пути прогрессивнаго раціональнаго мышленія, до какихъ доработалось человѣчество въ наукѣ, въ философіи, въ искусствѣ, мы устанавливаемъ принципъ, гласящій такъ: нормальный ходъ познающей мысли, ея „прямая дорога“, ея здоровый ростъ, все это — не что иное, какъ соединеніе *психологической свободы съ логическою дисциплиною.*

Точная наука и реальное искусство являютъ намъ образцы строгой логической дисциплины мысли въ сочетаніи съ психологической свободой творчества, какой не вѣдали люди прошлаго, которыхъ умы были скованы обязательными догмами религіи и колодками миѳологическихъ категорій мышленія. Можно доказать, что именно логическая дисциплина раціональнаго мышленія и привела къ освобожденію разума человѣческаго и развязала узы творчества. Можно показать, что успѣхи точнаго знанія могущественно вліяли и на искусство, на пріемахъ котораго такъ или иначе отражалось усовершенствованіе методовъ научно-философской мысли. Достаточно вспомнить древнюю Элладу, эпоху Возрожденія, XVIII-й и XIX-ый вѣка. Между научно-философскимъ мышленіемъ и художественнымъ завязаны тѣсныя психо-

логическія связи—*взаимодѣйствія и совмѣстной эволюціи*. „Проза“ и „поэзія“ живутъ, развиваются, прогрессируютъ—вмѣстѣ.

Показать ихъ внутреннее, психологическое сродство и пояснить вышеуказанный принципъ ихъ нормальнаго развитія составитъ задачу нижеслѣдующаго этюда объ „Идеѣ безконечнаго въ положительной наукѣ и въ реальномъ искусствѣ“.

Д. Овсянико-Куликовскій.

„Идея безконечнаго въ положительной наукѣ и въ реальномъ искусствѣ“.

I.

Нѣкогда идея безконечнаго была какъ бы монополіею метафизической философіи. Нетрудно показать, что въ настоящее время она есть достояніе положительной науки. Чтобы мыслить безконечное, чтобы созерцать его,—нѣтъ ужъ надобности быть непремѣнно философомъ,—для этого достаточно быть адептомъ любой спеціальной науки. Да и сама философія въ наше время лишь постольку овладѣваетъ идеей безконечнаго, поскольку уже владѣетъ ею положительная наука, на которой и должна основываться всякая философія, достойная этого имени.

Положительная наука (въ противуположность метафизикѣ) есть процессъ познанія *явленій* (а не сущности вещей), „ограниченный“ предѣлами познаваемаго. Не трудно видѣть, что это „ограниченіе“ ничуть не суживаетъ кругозора науки, равно какъ и не ставитъ преградъ ея безконечному развитію. „Ограниченіе“ предѣлами познаваемаго, воздержаніе отъ всякихъ стремленій переходить за эти предѣлы, проникать въ сокровенную сущность вещей,—это только вопросъ *метода*. Довольствоваться изученіемъ явленій, познаніемъ законовъ, ими управляющихъ, не подымать вопросовъ о сущности вещей, о началѣ началъ и концѣ концовъ—это только основа или первый параграфъ научной методологіи, выработанный самой практикой научнаго познанія, т. е. историческимъ развитіемъ науки. Психологическое и философское обоснованіе этого „параграфа“, какъ извѣстно, сдѣлано было Кантомъ, который поэтому и признается

творцомъ или, лучше, провозвѣстникомъ, предтечей *научной философіи*.

Научная философія (въ противуположность метафизикѣ) не есть законченная система, построенная „возлѣ“ науки. Она – въ самой наукѣ и является объединеніемъ всего, что въ данную эпоху научно познано, присоединяя къ этому изслѣдованіе психологическихъ законовъ и нормъ познанія, равно какъ и изученіе эволюціи познающаго разума. Такая философія не можетъ быть закончена: она вѣчно измѣняется, вѣчно перестраивается, движется, развивается вмѣстѣ съ развитіемъ самихъ наукъ, вмѣстѣ съ вѣчнымъ движеніемъ познающей мысли.

Теперь обратимся къ искусству. *Реальное* искусство въ области художественнаго творчества занимаетъ такое самое мѣсто, какое въ сферѣ теоретическаго познанія принадлежитъ положительной наукѣ

Оговорюсь, что рѣчь идетъ у насъ пока только объ искусствѣ образномъ: мы оставляемъ въ сторонѣ искусство „лирическое“, къ которому не приложимо дѣленіе на реальное и нереальное. Лирика—это поэзія чувствъ, а не образовъ. Только образы могутъ быть реальны и нереальны, т. е отвѣчать дѣйствительности, быть ея воплощеніемъ, ея художественнымъ обобщеніемъ, или не отвѣчать дѣйствительности и быть только плодомъ досужей фантазіи сочинителя. Что касается лирики, то, пожалуй, въ извѣстномъ смыслѣ ее можно бы назвать „реальнымъ“ искусствомъ по преимуществу, потому что чувство, ея объектъ,—всегда реально и не можетъ быть „сочинено“. Излишне пояснять, что „реализмъ“ лирики съ психологической точки зрѣнія, совсѣмъ не то, что реализмъ образнаго искусства. Онъ сводится къ „искренности“, „внутренней правдивости“ чувства, между тѣмъ какъ въ поэзіи образовъ вполнѣ возможно совмѣщеніе „нереальности“ съ искренностью: можно „сочинять“ и искажать дѣйствительность совершенно — искренно и наивно.

Реальное искусство противуполагается нереальному, неоднократно выступавшему въ разныхъ видахъ на историческую сцену, то въ видѣ *ложнаго классицизма*, то—*романтизма*, то—*символизма*, наконецъ—*неоромантизма*.

Всѣ эти нереальныя направленія имѣли или имѣютъ свое значеніе, котораго я не отрицаю, подобно тому какъ не отрицаю я историческаго значенія метафизическихъ системъ, противупоставляя имъ положительную науку и научную философію.

Изъ нереальныхъ школъ искусства выходили и еще могутъ выйти выдающіяся, даже великія произведенія, созданія генія,—и отрицать ихъ было бы дѣломъ напраснымъ. Я утверждаю только, что, подобно тому, какъ развитіе научной мысли дѣлаетъ метафизическія построенія все болѣе и болѣе ненужными, такъ и развитіе искусства въ направленіи истиннаго реализма, художественнаго познанія дѣйствительности все болѣе и болѣе ограничиваетъ роль и значеніе всякаго „сочинительства“ въ искусствѣ, отводя ему второе мѣсто въ умственной производительности человѣчества.

Мы опредѣляемъ пока понятіе реальнаго искусства отрицательно,—противупоставляя его нереальному. И все, что мы сказали о немъ, сводится къ положенію, гласящему такъ: „реальное искусство это--то, въ которомъ нѣтъ искаженія дѣйствительности“. Совершенно очевидно, что такое опредѣленіе не достаточно. Настоящее—положительное—понятіе реальнаго искусства само собою выдѣлится изо всего нижеслѣдующаго; это и составляетъ одну изъ задачъ предлагаемаго этюда. Здѣсь же къ нашему отрицательному опредѣленію мы прибавимъ еще одно указаніе.

Къ числу нереальныхъ произведеній искусства можно отнести кромѣ ложно-классическихъ, романтическихъ и т. д., также и тѣ, въ которыхъ все, и фабула, и обстановка, и персонажи, *повидимому*, взято изъ дѣйствительности и находится въ полномъ согласіи съ существующими отношеніями, нравами и т. д., но, вмѣстѣ взятое, даетъ ложное освѣщеніе дѣйствительности, или же, хотя-бы и не ложное, а только такое, которое никому и ни на что не нужно.

Такія произведенія достаточно извѣстны во всѣхъ литературахъ. Ихъ можно сопоставлять съ тѣми, также довольно многочисленными, учеными изслѣдованіями, которыя, хотя и произведены по всѣмъ правиламъ науки,

но даютъ въ результатѣ превратное понятіе объ изслѣдуемомъ явленіи, или же приводятъ къ выводамъ, которые, будучи вѣрными, однако никому и ни на что не нужны. Въ искусствѣ это—*ложный реализмъ*, въ наукѣ это—*ложная наука*.

Въ дальнѣйшемъ мы всегда будемъ имѣть въ виду, говоря о наукѣ и искусствѣ, 1) положительную теоретическую науку, какъ процессъ познанія законосообразности явленій, и 2) реальное искусство, какъ процессъ познанія дѣйствительности путемъ претворенія ея въ художественно-типичные образы или въ типичную картину жизни.

Послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній, мы можемъ обратиться къ нашей темѣ—о безконечномъ въ наукѣ и искусствѣ.

II.

Безконечное дано въ научномъ и художественномъ познаніи потому, что оно дано въ самомъ явленіи, въ самой дѣйствительности, составляющихъ объектъ того и другого познанія.

Это положеніе станетъ совершенно очевиднымъ, если мы придадимъ ему слѣдующую форму:

Міръ явленій (въ искусствѣ дѣйствительность) воспринимается и постигается нами не иначе какъ въ категоріяхъ: 1) пространства и времени, 2) матеріи и силы, 3) причины и слѣдствія, 4) эволюціи. *)

Эти категоріи суть формы нашихъ воспріятій и формы нашей мысли. Для насъ нѣтъ объекта воспріятія и познанія, который не былъ бы данъ въ этихъ формахъ. На первый взглядъ, пожалуй, можетъ показаться, что эти категоріи, эти формы воспріятія и познанія, внѣ которыхъ для насъ нѣтъ ничего, намъ доступнаго, только ограничиваютъ нашу познавательную способность, ставятъ ей предѣлы, съуживаютъ нашъ кругозоръ, но это—явная иллюзія. Напротивъ: эти категоріи или формы воспріятія и мысли открываютъ намъ безконечность міра явленій и, въ сущности, всѣ они могли бы быть сведены къ одной: *къ категоріи безконечнаго, къ идеѣ вѣчности.*

*) Эта послѣдняя категорія принадлежитъ къ числу новыхъ, пока еще не пользующихся всеобщей обязательностью. Отсталые умы ея не знаютъ или не умѣютъ ею пользоваться. Но въ научно-философскомъ развитіи современной мысли эта категорія уже утвердилась и все болѣе становится привычною и необходимою формою мышленія.

И въ самомъ дѣлѣ:

Наука, именно *точная* наука, математическая и опытная, *доказала*:

1) *безконечность* пространства и времени;

2) *постоянство (вѣчность)* матеріи и силы, откуда само собою вытекаетъ:

3) *непрерывность (безначальность и безконечность)* причинной связи (чередованія причинъ и слѣдствій) и 4) *вѣчность*—эволюціи.—

Итакъ:

Все, что подлежитъ познанію, дано намъ „sub specie aeternitatis", *—постигается нами категоріями или формами мысли, заключающими въ себѣ идею безконечнаго.*

Различныя науки вѣдаютъ различныя стороны или формы безконечнаго. Такъ, астрономія есть созерцаніе и познаніе безконечнаго въ пространствѣ и во времени; физика и химія, это—познаніе безконечнаго въ матеріи и силѣ; біологія и соціологія, это—познаніе и созерцаніе безконечнаго въ эволюціи.

И всякій астрономъ, физикъ, химикъ, біологъ, соціологъ скажетъ намъ, что созерцаніе безконечнаго является не только какъ результатъ научныхъ изысканій, но и какъ *необходимая предпосылка самихъ методовъ изслѣдованія*. Нельзя сдѣлать астрономическаго наблюденія, физическаго или химическаго опыта, не держа въ головѣ мысли о безконечности пространства и времени, о вѣчности матеріи и силы. Необходимость и неизбѣжность присутствія той же мысли въ головѣ біолога и соціолога явствуютъ изъ того, что, вѣдь, нѣтъ соціальныхъ и біологическихъ явленій безъ физико-химическихъ и механическихъ, т. е. міръ явленій жизни органической и психической связанъ въ эволюціонномъ порядкѣ съ міромъ неорганическимъ, съ міромъ матеріи и силъ.

До сихъ поръ рѣчь шла о научномъ познаніи явленій. Теперь обратимся къ художественному познанію дѣйствительности.

Въ чемъ существеннѣйшее различіе между наукою и искусствомъ?

Въ точкѣ зрѣнія, въ цѣляхъ, въ стремленіяхъ, въ идеалѣ. А именно: точка зрѣнія науки „космическая“; цѣли, стремленія науки—сводить все, что познается, къ основнымъ космическимъ силамъ, низводя сложныя явленія къ простымъ, простыя къ простѣйшимъ. Такъ, соціологи, историки, психологи, работая въ сферѣ сложнѣйшихъ явленій, созидая научную соціологію и психологію, въ сущности, подготовляютъ матеріалъ и изыскиваютъ пути къ открытію генезиса этого порядка явленій изъ порядка явленій біологическихъ. Эти ученые могутъ работать въ своей области, не заглядывая въ біологію, но ихъ наука, въ своихъ идеальныхъ цѣляхъ, несомнѣнно смотритъ въ сторону біологіи, какъ эта послѣдняя—въ сторону физики и химіи. Настоящая цѣль науки это—космосъ. Ея идеалъ въ томъ, чтобы, познавая части космоса, созерцать въ нихъ цѣлое, т. е. космосъ, т. е. безконечное.

Точка зрѣнія искусства не космическая, а *человѣческая*. Его задачи, стремленія, цѣли—познавать человѣчество и все человѣческое. Искусство есть процессъ самопознанія человѣчества. И все, чего только касается искусство, сводится имъ къ человѣческому, такъ или иначе приводится въ связь съ этимъ послѣднимъ. Вся природа, весь космосъ въ его безконечности служитъ для искусства только матеріаломъ для познанія человѣка и человѣчества. Когда художникъ рисуетъ пейзажъ или море, то цѣль его не въ томъ, чтобы дать картину, по которой можно было бы изучить данный уголокъ природы, а въ томъ, чтобы подѣлиться съ нами своими мыслями, чувствами, настроеніями, для которыхъ данная картина служитъ только способомъ изображенія.

Дѣйствительность, воспроизводимая искусствомъ, въ сущности, всегда есть дѣйствительность *человѣческая*—жизнь и психологія людей, міръ ихъ стремленій, ихъ радостей, ихъ горя, вопросы счастья, проблемма добра и зла въ человѣческихъ отношеніяхъ, исканіе идеала.

Если станемъ на космическую точку зрѣнія, то какимъ маленькимъ и ничтожнымъ покажется намъ этотъ

міркъ человѣческій! Но отчего же искусство, только и занимающееся этимъ міркомъ, такъ велико и такъ—вѣчно? И не обнаруживается ли въ искусствѣ, въ его историческомъ развитіи. явное стремленіе уравновѣсить космическую точку зрѣнія—человѣческою,—противупоставить идеалу науки обратный идеалъ—сведенія космическаго къ человѣческому и создать апоѳеозъ человѣчества?

Антитеза науки и искусства есть антитеза космическаго и человѣческаго, какъ будто человѣчество не часть того же космоса.

Мы видѣли какъ ясно обнаруживается, какъ ярко сказывается безконечное въ научномъ познаніи. Въ познаніи художественномъ оно словно замаскировано, оно какъ будто прячется: человѣчество выступаетъ здѣсь во всей своей ограниченности, бренности, относительности. Но вѣдь дѣйствительность, образующая объектъ искусства, есть только часть или разновидность все тѣхъ же *явленій*, образующихъ объектъ научнаго познанія, и категорія безконечнаго должна бы прилагаться къ нему въ той же мѣрѣ, какъ прилагается она ко всему прочему. Мы видимъ здѣсь особую постановку идеи безконечнаго, свойственную искусству.

Явная и ясная въ наукѣ, идея безконечнаго въ искусствѣ является идеей сокровенною, прячущеюся. Ее можно обнаружить путемъ изученія психологіи художественнаго творчества. Изслѣдованія въ этой области приводятъ къ открытію *особой формы проявленія или особой разновидности безконечнаго, свойственной искусству*. Постараемся сдѣлать это—и начнемъ нашъ посильный анализъ психологіи идеи безконечнаго въ искусствѣ разсмотрѣніемъ вышеуказанной антитезы космическаго и человѣческаго, природы и человѣка.

III.

Прочтемъ сперва слѣдующее мѣсто изъ „Поѣздки въ Полѣсье“ Тургенева:

„Видъ огромнаго, весь небосклонъ обнимающаго бора, видъ Полѣсья напоминаетъ видъ моря; и впечатлѣнія имъ возбуждаются тѣ же; та же первобытная нетро-

нутая сила разстилается широко и державно передъ лицомъ зрителя. Изъ нѣдра вѣковыхъ лѣсовъ, съ безсмертнаго лона водъ поднимается тотъ же голосъ: „Мнѣ нѣтъ до тебя дѣла“, говоритъ природа человѣку: „я царствую, а ты хлопочи о томъ, какъ бы не умереть“. Но лѣсъ однообразнѣе и печальнѣе моря, особенно сосновый лѣсъ, постоянно одинаковый и почти безшумный. Море грозитъ и ласкаетъ. Оно играетъ всѣми красками, говоритъ всѣми голосами; оно отражаетъ небо, отъ котораго тоже вѣетъ вѣчностью, но вѣчностью какъ будто намъ не чуждою... Неизмѣнный мрачный боръ угрюмо молчитъ или воетъ глухо, и при видѣ его еще глубже и неотразимѣе проникаетъ въ сердце людское сознаніе нашей ничтожности. Трудно человѣку, существу единаго дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взглядъ вѣчной Изиды; не однѣ дерзостныя надежды и мечтанія молодости смиряются и гаснутъ въ немъ, охваченныя ледянымъ дыханіемъ стихіи; нѣтъ — вся душа его никнетъ и замираетъ и чувствуетъ, что послѣдній изъ его братій можетъ исчезнуть съ лица земли — и ни одна игла не дрогнетъ на этихъ вѣтвяхъ; онъ чувствуетъ свое одиночество, свою слабость, свою случайность и съ торопливымъ тайнымъ испугомъ обращается онъ къ мелкимъ заботамъ и трудамъ жизни; ему легче въ этомъ мірѣ, имъ самимъ созданномъ: здѣсь онъ дома, здѣсь онъ смѣетъ еще вѣрить въ свое значеніе и въ свою силу“.

Мірокъ человѣческій, потерянный, какъ точка, въ безпредѣльной стихіи вѣчнаго — это и есть то самое, чѣмъ занимается реальное искусство, изученіемъ и воспроизведеніемъ чего оно скромно ограничиваетъ свою задачу. Оно есть искусство *дѣйствительности человѣческой*, той дѣйствительности, гдѣ человѣкъ у себя дома и гдѣ „онъ смѣетъ еще вѣрить въ свое значеніе и въ свою силу“. Но чтобы быть по возможности реальнѣе, т. е. въ наибольшемъ согласіи съ дѣйствительностью, искусство стремится не только описывать этотъ мірокъ, этотъ „домъ человѣческій“, въ его обстановкѣ, въ его бытовомъ устройствѣ, съ его нравственной атмосферой и т. д.— но также ставитъ себѣ задачей объяснять, почему и на

какомъ достаточномъ основаніи человѣкъ „смѣетъ“ здѣсь вѣрить въ свое назначеніе и въ свою силу. Этимъ опредѣляется та вѣчная проблемма искусства, въ силу которой оно перестаетъ быть чисто описательнымъ, реальнымъ въ узкомъ смыслѣ, и становится *реально-идеалистическимъ*. Оно обращается къ изученію, критикѣ, истолкованію стремленій и идеаловъ человѣческихъ, которые вѣдь составляютъ часть все той же дѣйствительности. Преслѣдуя эту задачу, искусство отвѣчаетъ не только на вопросъ: какъ живетъ человѣчество у себя дома? — но и на вопросъ: чѣмъ люди живы и куда и какъ, живя, движется человѣчество?

Изображаетъ ли искусство мірокъ человѣческій въ его statu quo, или въ его стремленіи къ идеалу,—всегда въ искусствѣ дана, скрытая или явная, антитеза человѣческаго и космическаго, которую такъ живо (хотя и нѣсколько односторонне) воспроизвелъ Тургеневъ въ вышеприведенномъ отрывкѣ. Искусство есть мысль человѣчества о самомъ себѣ, и въ этой мысли такъ или иначе заключена оглядка на космосъ, порождающая различныя, но всегда для человѣчества характерныя чувства и настроенія, въ ряду которыхъ Тургеневъ отмѣтилъ страхъ передъ космическимъ, сознаніе своей ничтожности, своей бренности. Здѣсь отчетливо выступаетъ одно изъ различій между научно-философскимъ и художественнымъ сознаніемъ человѣчества. Страхъ передъ вѣчностью, передъ безпредѣльностью космоса (страхъ, который можно бы сблизить съ извѣстной боязнью пустого пространства) есть чувство по преимуществу „художественное“, если можно такъ выразиться, но отнюдь не „научное“, не „философское“. Никакой астрономъ не боится космическихъ пространствъ и распоряжается тамъ, какъ у себя дома; никакой физикъ или химикъ, дѣлая опыты, не трепещетъ предъ вѣчностью матеріи и постоянствомъ энергіи.

Имъ, какъ представителямъ „космическихъ“ стремленій разума человѣческаго, чужда антитеза „природы и человѣка“, и ихъ не смущаетъ холодный, равнодушный взоръ вѣчной Изиды.

Эта антитеза, совершенно ненаучная, но въ высокой степени художественная, и связанный съ нею страхъ

передъ безконечнымъ, трепетъ передъ вѣчностью являются выраженіемъ *человѣческаго* міровоззрѣнія, въ этомъ смыслѣ всегда *дуалистическаго*. Мы находимъ этотъ дуализмъ и въ практической жизни людей, и въ исторической жизни народовъ, и въ религіяхъ, и въ искусствѣ. Тутъ и борьба человѣка съ природой, и страхъ смерти, и обоготвореніе природы, и вѣра въ безсмертіе. Мы имѣемъ здѣсь различныя формы, различные способы проявленія идеи безконечнаго, взятой со стороны ея отношеній къ человѣчеству. Въ страхѣ смерти, въ вѣрѣ въ безсмертіе, въ созерцаніи природы, какъ и въ борьбѣ съ нею, раскрывается все та же перспектива безконечнаго, но только точка зрѣнія на нее здѣсь не та, что въ наукѣ,—здѣсь дана *человѣческая* точка зрѣнія,— и зрѣлище безконечнаго предстоитъ нашимъ духовнымъ очамъ въ особомъ—дуалистическомъ—освѣщеніи.

Это можно выразить еще такъ.

Человѣкъ, какъ дѣятель жизни, какъ существо общественное, членъ общества (различныя, исторически смѣняющіяся формы котораго суть лишь различные способы борьбы съ природой), человѣкъ, какъ существо религіозное, наконецъ человѣкъ, какъ создатель искусства, стоитъ передъ безконечнымъ, живетъ на лонѣ безконечнаго, но постигаетъ и созерцаетъ картину безконечнаго не иначе, какъ противуполагая ее себѣ, мысля ея отношенія къ себѣ, создавая идеи, вѣрованія, образы и, наконецъ, учрежденія, въ которыхъ такъ или иначе воплощается эта человѣчески-дуалистическая концепція безконечнаго.

Во всѣхъ этихъ сферахъ безконечное дано, если можно такъ выразиться, не въ своемъ подлинномъ космическомъ видѣ, а въ формѣ разныхъ приближенныхъ величинъ, разныхъ замѣстителей, которые его замаскировываютъ. Здѣсь берется часть вмѣсто цѣлаго, какъ замѣститель или символъ цѣлаго; но такъ какъ это послѣднее безконечно, то и часть, его символъ, его замѣститель, имѣетъ смыслъ приближенной величины, заступающей мѣсто безконечнаго и *психологически* ему равносильной. Такъ, здѣсь мы имѣемъ дѣло не съ „космосомъ“, а только съ „природою“; не астрономическое пространство съ его превосходящими всякое воображеніе

цифрами развертывается здѣсь передъ нами, а только голубая даль небесъ, синяя даль океана, зеленый просторъ полей,—пространство, которому какъ мы знаемъ, есть предѣлъ; но этотъ предѣлъ намъ не виденъ, и этого для насъ достаточно, чтобы пользоваться теряющейся въ дали перспективой пространства, какъ маской безконечнаго. Не космическое время безъ конца и начала, не *вѣчность* во всемъ научно-философскомъ смыслѣ этого непонятнаго слова, этого супрараціональнаго понятія, очаровываетъ или пугаетъ нашъ умъ, а только относительно—далекая перспектива геологическихъ эпохъ, доисторическихъ временъ, историческаго прошлаго, идеала будущаго. Этой маски вѣчности для насъ достаточно.

IV.

Изъ предыдущаго, полагаю, уже ясно видна наша точка зрѣнія: *идея безконечнаго дана въ искусствѣ, но она въ немъ замаскирована;* говорить о безконечномъ въ искусствѣ значитъ раскрывать *психологію чаянія* безконечнаго, *психологію приближенія къ нему,* осуществляющагося путемъ созданія художественныхъ образовъ, заключающихъ въ себѣ извѣстные психологическіе элементы безконечнаго.

Начнемъ съ психологіи созданія типовъ.

Художественные образы всегда такъ или иначе типичны,—они раскрываютъ намъ типичныя черты жизни или души человѣческой. Но въ ихъ ряду первенствующее мѣсто принадлежитъ тѣмъ, которые не только типичны для извѣстнаго общества, времени, эпохи, но, кромѣ того, сами являются законченными типами. Такъ, напримѣръ, Маниловъ, Собакевичъ, Плюшкинъ, конечно, типичны для нашей дореформенной общественности, но помимо того они, взятые сами по себѣ, являются широкими типами, имѣющими значеніе общечеловѣческое (Маниловы, Собакевичи, Плюшкины найдутся вездѣ—mutatis mutandis), но только пріуроченными къ русской дѣйствительности и къ извѣстной эпохѣ. Напротивъ герои Чехова большею частью только типичны для эпохи, для извѣстной дѣйствительности, но сами не представляютъ законченныхъ типовъ. Это ничуть не умаляетъ ихъ вы-

сокаго художественнаго достоинства и ихъ огромнаго значенія; это только говоритъ о томъ, что они продуктъ другого художественнаго метода, другого рода творчества. О художественномъ методѣ Чехова будетъ рѣчь ниже. Здѣсь же мы имѣемъ пока въ виду только тотъ родъ творчества, который создаетъ законченные художественные типы.

Художественные типы бываютъ весьма разнообразны и ихъ можно классифицировать, расположивъ ихъ по степенямъ возрастающей общности, т. е. восходя отъ наиболѣе узкихъ къ болѣе широкимъ. Мы получимъ такую схему: 1) *типы бытовые—этнографическіе* (мужики Писемскаго, купцы Островскаго, козаки въ „Козакахъ“ Толстого); 2) *національные или національно-психологическіе* (Каратаевъ, Кутузовъ въ „Войнѣ и мирѣ“, Обломовъ, Чичиковъ); 3) *національно-общественные*, пріуроченные къ извѣстнымъ фазисамъ общественнаго развитія (Онѣгинъ, Рудинъ, Лаврецкій, Базаровъ); 4) *классовые*, пріуроченные къ націи, мѣсту и времени, но вмѣщающіе въ себѣ черты общечеловѣческія или лучше интернаціональныя (въ классовой психологіи національныя различія часто затушевываются. Таковы великосвѣтскіе типы Толстого); 5) *чисто-психологическіе, общечеловѣческіе типы*, наприм. типы женскихъ натуръ (у Пушкина, Тургенева, Толстого), типы, построенные на той или иной страсти (Шекспировскіе*); Донъ-Жуанъ; Скупой; Моцартъ и Сальери—Пушкина).

Сущность художественныхъ типовъ сводится къ слѣдующему. Художественный типъ ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть схематическимъ обобщеніемъ извѣстныхъ явленій: это всегда конкретный, рѣзко-индивидуальный образъ, „живой человѣкъ“, а не абстракція, но только этотъ образъ надѣленъ обобщающей силою,—онъ является весьма удобнымъ представителемъ себѣ подобныхъ, родственныхъ ему характеровъ, натуръ, бытовыхъ, національныхъ укладовъ психики и т. д., онъ въ своемъ ряду типичный экземпляръ и, какъ таковой, служитъ представителемъ и замѣстителемъ всего ряда. Тамъ, гдѣ нѣтъ этого совмѣщенія обобщенности съ индивидуальностью, нѣтъ и настоящей художественности

*) Отелло, Макбетъ, Гамлетъ, Лиръ.

образа. Если дана обобщенность безъ индивидуальности то выходитъ блѣдная схема, могущая имѣть свое значеніе, но не производящая художественнаго эффекта (таковы Фаустъ и Мефистофель у Гете). Если дана индивидуальность безъ обобщенности, то получается частный случай, разрозненный фактъ, имѣющій лишь анекдотическое значеніе. Въ томъ и другомъ случаѣ настоящей, подлинной художественности нѣтъ; но, разумѣется, могутъ быть другія—подкупающія—достоинства: значительность идеи, интересъ замысла, блестящій стиль, великолѣпные стихи, поэзія лиризма и т. д.

Итакъ, возьмемъ настоящіе художественные типы, т. е. образы, въ которыхъ даны типичныя индивидуальности, и постараемся вникнуть въ *психологію ихъ созданія и ихъ созерцанія*. Иначе говоря, насъ здѣсь интересуютъ тѣ черты, которыми характеризуется процессъ созданія типовъ художникомъ, и тѣ, которыя мы сами наблюдаемъ въ себѣ, въ своихъ умственныхъ актахъ и въ чувствахъ, когда воспринимаемъ, созерцаемъ созданіе художника. Здѣсь передъ нами два процесса: *творчества* и *воспріятія*. Можно считать установленнымъ, что, въ своихъ существенныхъ чертахъ, эти два процесса совпадаютъ: *воспріятіе и пониманіе художественнаго образа есть повтореніе процесса творчества*. Душевный строй въ обоихъ актахъ одинаковъ. Иначе мы не могли бы, такъ сказать, откликнуться на созданіе художника, не могли бы понять и прочувствовать его. Художникъ создалъ образъ, какъ типъ. Этотъ образъ, чтобы онъ могъ быть понятъ нами и произвести художественный эффектъ, долженъ быть заново возсозданъ нами, *какъ типичный*. У художника былъ запасъ наблюденій, рядъ фактовъ,—они обобщились у него въ типичномъ образѣ, сгустились и кристаллизовались въ этой формѣ. Нужно, чтобы и мы имѣли въ своемъ распоряженіи соотвѣтственный матеріалъ наблюденій, опыта жизни. Образъ, данный художникомъ, послужитъ для этого нашего матеріала такою же формою обобщенія, кристаллизаціи, какою явился онъ для матеріала, бывшаго въ распоряженіи художника. Если же у насъ нѣтъ такого матеріала, то образъ будетъ воспринятъ нами, какъ фактъ, а не

обобщеніе (такъ это у дѣтей или подростковъ, читающихъ Пушкина, Гоголя, Тургенева и т. д.), и сталобыть художественнаго эффекта не воспослѣдуетъ.

Изъ сказаннаго уже видно, что творческій процессъ созданія типовъ и повторяющій его процессъ воспріятія (пониманія), это, одинаково,—родъ индукціи, это—движеніе мысли отъ частнаго къ общему, отъ фактовъ къ ихъ обобщенію въ типѣ.

Здѣсь мы имѣемъ уже возможность заглянуть въ психологію процесса.

Мы имѣемъ матеріалъ фактовъ и наблюденій надъ окружающей жизнью, „впечатлѣній бытія“, воспоминаній, опыта, „ума холодныхъ наблюденій и сердца горестныхъ замѣтъ“ и т. д. и типичный образъ, завершающій рядъ фактическихъ данныхъ, ихъ объединяющій, ихъ обобщающій. Для наглядности можно представить это въ такой формулѣ: а, a^1, a^2, a^3, a^4... a^{100}... (матеріалъ, факты)=А (художественному обобщенію, типу). Здѣсь очевидно, что матеріалъ (а, a^1, a^2, a^3...) есть рядъ неопредѣленно большой, нигдѣ не кончающійся; ибо, если у художника было всего счетомъ 1000 соотвѣтственныхъ наблюденій, то онъ отлично знаетъ, что въ жизни найдется 1001-ый, 1002-ой и т. д. случаи „этого“ же порядка и для него данный рядъ—не имѣетъ видимаго предѣла.

У насъ съ вами было, скажемъ, всего 50 соотвѣтственныхъ случаевъ, которые мы наблюдали, но мы, воспринимая А (типичный образъ, созданный художникомъ), тотчасъ же превращаемъ эти 50 случаевъ въ неопредѣленно-большую величину. Къ этому соображенію нужно присоединить слѣдующую поправку, еще лучше выясняющую психологическое значеніе количественной неопредѣленности матеріала. Вѣдь ни художникъ, ни мы не вели бухгалтеріи наблюденій и не записывали числа фактовъ того или другого сорта. Въ дѣйствительности цифра сдѣланныхъ наблюденій или полученныхъ впечатлѣній остается неизвѣстною. Обыкновенно это всего только 2—3, много десятокъ случаевъ, но эти немногіе случаи производятъ впечатлѣніе неопредѣленнаго множества. Пока они не обобщены, не выдѣлены въ особый рядъ, пока они разрозненны и потеряны среди другихъ

впечатлѣній, до тѣхъ поръ они будутъ казаться ограниченными и весьма немногочисленными, хотя бы попадались на глаза ежедневно и, за много лѣтъ, ихъ число представляло бы довольно большую цифру. Но разъ они выдѣлены и вытянуты въ однородный рядъ (а, a^1, a^2.., a^{100}...), то, хотя бы ихъ было счетомъ всего 3 или 4, они уже кажутся намъ весьма многочисленными, неопредѣленно-большимъ порядкомъ явленій, которыхъ и не сосчитаешь, которые не имѣютъ видимаго конца. Ихъ обобщеніе въ одномъ типичномъ образѣ (А) дѣлаетъ ихъ счетъ не нужнымъ. Ненужность перечисленія производитъ впечатлѣніе его невозможности; впечатлѣніе же невозможности содѣйствуетъ тому, что неопредѣленный, непрерывный рядъ (а, a^1, a^2...) *превращается въ одну изъ маскъ безконечнаго.*

Оттуда выводъ: *художественные типы, въ психологіи ихъ созданія и воспріятія, сопряжены съ чаяніемъ* (если угодно съ иллюзіей, а лучше съ впечатлѣніемъ) *безконечнаго, скрытаго въ формѣ количественно-неопредѣленнаго ряда фактовъ, находящихъ въ художественномъ образѣ свое объединеніе, обобщеніе и истолкованіе.*

Излишне пояснять, что, чѣмъ шире, чѣмъ общечеловѣчнѣе типъ, тѣмъ сильнѣе, тѣмъ ярче это впечатлѣніе безконечнаго; ибо тѣмъ безконечнѣе кажется рядъ фактовъ, неограниченныхъ узкими предѣлами, напримѣръ —данной этнографической разновидности или данныхъ бытовыхъ формъ. Психологическое воспріятіе безконечнаго въ шекспировскихъ типахъ гораздо энергичнѣе, чѣмъ въ типахъ Островскаго. Отмѣтимъ еще слѣдующее: въ ряду великихъ художественныхъ образовъ найдутся такіе, которые, повидимому, не могутъ устарѣть, потому ли, что въ нихъ воплощены коренныя свойства человѣческой натуры, или же потому, что жизнь создаетъ все новыя явленія, для которыхъ данный образъ остается наилучшею формою художественнаго обобщенія. Яркими образчиками послѣдняго случая могутъ служить „Донъ-Кихотъ“ и „Гамлетъ“. Это типы общечеловѣческіе и міровые, не только сохраняющіе живой интересъ, но даже, съ каждымъ поколѣніемъ, пріобрѣтающіе все больше и больше обобщающей силы. Не даромъ XIX вѣкъ инте-

ресовался этими образами, изучалъ ихъ и пользовался ими для художественнаго истолкованія соотвѣтственныхъ явленій жизни въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ это было въ XVII и XVIII вѣкахъ. Были выдвинуты самой жизнью, историческимъ развитіемъ человѣчества новые факты того же порядка, явились многочисленные донъ-кихоты и гамлеты въ самой дѣйствительности,—и для художественнаго обобщенія, для психологическаго истолкованія такихъ натуръ, такихъ укладовъ духа образы, созданные Сервантесомъ и Шекспиромъ, доселѣ остаются незамѣнимы. Идея и чувство безконечнаго въ такихъ художественныхъ созданіяхъ выступаютъ съ наибольшею отчетливостью. Подводя итогъ всему сказанному о художественныхъ типахъ, мы выставимъ такую формулу: *безконечное въ художественномъ типѣ есть психологическій эффектъ, возникающій отъ сознанія того, что обобщающая сила образа простирается на неопредѣленно-огромное количество фактовъ дѣйствительности, которыхъ нельзя перечислить и учесть, и изъ которыхъ слагается какъ-бы перспектива жизни, все расширяющаяся, все удаляющаяся и теряющаяся гдѣ то далеко, далеко, куда глазъ не хватаетъ.*

Это—тотъ же психологическій эффектъ, который возникаетъ у насъ, когда мы созерцаемъ (въ натурѣ или же на картинѣ художника-живописца) далекія перспективы, просторъ степей, гладь моря, небесную высь, міріады звѣздъ. Все это различныя маски безконечнаго, различныя ступени приближенія къ нему. И безъ нихъ, безъ этой возможности заглянуть въ безконечное—нѣтъ искусства, нѣтъ поэзіи. Даже наивная и бѣдная идеями народная поэзія знаетъ это:

Высота-ль, высота поднебесная!
Широта-ль, широта, окіянъ-море!
Глубоки омуты Днѣпровскіе!..

Художественные типы, обобщая явленія дѣйствительности, открываютъ намъ *перспективы самой жизни.* Магическою силою искусства раздвигаются горизонты жизни, расширяется нашъ кругозоръ,—и наша человѣческая дѣйствительность, какъ бы ни была она бѣдна, мелка, ничтожна, являетъ намъ, возведенная въ „перлъ

созданія", чудное, необычное, манящее зрѣлище широкихъ перспективъ, о которомъ мы можемъ также сказать: высота-ль, высота..., широта-ль, широта... глубоки омуты жизни!...

V.

Реальное искусство есть познаніе дѣйствительности, достигаемое путемъ строгихъ методовъ, аналогичныхъ тѣмъ, которыми орудуетъ положительная наука. Въ послѣдней различается: 1) *наблюденіе* и 2) *опытъ*. Въ художественномъ творчествѣ есть и то, и другое.

Наблюденіе, какъ методъ художественнаго познанія дѣйствительности, преобладаетъ у тѣхъ художниковъ, которые относятся къ жизни безъ предвзятой идеи, въ большей или меньшей мѣрѣ – sine ira et studio, стремясь понять дѣйствительность, какъ она есть, и нарисовать возможно полную и правдивую картину ея. Они присматриваются къ различнымъ сторонамъ жизни, изучаютъ людей, вникаютъ въ ихъ нравы, бытъ, обстановку и стараются уловить характерныя черты всего уклада жизненныхъ отношеній, взятыхъ въ извѣстныхъ предѣлахъ мѣста и времени. Такъ Л. Н. Толстой изображалъ жизнь великосвѣтскихъ круговъ въ раннихъ повѣстяхъ, въ „Войнѣ и Мирѣ", въ „Аннѣ Карениной". Такъ Тургеневъ рисовалъ русское передовое общество 30—60 г.г. въ лицѣ его выдающихся и его заурядныхъ представителей и въ его быту, стремясь возможно полнѣе и правдивѣе охарактеризовать дѣйствительность въ ея типичныхъ чертахъ, раскрывающихъ намъ ея (суть), ея подлинный психологическій укладъ. Такъ Писемскій, съ рѣдкимъ мастерствомъ и глубокимъ знаніемъ дѣла, изображалъ нашу провинціальную жизнь въ дореформенное время. Такъ Гончаровъ въ яркихъ и живыхъ краскахъ далъ исчерпывающую картину нашей обломовщины. Это—художники—бытописатели, хроникеры эпохи, творцы большихъ картинъ, огромныхъ полотенъ, на которыхъ типичныя формы и черты жизни отразились выпукло и ярко, и гдѣ во весь ростъ написаны, со всей роскошью анализа изображены законченные типы характеровъ и натуръ, раскрывающіе намъ глубокую психологическую

правду.—Этотъ методъ, по праву, можетъ быть названъ—въ нашей литературѣ—*„пушкинскимъ“*: его творцомъ былъ у насъ Пушкинъ, великій геній художественнаго наблюденія, великій созерцатель жизни, поэтъ-реалистъ по преимуществу, необычайный мастеръ поэтизировать и и претворять въ художественную картину самыя обыденныя, самыя невзрачныя впечатлѣнія жизни. „Евгеній Онѣгинъ“—первый реальный романъ въ русской литературѣ, положившій основаніе художественному познанію нашей дѣйствительности, орудующему „методомъ наблюденія“.

Любопытно отмѣтить у одного изъ величайшихъ представителей этого метода, у Тургенева, сознательное стремленіе къ всестороннему изученію жизни, къ полнотѣ наблюденій, къ провѣркѣ и критикѣ своихъ впечатлѣній. Еще въ 1859 году Тургеневъ писалъ Дружинину о „необходимости возвращенія Пушкинскаго элемента въ противовѣсъ Гоголевскому“. Въ этомъ письмѣ читаемъ слѣдующее: „Стремленіе къ безпристрастію и къ истинѣ всецѣлой есть одно изъ немногихъ добрыхъ качествъ, за которыя я благодаренъ природѣ, давшей мнѣ ихъ“. Черезъ 20 лѣтъ, въ письмѣ къ г. Кигну (1879 г.) Тургеневъ говорилъ: „нужно.. читать, учиться безпрестанно, вникать во все окружающее, стараться не только уловить жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, но и понимать тѣ законы, по которымъ она движется, и которые не всегда выступаютъ наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типовъ“...

Эта „методологія“ Тургенева въ высокой степени знаменательна: здѣсь художникъ идетъ рука объ руку съ ученымъ, и художественное творчество, т. е. художественное познаніе и поэтическая обработка дѣйствительности возводится на уровень научнаго изслѣдованія, орудующаго методомъ наблюденія. Въ этомъ сродствѣ искусства съ наукою отмѣтимъ одну для насъ особливо важную черту: подобно тому, какъ въ научномъ изслѣдованіи раскрывается *безконечное въ явленіи*, такъ и въ искусствѣ—*дѣйствительность, разъ она стала предметомъ художественнаго наблюденія, превращается въ источникъ ощущенія, чаянія, созерцанія безконечнаго,* хотя бы

и замаскированнаго въ той или иной формѣ. И въ самомъ дѣлѣ: начните вникать въ дѣйствительность съ цѣлью наблюденія ея типичныхъ чертъ, раскрытія ея „законовъ“, ея смысла, начните присматриваться къ вѣчно смѣняющимся, повседневно мелькающимъ фактамъ жизни,—и вы почувствуете себя стоящимъ на берегу океана жизни, охваченнымъ безпредѣльной стихіей дѣйствительности,—передъ вами далеко и широко разстилается перспектива человѣческихъ отношеній и міръ духовныхъ движеній, чувствъ, мысли, страстей, радости, горя, добра и зла,—и эта стихія духа, вѣчно движущаяся, немолчно звучащая, очаруетъ, околдуетъ и разбудитъ вашъ умъ вѣчнымъ шумомъ волнъ людскихъ, вѣчнымъ прибоемъ человѣчности...

Созерцаніе дѣйствительности на почвѣ художественнаго наблюденія ея пробуждаетъ нашъ умъ для воспріятія человѣчески—безконечнаго.

Этотъ выводъ всецѣло прилагается и къ тому изученію дѣйствительности, которое основано не на наблюденіи въ собственномъ смыслѣ, а на „опытѣ“.

Опытъ (экспериментъ) есть только особый сортъ наблюденія: онъ—наблюденіе, обставленное искусственными условіями, усиливающими впечатлѣніе, разъединяющими то, что въ дѣйствительности соединено, соединяющими то, что въ дѣйствительности разъединено. Опытъ въ искусствѣ это—наблюденіе, сдѣланное при помощи реактивовъ смѣха, слезъ, скорби, унынія, восторга, негодованія, ироніи, сарказма.

Сатира—вотъ исконный образецъ художественнаго эксперимента. Существенное различіе между художникомъ—экспериментаторомъ и художникомъ-наблюдателемъ сводится къ тому, что первый, въ противуположность второму, не стремится къ „всецѣлой правдѣ“, къ полному безпристрастію, — онъ преслѣдуетъ правду одностороннюю и относительную, которая, однако, часто оказывается и глубже, и важнѣе „всецѣлой правды“.

Картина жизни, раскрывающаяся передъ нами въ созданіи художника-экспериментатора, не отвѣчаетъ дѣйствительности, какъ она есть, – зато она отвѣчаетъ дѣйствительности, какъ источнику скорби, смѣха, слезъ, не-

годованія. По *такой* картинѣ нельзя составить себѣ точнаго, всесторонняго, правдиваго понятія о дѣйствительности; зато по ней можно составить себѣ весьма точное и глубоко-вѣрное представленіе о томъ, какъ дѣйствительность оскорбляетъ идеальное въ человѣкѣ,- и здѣсь, рядомъ съ ощущеніемъ безконечнаго въ созерцаніи дѣйствительности, возникаетъ еще идея *безконечности идеала*.

Экспериментальнымъ методомъ въ искусствѣ возможно создавать *типы* и рисовать *типичную картину жизни*—такъ же точно, какъ и путемъ наблюденія, но только смыслъ и художественное значеніе этихъ типовъ и картинъ здѣсь иные. Но психологія безконечнаго остается здѣсь въ существенномъ той же, лишь съ добавленіемъ нѣкоторыхъ особыхъ душевныхъ движеній, опредѣлить которыя и предстоитъ намъ теперь.

VI.

Зачастую трудно или даже невозможно провести точную границу между наблюденіемъ и опытомъ въ искусствѣ. Есть не мало произведеній, въ созданіи которыхъ участвовали оба метода. Иногда образъ, построенный путемъ наблюденія, становится „экспериментальнымъ“ въ силу того только, что художникъ намѣренно придалъ ему такія идеальныя черты, которыя въ дѣйствительности встрѣчаются лишь спорадически и даны скорѣе, какъ намекъ, какъ возможность, чѣмъ какъ положительное достояніе и движущій мотивъ соотвѣтствующихъ натуръ. Таковы нѣкоторые изъ женскихъ типовъ Тургенева, въ особенности Лиза, героиня „Дворянскаго гнѣзда“. Съ другой стороны присутствіе ироніи и сарказма придаетъ фигурѣ, построенной на данныхъ наблюденія, характеръ опыта. Такъ, напримѣръ, Гоголь Сквозника-Дмухановскаго могъ взять прямо изъ жизни, не дѣлая искусственнаго подбора чертъ, не сгущая красокъ. Но особое освѣщеніе, придающее этой фигурѣ такую яркость и выразительность, принадлежитъ не наблюденію, а, если можно такъ выразиться, добыто въ художественной лабораторіи поэта. Въ самой дѣйствительности Сквозниковъ-Дмухановскихъ, не уступающихъ Гоголевскому, было не мало, но они не были поставлены подъ

этотъ яркій снопъ лучей сатиры. Дать особое освѣщеніе фигурѣ—значитъ уже перейти отъ наблюденія къ опыту, хотя бы самая фигура была построена исключительно на данныхъ наблюденія. Такъ точно и Салтыкову незачѣмъ было дѣлать намѣренный подборъ чертъ и сгущать краски, когда онъ рисовалъ „ташкентцевъ“ и „помпадуровъ“: подборъ былъ сдѣланъ самой дѣйствительностью—и превосходно сдѣланъ! И краски были достаточно сгущены въ самой „натурѣ“... Художнику оставалось только копировать „натуру“. Но онъ этимъ не ограничился: онъ устроилъ художественную „лабораторію“, гдѣ эти типы, эти созданія самой жизни были поставлены подъ перекрестнымъ огнемъ знаменитой—щедринской—сатиры и „обработаны“ убійственными ядами ея сарказма, ея желчи и гнѣва.

Освѣщеніе художественнаго образа, самой жизнью не данное, а вытекающее изъ особенностей ума, таланта и самой натуры художника—вотъ въ чемъ главное отличіе опыта отъ наблюденія въ искусствѣ. При этомъ не нужно думать, что это освѣщеніе должно быть непремѣнно сатирическое: оно бываетъ весьма разнообразно,—и потому „экспериментальные“ элементы встрѣчаются во многихъ, пожалуй—въ большинствѣ художественныхъ созданій, но только въ различной степени, съ различнымъ художественнымъ значеніемъ. Если „освѣщеніе“ не играетъ существенной роли, если оно не важно для пониманія образа, который и безъ этого освѣщенія сохраняетъ свой смыслъ и значеніе, то такой придатокъ „опыта“ можно считать равнымъ нулю и смотрѣть на данный образъ, какъ на продуктъ одного лишь наблюденія. Не рѣдко приходится такъ именно понимать тѣ фигуры, которыя освѣщены безобиднымъ, благодушнымъ юморомъ, напримѣръ, зачастую—у Тургенева: юморъ вноситъ, конечно, извѣстную долю „опыта“, но эта доля не достаточно—велика для того, чтобы наблюдательный образъ преобразить въ экспериментальный.

Послѣ этихъ замѣчаній мы можемъ уже обратиться къ нашей попыткѣ—обнаружить присутствіе безконечнаго въ созданіяхъ художественнаго опыта. И мы начнемъ съ указанія на тотъ минимальный, нерѣдко равный нулю,

элементъ „опыта“, о которомъ мы только что упомянули, именно на „юморъ“ и отсюда, отъ этихъ зачатковъ, пойдемъ дальше,—слѣдя за все большимъ усиленіемъ или сгущеніемъ опытныхъ пріемовъ творчества.

Уже юморъ присоединяетъ къ художественному обобщенію дѣйствительности новый элементъ душевныхъ настроеній, опредѣляетъ собою родъ „отношенія къ дѣйствительности“; слѣдовательно здѣсь уже дана не одна только дѣйствительность, въ ея художественно-типичномъ выраженіи, но еще нѣчто, какъ бы парящее надъ этой дѣйствительностью, родъ психической атмосферы, надъ нею образующейся. Подвигаясь дальше въ направленіи увеличивающейся экспериментальности творчества, мы встрѣчаемся съ тѣмъ „освѣщеніемъ“ дѣйствительности, которое дано въ ея „сатирическомъ“ изображеніи. Этотъ переходъ отъ безобиднаго юмора къ сатирѣ нерѣдко совершается почти незамѣтно. Такъ, напримѣръ, у Тургенева (въ особенности въ „Дымѣ“ и „Нови“) мы нечувствительно попадаемъ въ болѣе густую атмосферу настроеній, сразу не отдавая себѣ отчета въ томъ, что художникъ уже пересталъ быть юмористомъ и сталъ настоящимъ сатирикомъ, и передъ нами разультаты настоящаго художественнаго опыта. Атмосфера настроеній сгущается и растетъ, слагаясь уже не изъ одного безобиднаго смѣха, но и изъ новыхъ элементовъ отрицанія, негодованія, осужденія... Дальнѣйшее движеніе въ этомъ направленіи ведетъ къ Гоголю и Щедрину. Остановимся на Гоголѣ. Герои „Ревизора“ и „Мертвыхъ душъ“ освѣщены и юморомъ, и сарказмомъ, и вся картина жизни, развертывающаяся здѣсь передъ нами, со всѣхъ сторонъ охвачена атмосферою особыхъ настроеній, чувствъ и мыслей, вытекающихъ не прямо изъ обобщеній, сдѣланныхъ художникомъ, а изъ „освѣщенія“ и „особой переработки“, какимъ онъ подвергъ свои художественныя наблюденія. Эта „атмосфера“ въ „Мертвыхъ душахъ“—громадна, можно сказать, это цѣлый сонмъ душевныхъ элементовъ, витающій надъ картиною дѣйствительности, здѣсь воспроизведенной. Художникъ не вводитъ васъ въ дѣйствительность, а помѣщаетъ гдѣ—то высоко-высоко надъ нею, и вы, съ этой выси, созерцаете ее сквозь

атмосферу иронiи и смѣха, то веселаго, то грустнаго, переходящаго въ скорбь, въ „невѣдомыя, незримыя міру слезы“. И вы подымаетесь все выше и выше, ваша мысль паритъ высоко и мощно надъ этимъ нескончаемымъ рядомъ картинъ русской дѣйствительности, среди которой поставлены монументальныя фигуры „героевъ“, ярко освѣщенные совсѣмъ особымъ—Гоголевскимъ—свѣтомъ, о которомъ трудно сказать, въ какой именно пропорціи даны въ немъ составляющіе его свѣтовые элементы. Богъ вѣсть! но все освѣщено, все искрится, все движется и живетъ на этихъ огромныхъ полотнахъ,—и вы все это видите, все созерцаете и понимаете. Вы *понимаете* и этотъ городъ N, въ ворота котораго въѣхала бричка Чичикова, и гостинницу, и Селифана съ Петрушкою, и знаменитыхъ трехъ коней Чичикова, и тихія деревушки, и помѣщичьи усадьбы, и господъ, и мужиковъ, и „дорогу“, и все и все... Вы *глубоко чувствуете* все это, вы *въ самомъ дѣлѣ понимаете* все это—и вотъ изъ этого-то художественно-мудраго чувства дѣйствительности, изъ этого проникновеннаго пониманія ея и вытекаетъ особый порядокъ мыслей, чувствъ, настроеній, стихійно и властно овладѣвающихъ вами и уносящихъ васъ въ безконечность, подобно тому, какъ овладѣваетъ и уноситъ музыка...

Въ „Мертвыхъ душахъ“ нѣтъ (и это можетъ показаться страннымъ) негодованія и нѣтъ унынія. Тамъ уродства жизни возведены въ „перлъ созданія“, и вы созерцаете эти перлы безъ всякой желчи, безъ гнѣва, sine ira,—вамъ достаточно сознанія, что явленія и формы жизни, въ нихъ воплощенныя,—отрицательны. Вы получаете отрицаніе, знаменитое Гоголевское отрицаніе, сыгравшее такую огромную роль въ нашемъ общественномъ развитіи и въ исторіи нашего самосознанія. И вы нѣкоторымъ образомъ успокаиваетесь на этомъ отрицаніи, вмѣстѣ съ которымъ великій художникъ внушаетъ вамъ вѣру въ прогрессъ, въ движеніе впередъ, въ высокое призваніе Россіи. Безсмертная поэма полна этой вѣры и сама она—вся порывъ, вся движеніе. Быстро мелькаютъ картины, одна за другой, одинъ „пейзажъ“ дѣйствительности смѣняется другимъ, „вдохновенно“ мчатся кони

Чичикова, летитъ стрѣлою тройка, знаменитая гоголевская „птица-тройка“, летитъ не смущаясь тѣмъ, что везетъ она никого иного, какъ всего только—Павла Ивановича Чичикова. Далѣе—апоѳеозъ „дороги“. „Какое манящее и несущее и влекущее въ словѣ: дорога!..“—Наконецъ, необычайное „движеніе“ мысли, могучій полетъ вдохновенія—въ знаменитомъ мѣстѣ, гдѣ Чичиковъ, разсматривая списокъ купленныхъ „душъ“, воспроизводитъ „исторію“ этихъ мертвецовъ...

Гоголевскія „слезы“ въ самомъ дѣлѣ – незримы и его скорбь глубоко скрыта подъ видимымъ смѣхомъ, заслонена творческимъ вдохновеніемъ, разгуломъ мысли...

VII.

Но пойдемъ дальше... Попробуемъ взглянуть на дѣйствительность человѣческую, напримѣръ, со стороны тоски существованія и тоски порыва. Кто изъ насъ не переживалъ минутъ томленія, когда намъ кажется, что жизнь потеряла смыслъ и интересъ, и нѣтъ охоты жить, нѣтъ силъ откликаться на призывы жизни, но въ то же время гдѣ-то въ глубинѣ души ужъ шевелится (выражаясь терминомъ Пушкина) „безкрылое“ желаніе, безсильное, неясное стремленіе и сердце ноетъ безымянной тоской и томится душа въ безысходномъ порывѣ? Кто изъ насъ не испытывалъ хоть изрѣдка такихъ необыденныхъ, странныхъ, чуждыхъ жизни состояній духа? Поэты-лирики хорошо знаютъ ихъ и умѣютъ находить для нихъ яркія выраженія, своего рода поэтическія формулы. Вотъ, напримѣръ, формулы Пушкина:

.....Цѣли нѣтъ передо мною
Сердце пусто, праздненъ умъ,
И томитъ меня тоскою
Однозвучный жизни шумъ...

Или: Въ степи мірской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа.
Ключъ юности, ключъ быстрый и мятежный
Бѣжитъ, кипитъ, сверкая и журча.
Кастальскій ключъ волною вдохновенья
Въ степи мірской изгнанниковъ поитъ...
Послѣдній ключъ, холодный ключъ забвенія,
Онъ слаще всѣхъ жаръ сердца утолитъ.

Поэтамъ лирики, какъ и поэтамъ музыки, въ этомъ случаѣ и книги въ руки: имъ дано уловлять эти мгновенія, отливать въ поэтическія или музыкальныя формулы эти сокровенныя душевныя движенія, разоблачать эти тайны духа. Но вотъ представимъ себѣ, что за это дѣло взялся поэтъ образовъ, художникъ, созерцающій жизнь, наблюдающій нравы, вникающій въ пеструю картину бытовыхъ отношеній.

Прежде всего онъ увидитъ, что дѣйствительность, которую онъ изучаетъ, далеко не идетъ навстрѣчу его задачамъ. Вѣдь сущность нашей жизни въ томъ, что она течетъ и уноситъ насъ въ своемъ потокѣ, что она не даетъ намъ отдыха отъ впечатлѣній, не позволяетъ задумываться и философствовать. „Пофилософствуй—умъ вскружится!“. Это намъ не полагается. Намъ некогда! Надо жить или, по крайней мѣрѣ, дѣлать видъ, что живешь. Надо исполнять всѣ обряды жизни. Самому праздному изъ насъ некогда сосредоточиваться и углубляться въ себя, въ свою тоску, въ свою мечту. И потому тѣ мгновенія, о которыхъ мы говоримъ, такъ рѣдки, такъ мимолетны и—сплошь и рядомъ—пропадаютъ для насъ даромъ. Мы не въ силахъ остановить ихъ.. Да и нужно-ли ихъ останавливать?

Въ высокой степени нужно! такъ нужно, что всѣ формулы лирики и музыки оказываются недостаточными. Необходимо оправдать эти мгновенія очной ставкой съ дѣйствительностью, обосновать ихъ на реальной почвѣ, связать съ опредѣленными условіями жизни, пріурочить къ мѣсту и времени. „Формулы“ лирики и музыки, при всей ихъ чарующей мощи и вѣчности, такъ же мимолетны и неуловимы, какъ тѣ мгновенія. Прозвучалъ аккордъ и нѣтъ его, и снова дѣйствительность вступаетъ въ свои права, попирая мечту, убаюкивая душу—гипнозомъ впечатлѣній и возбужденій повседневности. Задача всякаго искусства—пробуждать отъ повседневности. Этимъ между прочимъ объясняется огромный прогрессъ и популярность музыки, этого антипода дѣйствительности, этого воплощеннаго въ гармонію и мелодію протеста противъ повседневности и всѣхъ гипнозовъ ея.

Но вотъ возникаетъ художникъ, который задается,

на первый взглядъ, безумной задачей—перенести этотъ „музыкальный протестъ“ въ самую дѣйствительность, въ ея художественномъ выраженіи, заставить ее самое говорить о тоскѣ, пѣть о томленіяхъ духа, о тайныхъ мгновеніяхъ, ею попираемыхъ. Для этого онъ не можетъ пользоваться дѣйствительностью—такъ, *какъ она есть и какъ она художественно наблюдается*, а долженъ подвергнуть ее ряду „художественныхъ опытовъ“, устроить живую „лабораторію“, гдѣ искусственно будутъ добываться изъ матеріала дѣйствительности тѣ „яды“, которые въ ней существуютъ, но нейтрализованы противоядіями повседневныхъ впечатлѣній, вѣчныхъ возбужденій и разсѣяній жизни.

Такова сущность творчества *Чехова*, и ключъ къ пониманію его удивительныхъ созданій, гдѣ все живьемъ взято изъ подлинной повседневной жизни и въ то же время такъ непохоже на нее, гдѣ *сама дѣйствительность, переработанная художественнымъ опытомъ, выдаетъ тайну тоски человѣческой*, гдѣ изъ сѣрыхъ красокъ, изъ тусклыхъ тоновъ захудалой жизни слагается потрясающая,—смѣло скажу—*музыкальная* картина душевныхъ томленій и „безкрылыхъ желаній“, которыя такъ характерны для современнаго человѣчества и такъ нужны и цѣлебны для всѣхъ насъ, больныхъ дѣтей выздоравливающаго вѣка. Геніальными художественными опытами Чеховъ изъ узкой жизни добываетъ ядъ широкой тоски, изъ пошлой дѣйствительности извлекаетъ отраву оздоровляющей скорби,—и вотъ передъ нами уходящая въ безконечную даль перспектива тѣхъ сокровенныхъ движеній души, для выраженія которыхъ доселѣ годились только лирика да музыка. Чеховъ доказалъ, что этому художественному дѣлу можетъ съ огромнымъ успѣхомъ служить и реальное искусство.

Безконечность, которая намъ раскрывается здѣсь и манитъ насъ, есть безконечность томленія духа человѣческаго среди пошлыхъ и уродливыхъ формъ жизни, вѣчность порыва изъ тьмы къ свѣту, вѣчность „безкрылыхъ желаній“, стихійное, часто безотчетное стремленіе къ другому, невѣдомому будущему, гдѣ уже вспыхиваютъ, уже разгораются зарницы „здоровой бури“, о которой

говоритъ одинъ изъ героевъ „Трехъ сестеръ“ Чехова.

„Три сестры“ – это художественный опытъ, который прежде всего поражаетъ насъ тою простотой и тою геніальностью, какими отличались, напримѣръ, опыты Пастера. Матеріалъ опыта живьемъ взятъ изъ подлинной жизни, изъ русской провинціальной жизни,—и *къ нему не присочинено ничего*, не прибавлено ни малѣйшей черточки, которая такъ или иначе нарушала бы полнѣйшій, законченный реализмъ картины. Но этотъ матеріалъ подвергнутъ опыту, а не данъ, какъ результатъ наблюденія. И въ этомъ геніальномъ опытѣ получены тѣ „яды“ жизни, о которыхъ я говорилъ выше и прививка которыхъ такъ необходима намъ, обнажены и ярко выставлены здѣсь и щемящая тоска русскаго—да и всякаго—захудалаго существованія, и безкрылый порывъ къ лучшему будущему на встрѣчу зарницамъ далекаго идеала,—и мучительный вопросъ о смыслѣ жизни, о смыслѣ нашихъ страданій, и все, чего – какъ говоритъ Гоголь—„не зрятъ равнодушныя очи“, но что видитъ и глубоко чувствуетъ художникъ, носящій въ своей душѣ всю тяготу эпохи. И все это сливается въ удивительную симфонію, заключительный аккордъ которой: „о еслибы знать! о еслибы знать!“—звучитъ, и томитъ, и чаруетъ, какъ музыка, какъ музыка нашего собственнаго духа, которой, за дѣлами и бездѣльемъ, мы и не подозрѣвали въ себѣ. Занавѣсь опустилась, и частью подавленные, частью восторженные, расходимся мы по домамъ – не такими, какими пришли въ театръ, и не узнавая себя думаемъ: was hat man dir du, armes Kind, gethan?

Бѣдныя дѣти жизни—мы отравлены чеховской скорбью, современною разновидностью міровой скорби. И благо намъ! Нельзя жить безъ такой отравы. Нельзя дѣлать даже маленькихъ, очередныхъ дѣлъ текущей жизни, а тѣмъ болѣе быть на высотѣ ея историческихъ задачъ безъ пріобщенія къ идеалу тоскующаго и стремящагося духа, безъ познанія тяготы существованія, безъ этого „о если-бы знать! о если бы знать!“.

VIII.

Конечный выводъ изъ нашего этюда можетъ быть выраженъ такъ:

1) *наука* (и заключенная въ ней *философія*) есть въ концѣ концовъ, познаніе и разработка идеи безконечнаго въ его космическихъ формахъ.

2) Искусство (и заключенная въ немъ идеологія) есть, въ концѣ концовъ, познаніе и разработка идеи безконечнаго въ его человѣческомъ выраженіи.

3) Чтобы быть на высотѣ своей задачи, наука должна прежде всего претворять факты, съ которыми она имѣетъ дѣло, въ „явленія“ —иначе она будетъ мнимою, схоластическою наукою. Познавая явленія, она орудуетъ *раціональными методами*, исключающими произволъ, то, что можно назвать „сочинительствомъ“ въ наукѣ.

4) Чтобы быть на высотѣ своей задачи, *искусство* должно прежде всего претворять факты жизни, съ которыми оно имѣетъ дѣло, въ нѣчто отвѣчающее „явленію“ въ наукѣ, въ „законосообразную дѣйствительность“, подлежащую художественному познанію путемъ извѣстныхъ *методовъ* искусства. Художественно-методическое познаніе дѣйствительности исключаетъ произволъ, выражающійся въ разныхъ видахъ „сочинительства“.

5) Въ искусствѣ *экспериментальномъ* (какъ у Гоголя и у Чехова), а иногда и въ *наблюдательномъ* (какъ у Пушкина въ „Евг. Онѣгинѣ“, въ „драматическихъ опытахъ“) выдѣляются *элементы лиризма*, въ которыхъ человѣческая форма идеи безконечнаго находитъ свое образное и чарующее выраженіе, психологически близкое къ музыкальному. *Д. Овсянико-Куликовскій.*

Нѣсколько мыслей о происхожденіи и развитіи чувства безконечнаго въ чистой лирикѣ.

Въ предыдущемъ этюдѣ мы говорили о лиризмѣ—поскольку онъ связанъ съ творчествомъ образнымъ. Но онъ составляетъ особую, самостоятельную область искусства, начатки которой теряются въ глубокой доисторической древности. Многовѣковое историческое развитіе лирики привело къ выдѣленію трехъ важнѣйшихъ видовъ ея, различаемыхъ по внѣшней формѣ или, что тоже, по „матеріалу“ искусства. Это именно: 1) *лирическая поэзія въ тѣсномъ смыслѣ* (ода, пѣсня, элегія и т. д.), внѣшней формою или „матеріаломъ“ которой служитъ

слово, 2) *пѣніе и музыка*, гдѣ матеріалъ (внѣшняя форма) слагается изъ музыкальныхъ элементовъ (гармоніи и мелодіи), и 3) *живопись природы* (пейзажъ, морскіе виды и т. д.), гдѣ внѣшняя форма (матеріалъ)—зрительныя представленія, помощью красокъ, картинъ природы,—представленія, выражающія и возбуждающія опредѣленныя чувства и настроенія. Первыя два вида лирики—„слуховыя“, третій—„зрительный“, но психологическая сущность всѣхъ трехъ—одна и таже, а именно воспроизведеніе (выраженіе) чувствъ, мыслей и настроеній, которыя, по своему содержанію, могутъ быть различны, но объединяются въ одну группу—движеній *лирическихъ*. Отличительною особенностью всякаго лиризма въ искусствѣ является полное сліяніе формы съ содержаніемъ. Измѣните размѣръ стихотворенія, поставьте вмѣсто одного слова другое, его синонимъ,—и вы нарушите, вмѣстѣ съ формою, самый лиризмъ пьесы, испортите или измѣните ея лирическое содержаніе. Такъ это и въ музыкѣ и въ лирической живописи.

Главное же отличіе лирики отъ искусства образнаго сводится къ тому, что въ ней всѣ элементы чувства и мысли, составляющіе положительное содержаніе даннаго произведенія, переработаны тѣмъ особымъ *„лирическимъ чувствомъ“* (SL) о которомъ мы говорили выше (см. „Изъ лекцій“. III). *Эта переработка совершается силою внѣшнихъ формъ или „матеріала“ лирики* (ритмомъ стиха, музыкальной гармоніей и т. д.), и вотъ почему въ лирикѣ содержаніе не отдѣлимо отъ формы. Традиціонное дѣленіе лирики (собственно лирической поэзіи, пѣнія и музыки), по мотивамъ, по содержанію, на *эротическую, гражданскую, патріотическую, религіозную, философскую* и т. д. имѣетъ несомнѣнное значеніе для изслѣдованія лирической поэзіи и музыки съ исторической точки зрѣнія. Но для раскрытія психологіи лиризма, а также и для изученія его эволюціи важнѣе другая классификація. А именно, всѣ виды „слуховой“ лирики, какіе извѣстны съ древнѣйшихъ временъ и какіе существуютъ нынѣ, слѣдуетъ распредѣлить по двумъ большимъ отдѣламъ: 1) *лирики групповой* (хоровой) и 2) *лирики „личной“, индивидуалистической*. Типичными образцами перваго отдѣла могутъ

служить хоровая пѣсня, церковный хоръ на клиросѣ, хоровое пѣніе всѣхъ молящихся (въ протестантскихъ сектахъ, также и у нашихъ сектантовъ), оркестровая музыка и т. д. Древнѣйшими, документально-извѣстными, формами групповой лирики являются обрядовыя (религіозныя) пѣсни или гимны въ старыхъ религіяхъ и у современныхъ дикарей, хоры древнихъ трагедій, а также хоровое пѣніе, сопровождающее совмѣстную работу *).

Типичными образцами личной (индивидуалистической) лирики служатъ лирическія стихотворенія, вокальныя и музыкальныя „solo“, аріи и т. д., наконецъ— лирическая живопись. Не подлежитъ сомнѣнію, что первый отдѣлъ (групповая лирика), по своему происхожденію, древнѣе второго (индивидуальной лирики), и что групповая лирика, по своей психологіи, несмотря на развитіе новѣйшей оркестровой и оперной музыки, архаичнѣе лирическаго индивидуализма.

Исходную точку групповаго лиризма нужно искать въ первобытномъ *стадномъ* человѣчествѣ, въ его такъ-назыв. „пра-языкѣ“, который еще не былъ настоящимъ языкомъ, рѣчью и выражалъ не мысли, а чувства и настроенія, и при томъ не личныя, а коллективныя, и былъ органомъ эмоцій, охватывавшихъ цѣлую группу особей. Въ ряду этихъ коллективныхъ эмоцій видное мѣсто занимали, безъ сомнѣнія, эмоціи эротическія и „соціальныя“ (общая радость или ликованіе по случаю удачной добычи, воинственное одушевленіе и т. д.); позже возникли эмоціи религіознаго порядка, которыя долго оставались исключительно-коллективными. Вотъ именно этотъ первобытный „хоровой языкъ“, имѣвшій коллективно-эмоціональное значеніе, и былъ той ячейкой, изъ которой въ одну сторону развился настоящій разговорный языкъ, а въ другую - первобытная лирика, которая долго еще оставалась групповою, хоровою. Появленіе „запѣвалы“ въ хорѣ было, вѣроятно, первымъ проблескомъ выдѣленія изъ хора начатковъ лирики индивидуальной. Но запѣвало выдѣляется изъ хора только на короткое время и, такъ сказать, спѣшитъ слиться съ хоромъ; лирическая индивидуальность еще такъ слаба, что ее даже трудно назвать

*) См. книгу *Bücher*'a „Arbeit und Rythmus“.

индивидуальностью: она беретъ все тотъ-же хоровой мотивъ, а не свой оригинальный,— ея роль—хоровая. Равнымъ образомъ и гимны и молитвы древнѣйшихъ религій были хоровые, и лишь постепенно выдѣлялся отдѣльный поющій жрецъ. На раннихъ ступеняхъ религіознаго сознанія нѣтъ индивидуальной, такъ сказать, самоличной молитвы, которая бы уклонялась отъ установленныхъ образцовъ и была бы выраженіемъ чисто личнаго религіознаго настроенія молящагося человѣка. Молитва была немыслима безъ культа, безъ исполненія обрядовъ, а культъ былъ учрежденіемъ общественнымъ, родовымъ, государственнымъ. Онъ былъ коллективнымъ священнодѣйствіемъ, и молитва была по необходимости общею, совмѣстною. Здѣсь индивидуализація возникала постепенно вмѣстѣ съ развитіемъ культа, осложненіемъ обрядовъ, раздѣленіемъ жреческаго труда между отдѣльными жрецами и т. д.

Процессъ индивидуализаціи лиризма приводитъ къ выдѣленію единичной пѣсни, къ превращенію запѣвалы въ самостоятельнаго пѣвца, отдѣленнаго отъ хора, къ созданію индивидуальной молитвы, къ появленію поэтовъ, выражающихъ въ стихахъ *свои* чувства и мысли и т. д. Но очень долго печать или слѣдъ хорового (группового) происхожденія остается на всѣхъ этихъ произведеніяхъ индивидуальной лирики, выражаясь преимущественно въ томъ, что большинство мотивовъ лирической поэзіи и сама ихъ обработка не отличались оригинальностью, что однѣ и тѣ же мысли, чувства, настроенія повторяются въ лирикѣ всѣхъ народовъ съ удручающимъ однообразіемъ; наконецъ въ томъ, что весьма многія произведенія лирики легко становятся общимъ достояніемъ и быстро опошливаются. Толпа или публика усвоиваетъ лирическое произведеніе гораздо скорѣе и легче, чѣмъ художественный образъ, требующій размышленія и даже изученія. Въ лирикѣ поэту гораздо труднѣе быть оригинальнымъ, чѣмъ въ творчествѣ образномъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ лирическая поэзія, какъ и музыка, легко становится *подражательною*, и здѣсь подражанія и „перепѣвы“ нерѣдко имѣютъ большія достоинства и пользуются заслуженнымъ успѣхомъ.

Все это—отголоски и пережитки той „соціальности“, которою характеризовалась лирика на древнѣйшихъ ступеняхъ развитія, когда она была исключительно „хоровая“.

Того-же—соціальнаго, „хорового“—происхожденія и *чувство безконечнаго*, присущее лиризму.

Его исходный пунктъ или первоначальная форма—*„чувство стадности“*, откуда послѣдовательно развивались настроенія, такъ-сказать, *„спѣтости“*, *„согласованности“*, *„солидарности“*, *„ритмичности“*. Все это могло уже на раннихъ ступеняхъ развитія порождать психо-физическіе эффекты, изъ которыхъ возникло *„лирическое чувство“*, *„вдохновеніе“*, *„поэтическій экстазъ“*. Но чувство безконечнаго еще не входило въ составъ этихъ сложныхъ и приподнятыхъ душевныхъ эмоцій. Его первые проблески или прецеденты могли появиться лишь тогда, когда особь научилась противупоставлять себя коллективному цѣлому, когда она стала сознавать свою инстинктивную соціальную тягу. Цѣлое (общество, родъ, племя) являлось въ ея сознаніи—какъ стихія, въ которой особь должна тонуть, исчезать, подобно тому какъ волна исчезаетъ въ морѣ. Человѣческое общество, хотя бы и очень немногочисленное, казалось особи чѣмъ-то огромнымъ и могучимъ, ибо внѣ общества особь была—нуль, ничтожество, пылинка. А тѣмъ временемъ общество человѣческое все росло и размножалось. Кромѣ наличнаго населенія, въ его составъ входили, какъ извѣстно, всѣ умершія поколѣнія, память о которыхъ свято хранилась въ культѣ предковъ, а также—геніи, духи, боги и богини, ибо древнѣйшія религіи были *симбіозомъ* смертныхъ и „безсмертныхъ“. Ко всему этому присоединялась еще перспектива грядущихъ поколѣній. Берега соціальности все расширялись и исчезали въ дали прошлаго, въ туманѣ грядущаго, въ пространствѣ, населенномъ божествами. Получалась своего рода *иллюзія безконечнаго*. И когда лиризмъ вызывалъ въ особи чувство тяги къ соціальной средѣ, то это чувство было вмѣстѣ съ тѣмъ и ощущеніемъ чего-то „безконечнаго“—въ психологическомъ смыслѣ, т. е. чего-то подавляющегромнаго сравнительно съ ничтожествомъ особи, чего-то не ограниченнаго видимыми предѣлами.—Теперь боги и

богини, духи и геніи отпали, и современныя религіи цивилизованныхъ народовъ не могутъ быть названы „симбіозомъ“ людей и божества, равно какъ и давно прекратился и культъ предковъ. Но тѣмъ не менѣе мертвыя и грядущія поколѣнія *живы* въ сознаніи человѣчества больше, чѣмъ когда-либо,—первыя въ исторической „памяти“, устремляющейся нынѣ далеко въ глубь прошлаго, къ самымъ началамъ рода человѣческаго, вторыя—въ идеалахъ будущаго, въ мечтѣ о грядущемъ торжествѣ человѣчности. Горизонты человѣчества широко раздвинулись въ обѣ стороны, въ прошлое и будущее, и сливаются съ горизонтами космическаго. Человѣческая безконечность стала коррелятомъ космической. И когда современная лирика, въ какой-бы то ни было формѣ и какими бы то ни было средствами искусства, пробуждаетъ чувство „соціальной тяги“, то исконный инстинктъ „стадности“ и „ритмичности“, порождая лирическую эмоцію, въ то же время вызываетъ живое, но не выразимое ни словомъ, ни образомъ, *ощущеніе человѣческой безконечности*, незамѣтно сливающееся въ лирикѣ философской, въ лиризмѣ живописи и въ нѣкоторыхъ высшаго порядка твореніяхъ музыки—съ ощущеніемъ безконечности космической.

Д. Овсянико-Куликовскій.

Наблюдательный и экспериментальный методы въ искусствѣ.

I.

Въ этюдѣ объ „Идеѣ безконечнаго“ я высказалъ мысль, что въ художественномъ творчествѣ различаются два метода: *наблюденіе и экспериментъ (опытъ)*, психологически роднящіеся съ соотвѣтственными методами въ наукѣ.

Въ настоящемъ очеркѣ я имѣю въ виду развить эту мысль съ большею обстоятельностью. Я постараюсь раскрыть, насколько то въ моихъ силахъ, *психологическую суть* обоихъ методовъ въ искусствѣ и по возможности яснѣе оттѣнить различія между *художественнымъ наблюденіемъ и опытомъ*—съ одной стороны, и *научными*—съ другой.

Въ ряду болѣе частныхъ вопросовъ, относящихся къ психологіи художественнаго творчества, мы нѣсколько дольше остановимся на томъ, почему интуиціи художниковъ-экспериментаторовъ обычно отличаются болѣе или менѣе отрицательнымъ характеромъ и основываются на чувствахъ скорбныхъ, горькихъ, на настроеніяхъ мрачныхъ или безотрадныхъ, почему нѣтъ (по крайней мѣрѣ выдающихся, значительныхъ) художественныхъ экспериментовъ, которые бы вытекали изъ свѣтлаго, изъ радостнаго воззрѣнія на жизнь и людей?

Чтобы разобраться въ *сложномъ явленіи*, нужно свести его къ *наиболѣе простому*. Чтобы понять *явленіе высшаго порядка*, нужно сперва спуститься ниже и найти родственныя ему *явленія низшаго порядка*.

Сложное психологическое явленіе высшаго порядка, которое мы имѣемъ здѣсь въ виду,— это *художественное творчество великихъ и вообще большихъ, „настоящихъ“*

художниковъ. Сравнительно болѣе простую форму того же процесса и вмѣстѣ явленіе не столь высокаго порядка мы видимъ въ творчествѣ второстепенныхъ, посредственныхъ художниковъ, „обыкновенныхъ“ талантовъ. Но мы имѣемъ въ своемъ распоряженіи нѣчто еще болѣе простое и низшее, принадлежащее все къ тому же разряду психическихъ явленій, т.-е. къ разряду *художественныхъ* процессовъ мысли человѣческой, — это, именно, тѣ черты и пріемы художественнаго характера, которые усматриваются *въ мышленіи всякаго нормальнаго человѣка, въ нашей обычной повседневной работѣ мысли*, казалось бы, не имѣющей ничего общаго съ искусствомъ, съ творчествомъ.

Съ этого мы и начнемъ. Я постараюсь показать, что въ нашемъ повседневномъ, житейскомъ умственномъ обиходѣ имѣются въ изобиліи элементы, психологически родственные процессу художественнаго творчества, что въ частности дѣятельность нашихъ чувствъ, воздѣйствіе нашихъ настроеній представляютъ не мало общаго съ интуиціями тѣхъ художниковъ, которыхъ я называю „экспериментаторами“, и въ нашей повседневной жизни мы чаще всего и являемся „художниками-экспериментаторами“ „въ миніатюрѣ“, сами того не подозрѣвая, а также, но гораздо рѣже, „художниками-наблюдателями“, конечно, опять-таки „въ миніатюрѣ“.

Чтобы показать это, нужно прежде всего какъ можно отчетливѣе уяснить себѣ *художественную природу нашихъ обычныхъ, ходячихъ понятій*, которыми мы пользуемся ежеминутно, безъ которыхъ мы не можемъ и шагу ступить.

Большинство этихъ понятій *(предметовъ*, напр., дома, человѣка, лошади, книги и т. д.; *качествъ и свойствъ*, напр., хорошій, злой, большой, желѣзный и т. д.; *—дѣйствій и состояній*, какъ ходить, сидѣть, говорить, обѣдать, радоваться и пр.) въ ихъ обычномъ употребленіи, неразлучномъ съ словеснымъ выраженіемъ, —является не столько *отвлеченіями*, сколько *образами*. И въ самомъ дѣлѣ: когда я держу въ мысли понятіе человѣка, я отнюдь не мыслю отвлеченной схемы, подъ которую подводятся всѣ люди, какіе только существуютъ не земномъ шарѣ, я представляю себѣ извѣстный, болѣе или менѣе конкретный образъ, подъ который не подойдутъ, напр., негры или

краснокожіе. Мало того, я не могу, говоря (въ обыденной рѣчи, въ разговорѣ) „человѣкъ“, „люди“, объединить въ этомъ представленіи даже всѣхъ бѣлыхъ. Я просто беру первый попавшійся образъ отдѣльнаго человѣка, составленный изъ чертъ, взятыхъ изъ моей среды, изъ сферы моего опыта, и пользуюсь *этимъ конкретнымъ представленіемъ, какъ суррогатомъ понятія „человѣкъ“*. Если бы мы въ обыденной практикѣ нашей рѣчи-мысли орудовали болѣе или менѣе „настоящими“, отвлеченными *понятіями*, это была бы совершенно непроизводительная трата умственной силы, это произвело бы ненужныя замедленія и задержки въ обиходѣ нашей повседневной дѣятельности: чтобы уловить мыслью отвлеченную схему понятія, нужно употребить извѣстное умственное усиліе, потребное для устраненія конкретныхъ чертъ и суммированія общихъ признаковъ. И такое суммированіе совсѣмъ и не нужно и даже не имѣетъ смысла, когда я говорю, напр., „люди вообще неблагодарны“: здѣсь гораздо нужнѣе мнѣ болѣе конкретный образъ, взятый изъ непосредственно окружающей меня среды. При обычной быстротѣ рѣчи-мысли такой конкретный образъ едва-едва успѣваетъ обозначиться въ сознаніи и, промелькнувъ, исчезаетъ какъ тѣнь, оставляя послѣ себя родъ символическаго указанія на соотвѣтственное понятіе. Кажущаяся отвлеченность этихъ понятій есть ничто иное, какъ бѣглость и неясность конкретныхъ представленій. Равнымъ образомъ, мысля признаки, качества, свойства (хорошій, скверный, золотой, зеленый, высокій и т. д.), мы въ нашей обыденной практикѣ рѣчи-мысли представляемъ ихъ себѣ конкретно, прилагая ихъ къ опредѣленнымъ, конкретнымъ предметамъ, вмѣстѣ съ которыми въ нашемъ сознаніи обозначаются или мелькаютъ опредѣленныя, частныя представленія, „хорошаго“, „зеленаго“, „высокаго“, „желѣзнаго“ и т. д. И здѣсь кажущаяся отвлеченность этихъ представленій зависитъ отъ быстроты, бѣглости и неясности ихъ проявленія въ сознаніи. То же самое всецѣло относится и къ мышленію дѣйствій и состояній. Когда я говорю: „я привыкъ каждый день *выходить* изъ дому“, глаголъ „выходить“ обозначается у меня въ сознаніи какъ часть конкретнаго образа (я, такъ сказать, представляю себѣ

самого себя, какъ я выхожу, — „*мое* выхожденіе“). И только въ силу быстроты, мгновенности этого образа, его индивиндуальныя черты стушевываются, и конкретное представленіе „моего выхожденія“ сбивается на общее понятіе „выходить“.

Нѣсколько большею отвлеченностью запечатлѣно мышленіе такихъ понятій, какъ *правда, справедливость, истина, доброта, высота, глубина* и т. д. Но и они, пріурочиваясь къ другимъ опредѣленнымъ представленіямъ, являясь въ контекстѣ рѣчи-мысли, такъ сказать, „окрашиваются“ въ опредѣленныя цвѣта, употребляются въ спеціальномъ смыслѣ и утрачиваютъ добрую долю своей отвлеченности. Когда я говорю: „*справедливость* требуетъ, чтобы вы въ данномъ случаѣ поступили такъ-то“, я не держу въ мысли отвлеченнаго понятія „справедливости“ во всей его безъобразности; прилагая его къ частному случаю, къ опредѣленнымъ обстоятельствамъ, я придаю ему, такъ сказать, болѣе частный характеръ, родъ особаго „облика“. И чѣмъ болѣе мѣста въ моемъ сознаніи будутъ занимать эти обстоятельства и весь сопутствующій имъ аппаратъ конкретныхъ образовъ, тѣмъ опредѣленнѣе, тѣмъ „образнѣе“ будетъ этотъ „обликъ“. Если же фраза сказана бѣгло и вниманіе сейчасъ же обратилось къ чему нибудь другому то этотъ „обликъ“ не успѣетъ обозначиться съ достаточною отчетливостью, — и данное представленіе, выраженное словомъ „справедливость“, явится довольно хорошимъ суррогатомъ отвлеченнаго понятія „справедливости“.

Въ огромномъ большинствѣ нашихъ обыденныхъ процессовъ рѣчи-мысли, когда мы бѣгло говоримъ и мыслимъ и, направляя наше вниманіе на текущія потребности, нужды и заботы дня, не задерживаемъ въ сознаніи мелькающихъ въ немъ образовъ, — по необходимости *художественные элементы* нашей рѣчи-мысли скрадываются, и она принимаетъ характеръ *прозаической* по преимуществу.

Но бываютъ случаи (у одного рѣже, у другого чаще), когда эта — обычно ускользающая — образность рѣчи-мысли перестанетъ скрадываться, когда образы задерживаются въ сознаніи и ярче отпечатлѣваются въ немъ. Тогда конкретныя представленія, служащія суррогатами понятій, легко могутъ получить значеніе *типичныхъ*, и въ такомъ

случаѣ *понятіе* будетъ уловлено сознаніемъ уже не потому, что образъ не успѣлъ очертиться и исчезъ, а, напротивъ, именно потому, что онъ выразился съ большею отчетливостью и, получивъ болѣе опредѣленный индивидуальный обликъ, явился вмѣстѣ съ тѣмъ наглядным выразителемъ понятія, которое „воплотилось“ въ немъ. Такъ, напр., если, говоря о людяхъ съ ихъ дѣленіемъ на расы и націи, мы живо представимъ себѣ извѣстные образы отдѣльныхъ людей, то въ нашемъ сознаніи будутъ одновременно проходить и эти образы, и тѣ общія понятія о человѣкѣ, о расахъ, о націяхъ, которыя въ данное время составили предметъ нашей рѣчи-мысли. *Здѣсь мы имѣемъ основной признакъ образнаго искусства: совмѣщеніе общаго (идеи) съ конкретнымъ образомъ, въ которомъ воплощается общее.*

Въ нашей обыденной практикѣ рѣчи-мысли найдется немало случаевъ, когда содержаніе (рѣчи или молчаливой мысли) иллюстрируется возникающими у насъ образами, и притомъ такъ, что эти образы, если можно такъ выразиться, впитываютъ въ себя данное содержаніе. Въ нашихъ общихъ сужденіяхъ о вещахъ и людяхъ мы идемъ обыкновенно путемъ индуктивнымъ, отправляясь отъ того, что близко намъ и хорошо извѣстно по личному опыту, слѣдов. отъ частныхъ случаевъ, отъ конкретныхъ представленій. Это и есть нормальный путь искусства, *путь художественной индукціи.* Самые образы, которыми мы пользуемся ежедневно, тогда пріобрѣтаютъ болѣе или менѣе замѣтную *типичность*.

Наблюденіямъ въ этой области мы можемъ подвести такой итогъ: если станемъ задерживать въ сознаніи ходячія понятія, которыми мы орудуемъ повседневно, то не замедлитъ обнаружиться *художественный строй* многихъ изъ нихъ, состоящій въ томъ, что они воплощаются въ конкретные образы большей или меньшей типичности.

Нетрудно видѣть, что *степень* этой художественности нашихъ понятій бываетъ весьма и весьма различна, начиная образами очень тусклыми, несовершенными, случайными, и кончая такими, которые по праву могутъ быть названы *художественно-типичными*. Въ этихъ послѣднихъ, составляющихъ, конечно, только меньшинство, вполнѣ и

обнаруживается художественный строй нашего мышленія, между тѣмъ какъ въ другихъ образахъ, составляющихъ значительное большинство, онъ данъ только въ возможности, въ формѣ намека. Отношеніе между этими намеками и осуществленною художественностью обыденныхъ образовъ приблизительно такое, какое наблюдается въ работѣ художника, между черновыми набросками, бѣглыми эскизами, съ одной стороны, и законченнымъ произведеніемъ, съ другой,

Творческая работа художника—все равно, будетъ ли онъ поэтъ, или живописецъ, или скульпторъ есть ничто иное, какъ повтореніе и возведеніе на высшую ступень той же самой работы мысли, какую производимъ мы всѣ въ нашей обыденной жизни. Въ дѣятельности художника только совершенствуется и разрабатывается художественный строй мысли человѣческой, въ обыденномъ мышленіи представленный лишь въ видѣ „намековъ“ и элементовъ художественности, обычно скрадывающихся и исчезающихъ. Художникъ—это тотъ изъ насъ, кто ловитъ образы, данные въ обыденномъ мышленіи, старается задержать ихъ и дать имъ дальнѣйшее развитіе. Художникъ—это тотъ простой смертный, который, въ противоположность другимъ простымъ смертнымъ, *интересуется* образами своего обыденнаго мышленія и который, говоря и мысля, не всегда лишь преслѣдуетъ ближайшія, утилитарныя житейскія цѣли своей рѣчи-мысли, но зачастую дорожитъ самими образами, которые попутно выплываютъ въ его сознаніи. Для прочихъ смертныхъ, для насъ, эти образы не важны, не интересны сами по себѣ,—мы спѣшимъ подумать или сказать то, что нужно, и если бы мы придавали имъ особую цѣну и задерживали ихъ, это мѣшало бы скорому и успѣшному въ интересахъ ближайшихъ цѣлей функціонированію нашей рѣчи-мысли. Художникъ не боится такой помѣхи или задержки частью потому, что образы ему нерѣдко нужнѣе и важнѣе прямыхъ цѣлей рѣчи-мысли, частью же потому, что онъ обладаетъ особою памятью на образы и можетъ въ данную минуту и не задерживать ихъ, а только бѣгло отмѣтить и сдать на сохраненіе въ безсознательную сферу, откуда онъ всегда можетъ вновь вызвать ихъ, когда окажется надобность.

Итакъ, всѣ мы уже въ силу того, что наши обыденныя понятія суть образы, а не отвлеченныя схемы, являемся „немножко художниками“, одинъ больше, другой меньше; но существуютъ особыя художественныя натуры, такъ организованныя, что для нихъ образные элементы мышленія сами по себѣ составляютъ нѣкоторое умственное благо, которымъ онѣ дорожатъ. Для насъ образы—только средство осуществленія и функціонированія нашей рѣчи-мысли, направленной на текущія потребности жизни. У нихъ эти образы, служа той же цѣли, незамѣтно выдѣляются, обособляются, освобождаются отъ служенія ближайшимъ потребностямъ мысли и, получая самостоятельное значеніе и особую разработку, приноравливаются уже къ другой цѣли—*къ познанію жизни и психики человѣческой*.

Но и это не создаетъ пропасти между „нами“ и „ими“. Вѣдь и „мы“ далеко не исключительно заняты преслѣдованіемъ ближайшихъ житейскихъ цѣлей, не цѣликомъ поглощены повседневнымъ обиходомъ жизни. Живя, преслѣдуя свои цѣли, мы въ то же время познаемъ окружающую жизнь, характеры людей, вообще душу человѣческую, наконецъ себя самихъ и, конечно, въ интересахъ этого познанія пользуемся все тѣми же образами, все тѣми же художественными элементами нашего мышленія. Но мы дѣлаемъ это, такъ сказать, „между дѣломъ“, между прочимъ, „походя“, урывками и большею частью безсознательно или непреднамѣренно. Настоящіе художники—это тѣ, которые этою стороною мышленія, т.-е. утилизаціею образовъ съ цѣлью познанія человѣка и жизни человѣческой, интересуются по преимуществу и занимаются этимъ *какъ дѣломъ*, преднамѣренно, сознательно и въ извѣстномъ смыслѣ систематично. На этомъ пути образъ, не переставая быть средствомъ именно познанія, получаетъ въ то же время и свою, такъ сказать, личную цѣнность: онъ привлекаетъ вниманіе къ себѣ, прежде чѣмъ даже выяснится его пригодность для познанія; онъ, еще не разработанный и не примѣненный, уже что-то обѣщаетъ, что-то хочетъ „сказать“,—и художникъ невольно начинаетъ прислушиваться къ его „голосу“; оттуда стремленіе очистить, разработать, развить образъ, сдѣлать его наивозможно *типичнымъ*, дабы онъ сталъ содержательнымъ и многоговорящимъ. Только тогда и будетъ онъ хорошо обобщать о объяснять тотъ кругъ явленій жизни, къ которому онъ относится. Здѣсь *цѣль, познаніе*, сливается *со средствомъ, образомъ*. Разрабатывая и совершенствуя образъ, художникъ познаетъ дѣйствительность.

·—··—·

Мы намѣтили наиболѣе общія и рѣзкія, въ глаза бросающіяся, черты внутренняго психологическаго сродства между художественнымъ творчествомъ, направленнымъ на созданіе типичныхъ образовъ, и нашимъ обыденнымъ мышленіемъ, орудующимъ ходячими понятіями предметовъ, качествъ, свойствъ, дѣйствій, состояній. Но это сродство гораздо тѣснѣе и сложнѣе, чѣмъ можно бы подумать на основаніи вышеизложеннаго. Оно представляетъ собою, если можно такъ выразиться, тонкую, хитросплетенную психологическую „ткань“, въ которой мы пока разглядѣли только наиболѣе грубыя нити; большинство же другихъ нитей ускользаетъ отъ поверхностнаго наблюденія, невооруженный глазъ ихъ не различаетъ. Я только укажу на самый фактъ существованія этихъ процессовъ мысли, образующихъ интимную и сокровенную сторону психологическихъ узъ, связующихъ художественное въ тѣсномъ смыслѣ мышленіе съ обыденнымъ.

Эти интимныя узы даны въ языкѣ, въ рѣчи человѣческой. Языкъ изобилуетъ художественными элементами, и обыденныя понятія преобразуются въ художественные образы не иначе, *какъ черезъ посредство слова*.

До сихъ поръ для упрощенія вопроса мы брали, такъ сказать, „голыя“ понятія, въ дѣйствительности (это выяснится позже) не существующія. Вѣдь мы мыслимъ не просто понятіями, какъ таковыми, а *понятіями-словами: понятіе есть только часть слова, именно та, которая называется его содержаніемъ, или „лексическимъ значеніемъ“*. Такъ наприм., понятіе „дома“ въ нашемъ мышленіи не существуетъ отдѣльно, само по себѣ, а входитъ, какъ составная часть, въ *слово „домъ“*, образуя лексическое значеніе этого послѣдняго. Данное слово, кромѣ этой части, имѣетъ еще и другія: 1) *звуковую форму*, т.-е. самые звуки *д-о-м*,

внѣшне отличающіе это слово отъ другихъ словъ; 2) *грамматическую форму*, т.-е. въ немъ имѣется извѣстная грамматическая категорія (именно, въ данномъ случаѣ категорія существительнаго съ такими-то признаками рода, числа, падежа); 3) *синтаксическія формы*, мѣняющіяся сообразно употребленію слова въ рѣчи вообще, въ предложеніи—въ частности. Всѣ эти формальные элементы слова не остаются, такъ сказать, сторонними, лишними, праздными спутниками понятій и представленій, съ которыми они такъ тѣсно связаны. Можно считать установленнымъ, что они не просто находятся въ нашей мысли, не пассивно присутствуютъ въ ней, а *дѣйствуютъ, работаютъ*, хотя и незамѣтно или почти незамѣтно, ибо ихъ дѣятельность, по большей части, протекаетъ въ сферѣ безсознательной. Безъ ихъ участія, болѣе или менѣе активнаго, безъ ихъ вліянія, иногда прямого, иногда косвеннаго, не обходятся никакія измѣненія или преобразованія понятій, образующихъ, какъ сказано выше, лишь извѣстную часть слова. Не въ понятіяхъ, отдѣльно взятыхъ, а *въ понятіяхъ-словахъ, въ языкѣ*, мы находимъ *всѣ* психологическія предпосылки искусства. И интимное психологическое сродство обыденнаго мышленія съ художественнымъ творчествомъ раскроется намъ съ нѣкоторою полнотою только тогда, когда мы разсмотримъ хотя бы важнѣйшіе художественные элементы, которыми изобилуетъ наша рѣчь.

Но предварительно мы займемся нѣкоторыми другими вопросами, чтобы довершить предлагаемую здѣсь постановку задачи проведеніемъ до конца начатой параллели между нашимъ обыденнымъ мышленіемъ и художественнымъ творчествомъ.

II.

Мы сильно упростили задачу, когда подъ нашимъ обыденнымъ мышленіемъ разумѣли только понятія и представленія съ ихъ сочетаніями въ рѣчи-мысли. Мы искусственно выдѣлили эти умственные акты изъ сложнаго психическаго цѣлаго, которое и есть дѣятельность нашего духа вообще. Человѣкъ въ обыденной жизни не только думаетъ и говоритъ, но и переживаетъ извѣстныя чув-

ства и настроенія. Чувства и настроенія не принадлежатъ къ сферѣ мысли, но они окрашиваютъ ее, вліяютъ на нее, часто направляютъ ее въ ту или другую сторону, придаютъ своимъ вторженіемъ въ процессъ мысли особый смыслъ понятіямъ и ихъ сочетаніямъ, наконецъ, сами служатъ объектомъ, на который направляется работа мысли.

Вотъ именно намъ и предстоитъ теперь обратить вниманіе на обыденное мышленіе, окрашенное чувствами и настроеніями, и поискать, нѣтъ ли и здѣсь элементовъ художественности.

Разсмотрѣніе этой стороны имѣетъ, думается намъ, особливо важное значеніе для теоріи художественнаго творчества. Оно сулитъ обнажить передъ нами сокровенные устои, которыми искусство глубоко и прочно коренится въ самой жизни, въ повседневной дѣятельности нашей психики, взятой въ ея цѣломъ, а не только со стороны чисто умственныхъ актовъ.

Чтобы обнаружить художественные элементы обыденнаго мышленія, необходимо сперва подвергнуть его нѣкоторой сортировкѣ. По своему преобладающему характеру и направленію, оно прозаично и узко-утилитарно, въ особенности когда направлено на текущія потребности дня, на дѣловыя отношенія. Но у каждаго изъ насъ найдутся минуты и даже часы, когда мы, отвлекаясь отъ непосредственныхъ заботъ и разныхъ дѣлъ, направляемъ нашу мысль въ другую сторону. Мы думаемъ тогда о близкихъ намъ, о себѣ, объ окружающей средѣ, стараемся такъ или иначе разобраться въ нашихъ впечатлѣніяхъ, составляемъ себѣ извѣстный взглядъ на вещи, подводимъ итоги нашему опыту жизни. Въ этой работѣ мысли по необходимости принимаютъ большое участіе различныя чувства, въ данный моментъ нами переживаемыя, а также воспоминанія о прежнихъ чувствахъ; эти воспоминанія, въ свою очередь, вызываютъ въ насъ новыя чувства. Оттуда, изъ этой игры чувствъ, изъ воспоминаній о нихъ, возникаютъ особыя настроенія, которыми своеобразно окрашивается наше мышленіе въ такія минуты, когда мы, отвлекаясь отъ разсѣянія будней, если можно такъ выразиться, „собираемъ“ свою душу. Эта „собирающая“ работа мысли, окрашенной чувствами и на-

строеніями, каково бы ни было ея достоинство, накопляясь годами, даетъ въ результатѣ нѣчто болѣе или менѣе значительное и важное для нашего душевнаго обихода и небезъинтересное для другихъ. Если бы мы записывали этого рода мысли наши, отмѣчая окрашивающія ихъ чувства и настроенія, то получился бы, можетъ быть, довольно цѣнный, во всякомъ же случаѣ любопытный, „человѣческій документъ“. Такъ это и выходитъ у тѣхъ, которые ведутъ дневники или пишутъ воспоминанія о видѣнномъ и пережитомъ. Этого рода матеріаломъ—по прошествіи извѣстнаго времени—пользуются историки. Я утверждаю, что имъ могъ бы заинтересоваться также изслѣдователь психологіи художественнаго творчества. Этотъ послѣдній легко найдетъ въ подобныхъ дневникахъ и мемуарахъ черты поэтической мысли, элементы художественные. Къ сожалѣнію, сколько мнѣ извѣстно, теоретики искусства не пользовались этимъ матеріаломъ, кокораго однако накопилось въ разныхъ литературахъ немало. Особливо важны и любопытны тѣ дневники и мемуары, которые принадлежатъ лицамъ, не имѣвшимъ художественнаго дарованія въ тѣсномъ смыслѣ и также не заботившимся о литературной обработкѣ своихъ писаній, не покушавшимся на „сочинительство“. Чѣмъ такой матеріалъ проще и наивнѣе, тѣмъ онъ драгоцѣннѣе, тѣмъ явственнѣе обнаружатся въ немъ проблески той художественности, какая присуща обыкновенному, „обывательскому“ мышленію.

Для нашей ближайшей цѣли достаточно указать на то, что въ душевной жизни каждаго изъ насъ ведется, такъ сказать, „неписанный дневникъ“, и что всѣ мы въ извѣстномъ возрастѣ, когда въ достаточной мѣрѣ накопился матеріалъ жизненнаго опыта, невольно оглядываемся назадъ, и у насъ сами собою возникаютъ „неписанные мемуары“.

Нетрудно точнѣе опредѣлить и выдѣлить скрытые и разбросанные въ этихъ „документахъ“ элементы художественности.

Прежде всего здѣсь яснѣе обнаруживается та, присущая нашему обыденному мышленію, образность, которая, какъ мы видѣли выше, скрадывается и ускользаетъ въ

дѣловой практикѣ жизни. Лишь только начнемъ думать о себѣ, о близкихъ, о людяхъ вообще, о разныхъ обстоятельствахъ нашей жизни, лишь только начнемъ погружаться въ воспоминанія о прошломъ,—сейчасъ же вынырнутъ въ нашемъ сознаніи образы, на этотъ разъ не ускользающіе, а нарочито задерживаемые въ мысли, и эти образы сгруппируются въ цѣлыя картины жизни. При этомъ мы не будемъ безучастными и случайными зрителями этихъ картинъ: онѣ несомнѣнно будутъ окрашены въ извѣстныя настроенія, съ которыми мы ихъ созерцаемъ, онѣ вызовутъ въ насъ рядъ различныхъ чувствъ, натолкнутъ насъ на новыя мысли, даже могутъ привести насъ къ какому-либо общему воззрѣнію на жизнь, на окружающую среду, на людей, съ которыми мы сталкивались, на себя самихъ. На этомъ пути подымутся и нѣкоторые вопросы нравственнаго сознанія. Заговоритъ совѣсть. Заговорятъ и новыя, можетъ быть, неожиданныя чувства. Зашевелится грусть, навернется слеза, или вдругъ промелькнетъ иронія, послышится смѣхъ...

Передъ нами своего рода „художественное произведеніе“ или, по меньшей мѣрѣ, элементы его. Передъ нами набросокъ „поэмы“, отрывокъ изъ „романа“, бытовая картина, не безъ „психологическаго анализа“; тутъ же и штрихи юмористическаго или даже сатирическаго характера, тутъ же немножко лирики. Здѣсь и образы, и „краски“, и непроизвольные замыслы, похожіе на художественныя и душевныя движенія, болѣе или менѣе приближающіяся къ „настоящимъ“ поэтическимъ. И можно смѣло утверждать, что въ этихъ „не писанныхъ“ произведеніяхъ обыкновеннаго обывательскаго раздумья, окажется гораздо больше поэзіи и творчества, чѣмъ въ иныхъ манерныхъ и дѣланныхъ продуктахъ головоломнаго сочинительства.

Постараемся разглядѣть яснѣе характерныя черты этой неосуществленной—обывательской—поэзіи, этого неписаннаго, ненарисованнаго искусства.

Прежде всего намъ бросятся въ глаза двѣ особенности его: 1) его *субъективный пошибъ* и 2) его *экспериментальный характеръ*.

Въ большинствѣ случаевъ обыденная мысль обыва-

теля вращается въ тѣсномъ кругѣ. Ея кругозоръ ограниченъ. „Мыслитель“, живущій въ душѣ каждаго изъ насъ, большею частью закрѣпощенъ текущею жизнью, и когда онъ обнаруживается, то ему трудно выйти изъ рамокъ этой жизни. Онъ привыкаетъ мыслить по шаблону, установившемуся въ ближайшей средѣ, въ которой человѣкъ вращается, съ которою онъ сроднился. Обыватель больше всего интересуется собою, своими личными дѣлами и своими отношеніями къ ближайшей средѣ. И невольно его мысль руководится въ своихъ сужденіяхъ этими интересами. Отсюда преобладаніе сужденій о другихъ по себѣ, взглядъ на людей вообще, обоснованный на знаніи той разновидности человѣка, которая дана въ ближайшей средѣ. Поэтому въ „неписанныхъ дневникахъ и мемуарахъ“ и, вообще, въ обывательскомъ „творчествѣ“ мы встрѣтимъ всего чаще узкіе критеріи, болѣе или менѣе негуманные, — классовые, сословные, профессіональные, узко-національные и т. д. „Читая“ такой „дневникъ“, мы сразу узнаемъ въ его „авторѣ“, напр., дворянина, купца, помѣщика, дѣльца, мѣщанина, чиновника и т. д.

Этою узкостью и ограниченностью кругозора и обусловлено, во-первыхъ, то, что мы называемъ *субъективностью* въ художественныхъ процессахъ мысли, а также отчасти и то, что обывательскому неписанному „творчеству“ придаетъ характеръ творчества *экспериментальнаго*.

Спѣшу оговориться, что отсюда отнюдь не должно заключать, будто и настоящее творчество художниковъ-экспериментаторовъ основано на узкости кругозора и негуманности воззрѣній. Напротивъ, именно широкая гуманность воззрѣнія и является въ большинствѣ случаевъ характерною принадлежностью этихъ худжниковъ. Равнымъ образомъ и субъективность въ творчествѣ *настоящихъ* художниковъ не свидѣтельствуетъ о непремѣнной узкости ихъ кругозора.

Явленія, о которыхъ мы ведемъ рѣчь, т.-е. субъективность и экспериментальность „натуральнаго“, обывательскаго „творчества“, съ одной стороны, и тѣ же черты настоящаго творчества художниковъ, съ другой, суть только „гомологи“. Между ними есть психологическое сродство, но ближайшія причины, ихъ обусловливающія, весьма различны и даже могутъ быть діаметрально-противоположны. Мы разсмотримъ этотъ вопросъ ниже. Пока замѣчу только, что субъективность и экспериментальность въ художественныхъ процессахъ обыденнаго мышленія ближайше обусловливаются тѣмъ, что для обывателя это — пріемы наиболѣе удобные и легкіе, сами собою навязывающіеся имъ. У настоящихъ же художниковъ они вытекаютъ изъ особенностей ихъ дарованія, изъ склада ихъ ума.

Постараемся обстоятельнѣе уяснить себѣ характеръ и значеніе этихъ двухъ особенностей „натуральнаго“ искусства.

Сущность и цѣль всякаго искусства мы сводимъ къ постиженію — путемъ образнаго и лирическаго творчества — жизни и духа человѣческаго, постиженію, безусловно необходимому для того, чтобы между людьми устанавливались и крѣпли узы взаимнаго пониманія и сочувствія. Оставляя пока въ сторонѣ лирическія средства искусства и ограничиваясь образными, мы скажемъ, что есть два пути, ведущіе къ художественному познанію: 1) *субъективный* и 2) *объективный*. Первый легче и доступнѣе; имъ-то люди и идутъ обыкновенно (вѣроятно, въ огромномъ большинствѣ случаевъ) въ своемъ ненарочитомъ, обыденномъ „творчествѣ“. Онъ сводится къ созданію образовъ и ихъ сочетанію (т. е. къ „художественному *сужденію*“) по внушеніямъ личнаго внутренняго опыта человѣка. Идя этимъ путемъ, мы судимъ о другихъ по себѣ, мы понимаемъ только то, что сами испытали, мы приписываемъ другимъ свои качества и недостатки, окрашиваемъ образы своими личными настроеніями, — и сфера нашего сочувствія человѣку ограничивается предѣлами лично испытаннаго, лично пережитаго нами. Объемъ *своего опыта* можетъ быть здѣсь уже или шире: у одного это — онъ самъ и его семья, у другого — его ближайшая среда, у третьяго — среда болѣе широкая (наприм., цѣлое сословіе). Послѣднею гранью субъективности является національность и раса: человѣкъ не въ силахъ понять чужую національную складку, неспособенъ сочувствовать представителямъ другой расы, пока онъ не изучилъ на личномъ опытѣ чужую національность или расу, т.-е. пока не пришелъ въ непосредственное

соприкосновеніе съ людьми другой націи или расы, не заглянулъ въ обиходъ ихъ жизни, пока его личные интересы, стремленія, дѣла, заботы не связались съ таковыми же интересами, стремленіями, дѣлами, заботами этихъ людей.—Психологическая суть этой субъективности разъясняется путемъ сравненія съ противоположнымъ пошибомъ художественной мысли – *объективнымъ*. Въ обывательскомъ „искусствѣ“ онъ—рѣдкость, но въ настоящемъ художественномъ творчествѣ встрѣчается зачастую. Человѣкъ, познающій человѣческое путемъ объективнымъ, не нуждается въ личномъ внутреннемъ опытѣ для того, чтобы понять чужую душу, чужіе нравы, характеры, страсти, вообще, душевный обиходъ другихъ людей. Ему достаточно для этого имѣть въ своемъ распоряженіи соотвѣтственныя свѣдѣнія. Имѣя ихъ, человѣкъ – худо ли, хорошо ли—созидаетъ образы на основаніи этого матеріала, не перенося на нихъ своихъ чертъ, не окрашивая ихъ своими настроеніями, не судя о людяхъ по себѣ и по своимъ.—Умъ *субъективнаго* склада, расширяя предѣлы своего творчества, обогащаетъ себя новыми внутренними опытами (иначе онъ не можетъ „творить“, т.-е. художественно мыслить). Уму *объективнаго* склада достаточно только пріобрѣтать новыя свѣдѣнія и упражнять воображеніе, преимущественно *симпатическое*. Конечно, если онъ пріобрѣтетъ также и новый внутренній опытъ,—тѣмъ лучше для него; но это не является безусловною необходимостью.

Здѣсь не лишне будетъ вспомнить о существенныхъ особенностяхъ и о важности для всѣхъ насъ „художественнаго познанія“ людей.

Вотъ передъ нами чужая душа, о которой не даромъ сказано, что она—потемки. Мы ее изучаемъ. Мы знакомимся какъ съ внѣшними, такъ и съ внутренними чертами обладателя этой души. Положимъ, намъ удалось опредѣлить, какой у него характеръ, умъ, темпераментъ и т. д. Его образъ жизни, его слабости, его привычки намъ извѣстны. Мы можемъ перечислить всѣ его достоинства и недостатки. Соединимъ вмѣстѣ все, что мы знаемъ о немъ, составимъ полный списокъ всѣхъ его чертъ и особенностей, и окажется, что все-таки мы этого человѣка не знаемъ, что его душа для насъ попрежнему—потемки.

Мы знаемъ не его, а о немъ. И такой отрицательный результатъ получился потому, что нашъ методъ въ данномъ случаѣ *не былъ художественнымъ*. Мы *анализировали* человѣка, мы разлагали его образъ на части, мы психологически анатомировали его. И мы узнали эти части. Но вѣдь человѣкъ—не сумма своихъ частей, а ихъ психологическій синтезъ. Этотъ синтезъ нельзя получить простымъ суммированіемъ душевныхъ элементовъ—его нужно *создать*, для чего требуются пріемы *художественнаго мышленія*. Для этого нужно имѣть рядъ цѣльныхъ, неразложенныхъ образовъ даннаго человѣка, взятыхъ въ разные моменты его жизни, преимущественно такіе, когда онъ обнаруживался со стороны важнѣйшихъ особенностей его душевнаго склада. Нужно взглянуть на него, когда онъ огорченъ, обрадованъ, разсерженъ, тронутъ, счастливъ, несчастливъ и т. д., и нужно умѣть посочувствовать ему, пожалѣть его, *понять* его въ данномъ положеніи, среди данныхъ обстоятельствъ его жизни. И тогда его душа перестанетъ быть для насъ сплошными потемками. Она начнетъ раскрываться намъ въ ея существенныхъ чертахъ, хотя бы при этомъ мы и не знали многихъ особенностей человѣка, разныхъ подробностей, какія обнаруживаются путемъ анализа, „анатомически“.

Это и есть художественное познаніе.

Такъ вотъ бываютъ умы и натуры, которымъ это художественное познаніе доступно преимущественно въ предѣлахъ ихъ личнаго внутренняго опыта. Чтобы художественно понять человѣка, они должны вмѣстѣ съ нимъ пережить хотя бы нѣкоторые важнѣйшіе моменты его душевнаго проявленія, когда его душа раскрывается и доступна сочувственному пониманію. Но встрѣчаются (значительно рѣже) другіе умы и натуры, которымъ не зачѣмъ переживать чужія радости и скорби, не зачѣмъ, такъ сказать, примѣрять къ себѣ самимъ чужія душевныя состоянія, чтобы интимно понять человѣка. Они могутъ войти въ его положеніе и разгадать его душу силою симпатическаго воображенія.—Первымъ по преимуществу доступно пониманіе натуръ психологически-родственныхъ ихъ собственной натурѣ. Вторые легко постигаютъ различныя натуры, въ томъ числѣ и тѣ, которыя психологически противоположны ихъ собственной.

Мы сказали, что объективность художественнаго мышленія встрѣчается въ массѣ людей сравнительно-рѣдко. Пожалуй, точнѣе будетъ сказать, что этому укладу мысли, который, можетъ быть, встрѣчается и не такъ рѣдко, только трудно развиваться среди условій обывательской жизни. Очень возможно, что даръ объективности и живость симпатическаго воображенія есть у многихъ, но изъ этихъ многихъ сравнительно немногимъ удается настолько освободиться отъ гнета текущей прозы жизни, чтобы этотъ даръ могъ получить должное развитіе. Отъ неупражненія онъ чахнетъ. А чтобы онъ могъ упражняться, человѣку нужно выйти изъ круга своихъ ближайшихъ отношеній и интересовъ, расширить рамки своихъ впечатлѣній, выработать въ себѣ умственную дальновидность, развить въ себѣ отзывчивость въ отношеніи ко многому постороннему, чуждому. Для всего этого требуются благопріятныя обстоятельства, извѣстныя усилія, добрая воля, наконецъ — досугъ.

Обывательское „творчество“, сказали мы, кромѣ преобладающей субъективности, характеризуется также чертами, сближающими его съ творчествомъ художниковъ-экспериментаторовъ. Но это — экспериментальность непроизвольная, ненарочитая, такъ сказать, „натуральная“. Обусловливается она весьма различными причинами, чаще всего слѣдующими: 1) *односторонними или неправильными освѣщеніемъ* образовъ и слагающихся изъ нихъ картинъ жизни, освѣщеніемъ, которое, въ свою очередь, вызывается узкостью кругозора обывателя, плохо видящаго дальше своего муравейника; 2) *вторженіемъ личныхъ чувствъ*, какія обыватель питалъ или питаетъ къ „оригиналамъ“, ибо образы относятся здѣсь почти исключительно къ лицамъ близкимъ, знакомымъ, роднымъ, друзьямъ, врагамъ и т. д.; 3) *личными настроеніями*, мѣняющимися во времени и въ зависимости отъ обстоятельствъ, при условіи (которое обыкновенно и имѣетъ мѣсто), что человѣкъ не хочетъ или не можетъ оградить образы отъ вліянія своего настроенія, отнюдь не вызваннаго ими и не имѣющаго внутренней связи съ ними; 4) *случайными ассоціаціями* образовъ съ различными представленіями, придающими этимъ образамъ особую постановку и особое освѣщеніе.

Подъ воздѣйствіемъ этихъ причинъ образы обыденно-художественнаго мышленія выходятъ далеко не вполнѣ отвѣчающими дѣйствительности: въ нихъ данъ извѣстный подборъ чертъ, и они получаютъ одностороннее освѣщеніе, *какъ будто бы обыватель производилъ своего рода эксперименты надъ дѣйствительностью*.

Если мы согласились, что обыденное, „натуральное“, „творчество“ по преимуществу *экспериментально* и сравнительно рѣдко *наблюдательно*, то съ тѣмъ вмѣстѣ мы пришли къ выводу, что высшее, „настоящее“, экспериментальное творчество крѣпче и глубже коренится въ психологіи человѣческаго мышленія, чѣмъ творчество наблюдательное. Съ этимъ выводомъ, повидимому, согласуются и данныя исторіи всѣхъ образныхъ искусствъ. Съ древнѣйшихъ временъ большинство художественныхъ произведеній принадлежало, если не цѣликомъ, то въ значительной степени къ творчеству экспериментальному. Достаточно указать, съ одной стороны, на древность и исконную популярность *басни* и другихъ формъ *сатиры*, а съ другой — на исконную и доселѣ продолжающуюся, въ разныхъ лишь формахъ, *подчиненность искусства цѣлямъ и запросамъ другихъ сферъ жизни* (въ древности и средніе вѣка — религіи и государству, нынѣ — политикѣ, разнымъ общественнымъ теченіямъ, нерѣдко — идеямъ, выработаннымъ наукой и философіей), подчиненность, въ силу которой въ искусствѣ по необходимости производится нарочитый подборъ чертъ и придается особое освѣщеніе образамъ. Укажемъ еще на искусство *тенденціозное* и *дидактическое*, представляющее собою лишь разновидность экспериментальнаго.

Можно вообще сказать, что всегда и вездѣ наиболѣе распространеннымъ и популярнымъ творчествомъ было именно экспериментальное разнаго рода и разнаго достоинства и что рѣдкія произведенія творчества наблюдательнаго обходятся безъ примѣси нѣкоторыхъ элементовъ художественнаго опыта.

Что касается творчества *наблюдательнаго*, болѣе или менѣе свободнаго отъ этой примѣси, то его отношенія къ *экспериментальному*, съ одной стороны (мы говоримъ здѣсь о творчествѣ высшемъ, „настоящемъ“), и къ психо-

логіи обыденнаго мышленія, съ другой, представляются намъ съ слѣдующемъ видѣ.

Истинный художникъ-экспериментаторъ (наприм., у насъ Гоголь, Достоевскій, Глѣбъ Успенскій, Чеховъ) производитъ свои *опыты* не иначе, какъ на основѣ близкаго и внимательнаго изученія жизни, которое, конечно, немыслимо безъ широкихъ, разностороннихъ *наблюденій*. Иначе говоря, художникъ-экспериментаторъ является въ то же время и наблюдателемъ. Но въ отличіе отъ художниковъ-наблюдателей въ тѣсномъ смыслѣ онъ въ своемъ творчествѣ не даетъ полнаго выраженія своимъ наблюденіямъ, а только пользуется ими какъ средствомъ или пособіемъ для того, чтобы правильно поставить и повести свои опыты. При всемъ томъ, однако, въ ихъ созданіяхъ мы всегда находимъ массу чертъ, указывающихъ на то, что экспериментаторъ былъ въ то же время и тонкимъ, вдумчивымъ наблюдателемъ жизни въ ея многоразличныхъ проявленіяхъ.

Итакъ, *опытъ* въ „настоящемъ", высшемъ искусствѣ, коренящійся въ психологіи обыденнаго мышленія, долженъ, чтобы стать явленіемъ высшаго порядка, пройти черезъ горнило художественнаго *наблюденія*, которое, разумѣется, также коренится въ психологіи обыденнаго мышленія, но только въ этой послѣдней сферѣ его районъ ограниченъ,—и оно рѣдко получаетъ здѣсь болѣе или менѣе широкое развитіе.

III.

Итакъ, въ основу изученія природы искусства и психологіи художественнаго творчества мы кладемъ положеніе, гласящее, что *между художественнымъ творчествомъ, въ собственномъ смыслѣ, и нашимъ обыденнымъ, житейскимъ мышленіемъ существуетъ тѣсное психологическое сродство: основы перваго даны въ художественныхъ элементахъ второго.*

Этотъ тезисъ, намъ кажется, приводитъ къ выводамъ, имѣющимъ свою важность для правильнаго пониманія природы искусства и его значенія въ умственномъ обиходѣ жизни человѣческой. Изъ этихъ выводовъ мы остановимся пока на двухъ.

Это, во-первыхъ, тотъ, который даетъ болѣе яркое освѣщеніе самому факту *пониманія* художественныхъ произведеній. Если бы не было художественныхъ элементовъ въ нашемъ обыденномъ мышленіи, если бы мы, обыватели, не были своего рода „художниками въ миніатюрѣ", то мы не могли бы понимать и усвоивать произведенія настоящихъ художниковъ. Между ними и нами была бы непроходимая пропасть, и ихъ голосъ оказался бы „гласомъ вопіющаго въ пустынѣ". Это положеніе, думается намъ, достаточно опредѣленно намѣчено выше, въ нашихъ лекціяхъ объ „Основахъ художественнаго творчества".

Замѣтимъ только, что если мы *понимаемъ* произведеніе художника, то это значитъ, что художественные элементы, имѣющіеся въ нашемъ мышленіи, въ данномъ случаѣ оживляются и крѣпнутъ, освобождаясь отъ угнетающихъ ихъ впечатлѣній, заботъ, разсѣянія текущей жизни, и мы переживаемъ вдохновенія художника, пріобщаемся къ его интуиціямъ и вмѣстѣ съ нимъ разрабатываемъ его поэтическіе замыслы. Чѣмъ значительнѣе и энергичнѣе будетъ эта дѣятельность нашего духа, тѣмъ лучше и полнѣе *поймемъ* мы художника.

Другой выводъ изъ нашего основного тезиса послужитъ психологическимъ освѣщеніемъ и оправданіемъ *реализма* въ искусствѣ.

Наше обыденное мышленіе по существу своему *реалистично*. Его художественные элементы, именно *образы*, взяты непосредственно изъ дѣйствительности и отличаются конкретностью, индивидуальностью. Они воспроизводятъ дѣйствительность, если и не хорошо, неправильно, не всесторонне, то по крайней мѣрѣ *просто* и *безыскусственно*. Къ нимъ всего болѣе примѣнимо то, что можно выразить терминомъ *наивный реализмъ*. И имъ чуждо все то, чѣмъ характеризуются нереалистическія направленія въ искусствѣ:— черты неотвѣчающія дѣйствительности, искусственное подведеніе фактовъ жизни подъ схему, заранѣе установленную, дедукція въ творчествѣ вмѣсто индукціи, блѣдныя, безплотныя очертанія фигуръ, символизирующихъ идею, и т. д., и т. д. Мнѣ кажется, можно установить, что почти все нереалистическое въ искусствѣ взято не изъ художественныхъ элементовъ обыденнаго

мышленія и, можетъ быть, вообще не имѣетъ въ немъ устоевъ. Откуда взялось оно, изъ какихъ сферъ мысли, это—другой вопросъ, на который мы постараемся отвѣтить въ дальнѣйшемъ.

Если взять любой образъ изъ сферы нашего обыденнаго мышленія и, задержавъ его въ сознаніи, подвергнуть дальнѣйшей разработкѣ, устраняя черты случайныя или ненужныя для проявленія, напр., характера лица, къ которому относится образъ, то на этомъ пути изъ такого обыденно-художественнаго образа можетъ возникнуть настоящій художественный.

Важнѣйшее отличіе настоящаго художественнаго образа отъ обыденнаго состоитъ въ томъ, что первый, оставаясь индивидуальнымъ, въ то же время *типиченъ*, между тѣмъ какъ второй по преимуществу индивидуаленъ, и въ немъ черты типичные заслонены иными, нерѣдко случайными или совсѣмъ нехарактерными. Прямая задача художника сводится къ очисткѣ обыденныхъ образовъ отъ всего случайнаго и ненужнаго, и къ усиленію въ нихъ чертъ типическихъ. Производя эту работу, художникъ обобщаетъ дѣйствительность; — „сквозь игру случайностей", говоря словами Тургенева, онъ „добивается до типовъ", и въ этихъ образахъ—типахъ дѣйствительность находитъ свое истолкованіе, а мы, воспринимая ихъ, легко узнаемъ въ нихъ свои собственные обыденные образы (какіе мы имѣемъ или можемъ имѣть), но только получившіе ту обработку и постановку, которыхъ мы сами не могли имъ дать.

Вспомнимъ, какое впечатлѣніе общепонятной и несомнѣнной *правды* производили такіе *реальные* художественные образы, когда они появлялись въ искусствѣ на смѣну ходульнымъ, сочиненнымъ образамъ разныхъ ложно-художественныхъ школъ:—образамъ псевдо-классическимъ, романтическимъ, символическимъ и т. д. Въ Онѣгинѣ, въ Ленскомъ, въ Татьянѣ, въ Фамусовѣ, Молчалинѣ, Чацкомъ, Сквозникѣ-Дмухановскомъ, Хлестаковѣ, Маниловѣ и т. д., и т. д. непредубѣжденная публика сейчасъ же узнала свои собственныя созданія,—образы, которые она уже имѣла въ своемъ распоряженіи, но только не въ состояніи была превратить ихъ въ типичныя обобщенія, способныя истолковать и освѣтить дѣйствительность. За нее

это сдѣлали художники, и образы, ими созданные, сразу ассоціировавшись съ соотвѣтственными обыденными, стали общераспространенными образами—понятіями, т.-е. формами мысли, которыя стали достояніемъ цѣлыхъ поколѣній, служа имъ для уясненія соотвѣтственныхъ явленій дѣйствительности.

Кстати обратимъ здѣсь вниманіе на одно недоразумѣніе, тѣсно связанное съ явленіемъ, о которомъ идетъ рѣчь. Часто говорятъ, что образъ, созданный художникомъ, становясь общимъ достояніемъ, *опошливается*. Въ этомъ есть доля относительной правды: всѣ мы усваиваемъ себѣ созданіе художника—въ мѣру нашего умственнаго и нравственнаго развитія,—мы *повторяемъ* творчество поэта, *какъ можемъ и умѣемъ*. Одни изъ насъ въ зависимости отъ природныхъ особенностей ума, отъ уровня умственнаго развитія, наконецъ—отъ возраста и опыта жизни, дѣлаютъ это лучше, другіе—хуже. И, разумѣется, Пушкинъ, Грибоѣдовъ, Лермонтовъ, Гоголь, Тургеневъ и др., „усвоенные" подростками и совсѣмъ зелеными юношами, это,—своего рода „Фрейшицъ, разыгранный перстами робкихъ ученицъ". Чтобы понять большого художника, нужно имѣть большой опытъ жизни, нужно самому уже обладать образами, соотвѣтствующими тѣмъ, которые даны художникомъ. Но даже имѣя ихъ, многіе изъ насъ не въ состояніи (въ зависимости отъ разныхъ чисто личныхъ причинъ) возвыситься до высоты замысловъ поэта и берутъ его созданія въ упрощенномъ и какъ бы приниженномъ видѣ. Они понимаютъ типъ, но не могутъ понять и пережить той внутренней тревоги, тѣхъ душевныхъ движеній, съ которыми художникъ создавалъ этотъ типъ. Большая художественная цѣнность размѣнивается на мѣдную монету. Въ этомъ-то и состоитъ та доля правды, какая заключена въ утвержденіи, что созданія художника, становясь достояніемъ всѣхъ и каждаго, „опошляются". Какъ видитъ читатель, это служитъ только лишнимъ подтвержденіемъ нашего тезиса о тѣсной психологической связи между образами настоящаго искусства и тѣми, которые принадлежатъ нашему обыденному мышленію: мы воспринимаемъ первые вторыми и сообразно качеству и достоинству этихъ послѣднихъ либо

„опошляемъ“ или принижаемъ первые, либо усваиваемъ ихъ какъ слѣдуетъ, не портя ихъ. Порча и опошленіе въ извѣстной мѣрѣ неизбѣжны, но это зло поправимое: его исправляетъ сама жизнь въ мѣру успѣховъ умственнаго и нравственнаго развитія и повышенія уровня сознательности человѣка и всего общества.

Но есть произведенія „искусства“, которыя никогда не опошливаются по той простой причинѣ, что не находятъ доступа въ сферу обыденнаго мышленія, ибо они взяты не изъ дѣйствительности, а изъ головы сочинителя. Они могутъ нравиться публикѣ, потому ли что хорошо исполнены (звучные стихи, красивая проза, эффектное построеніе, блестящая кисть, и т. д.), или въ силу моды, или, наконецъ, благодаря популярности идей, вложенныхъ въ эти искусственные образы. Какъ проводники идей, такіе образы могутъ имѣть свое значеніе, положительное или отрицательное, смотря по характеру идеи. Но не будучи художественными типами, обобщающими дѣйствительность, они не имѣютъ, такъ сказать, зацѣпки въ обыденномъ мышленіи, не становятся его достояніемъ, а слѣдов. и не подлежатъ „опошленію“. Они остаются у себя дома— въ книгѣ, на картинѣ и т. д.—столь же нетронутые и мертвые, какъ и въ первый день ихъ созданія.

Мнѣ случилось однажды наглядно убѣдиться въ этомъ преимуществѣ „опошляющагося“ искусства передъ „не опошляющимся“, когда я видѣлъ на сценѣ „Три сестры“ Чехова и потомъ „Орленка“ Ростана. Сколько толковъ, сколько различныхъ ощущеній, сколько разноголосицы и превратнаго пониманія вплоть до грубо-наивнаго вызвала пьеса Чехова! Она „опошливалась“ и даже извращалась, такъ сказать, на моихъ глазахъ. Съ другой стороны, какъ хорошо и какъ единодушно-холодно былъ понятъ „Орленокъ“, въ которомъ нечего опошливать! И я сказалъ себѣ: да, „Три сестры“ — истинно-художественное созданіе, а „Орленокъ“ — только красивое произведеніе искуснаго сочинительства. Пьеса Чехова сильно „опошливается“, но зато и много даетъ. Пьеса Ростана не опошливается и ничего не даетъ, кромѣ эффектнаго зрѣлища и трескучихъ словъ.

Въ то время какъ этого рода произведенія ложнаго искусства, какъ бы они ни назывались—псевдо-классическими, романтическими, символическими, декадентскими,— очень и очень далеко отстоятъ отъ нашего обыденно-художественнаго мышленія, произведенія настоящихъ художниковъ въ своей жизненной правдѣ и простотѣ такъ близко подходятъ къ нему, что нерѣдко у насъ возникаетъ иллюзія, будто они—ничто иное, какъ тоже самое обыденное мышленіе, только отлитое въ извѣстную литературную или иную (напр., живописную) форму. Такая иллюзія навязывается съ особливою легкостью тамъ, гдѣ мы не видимъ кропотливаго труда, вынашиванія и разработки образовъ, и сама литературная форма отличается простотою и безыскусственностью. Такъ это—въ художественной прозѣ (а часто и въ стихахъ) Пушкина, у Л. Н. Толстого, у Чехова. Намъ кажется, будто мы имѣемъ здѣсь дѣло просто съ обыденнымъ мышленіемъ, но только— настоящаго, большого художника. Это, конечно, иллюзія: созданія этихъ художниковъ были продуктами не обыденнаго ихъ мышленія, а высшаго творчества и, прежде чѣмъ получить окончательную форму, долго вынашивались и разрабатывались. Ихъ простота и правда были результатомъ не отсутствія разработки, не того, что будто бы образы были взяты и положены на бумагу „сырьемъ“, а напротивъ, они явились какъ послѣднее слово творческой работы надъ образами, лишь первые наброски которыхъ были даны въ обыденномъ мышленіи художника. Если въ обыденномъ мышленіи простота и правда образовъ даются даромъ, являясь ихъ естественнымъ достояніемъ (ибо тутъ нѣтъ сочинительства), то въ высшемъ художественномъ творчествѣ требуется много труда и вдумчивости, чтобы въ концѣ-концовъ добиться простоты и правды какъ въ самомъ замыслѣ, такъ и въ его развитіи, въ выраженіи, въ постановкѣ и группировкѣ образовъ, въ общей концепціи произведенія.

IV.

Тѣсная психологическая связь *обыденно-художественныхъ актовъ* рѣчи-мысли съ образными элементами языка такъ непосредственно ясна и ощутительна, что не нуждается въ долгихъ разъясненіяхъ. *)

*) Но этотъ вопросъ требуетъ фактической разработки и иллюстраціи примѣрами. Читатель найдетъ то и другое въ дальнѣйшихъ статьяхъ этого сборника

Достаточно только представить себѣ языкъ, въ которомъ нѣтъ никакихъ образныхъ элементовъ, и всѣ слова — прозаичны. Спрашивается: во что превратились бы художественные процессы рѣчи-мысли обывателя, орудующаго подобныхъ языкомъ? Въ распоряженіи такого обывателя остались бы только тѣ образы, которые являются неизбѣжными спутниками понятій и представленій,— и художественная цѣнность этихъ образовъ была бы ничтожна, потому что обыватель не находилъ бы въ своей рѣчи необходимыхъ орудій для ихъ болѣе или менѣе художественнаго выраженія.

Въ экономіи его мышленія отсутствовали бы такія безусловно необходимыя средства или „пружины“ образной мысли, какъ метафора, синекдоха и метонимія. Отсутствіе ихъ обозначало бы, что *у него вообще нѣтъ способности мыслить тропами, сравнивать, переносить признаки одного образа на другой, представлять себѣ часть для того, чтобы живѣе вообразить цѣлое.*

Усваивая съ дѣтства языкъ, богатый тропами и другими образными элементами, мы являемся наслѣдниками, такъ сказать, „художественнаго капитала“, накопленнаго въ языкѣ работою многихъ поколѣній, и наша обыденно-художественная мысль есть только „процентъ“ отъ этого „капитала“.—Такъ, наприм., тѣ метафоры, къ которымъ мы прибѣгаемъ въ нашемъ обыденномъ мышленіи, представляются психологически — возможными именно потому, что, владѣя языкомъ, который самъ богатъ метафорами, мы изощрили въ себѣ способность орудовать этимъ пріемомъ мысли—уже независимо отъ того, имѣется ли въ языкѣ, или нѣтъ, соотвѣтственная метафора для даннаго случая. Вообще можно сказать, что образные элементы языка важны для насъ не только какъ средство, какъ „краски“ для художественнаго выраженія мысли, но въ особенности —*какъ орудіе воспитанія и изощренія художественныхъ силъ нашего мышленія*[**]).

Художественный пошибъ нашего обыденнаго, обывательскаго мышленія есть функція художественныхъ пріемовъ мысли многихъ поколѣній — пріемовъ, результаты которыхъ вѣками накопились и сложены въ языкѣ.

**) См. въ приложеніи статью В. Харціева.— „*Психологія поэтическаго образа въ примѣненіи къ воспитанію*“. Прим. Б. Л.

Но если мы признали, что настоящее—высшее—художественное творчество есть ничто иное, какъ обыденное художественное мышленіе, только усовершенствованное и возведенное на высшую ступень, *то вмѣстѣ съ тѣмъ мы должны признать и тѣсную генетическую связь высшаго творчества съ языкомъ.*

Этотъ выводъ можно выразить въ формулѣ: *высшее творчество есть функція обыденной художественности нашего мышленія, а эта обыденная художественность есть въ свою очередь функція художественныхъ элементовъ языка.*

Но не трудно видѣть, что отношенія къ языку творчества обыденнаго и творчества поэта-художника далеко не одинаковы.

Обыденное творчество стоитъ гораздо ближе къ языку, чѣмъ высшее; оно даже какъ бы сливается съ языкомъ, и ихъ взаимныя отношенія, ихъ воздѣйствія другъ на друга гораздо тѣснѣе, интимнѣе и вмѣстѣ съ тѣмъ проще, „обыденнѣе“, чѣмъ взаимоотношенія между языкомъ и высшимъ искусствомъ.

Отличительныя черты художественныхъ процессовъ мысли, совершающихся повседневно въ огромномъ количествѣ во всѣхъ слояхъ населенія, это—*наивность, непроизвольность, безыскусственность, легкость, свобода отъ условныхъ формъ и шаблоновъ литературной традиціи.* Художникъ - обыватель ограниченъ только предѣлами родного языка, но въ этихъ границахъ, которыя чрезвычайно широки, онъ не встрѣчаетъ на своемъ пути тѣхъ затрудненій въ утилизаціи слова, какія выпадаютъ на долю настоящаго художника. Чтобы встрѣтиться съ этими затрудненіями и увидѣть себя въ необходимости вступить въ борьбу съ языкомъ, нужно подняться надъ нимъ. И чѣмъ выше подъемъ, тѣмъ труднѣе эта борьба. Оттуда—„муки слова“, неизбѣжно переживаемыя всѣми истинными художниками въ процессѣ ихъ творчества. Психологія этого явленія прекрасно разобрана *А. Г. Горнфельдомъ* въ его извѣстной статьѣ: „*Муки слова*“. **).

**) Статья: „Муки слова“ А. Горнфельда помѣщена въ нашемъ сборникѣ. См. дальше. Прим. Б. Л.

V.

Такъ какъ читатель въ слѣдующихъ статьяхъ найдетъ подробное обоснованіе вопроса о прозѣ и поэзіи въ языкѣ, то мы лишь вкратцѣ коснемся въ настоящей главѣ *прозаическихъ элементовъ* мысли—рѣчи, поскольку это будетъ необходимымъ для выясненія нашей основной задачи.

Начнемъ съ разсмотрѣнія *понятія*, искусственно выдѣляемаго изъ его „словесной оболочки“.—Когда образъ, связанный съ обыденнымъ понятіемъ, не задерживается въ сознаніи, когда онъ, промелькнувъ, исчезаетъ, и отъ него остается только какъ бы слѣдъ, служащій символическимъ указаніемъ на понятіе, тогда данный актъ мысли долженъ быть признанъ *нехудожественнымъ*, слѣдов. *прозаическимъ*, ибо образъ не осуществился. благодаря чему само понятіе выиграло въ *отвлеченной обобщенности*. Въ противоположность обобщенности художественной (образно-типичной), *эта отвлеченная обобщенность, не основанная на образѣ, является тѣмъ, что мы называемъ „прозою“*.

Идя въ этомъ направленіи дальше, т. е. искусственно усиливая отвлеченность понятія и устраняя все образное въ немъ, мы доходимъ до тѣхъ широкихъ—наукобразныхъ—понятій, которыя уже пригодны для пользованія ими въ научномъ изслѣдованіи и подлежатъ дальнѣйшей—филссофской—обработкѣ.

Введенныя въ „лабораторію“ научныхъ изысканій или въ систему философскаго умозрѣнія, эти понятія перерабатываются такъ, что перестаютъ быть обыденными и являются крайнимъ и высшимъ выраженіемъ „прозы мышленія“. Идя въ противоположномъ направленіи, т. е. усиливая образность, и при томъ такъ, чтобы она могла распространяться на все содержаніе понятія, мы получаемъ *типичность*, мы возводимъ понятіе на степень художественнаго образа; это и есть „поэзія мысли“.—Слѣдов. *поэзія* и *проза*, въ ихъ высшемъ выраженіи, т. е. *первая—какъ искусство, вторая—какъ наука и философія*, это антиподы, но онѣ сближаются и роднятся въ томъ отношеніи, что обѣ, только каждая по своему, преслѣдуютъ общее, а не частное, и являются выраженіемъ

познавательныхъ, теоретическихъ стремленій человѣчества. И этимъ онѣ и отличаются отъ своихъ элементовъ, данныхъ въ обыденномъ мышленіи, гдѣ „проза“ и „поэзія“ одинаково являются актами мысли, направленными по преимуществу на частное, на конкретное, на индивидуальное и преслѣдующими ближайшія задачи жизни. Обыденное мышленіе характеризуется рѣзко выраженнымъ прикладнымъ направленіемъ.

Отношенія между „прозою“ высшаго мышленія (теоретическаго, научно-философскаго) и „прозою“ обыденнаго (прикладнаго, житейскаго) гораздо сложнѣе, чѣмъ это могло бы показаться съ перваго взгляда; они сложнѣе также и тѣхъ отношеній, какія существуютъ между „поэзіею“ высшаго мышленія и поэзіею обыденнаго. Настоящее искусство, высокая поэзія стоятъ значительно ближе къ „обыденно-художественному“ мышленію, чѣмъ настоящая наука и отвлеченная философія—къ „обыденно-прозаическому“ мышленію.

Надлежащая постановка и освѣщеніе этого вопроса даетъ намъ возможность уловить важнѣйшія черты психологіи „мукъ теоретическаго (научно-философскаго) творчества“.

Исторія указываетъ на происхожденіе нѣкоторыхъ, давно уже отвлеченныхъ, областей знанія изъ чисто—прикладной, повседневной, дѣятельности человѣка, изъ ремесла (ботаники—изъ огородничества, геометріи изъ землемѣрія и т. д.), и здѣсь первые ростки „прозы“ научной представляются намъ непосредственно выступающими изъ прикладной „прозы“ обыденнаго мышленія.

Но если мы возьмемъ, напр. Эвклидову геометрію, то разстояніе между этою высшею „прозою“ и „прозою“ обыденною окажется огромнымъ. А если возьмемъ новую геометрію, основанную Лобачевскимъ, то это разстояніе превратится уже въ настоящую пропасть, и, съ точки зрѣнія обыденной мысли, эти верхи отвлеченнаго математическаго мышленія кажутся чѣмъ-то какъ бы „не отъ міра сего“, чѣмъ-то чуждымъ, почти фантастическимъ. Такая же самая картина взаимной отчужденности представится намъ и въ другихъ случаяхъ, напр. когда мы возьмемъ съ одной стороны любую изъ современныхъ

наукъ (кромѣ развѣ конкретно-описателныхъ), а съ другой—наше обыденное, житейски-прикладное, мышленіе. Равнымъ образомъ и философскія системы, какъ метафизическія, такъ и позитивныя, кажутся намъ неимѣющими корней или точекъ приложенія въ нашемъ обыденномъ мышленіи. Эта пропасть, *въ психологическомъ смыслѣ*, отнюдь не заполняется тѣмъ, что даютъ для жизни практическія примѣненія науки (изобрѣтенія, техника), или тѣмъ воздѣйствіемъ на общественную и политическую жизнь, какое нерѣдко оказываютъ философскія идеи. Этою—въ обширномъ смыслѣ „прикладною"—стороной своей высшее отвлеченное мышленіе пріобрѣло, такъ сказать, „права гражданства" и добилось признанія со стороны обыденнаго мышленія, но „признаніе" еще не значитъ „пониманіе".

Такой—психологической—пропасти нѣтъ между высшимъ художественнымъ творчествомъ и обыденно-художественнымъ мышленіемъ.

VI.

Подводя итоги, вернемся къ вопросу о различеніи двухъ художественныхъ методовъ, *наблюдательнаго* и *опытнаго*, и посмотримъ, какъ освѣщается онъ тѣми мыслями и соображеніями, которыя изложены въ предшествующихъ главахъ.

Высшее художественное мышленіе, настоящее творчество геніевъ и талантовъ, коренится въ процессахъ обыденнаго мышенія: это его реальное психологическое основаніе, безъ котораго оно не имѣло бы почвы подъ собой, было бы безжизненнымъ, чисто „головнымъ", выродилось бы въ искусственное сочинительство, что и бывало.

Но, коренясь въ нормахъ и пріемахъ обыденнаго мышленія, оно высоко подымается надъ его уровнемъ,—и не будь между ними промежуточныхъ звеньевъ, ихъ внутреннее психологическое сродство было бы затемнено. Спускаясь съ высотъ творчества внизъ, мы встрѣчаемъ рядъ нисходящихъ ступеней—второстепеннаго творчества, характеризующагося убылью „мукъ" и все большею и большею близостью *къ наивному реализму* обыденнаго мышленія. На низшихъ ступеняхъ это художественное

мышленіе, не сопровождаемое сколько нибудь замѣтными „муками", кромѣ развѣ чисто словесныхъ, незамѣтно сливается со стихіей обыденно—художественной рѣчи-мысли.

Слѣдовательно, между верхами художественнаго творчества и низами обыденной мысли нѣтъ пропасти. Велико разстояніе между ними, но оно заполняется промежуточными ступенями, а также и тѣмъ воспитаніемъ, той культурою ума, въ силу которой изощряется художественная воспріимчивость обывателя и совершенствуются пріемы его поэтической мысли. Непониманіе и опошливаніе обывателями произведеній высшаго творчества составляютъ величину не постоянную, а перемѣнную, и колеблются то въ ту, то въ другую сторону отъ индивидуума къ индивидууму, отъ одного общественнаго слоя къ другому, отъ поколѣнія къ поколѣнію. Въ сущности это непониманіе или опошливаніе состоитъ въ томъ, что, воспринимая, скажемъ, творчество Шекспира, Гете, Гейне, Пушкина и т. д., мы воображаемъ, что оно совершалось не на верхахъ поэтической мысли, а гдѣ—нибудь пониже, на одной изъ ближайшихъ къ намъ ступеней художественнаго мышленія. А—на какой именно,—это мы представляемъ себѣ въ зависимости отъ суммы и качества нашихъ знаній, наблюденій, вообще всего душевнаго капитала, какимъ мы располагаемъ,—отъ относительнаго достоинства нашего художественнаго мышленія, наконецъ отъ того, насколько мы способны пережить хотя бы часть тѣхъ „мукъ" творчества, которыми сопровождалось созданіе великихъ твореній искусства.

Владѣя извѣстнымъ „душевнымъ капиталомъ", мы, обыватели, можемъ отчасти переживать эти муки и возвышаться до надлежащаго пониманія творческой мысли великихъ поэтовъ,—но при одномъ непремѣнномъ условіи, а именно—чтобы намъ былъ ясенъ тотъ путь, которымъ шелъ поэтъ, т. е. *чтобы мы не ошиблись въ опредѣленіи метода его художественнаго познанія*.—Дѣло идетъ не о томъ, чтобы сейчасъ же опредѣлить въ подробностяхъ методическіе пріемы художника (это возможно только послѣ тщательнаго критическаго изученія произведенія), а о томъ, чтобы на первыхъ же порахъ распознать, чѣмъ является художникъ въ данномъ произведеніи:

наблюдателемъ или *экспериментаторомъ*. Ибо, вѣдь, понять художника въ его данномъ произведеніи—значитъ повторить вслѣдъ за нимъ его наблюденія или эксперименты. Нетрудно представить себѣ, какая путаница, какая безтолковщина возникнетъ, если мы ошибемся въ распознаваніи метода и, принявъ, напр., эксперименты за наблюденія, будемъ наблюдать тамъ, гдѣ поэтъ экспериментировалъ. Одно и то же явленіе жизни можетъ быть предметомъ какъ опыта, такъ и наблюденія. Но опытъ связанъ съ извѣстными настроеніями, съ опредѣленнымъ порядкомъ думъ и чувствъ, какихъ не требуетъ или не предполагаетъ наблюденіе. Вотъ именно намъ и нужно пріобщиться къ данному настроенію и войти въ курсъ этихъ думъ и чувствъ. Не всегда это удается намъ, по крайней мѣрѣ—сразу. Поскольку не удалось, постольку данное экспериментальное произведеніе искусства осталось непонятымъ.

Въ художественныхъ экспериментахъ большую роль играетъ *смѣхъ*. И это нерѣдко вводитъ насъ, обывателей, въ заблужденіе. Не сразу улавливаемъ мы всю горечь этого смѣха. Бываетъ и такъ, что, замѣтивъ эту горечь, мы отказываемся воспринимать ее и продолжаемъ смѣяться веселымъ смѣхомъ. Сколько было такихъ читателей и почитателей Гоголя и Салтыкова, которые, вполнѣ понимая трагическую сторону смѣха этихъ писателей, не проникались однако соотвѣтственными настроеніями, какъ бы игнорировали эту сторону и довольствовались однимъ смѣхомъ!

Великія (да и невеликія) произведенія экспериментальнаго художественнаго творчества не легко поддаются нашему пониманію главнымъ образомъ потому, что почти всегда интуиціи художниковъ—экспериментаторовъ мрачны, безотрадны, исполнены душевныхъ мукъ высшаго порядка, а это и есть то самое, къ чему мы, обыватели, въ большинствѣ случаевъ чувствуемъ родъ органическаго отвращенія. И однакоже, въ концѣ-концовъ, не можемъ обойтись безъ нихъ. Въ лабораторіяхъ художниковъ—экспериментаторовъ вырабатываются „психическіе яды“, которыхъ мы боимся, но которыми мы все—таки, волей—неволей, отравляемся,—и мучительно—сладка, и благотворно—болѣзненна эта отрава, обновляющая душу и пробуждающая въ ней (выражаясь словами Пушкина) „безкрылое желаніе“—„мыслить и страдать“.

„Страданіе очеловѣчиваетъ даже животныхъ“, говорилъ Гейне. Вѣка культурнаго развитія выработали въ насъ, „чадахъ праха“, инстинктивное стремленіе ко всему, что способно очеловѣчивать насъ, въ томъ числѣ и къ душевнымъ страданіямъ высшаго порядка. Да и вся исторія прогресса культурныхъ народовъ въ существѣ своемъ сводится къ постепенному и все бо̀льшему очеловѣченію психики людей путемъ созданія высшихъ потребностей и стремленій ума и чувства, неразлучныхъ съ многими и великими скорбями и всяческими томленіями мысли и совѣсти. Оттуда—и всѣ „психическіе яды“ творчества, оттуда и наше обывательское тяготѣніе къ этой благой отравѣ,—не взирая на боязнь утратить счастливую непосредственность обыденнаго сознанія.

Опытъ—говорили мы,—есть разновидность *наблюденія*, и творчество художниковъ — экспериментаторовъ основывается на тщательныхъ, широкихъ и нерѣдко разносторонніхъ наблюденіяхъ надъ жизнью.

Но едва-ли художники-экспериментаторы справились бы со своею задачею, если бы въ ихъ распоряженіи не было уже готоваго и обработаннаго матеріала наблюденій—въ произведеніяхъ художниковъ-наблюдателей. Эти послѣдніе даютъ намъ болѣе или менѣе широкую, возможно-правдивую картину дѣйствительности, и по этой картинѣ мы часто познаемъ нашу собственную жизнь и нашу душу гораздо лучше, чѣмъ мы могли бы познать ихъ путемъ непосредственнаго изученія. Это познаніе и является необходимымъ основаніемъ и отправною точкою экспериментальнаго творчества. Здѣсь довольно явственно различаются слѣдующіе моменты.

Если девизомъ эксперимента въ искусствѣ могутъ служить слова: *мыслить и страдать*, то девизомъ творчества наблюдательнаго можно бы избрать только первое изъ этихъ словъ: *„мыслить“*. Этимъ опредѣляется, какъ прямая задача, такъ и основныя черты психологіи наблюдательнаго искусства. Его цѣль—*познаніе человѣка, анализъ души человѣческой, раскрытіе психологіи взаимо-*

отношеній между человѣкомъ и обществомъ, постановка и разработка вытекающихъ оттуда нравственныхъ задачъ, ровно какъ и проблеммы счастья. Все это разрабатывается и воплощается въ типичныхъ картинахъ жизни, въ типахъ, объединяющихъ характеры, натуры, общественныя черты, въ художественномъ психологическомъ анализѣ. Въ наблюдательномъ художественномъ творчествѣ геніевъ и талантовъ разныхъ степеней вѣками накопляются огромныя сокровища „поэтической науки“ о человѣкѣ. Минуя эту „науку“, трудно, почти невозможно намъ, обывателямъ, возвыситься до „чистой человѣчности“. Въ міровой школѣ наблюдательнаго искусства мы учимся знать и цѣнить все лучшее человѣческое, въ ней воспитывается наше *симпатическое воображеніе*, безъ котораго нѣтъ сочувствія, нѣтъ состраданія, нѣтъ нравственныхъ отношеній,—и призывъ поэта:

Жизни вольнымъ впечатлѣньямъ
Душу вольную отдай,
Человѣческимъ стремленьямъ
Въ ней проснуться не мѣшай...

находитъ тогда въ нашей душѣ созвучныя струны. —Таковъ первый моментъ, который мы различаемъ здѣсь. Второй моментъ это — особая постановка въ наблюдательномъ искусствѣ тѣхъ высшихъ человѣческихъ страданій, о которыхъ мы говорили выше, какъ о неизбѣжномъ спутникѣ экспериментальнаго творчества. — Если девизомъ наблюдательнаго искусства является одно слово — „мыслить“, то это еще не значитъ, что другое слово „страдать“ совсѣмъ устраняется. Нѣтъ, безъ высшаго — человѣчнаго — страданія дѣло и тутъ не обходится; но только, въ противоположность тому, что мы находимъ въ опытномъ творчествѣ, страданіе отнюдь не является условіемъ и спутникомъ художественнаго процесса: *оно — его слѣдствіе, оно — та награда, которой мы удостоиваемся за трудъ познанія, за изученіе „поэтической науки“* о человѣкѣ. Мы говорили (въ гл. II) о томъ, что мы въ нашемъ обыденно — художественномъ мышленіи являемся по преимуществу экспериментаторами, а не наблюдателями и что эти наши опыты характеризуются непроизвольностью, случайностью, односторонностью и негуманностью. Вотъ

именно въ задачу нашего человѣчнаго воспитанія и входитъ требованіе отказаться отъ этихъ „доморощенныхъ“ экспериментовъ и замѣнить ихъ иными, высшими, сознательными, гуманными, какимъ учитъ насъ искусство.

Но этого сдѣлать нельзя безъ предварительнаго расширенія кругозора, изощренія мысли, воспитанія чувства и симпатическаго воображенія, однимъ словомъ, безъ всего того, что даетъ намъ „школа“ высшаго наблюдательнаго искусства. Въ этой школѣ мы учимся быть людьми, и высшія человѣческія страданія становятся доступны намъ. Имѣя ихъ въ своемъ распоряженіи, мы можемъ, вслѣдъ за художниками экспериментаторами, приступить къ тѣмъ „опытамъ“, въ которыхъ раскрываются намъ всѣ язвы нашей жизни и сгущается скорбь нашего существованія и весь мракъ нашей души....

Д. Овсянико-Куликовскій.



Элементарныя формы поэзіи.

Вопросъ о поэзіи, поэтическомъ творчествѣ, принадлежитъ къ числу тѣхъ объектовъ человѣческаго познанія, которые требуютъ радикальнаго пересмотра, основательной чистки въ смыслѣ постановки этого вопроса и его рѣшенія. Ни въ одной области человѣческаго знанія вы не найдете такой сбивчивой, неустойчивой терминологіи, такого множества и разнообразія ложныхъ понятій, предразсудковъ — этихъ „старыхъ истинъ“, какъ здѣсь, въ воззрѣніяхъ человѣка на одно изъ могучихъ проявленій его духа.

Поэты говорятъ о своей дѣятельности образами—загадками, и ихъ признанія, надлежащимъ образомъ использованныя, неразъ колебали эстетическія, апріорныя построенія, подорвавъ довѣріе не только къ этимъ построеніемъ, но и къ важности изученія теоріи поэзіи, этого любопытнѣйшаго отдѣла теоріи познанія. Литературная критика, при всемъ разнообразіи направленій, орудуя такими неуклюжими терминами, какъ объективное и субъективное, идеализмъ и реализмъ, идеализація и отраженіе дѣйствительности, держится въ общемъ, при анализѣ поэтическихъ концепцій, метода, давно уже заподозрѣннаго: объясненія чего-то сложнаго еще болѣе сложнымъ. На мѣсто древнихъ трехъ эстетическихъ „китовъ“ — истины, красоты, блага вводятся новыя основныя начала, столь же метафизическія, какъ и эти старые боги.

И въ наукѣ и въ литературной критикѣ прочно держится весьма вредный предразсудокъ, по которому поэзія противополагается прозѣ, наукѣ, несмотря на то, что языкознаніемъ давно уже установлено, что это явле-

нія одного порядка. Прежній взглядъ на поэзію, какъ подражаніе природѣ, смѣнился не болѣе удачнымъ представленіемъ объ отраженіи дѣйствительности. Поэзія, благодаря отчасти предразсудкамъ, прививаемымъ со школьной скамьи, отчасти широкому вліянію литературной критики, сѣющей полупросвѣщеніе въ массахъ читателей, противополагается не только прозѣ—наукѣ, но, если такъ можно выразиться, самой себѣ. Характерную черту всякаго поэта составляетъ такъ называемое образное мышленіе, свойственное, напримѣръ, и А. Толстому и Л. Н. Толстому. Но для насъ сочетаніе словъ „поэтъ Л. Н. Толстой", „поэтъ И. С. Тургеневъ" прозвучитъ какою-то дикою нелѣпостью, обмолвкой, недоразумѣніемъ. Почему „исторія одной души"—исповѣдь „Мцыри" Лермонтова будетъ поэзіей, а „Казаки" Л. Н. Толстого, такая же несомнѣнно поэтическая исповѣдь, исторія одной души, будетъ всего лишь художественной повѣстью? Почему Пушкинъ въ стихотвореніяхъ „Чернь", „Разговоръ книгопродавца съ поэтомъ"—поэтъ, а въ „Египетскихъ ночахъ"—повѣствователь,—художникъ? Зачѣмъ понадобился этотъ новый терминъ?

Сказка про бѣлаго бычка—о воплощеніи идеи въ особую форму, разсказанная когда-то человѣчеству Платономъ, является чуть ли не однимъ изъ незыблемыхъ законовъ поэтическаго творчества не въ однихъ только школьныхъ учебникахъ, отстающихъ всегда отъ большой, настоящей науки. Въ самой наукѣ о поэзіи, въ исторіи литературы, не въ примѣръ прочимъ научнымъ областямъ, сильно даетъ себя чувствовать метафизика; мы не наблюдаемъ здѣсь полнаго и всесторонняго примѣненія эволюціонной точки зрѣнія, далеки еще отъ широкаго и плодотворнаго примѣненія того метода изслѣдованія, по которому всякое сложное явленіе должно быть сведено къ простѣйшимъ элементамъ, чтобы затѣмъ установить связь между ними. Возникновеніе и жизнь слова, элементарной формы поэзіи и прозы, должно быть положено въ основу изученія возникновенія и жизни сложнаго словеснаго произведенія. А между тѣмъ, что мы видимъ въ дѣйствительности? Намъ не кажется нелѣпостью, абсурдомъ полное почти отдѣленіе исторіи литературы отъ

исторіи языка. Мало того, въ самой исторіи литературы, несмотря на установленную твердо связь такъ называемой народной поэзіи съ творчествомъ такихъ-то по имени мастеровъ, упорно держатся такія вредныя прямо термины, какъ поэзія безыскусственная, противополагаемая поэзіи—искусству.

Освободиться отъ этой безтолочи возможно только путемъ широкаго примѣненія методовъ и принциповъ естественно-историческихъ наукъ, гдѣ нельзя уже отдѣлять зоологію отъ біологіи, физику отъ математическаго анализа, гдѣ въ соотвѣтствіи съ понятіемъ о единствѣ силъ природы установлены опредѣленныя единицы мѣры. Языкъ, народная поэзія, безымянная, и народная поэзія, именная, со штемпелемъ такого-то писателя, должны разсматриваться, какъ извѣстное единство проявленій человѣческаго духа, а единицей мѣры должны служить тѣ элементарные процессы, которые установило языкознаніе, дѣлая свои наблюденія надъ словомъ.

Правда, плодотворное вліяніе естественно-историческихъ наукъ, благодаря всемогущей аналогіи, привело и здѣсь, какъ и въ другихъ областяхъ гуманитарныхъ знаній, къ значительнымъ успѣхамъ. Но какіе это жалкіе успѣхи, если рядомъ со школьнымъ учителемъ, отыскивающимъ *основную* (?) идею „разбираемаго" стихотворенія, стоитъ фигура Куно Фишера, съ гордостью заявляющаго въ своей книгѣ о Гамлетѣ, что онъ постигъ и разрѣшилъ проблемму *шекспировскаго* Гамлета; если еще не утратили своего значенія античныя и средневѣковыя представленія о рѣчи украшенной и неукрашенной, чѣмъ отчасти объясняется вывѣтриваніе термина „поэзія", примѣняемаго лишь къ творчеству, окрашенному ритмомъ и риѳмой; если поэтическій вымыселъ противополагается прозаической точности, соотвѣтствію дѣйствительности (?). Еще и теперь идеализація приписывается какой-то поэтической фантазіи, какъ будто проза (наука) не относится къ той же категоріи идеализаціи. Если миѳическіе пріемы мысли не покидаютъ человѣка и въ другихъ научныхъ областяхъ, то такому грубому ихъ проявленію, какое мы наблюдаемъ въ этомъ отыскиваніи „основной идеи", „проблеммы именно шекспировскаго Гамлета", не должно быть мѣста тамъ,

гдѣ психологія и языкознаніе давно уже выбросили за бортъ много ложныхъ, мнимыхъ боговъ.

Основныя положенія и весьма цѣнный научный матеріалъ, относящійся къ занимающему насъ вопросу, мы имѣемъ въ трудахъ А. А. Потебни. (Мысль и языкъ, Изъ лекцій по теоріи словесности, Изъ записокъ по русской грамматикѣ и др. соч.). Задача настоящаго очерка состоитъ въ краткомъ изложеніи ученія А. А. Потебни объ элементарныхъ формахъ поэзіи, представляющаго переработку ученія о такъ называемыхъ тропахъ и фигурахъ.

Чтобы привести въ систему цѣнный научный матеріалъ, накопленный въ разнообразныхъ опытахъ изученія поэтическаго творчества, необходимо держаться основнаго положенія, выставленнаго языкознаніемъ: *поэзія* и *проза — явленія языка.* Слово есть та элементарная форма, та клѣточка, изъ которой образуется сложная ткань всякаго поэтическаго творчества, всякаго научнаго изслѣдованія.

Для поясненія и въ дополненіе высказанному сейчасъ, можно предложить рядъ слѣдующихъ соображеній. Дѣятельность человѣка, по характеру и результатамъ ея проявленія, можно раздѣлить на двѣ области: съ одной стороны, человѣкъ, какъ существо мыслящее, осложняетъ свою психическую жизнь *созданіемъ слова*, этого могучаго и незамѣнимаго средства „думать о своихъ думахъ“, *орудія преобразованія* своей мысли; съ другой — человѣкъ, какъ существо, активно реагирующее на внѣшній міръ, осложняетъ свое отношеніе къ этой внѣшней средѣ *изобрѣтеніемъ орудія* производства вещей, разрушенія явленій внѣшняго міра — другого могучаго средства преобразованія, измѣненія вещей. И въ томъ и въ другомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ великимъ закономъ жизни, закономъ самосохраненія, выражающимся въ реакціи живого организма на воздѣйствіе среды.

Измѣненіе руки палкой для нанесенія удара, превращеніе этой палки въ пращу для того же дѣйствія на бо́льшемъ разстояніи, созданіе все новыхъ и новыхъ орудій, такимъ путемъ, что одно является средствомъ преобразованія другого вплоть до послѣдняго слова техники — парового молота и другихъ машинъ въ цѣляхъ разрушенія

вещей и созданія, — все это можно назвать практической дѣятельностью человѣка. Созданіе слова, какъ средства объективированія внутреннихъ процессовъ, превращенія мысли въ своего рода „дѣло“, которое служитъ опорой дальнѣйшей работы духа путемъ возникновенія все новыхъ и новыхъ словъ и возбужденія аналогичной работы въ другихъ, созданіе цѣлой системы словесныхъ формулъ, категорій, позволяющихъ мысли все быстрѣе и быстрѣе катиться по проложеннымъ колеямъ, постоянное преобразованіе своего „я“ въ смыслѣ измѣненія отношеній къ окружающему міру, — все это можно назвать дѣятельностью теоретическою, созерцательною.

Связь между этими двумя родами дѣятельности очевидна, и приведенное дѣленіе, какъ и всякое логическое дѣленіе, искусственно раздѣляетъ, въ интересахъ экономіи мысли, идеализаціи — то, что въ дѣйствительности — нераздѣлимо. Для нашихъ цѣлей важна не только указанная аналогія между созданіемъ орудій производства вещей и созданіемъ орудій производства мысли, но и тотъ скрытый въ нихъ *принципъ экономіи силъ* въ цѣляхъ накопленія все большей и большей энергіи *воли* и *мысли*. „Поэтика будущаго“, prolegomena къ который мы имѣемъ въ трудахъ А. А. Потебни, вѣроятно, изобразитъ намъ этотъ процессъ перехода человѣка отъ междометныхъ криковъ, при работѣ сообща, до созданія огромныхъ національныхъ литературъ, которыми орудуетъ современное человѣчество.

Если вычесть изъ наличнаго состава мысли все, что недано непосредственными чувственными воспріятіями, какъ, напримѣръ, понятіе о вещи, качествѣ, дѣйствіи, причинѣ и т. п., то въ мысли останутся лишь извѣстныя связки впечатлѣній, объединенныя чувственными воспріятіями и кажущіяся болѣе или менѣе постоянными нерасчлененные комплексы зрительныхъ, слуховыхъ, мускульно-двигательныхъ и т. п. представленій, а затѣмъ масса несвязныхъ впечатлѣній, настроеній. Таково въ общихъ чертахъ состояніе сознанія, таковъ конкретный фактъ жизни духа до слова. „При помощи слова человѣкъ вновь узнаетъ то, что уже было въ его сознаніи, разлагаетъ движеніе своей мысли на отдѣльные акты, превращая ихъ

въ объекты своего сознанія, творитъ міръ изъ хаоса впечатлѣній и одновременно увеличиваетъ свои силы для расширенія предѣловъ этого создаваемаго имъ міра".

Здѣсь изслѣдователю слова предстоятъ двѣ параллельныя задачи: 1) какъ создается теорія, создается этотъ міръ, какъ эволюціонируютъ, измѣняются взгляды человѣка, на такъ называемую дѣйствительность, т. е. вся область научнаго знанія, и 2) какъ увеличиваются силы человѣка, какъ развивается эта теоретическая дѣятельность человѣка, какъ мысль человѣческая ведетъ свое хозяйство, совершенствуя все болѣе и болѣе орудія, средства производства теоріи.

Мы не знаемъ досконально слова первобытнаго человѣка; мы знаемъ слова, системы языковъ живыхъ и мертвыхъ, языковъ развитыхъ и стоящихъ на низкихъ ступеняхъ развитія. Здѣсь доступно нашему наблюденію слѣдующее общее явленіе.

Слово въ рѣчи соотвѣтствуетъ каждый разъ, какъ было отмѣчено выше, одному акту мысли, а не нѣсколькимъ, т. е. каждый разъ, когда говорится или понимается, имѣетъ не болѣе одного значенія для говорящаго и для слушающаго, понимающаго. Отдѣльные акты рѣчи, пониманія, связанныя съ опредѣленнымъ единствомъ звуковъ—членораздѣльнымъ словомъ, говорятъ намъ объ относительной неизмѣнимости этихъ звуковыхъ комплексовъ и большой подвижности, измѣняемости значенія. Переходъ отъ, такъ называемаго, собственнаго (о чемъ ниже) къ несобственному значенію является, независимо отъ цѣлаго ряда другихъ измѣненій, не переходомъ отъ одного значенія къ другому, а образованіемъ *новыхъ словъ* лишь однозвучныхъ: подошва (обуви), подошва (ступни), подошва (горы), подошва (кусокъ плотной кожи), подъшва (почва) и т. д. Каждый разъ, въ моментъ образованія новаго слова, сочетанію единства звуковъ и значенія соотвѣтствуетъ актъ мысли, психологическій процессъ, предполагающій два мысленныхъ комплекса: познаваемое, требующее объясненія, искомое X и прежде познанное, извѣстное, объясняющее A, которое связано уже съ опредѣленнымъ комплексомъ звуковъ—словомъ. Изъ значенія прежняго слова въ новое входитъ каждый разъ лишь

незначительная часть, одинъ признакъ, и этотъ признакъ есть знакъ значенія новаго слова. Человѣкъ, такъ сказать, закрываетъ глаза на міръ явленій и руководится лишь сосуществованіемъ или послѣдовательностью въ его сознаніи двухъ данныхъ мысленныхъ комплексовъ, причемъ мысль хватается за первый, захватившій поле сознанія признакъ, напримѣръ, смежности (подошва (обуви) и подошва (ноги) или подъшва (верхній слой, по которому ступаетъ нога) или другого отношенія (*подошва* горы). Это общее между двумя мысленными единицами указываетъ *путь*, какимъ *образомъ* мысль *представляетъ* себѣ новое, требующее объясненія. Въ языкознаніи этому объединяющему, связывающему два мысленныхъ комплекса признаку дали названіе *представленіе*: онъ есть, по мѣткому выраженію Потебни, представитель въ текущихъ дѣлахъ мысли. Это представленіе составляетъ непремѣнную стихію, элементъ всякаго возникающаго слова, всякаго шага мысли впередъ. Являясь *показателемъ* означающаго, объясняющаго, а не означаемаго, представленіе есть продуктъ анализа, принадлежитъ къ міру отвлеченій, а не къ міру явленій, называемыхъ тѣмъ же словомъ въ психологіи. Роль этого отвлеченія очевидна: вмѣсто того чтобы загромождать поле сознанія двумя сравниваемыми комплексами, весьма сложными, мысль ограничивается лишь этимъ представителемъ. Такимъ путемъ достигается огромная экономія, увеличеніе силъ мысли. Но этимъ дѣло не оканчивается.

Только одно „ближайшее значеніе" составляетъ дѣйствительное содержаніе мысли въ моментъ произнесенія слова, т. е. я *хочу назвать* то, чему въ мысли слушающаго указывается моимъ словомъ мѣсто въ ряду его мысленныхъ комплексовъ. Ни въ говорящемъ, ни въ слушающемъ въ моментъ рѣчи и пониманія нѣтъ полноты содержанія, не мыслится весь образъ, все понятіе, а есть только указаніе, опредѣленіе мѣста, гдѣ искать искомой полноты, воспроизведенія этого образа, понятія, – опредѣленіе достаточное, чтобы не смѣшать искомаго съ другимъ. Назвавши извѣстную часть горы *подошвой*, мысль достигаетъ этой цѣли, опредѣляетъ мѣсто для всѣхъ остальныхъ признаковъ горы, которые въ данный моментъ не

мыслятся во всей полнотѣ, сначала, благодаря *представленію*, а потомъ и безъ него, когда мы забываемъ о немъ. Здѣсь „единство звуковъ", этотъ „звуковой знакъ" значенія" (въ отличіе отъ „мысленнаго" знака значенія — представленія) является новымъ замѣстителемъ, *представителемъ* сложной мысленной единицы, новымъ отвлеченіемъ облегчающимъ дальнѣйшую работу мысли, новымъ увеличеніемъ ея силъ въ процессѣ созданія міра, теоріи. Эта новая роль слова основана на томъ же психологическомъ процессѣ, на томъ же пріемѣ мысли, какъ и переходъ отъ собственнаго значенія къ несобственному по *метономіи* (о чемъ ниже), ибо всякое слово, какъ звуковой знакъ значенія, является сочетаніемъ звука и значенія по одновременности или послѣдовательности.

Быстро думая и говоря про себя, мы обходимся словами, не обременяя сложнымъ содержаніемъ мыслимыхъ понятій, заботясь лишь о томъ, чтобы слова были дѣйствительными замѣстителями этихъ понятій. Алгебраическія, химическія формулы можно считать третьей инстанціей по пути идеализаціи, отвлеченія и экономіи мысли, малыми знаками безъ словъ, ворочающей огромными обобщеніями.

Но отвлеченіе, достигаемое указаннымъ путемъ, не есть конечная цѣль человѣческаго мышленія, а лишь подмостки, лѣса, средства, при помощи которыхъ мысль снова возвращается къ конкретному образному мышленію.

Съ этими общими соображеніями мы и приступимъ теперь къ анализу элементарныхъ формъ поэзіи.

Наблюденіе подъ простѣйшими элементарными формами поэзіи и прозы, весьма цѣнныя для насъ и теперь, мы встрѣчаемъ уже въ глубокой древности. За 2000 лѣтъ до нашего времени Аристотель, производя свои такія наблюденія въ области ассоціаціи мысли въ словѣ, насчитывалъ до 40 случаевъ такъ называемыхъ троповъ и схемъ (фигуръ). Съ тѣхъ поръ его ученіе, захватанное схоластикой, искаженное и опошленное ближайшими къ намъ по времени стилистиками и риторіками, остается неподвижнымъ, если не считать относящихся сюда опытовъ его переработки у античныхъ риторовъ грамматиковъ.

Присматриваясь къ ткани языка, эти древніе изслѣдователи различали рѣчь неукрашенную, простую и рѣчь украшенную, на которой главнымъ образомъ и сосредоточили свое вниманіе. Въ этой украшенной рѣчи они видѣли систему оборотовъ слова и мысли, такъ называемыхъ *троповъ*, съ ясно выраженнымъ переходомъ слова отъ одного значенія, собственнаго, по ихъ опредѣленію, къ другому, несобственному, *для усиленія впечатлѣнія* (cum virtute). Рѣчь простая считалась господствующею, а тропъ—измѣненіемъ обычнаго способа говорить ради *ясности и необходимости*. Этотъ, якобы необычный способъ говорить, по наблюденію самихъ древнихъ, проявлялся не только въ языкѣ ученыхъ поэтовъ, знающихъ толкъ въ тропахъ и фигурахъ, и риторовъ, умѣющихъ украшать свою рѣчь для усиленія впечатлѣнія, но и въ рѣчи необразованныхъ, малосмысленныхъ людей, прибѣгавшихъ къ тѣмъ же тропамъ, по нуждѣ и необходимости.

Мало того, перенесеніе слова отъ собственнаго значенія, перваго, къ несобственному признавалось уже древними однимъ изъ средствъ образованія языка (translatio copiam sermonis auget).

Современное языкознаніе заставляетъ насъ устранить понятіе объ украшеніи рѣчи, какъ причинѣ возникновенія троповъ, словъ съ переноснымъ значеніемъ, къ чему приводили уже и наблюденія древнихъ, или, по крайней мѣрѣ, сократить область примѣненія его и расширить понятіе о необходимости замѣченнаго уже древними процесса мысли и слова, являющагося главнымъ факторомъ образованія языка. Современный изслѣдователь языка, останавливая свое вниманіе на тѣхъ же собственныхъ и несобственныхъ значеніяхъ и интересуясь не сочетаніемъ лишь словъ, а сочетаніемъ слова и мысли, видитъ предъ собою тѣ же двѣ группы словъ, изъ которыхъ одни значатъ нѣчто неизвѣстнымъ для насъ способомъ, наприм. дубъ, липа, береза, ясень, берестъ и т. п. Если спросить говорящаго, почему *липу* не называютъ *березой* и наоборотъ, то мы получимъ отвѣтъ: „не знаю, такъ всѣ говорятъ". Что касается другого многочисленнаго разряда словъ, то здѣсь вопросъ, почему данная вещь или явленіе называется такимъ-то словомъ, находитъ

себѣ отвѣтъ. Чтобы опредѣлить основное свойство такихъ словъ, нужно присмотрѣться къ тому, каковъ этотъ отвѣтъ, т. е. войти въ заброшенную область ученія древнихъ о тропахъ.

Другими словами, по отношенію къ слову возможны два вопроса: *что* оно значитъ, и *какъ* оно значитъ. Въ связи съ этимъ и отношеніе говоряшаго и слущающаго къ словамъ двоякое: въ однихъ случаяхъ онъ не сознаетъ ничего, кромѣ звуковъ, связанныхъ съ извѣстнымъ значеніемъ, замѣняющихъ въ рѣчи представленія, самая связь для него неизвѣстна; въ другихъ случаяхъ, онъ сознаетъ не только *что* значитъ, но и *какъ* установилась эта связь звукового комплекса съ комплексомъ мысленнымъ

По традиціи, по преданію, слова, *домъ*, *ножъ*, *дорога* становятся для насъ знаками, замѣстителями конкретныхъ состояній сознанія въ тотъ моментъ, когда мы думаемъ словами, говоримъ про себя; по традиціи мы возстановляемъ постоянно эту ткань языка, не отражая въ ней всей нашей мысли. Слушающій, воспринимая лишь это замѣщеніе мысли, живое слово, читатель, воспроизводя про себя звуковыя и двигательныя представленія словъ, по традиціи вызываютъ въ себѣ привычныя движенія мысли. При этомъ, въ однихъ случаяхъ, мысль испытываетъ состояніе своего рода покоя, когда звуки примыкаютъ прямо къ значенію, когда *дерево* называется *деревомъ*, *вода*—водой; но бываютъ случаи, когда внутренніе процессы мысли задѣваютъ наше сознаніе, доходятъ до него, свидѣтельствуя о нѣкоторой работѣ, движеніи, безпокойствѣ, когда мы сознаемъ ихъ, чувствуемъ ихъ отраженіе въ процессѣ рѣчи, когда мы говоримъ „увяла жизнь“, „отцвѣлъ талантъ“. Мы замѣчаемъ нѣкоторое осложненіе процесса рѣчи—мысли, напоминающее намъ о томъ, что данный актъ слова—мысли есть сравненіе, связь двухъ мысленныхъ комплексовъ, что слово, замѣщающее мысленный рядъ представленій, является результатомъ анализа двухъ мысленныхъ рядовъ въ цѣляхъ обозначенія чего то, неимѣющаго своего замѣстителя, готоваго слова, традиціоннаго названія.

Мы создаемъ это новое слово, правда, тоже подъ вліяніемъ традиціи, привычки, данной въ языкѣ (пользоваться образами растенія и связанныхъ съ нимъ явленій для обозначенія явленій человѣческой жизни) путемъ превращенія стараго, мы пользуемся энергіей старыхъ словъ, съ такъ называемымъ собственнымъ значеніемъ, въ цѣляхъ усвоенія новыхъ воспріятій.

Эти новыя слова постоянно возникаютъ изъ основной ткани языка, ассимилируя, подчиняя нашей мысли результаты нашихъ усилій въ созданіи нашего міровоззрѣнія, его видоизмѣненія, преобразованія. Присматриваясь къ нимъ, мы различаемъ въ нихъ не два элемента (звуки и значеніе), а три: 1) звуковой образъ, внѣшній знакъ, 2) новое значеніе и 3) связь между новымъ и старымъ значеніемъ. Когда мы говоримъ, напр. „дерево жизни“, то здѣсь слово „дерево“ по отношенію къ новому значенію является не только внѣшнимъ знакомъ (звуковымъ образомъ), замѣстителемъ новаго комплекса воспріятій посредствомъ звуковъ, но и посредствомъ выдѣленія какой-нибудь черты изъ прежняго значенія (ростъ, развитіе), на которой сосредоточено наше вниманіе. При дальнѣйшемъ пользованіи этими новыми словами, вниманіе все меньше и меньше задерживается на этой чертѣ (представленіи), и мы снова сознаемъ лишь слово, звуковой образъ, замѣщающій значеніе Такъ, при словѣ *защита* мы не вспоминаемъ о той чертѣ, о томъ представленіи, которое взято изъ образа человѣка со щитомъ.

Изучая словарь болѣе или менѣе богатаго языка, мы видимъ огромное количество словъ. возникшее изъ небольшого числа корней. Если допустимъ. что эти корни были, по терминологіи древнихъ, собственными выраженіями, то всѣ остальные были, значитъ, несобственными; при этомъ отношеніе послѣднихъ къ первымъ будетъ таково, какъ 1000: 1; но есть основаніе думать, что то, что является корнемъ относительно своихъ производныхъ, было въ свою очередь несобственнымъ словомъ: это было слово съ тѣми же тремя элементами, которые мы и теперь наблюдаемъ въ словахъ съ яснымъ происхожденіемъ (этимологіей), гдѣ на лицо всѣ три элемента вновь возникающаго слова. Однимъ словомъ, если разсматривать слова со стороны ихъ прошедшаго, то всѣ значенія въ языкѣ переносныя, всѣ слова образныя. Отступить отъ этого нельзя.

Уже въ простомъ сочетаніи звуковъ и значенія, какъ было уже указано, можно видѣть тотъ процессъ, который мы наблюдаемъ въ категоріи троповъ, названной древними метоніміей: комплексъ воспріятій по послѣдовательности замѣняется звуковымъ образомъ—для мысли это большое сбереженіе. Если теперь представимъ то безконечное количество Х—овъ, воспріятій, ихъ сочетаній, на которое мы должны реагировать сознаніемъ, которыя подлежатъ нашему анализу, а съ другой стороны ограниченное количество средствъ ихъ выраженія, замѣщенія, то мы убѣдимся воочію, какая трудная предъ человѣкомъ стояла задача: выразить безконечное путемъ ограниченнаго количества словъ. Это могло быть сдѣлано только путемъ иносказанія, наблюдаемаго нами въ простѣйшихъ формахъ поэзіи, образныхъ словахъ, тропахъ. Съ этой точки зрѣнія весь языкъ иносказателенъ, и человѣкъ, при рѣшеніи этой задачи, не могъ обойтись безъ троповъ и фигуръ. А всѣ результаты человѣческой мысли обязаны тропу и фигурѣ, ибо языкъ есть средство преобразованія мысли.

Для правильной постановки вопроса о тропахъ и фигурахъ, необходимо имѣть въ виду слѣдующія, пока непоколебленныя положенія языкознанія.

Общій ходъ человѣческой мысли состоитъ въ объясненіи вновь познаваемаго, *подлежащаго* нашему познанію, прежде познаннымъ и названнымъ уже, своего рода *сказуемымъ*. Мысль человѣческая такимъ образомъ бьется парными ударами, и эта парность наблюдается и въ элементарныхъ процессахъ мысли—слова и въ сложныхъ ея построеніяхъ. Затѣмъ, слово прежде всего имѣетъ значеніе *для себя* (для говорящаго, думающаго), а потомъ *для другихъ* (слушающихъ, понимающихъ). Оно есть средство преобразовывать мысль, объективировать, дѣлать ее предметомъ наблюденія, изученія, и въ этомъ только смыслѣ оно является средствомъ создавать мысль новую. То, что обыкновенно называютъ борьбой съ выраженіемъ, съ этой точки зрѣнія есть не борьба, а стремленіе къ этому преобразованію, болѣе ясному *для себя* выраженію, за которымъ наступаетъ относительный покой мысли. Это—муки родовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и наслажденіе процессомъ родовъ.

Усиліями отдѣльныхъ индивидуумовъ, творящихъ для себя, думающихъ и объективирующихъ мысль въ словѣ, создаются языки, эти своеобразныя системы преобразованія мысли, причемъ каждый языкъ даетъ свое особое, новое направленіе мысли. Наиболѣе рѣзко выражается это тамъ, гдѣ наблюдается образное, поэтическое мышленіе, гдѣ создаются *новыя* слова, однимъ словомъ, гдѣ широкое примѣненіе получаетъ тропъ, поэтическій образъ, это незамѣнимое, неизбѣжное средство проложить мысли путь впередъ. Процессъ созданія новаго слова, преобразованія мысли, связанной съ даннымъ словомъ, мы наблюдаемъ и тамъ, гдѣ образному, поэтическому мышленію, повидимому, совершенно нѣтъ мѣста. Такъ, отвѣчая на вопросъ, что такое нація, Ренанъ въ самой существенной части своего отвѣта вынужденъ былъ прибѣгнуть къ образу, взятому изъ сельскохозяйственныхъ наблюденій—скрещиванію животныхъ для улучшенія породы.

Оставляя пока въ сторонѣ унаслѣдованное отъ древнихъ дѣленіе основныхъ пріемовъ образнаго мышленія—троповъ, необходимо предпослать слѣдующее основное дѣленіе этихъ пріемовъ, находящихся въ извѣстной исторической преемственности.

Когда современный культурный человѣкъ пользуется традиціонными выраженіями „солнце садится“, „напала лихорадка“, „семейство растеній“, образность этихъ выраженій для него почти не существуетъ, съ ними онъ связываетъ научное, прозаическое пониманіе; когда онъ пользуется поэтическимъ образомъ, какъ средствомъ для новаго построенія, преобразованія мысли, онъ обязанъ этимъ извѣстной степени своей способности къ научному, прозаическому мышленію, къ *анализу* и *критикѣ*. Пониманіе любого образнаго стихотворенія выразится въ прозѣ, отвлеченіи, добытомъ путемъ анализа поэтическаго образа, путемъ критики.

Когда эта способность къ анализу, критикѣ слабо развита, когда преобладаетъ склонность мысли къ синтетическимъ сужденіямъ типа „раковина—море“, „солнце—колесо“, когда мысль ползаетъ на четверенькахъ: образъ, служащій сказуемымъ, не разлагается, и сочетаніе

его съ подлежащимъ принимаетъ особый характеръ, и мы наблюдаемъ особую словесную форму, которую принято называть миѳомъ.

Съ этой точки зрѣнія всякое образное выраженіе допускаетъ двоякое пониманіе: а) или образъ вполнѣ *иносказателенъ*, т е. изъ чертъ, составляющихъ его, мы ничего не переносимъ въ значеніе, сохраняя въ сознаніи лишь извѣстное отношеніе *образа* (А) къ *значенію* (Х), объясняющаго къ объясняемому, извѣстный минимумъ, такъ называемое *представленіе* (а). Такъ, выраженіе „горячее сердце“ мы понимаемъ такъ же, какъ „пламенный характеръ“, представляя себѣ это чувство (Х) яркостью, теплотою (а) огня (А); в) или мы наблюдаемъ перенесеніе одной или нѣсколькихъ чертъ образа въ значеніе, которое не совпадаетъ съ образомъ, т. е. пониманіе былиннаго выраженія „горючее сердце“ или „въ немъ сердце разгоралося“ въ смыслѣ какого-то вещества, которое заключаетъ въ себѣ *горючесть* въ физическомъ смыслѣ, и притомъ горючесть въ высокой степени. Въ первомъ случаѣ мысль держится на высотѣ аналогіи, сравненія, не допуская смѣшенія разнородныхъ представленій; во второмъ, она спускается до отождествленія этихъ разнородностей, до такъ называемаго буквальнаго пониманія такихъ выраженій, какъ „лихорадка напала“ и т. п. Первый способъ или пріемъ мысли мы называемъ поэтическимъ, и каждое образное выраженіе будетъ актомъ поэтическаго творчества; второй—миѳическимъ, болѣе древнимъ по отношенію къ поэтическому. Образныя выраженія древности, вродѣ указанныхъ нами, могутъ оставаться и въ позднѣйшее время, мы ими пользуемся, какъ пользуемся и сложными построеніями, вродѣ миѳовъ о Прометеѣ, Церерѣ, но пониманіе ихъ, отношеніе образа къ значенію радикально измѣняется. Такъ, выраженіе „горючее сердце“ въ 1547 году понималось буквально всѣми, начиная отъ царя Іоанна Грознаго, патріарха, бояръ до простого народа *миѳически*, а не *поэтически*, судя по тому, какъ объяснялся пожаръ въ Москвѣ: княгиня Глинская, со всѣми дѣтьми и людьми, сердца человѣческія (горючія!) вымали и чародѣйствомъ Москву попалили. Настой „горючихъ сердцъ“ былъ сильнымъ вос-

пламеняющимъ средствомъ въ глазахъ людей миѳическаго типа мышленія.

И такъ, образное мышленіе въ словѣ представляетъ два вида, важные въ историческомъ отношеніи: а) мышленіе миѳическое, когда образъ переносится implicite въ значеніе (солнце—колесо, значитъ. въ немъ есть спицы, ось, другое колесо, кузовъ, кони и возничій) и в) мышленіе поэтическое, когда образное выраженіе является гораздо иносказательнѣе, обладаетъ большей силой преобразованія мысли, и такое перенесеніе чертъ образа въ значеніе отсутствуетъ. Отношеніе миѳическаго и поэтическаго мышленія таково, что по времени первое предшествуетъ второму.

Насъ интересуетъ здѣсь миѳъ, не какъ одна изъ формъ словесныхъ выраженій, сложныхъ произведеній, предшествующихъ выраженіямъ графическимъ, живописнымъ и скульптурнымъ, а какъ явленіе мысли-слова, которое необходимо имѣть въ виду при выясненіи отношеній между образомъ и значеніемъ. Эти отношенія могутъ казаться неизмѣнными, данными сразу, если мы не будемъ считаться съ этимъ явленіемъ, если мы будемъ разсматривать сочетаніе образа и значенія отвлеченно, независимо отъ того, каковъ процессъ пониманія, миѳическій или поэтическій.

Далѣе, при миѳическомъ мышленіи, аналогія превращалась въ отождествленіе двухъ сравниваемыхъ единицъ мысли, и отсюда возникала та причудливая, съ нашей точки зрѣнія, цѣпь научныхъ по-своему объясненій явленій природы и мысли человѣка, которую мы находимъ въ повѣрьяхъ, народной космогоніи, медицинѣ и т. п. Эта своеобразная проза—наука, возникавшая на почвѣ миѳическаго мышленія, предшествовала въ свою очередь современной прозѣ наукѣ, возникшей на почвѣ поэтическаго мышленія.

И такъ, рядомъ съ противоположеніемъ образнаго (поэтическаго) и безобразнаго (прозаическаго) мышленія нужно поставить и другое дѣленіе образнаго мышленія на миѳическое и поэтическое, находящіяся въ исторической преемственности.

Всякій тропъ, какъ мы уже сказали, предполагаетъ двѣ вещи: нѣчто искомое, X, и нѣчто данное, A, прежде существовавшее въ мысли. Разсматривая въ частности отношеніе этого A къ искомому X, мы можетъ приблизительно различить слѣдующіе три случая:

I. Случай образца: „человѣкъ предполагаетъ, а Богъ располагаетъ“:—образъ есть *единица*—лицо, человѣкъ, а значеніе—множество, общее понятіе—всякій человѣкъ, люди. Содержаніе A (человѣкъ) со всѣми своими признаками заключено въ X (люди), или наоборотъ, X обнимаетъ все A безъ остатка. Въ этомъ X, если мы его представимъ себѣ, было бы одновременно съ представленіемъ заключено и A. Это - ассоціація по одновременности. Представляя громаднѣйшее удобство для мысли тѣмъ, что безконечный рядъ замѣщается однимъ изъ его членовъ, этотъ пріемъ выраженія (единичное для обозначенія рода), названный древними *синекдохой*, во многихъ случаяхъ, какъ и въ приведенномъ образцѣ, столь обыченъ, что пересталъ быть поэтическимъ. Быстрота, съ какой мысль переходитъ отъ даннаго въ рѣчи недѣлимаго къ значенію рода, такъ велика, что намъ нужно сдѣлать усиліе, чтобы возстановить поэтичность мысли въ такихъ выраженіяхъ: *богатый*, что быкъ рогатый, ловить *рыбу* и т. п. Мы прямо принимаемъ за выраженіе общаго то, что есть выраженіе единицы. Эта привычка мысли съ особенной яркостью сказывается въ сложныхъ формахъ синекдохи, о которыхъ рѣчь впереди.

II. Значеніе A, прежде данное, заключается въ X, новомъ значеніи, лишь отчасти. Случай образца: „Лѣсъ поетъ“. Если при этомъ разумѣются птицы, то нельзя сказать, чтобы въ искомомъ X—птицы заключено значеніе лѣса. Чтобы дойти отъ значенія *лѣса* до значенія *птицы*, надо подумать, найти такой случай, когда бываетъ между ними совпаденіе; должно пройти нѣкоторое время между моментомъ A и моментомъ X—нѣкоторый промежутокъ. Слѣдовательно, эта ассоціація основана на послѣдовательности воспріятій—древніе назвали ее *метониміей*. Въ отличіе отъ синекдохи при переходѣ мысли отъ A къ X, это послѣднее пріобрѣтаетъ нѣкоторое новое качество, которое можетъ получиться лишь въ

силу того, что оно при извѣстныхъ условіяхъ сопровождаетъ въ мысли A. Въ чемъ же заключаются эти условія? Эти условія заключаются въ привычкѣ мысли къ извѣстнымъ, опредѣленнымъ ассоціаціямъ представленій. Символы любви въ народной поэзіи—„сорочку прать“, „примять траву“ являются метониміями только благодаря обычнымъ сочетаніямъ въ мысли извѣстнаго ряда представленій въ опредѣленномъ кругу жизни. Метонимія, напр. „стоять въ головахъ“ въ отличіе отъ синекдохи „столько-то головъ скота“ вноситъ въ значеніе X (стоять близко) новое качество—пространственное отношеніе, которое не дано въ понятіи „голова“.

III. Ассоціація между A и X еще болѣе отдаленная. Случай образца: „подошва горы“. Разница между сравниваемыми понятіями (подошва обуви и нижняя часть горы) на первый взглядъ полная: оба понятія не совпадаютъ ни въ одномъ признакѣ, они исключаютъ другъ друга. Но подошва горы—A относится къ стоячему обутому человѣку—Б такъ, какъ подножіе горы (искомое, требующее названія)—X относится ко всей горѣ—B. Сходство между A и X здѣсь заключено въ томъ, что отношеніе X: B сходно съ отношеніемъ A: Б, и на этомъ основаніи мы говоримъ о подошвѣ горы, какъ въ другихъ случаяхъ о *рукавѣ* рѣки, о *капризахъ* зимы, ясной *улыбкѣ* природы и т. п.

Если изобразить всѣ три случая графически, то синекдока можетъ быть представлена въ видѣ двухъ, вписанныхъ другъ въ друга круговъ, метонимія—въ видѣ пересѣкающихся круговъ, а метафора - въ видѣ двухъ круговъ, не соприкасающихся другъ съ другомъ. Другими словами, если разсматривать эти три случая въ послѣдовательномъ порядкѣ, то мы увидимъ, что степень близости, разстоянія, связи между A и X все болѣе и болѣе уменьшается по направленію къ третьему случаю. Но по мѣрѣ уменьшенія связи, увеличивается промежутокъ времени, нужный для того, чтобы дойти отъ A до X, и это послѣднее добывается все труднѣе и труднѣе. Дѣленіе видовъ поэтической иносказательности по способу перехода отъ A и X есть сильное отвлеченіе. Отдѣльные случаи вовсе не такъ просты, чтобы ихъ можно

было легко подвести къ первой, второй или третьей категоріи. Въ дѣйствительности конкретные случаи, какъ то будетъ показано ниже, могутъ совмѣщать въ себѣ всѣ три вида троповъ. Все зависитъ отъ направленія мысли говорящаго или слушающаго, понимающаго. Такъ, въ стихотвореніи Лермонтова „Парусъ“ мы имѣемъ несомнѣнную синекдоху—„Бѣлѣетъ *парусъ* одинокій“, но мысль при дальнѣйшемъ движеніи переходитъ на метонимію (одинокій пловецъ), а подъ конецъ стихотворенія мы настраиваемся метафорически понимать этотъ „одинокій парусъ среди бушующаго моря“. Метафора здѣсь въ концѣ концовъ покрываетъ собой метонимію, которой предшествуетъ синекдоха.

Нужно при этомъ имѣть въ виду, на какой ступени образнаго мышленія, миѳической или поэтической, стоитъ говорящій или понимающій; результаты выраженія и пониманія будутъ различны въ смыслѣ связи образа и значенія.

Внесши такое замѣчаніе, мы еще болѣе расшатываемъ прочныя границы между указанными тремя случаями. Мы увидимъ ниже, что различіе между такими двумя видами поэтической иносказательности, какъ синекдохичность и метафоричность не есть различіе неизмѣнное, а нѣчто движущееся. Метафорическое пониманіе всего стихотворенія „Парусъ“ переходитъ въ сложную синекдоху—pars pro oto: изображеніе единичнаго случая изъ безконечнаго ряда подобныхъ моментовъ, положеній, настроеній.

Синекдоха. Синекдохой считаютъ заключеніе по количеству, т. е. такой переходъ отъ А къ Х, при которомъ въ Х дано воспріятіемъ или мыслимо А почти одновременно, но такимъ образомъ, что это А почему-либо выдѣляется изъ ряда признаковъ Х: *Адріатическія волны*, *морская глубина*—море; къ чужимъ, *далекимъ берегамъ*—странѣ чужой; *милыхъ лицъ* не нахожу—милыхъ людей.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ изъ ряда признаковъ новаго значенія Х (море, страна, люди) мысль останавливается на томъ, что составляетъ все содержаніе прежняго значенія, или лучше, значенія въ другомъ контекстѣ словъ (А.) Море названо то по одному признаку „волны“, то по другому „глубина“ (черезъ морскую глубину плыть). Этотъ пріемъ имѣетъ широкое примѣненіе вообще въ словообразованіи, въ названіи вещей, качествъ, дѣйствій по какому—нибудь признаку: *кожанъ*—летучая мышь, имѣющая кожистыя крылья; медвѣдь—звѣрь, ѣдящій медъ; конка—желѣзная дорога, съ лошадиной тягой; хохолъ—малороссіянинъ, носящій чубъ и т. п. Число подобныхъ случаевъ очень велико. Присматриваясь къ нимъ, мы видимъ, что они предполагаютъ такія парныя сочетанія, какъ цвѣтокъ—*бодякъ* (бодающій, колючій), змѣй—*полозъ* (ползущій), гдѣ *бодякъ*, *полозъ* являются аттрибутивными существительными, которыя, въ свою очередь, могли быть замѣнены такими же прилагательными: *конная* дорога, *трясучее* болото (вм. трясина). Такимъ образомъ въ эпитетѣ мы имѣемъ право усмотрѣть пріемъ мысли, названный нами синекдохой, наблюдаемый въ приведенныхъ только что названіяхъ вещей. Образцы „кожанъ“, „медвѣдь“ укладываются рядомъ съ такими „существительными“, какъ „столовая“, борзая, ученый, нищій и т. п.

Всякій эпитетъ въ упомянутомъ смыслѣ (выдѣленіе опредѣленнаго признака изъ комплекса признаковъ опредѣляемаго) синекдохиченъ, есть своего рода pars pro toto; но онъ не исключаетъ такихъ переходовъ мысли, какъ метонимія, метафора. Въ такихъ случаяхъ, какъ, „блѣдная смерть“, постоялый дворъ—въ эпитетѣ дана метонимія (с. вызываетъ ужасъ; все блѣднѣетъ передъ ней; во дворѣ бываютъ постояльцы); въ случаяхъ—*туманный* взоръ, *кипучая* дѣятельность эпитеты метафоричны, предполагаютъ сравненіе разнородныхъ понятій. Такимъ образомъ эпитетъ является оборотомъ болѣе общимъ, чѣмъ тропъ, и его мы имѣемъ основаніе отнести къ такъ называемымъ фигурамъ, по Аристотелю, схемамъ.

Съ точки зрѣнія грамматической подъ эпитетомъ обыкновенно разумѣютъ сочетаніе существительнаго съ прилагательнымъ: но уже для грамматики такой взглядъ недостаточенъ, такъ какъ категорія прилагательнаго не первообразна, предполагаетъ категорію существительнаго: оборотъ „вороной конъ“ предполагаетъ „конь—воронъ“. Съ точки зрѣнія болѣе отвлеченной, чѣмъ грамматическая, именно съ точки зрѣнія теоріи поэзіи къ эпитетамъ слѣ-

дуетъ отнести всякія парныя сочетанія словъ, обозначающія вещи, качества, дѣйствія, ихъ признаки.

Выраженіе „парныя сочетанія“ здѣсь нужно понимать въ томъ смыслѣ, что можно дѣлить на двѣ части (опредѣляемое и опредѣленіе—эпитетъ) не только слова, но и цѣлыя выраженія, и тогда мы будемъ имѣть дѣло съ новой фигурой—перифразомъ или описаніемъ.

Такимъ образомъ сюда, къ эпитетамъ, кромѣ сочетаній „зеленая трава“, каменное сердце и др., прійдется отнести прежде всего сочетанія „трава мурава“, сердце камень, мальчикъ огонь; затѣмъ сочетанія двухъ прилагательныхъ „ясна красна“ (весна), тихій—скромный;—двухъ нарѣчій—ужасно много, довольно глупо;—двухъ глаголовъ—не покорился—не поклонился, изстрадался—истомился; рядомъ съ млр. „тихая размова“—можно поставить сочетаніе глагола съ нарѣчіемъ—спокойно разговаривалъ. Нѣсколько далѣе отсюда можетъ быть поставлено „набросился звѣремъ, полетѣлъ соколомъ“, гдѣ образъ дѣйствія выраженъ творительнымъ падежомъ сравненія, слѣдовательно, предполагаетъ метафору. Такимъ образомъ мы доходимъ до болѣе сложныхъ выраженій эпитета: „учитель, *наставникъ жизни*, мужикъ, *съ засученными рукавами*, за которыми идутъ уже цѣлыя предложенія въ такой же роли: А вы, красавицы ночныя, *которыхъ позднею порой уносятъ дрожки легковыя по петербургской мостовой*, т. е. къ перифразу, описанію. Образцомъ такого сложнаго перифраза можетъ служить вся первая половина извѣстнаго стихотворенія Лермонтова: *Когда волнуется желтѣющая нива*... тогда смиряется души моей тревога.

Возвращаясь къ эпитету въ грамматическомъ смыслѣ этого слова, образца „печальныя поля“ нельзя не замѣтить, что унаслѣдованное отъ древнихъ дѣленіе эпитетовъ на необходимыя и украшающія можно удержать, устранивъ лишь эти несовсѣмъ удобныя выраженія, какъ это мы сдѣлали раньше по отнсшенію къ тропамъ. Эпитеты, по аналогіи съ мышленіемъ поэтическимъ и прозаическимъ, можно раздѣлить на двѣ группы: а) когда мысль исходитъ отъ частнаго и въ такомъ случаѣ не устраняетъ видовъ, не заключающихъ въ себѣ

признака, указаннаго эпитетомъ, а замѣщаетъ посредствомъ опредѣленнаго образа сравнительно неопредѣленное общее понятіе: изъ-подъ куста мнѣ ландышь *серебристый* – здѣсь взятъ одинъ моментъ изъ жизни растенія (цвѣтенія) и слѣдовательно мы имѣетъ тропъ – синекдоху; эпитетъ *серебристый* не исключаетъ, не противополагаетъ растенія другимъ видамъ несеребристымъ; б) когда мысль исходитъ отъ общаго понятія, и эпитетъ производитъ въ сферѣ этого общаго понятія логическое дѣленіе: „деревья *хвойныя*“ и т. п.

Другого рода дѣленіе совпадаетъ съ дѣленіемъ поэзіи на два обширныхъ отдѣла,—дѣленіемъ, основаннымъ на той или другой степени зависимости отъ преданія—поэзію народную и поэзію извѣстныхъ лишь классовъ народа, устную и письменную: а) эпитетъ апостеріорный, когда эпитетъ прилагается къ опредѣляемому въ силу новаго, индивидуальнаго наблюденія a posteriori: уединенныя поля, сумрачная дуброва, тихій ручей—здѣсь метонимія, скрытая подъ синекдохой; б) эпитетъ апріорный (постоянный), когда онъ прилагается къ опредѣляемому, не на основаніи новаго воспріятія, а въ силу преданія, традиціи, прежде добытаго наблюденія, до извѣстной степени a priori. Такой апріорный эпитетъ можетъ иногда совпадать съ апостеріорнымъ въ такихъ случаяхъ, какъ „желтое золото“, „бѣлые лебеди“. Есть частный случай употребленія апріорнаго эпитета такой: онъ настолько срастается со своимъ опредѣляемымъ, что употребляется нерѣдко и тамъ, гдѣ съ точки зрѣнія прозаической мысли онъ является нелѣпымъ. Такъ палачъ и узникъ въ сербской пѣснѣ одинаково употребляютъ выраженіе „проклятая темница“, что въ устахъ перваго неестественно.

Такимъ образомъ мы разсмотрѣли цѣлый рядъ явленій языка, связанныхъ сходствомъ съ процессомъ мысли, наблюдаемымъ въ синекдохѣ образца: „адріатическія волны“, вмѣсто „море“. Теперь перейдемъ къ другимъ случаямъ, когда часть—вмѣсто цѣлаго, однородное множество представлено единственнымъ числомъ, напримѣръ, имени конкретнаго: И *рабъ* судьбу благословилъ, зато въ углу своемъ надулся... его расчетливый *сосѣдъ*“ (Пушкинъ). Подобно этому мысль можетъ остановиться на части пред-

мета, которая по обстоятельствамъ бросается въ глаза, и потомъ отъ нея, какъ отъ символа, перейти къ совокупности другихъ признаковъ: „Бѣлѣетъ *парусъ* одинокій,“ — точка зрѣнія (далекая) заставляетъ насъ замѣтить только этотъ признакъ.

Сюда же относятся такіе случаи, какъ „столько-то штыковъ, сабель — пѣхоты, кавалеріи;“ читалъ охотно Апулея, а Цицерона не читалъ, если имѣть въ виду такое значеніе: одна книга — „Золотой оселъ“, положимъ, Апулея вмѣсто другихъ подобнаго характера. Синекдоха здѣсь покрываетъ метонимію - (вмѣсто названія произведенія имя автора). Когда мысль переходитъ отъ неопредѣленнаго количества къ опредѣленному, мы встрѣчаемся съ такими выраженіями: (мало) — какъ котъ наплакалъ, хватить, какъ шиломъ борщу, ни въ зубъ толкнуть; (сильно, рѣшительно) — млр. на всі заставки, бранить, на чемъ свѣтъ стоитъ; (много) — сто разъ тебѣ говорилъ и т. п. Хотя предварительная форма мысли такихъ выраженій „какъ котъ наплакалъ“ метафорична, на что указываетъ сравненіе, тѣмъ не менѣе ближайшее значеніе дается синекдохой.

Количество случаевъ перехода отъ единичнаго къ множеству огромно. Ограничиваясь приведенными примѣрами, необходимо здѣсь остановиться. чтобы рѣшить, что изъ этого слѣдуетъ, какое значеніе могутъ имѣть эти случаи для опредѣленія сложныхъ поэтическихъ формъ. Въ примѣрѣ „мужикъ стріляе, а Богъ кулі носе“ — мужикъ есть представитель класса, рода; это будетъ тоже, что типъ въ сложныхъ поэтическихъ произведеніяхъ. Эту тождественность сложнаго поэтическаго образа. заставляющаго насъ отъ конкретнаго случая переходить къ общему, съ простѣйшей формой синекдохи прекрасно, повидимому, понималъ Гете, когда говорилъ: es giebt eine poesie ohne tropen. Да, есть поэзія безъ троповъ, т. е. такія произведенія, которыя составляютъ одинъ тропъ, сложную синекдоху. Сюда мы отнесемъ, во-первыхъ, поэтическія описанія природы, аналогичныя съ ландшафтомъ въ живописи. Они могутъ заключать въ себѣ много троповъ, но, отвлекаясь отъ этой, такъ сказать, частной тропичности, они въ общемъ составляютъ одинъ тропъ, сложную синекдоху.

Множество примѣровъ можно найти въ лирикѣ, у русскихъ поэтовъ. Таково, напримѣръ, сихотвореніе Тютчева: „Тихой ночью, позднимъ лѣтомъ, какъ на небѣ звѣзды рдѣютъ, какъ подъ сумрачнымъ ихъ свѣтомъ нивы дремлющія зрѣютъ!... Усыпительно безмолвны, какъ блестятъ въ тиши ночной золотистыя ихъ волны, убѣленная луной“! Цѣль даннаго стихотворенія и другихъ ему подобныхъ — сведеніе безконечнаго разнообразія природы на небольшое сравнительно число группъ. Цѣль всякаго поэтическаго произведенія — обобщеніе. Знакомое изображеніе на картинѣ, въ стихотвореніи заставляетъ вспомнить аналогичное, напоминаетъ то, что я видѣлъ. Образъ становится въ мысли началомъ ряда подобныхъ и однородныхъ мыслей, представленій. Это и есть то, что называютъ художественной типичностью, и что могло бы свободно называться синекдохичностью. Благодаря этому качеству поэтическихъ произведеній, именно — становиться началомъ ряда подобныхъ и однородныхъ образовъ, представленій, лицъ, характеровъ, событій, чувствъ, безконечное разнообразіе явленій жизни въ томъ видѣ, въ какомъ она доступна индивидууму, сводится къ сравнительно небольшему числу образовъ. Поэзія, давая сравнительно небольшое количество типичныхъ образовъ, даетъ возможность мысли переходить къ безконечному разнообразію содержанія жизни. Здѣсь она незамѣнимое средство познанія природы въ широкомъ смыслѣ слова. Тѣ задачи человѣческой мысли, которыя достигались крупными поэтическими произведеніями, стояли всегда выше современнаго имъ научнаго, отвлеченнаго мышленія. Когда наука, вращаясь около простыхъ, мелочныхъ вопросовъ, пасуетъ предъ общими вопросами, на помощь является поэзія, съ ея художественною типичностью образовъ.

И такъ, типъ есть сложная синекдоха, типичность — характерная черта образа. По отношенію къ автору созданіе такихъ образовъ, будутъ ли это картины природы или рядъ характеровъ, есть случай познанія природы и сводится къ основной формулѣ: X (нѣчто смут-

ное для меня, неясное) есть то-то (т. е. А, данное опредѣленное явленіе). По отношенію къ читателю цѣль поэтическаго произведенія достигается, когда *понимающій* узнаетъ что-то, какъ нѣчто знакомое. Если образъ удаленъ, то хотя мы это знали, встрѣчали, каждый разъ онъ для насъ является откровеніемъ. Типичный примѣръ пользованія готовымъ поэтическимъ произведеніемъ представляетъ извѣстный отрывокъ Пушкина (Шейлокъ, Анжело, Фальстафъ Шекспира). Послѣ сжатой характеристики Фальстафа: „Въ молодости моей случай сблизилъ меня съ человѣкомъ, въ которомъ природа, казалось, желая подражать Шекспиру, повторила его геніальное созданіе. N былъ второй Фальстафъ: сластолюбивъ, трусъ, хвастливъ, неглупъ, забавенъ безъ всякихъ правилъ, слезливъ и толстъ. Одно обстоятельство придавало ему прелесть оригинальную. Шекспиръ не успѣлъ женить своего холостяка. Фальстафъ умеръ у своихъ пріятельницъ, не успѣвъ быть ни рогатымъ супругомъ, ни отцемъ семейства... Вотъ черта изъ домашней жизни моего почтеннаго друга. Четырехлѣтній сынокъ его, маленькій Фальстафъ III, однажды, въ его отсутствіи, повторялъ про себя: „какой папенька хлаблій, какъ папеньку государь любитъ!“ Мальчика подслушали и кликнули: „кто тебѣ это сказалъ, Володя?“—„Папенька“, отвѣчалъ Володя.

Нѣсколько подобныхъ случаевъ есть у Тургенева: „Степной король Лиръ“ (также начинается перечисленіемъ типичныхъ фигуръ Шекспира, за которымъ слѣдуетъ одинъ изъ случаевъ), Гамлетъ Щигровскаго уѣзда. Что самъ Тургеневъ смотрѣлъ на свои образы, какъ сложныя синекдохи, стремился къ типичности, видно, между прочимъ, изъ его переписки, гдѣ онъ говоритъ по поводу романа „Отцы и дѣти“, повѣсти „Стукъ! стукъ!“—„Что оно (Стукъ, стукъ!) такое?“—А вотъ что: повальная стадія русскаго самоубійства, которое рѣдко представляетъ что-либо поэтическое или патетическое, а напротивъ, почти всегда совершается вслѣдствіе самолюбія, ограниченности, съ примѣсью мистицизма и фатализма“...

Точно такъже, какъ въ приведенныхъ примѣрахъ у Тургенева, наблюдается синекдохичность, пользованіе готовыми образами у Салтыкова (Молчалинъ, Ноздревъ,

Расплюевъ), въ опытѣ краткой монографіи Мачтета „Иванъ“, въ цѣломъ рядѣ прекрасныхъ этюдовъ Осиповича (Новодворскаго). Это пользованіе происходитъ въ общемъ такъ: герою дается наименованіе готоваго литературнаго типа, затѣмъ дѣлается видоизмѣненіе этого типа соотвѣтственно тому, какъ онъ представился автору въ его личныхъ наблюденіяхъ.

Сюда же относятся случаи, когда вмѣсто имени нарицательнаго употребляемъ имя собственное, съ которымъ связано представленіе объ извѣстномъ поэтическомъ типѣ, получившемъ историческое значеніе, или объ исторической личности, имя которой стало достояніемъ языка, какъ и литературный типъ: Донъ-Кихотъ, Гамлетъ, Плюшкинъ, Наполеонъ, Александръ Македонскій, Цицеронъ и т. п. Роль и значеніе такого рода фигуръ такія же, какъ и замѣна цѣлаго разсказа однимъ какимъ нибудь выраженіемъ, взятымъ изъ него, или образы животныхъ въ баснѣ: взамѣнъ сложныхъ характеристикъ мы пользуемся однимъ словомъ: здѣсь мы наблюдаемъ то, что называется сгущеніемъ мысли и экономіей, сбереженіемъ ея силъ.

Метонимія. Конкертное состояніе сознанія, этотъ единственный фактъ, доступный нашему наблюденію, когда мы желаемъ понять свое „я“, свои переживанія или, что то-же самое, дѣйствительность, представляется намъ потокомъ представленій, чувствъ, стремленій, цѣпью постоянно утекающихъ образовъ, понятій. Въ этомъ движеніи мысли слово, членораздѣльный звукъ, связанный съ какимъ-нибудь единичнымъ моментомъ, незначительной частью указаннаго конкретнаго состоянія, является замѣстителемъ весьма неопредѣленнаго, неограниченнаго содержанія, движенія мысли. Съ этой точки зрѣнія всякое слово, какъ сочетаніе звука и значенія, какъ слѣдствіе извѣстнаго процесса, являющагося причиной, можно назвать метоніміей. Здѣсь полная аналогія съ тѣмъ, когда букву принимаютъ за звукъ, слово за мысль, символъ за опредѣленное сочетаніе понятій, вѣрованій, чувствъ.

Это одна изъ тѣхъ универсальныхъ привычекъ мысли, отъ которыхъ мы не властны освободиться въ силу самой природы нашей психики.

Узость сцены нашего сознанія, наблюдаемая въ каждый отдѣльный моментъ душевной жизни, а съ другой стороны, неотразимая потребность къ широкому захвату, обобщенію, приведенію въ связь огромнаго количества явленій жизни, личныхъ переживаній—вотъ то основаніе, на которомъ зиждется широкое распространеніе того пріема мысли, которой мы наблюдали въ только что разсмотрѣнномъ случаѣ-синекдохѣ, отъ ея простѣйшихъ формъ, до наиболѣе сложнаго выраженія въ такъ называемомъ литературномъ типѣ. Типичность—это одинъ изъ двухъ видовъ поэтической иносказательности, въ высшей степени характерный для художественнаго изображенія дѣйствительности. Эта иносказательность въ широкомъ смыслѣ слова въ противоположность другому виду, которой можно назвать метафоричностью, иносказательностью въ узкомъ смыслѣ. Характерный признакъ той и другой, помимо другихъ, есть ихъ обобщающая сила. Эту образную иносказательность, эту поэтичность не слѣдуетъ смѣшивать съ такъ называемой конкретностью изображенія, которая достигается другими средствами и вытекаетъ изъ другихъ свойствъ состоянія нашего сознанія.

Вниманіе къ однимъ явленіямъ нашего сознанія и разсѣянность по отношенію къ другимъ, потребность въ *быстромъ* уловленіи не только ряда представленій, а и ихъ отношеній, при сравнительной бѣдности языка (или, вообще, ограниченности средствъ внѣшняго обнаруженія процесса мысли) и неограниченномъ количествѣ представленій и понятій, подлежащихъ обнаруженію, объективированію, ведетъ къ тому пріему слова-мысли, который называютъ метонимією. *Обозначаемое* не находится уже въ такой количественной связи, въ такомъ пространственномъ отношеніи съ образомъ, знакомъ, *обозначающимъ*, какъ въ синекдохѣ (человѣкъ=люди, голова=весь человѣкъ), гдѣ образъ является началомъ ряда отдѣльныхъ явленій или частью, отъ которой мысль переходитъ легко къ цѣлому.

Сложное явленіе схватывается, уловляется говорящимъ и слушающимъ такъ, что обозначаемое и обозначающее находятся на болѣе или менѣе значительномъ разстояніи другъ отъ друга, связаны между собой временной послѣдовательностью или причинной зависимостью, что въ большинствѣ случаевъ одно и тоже.—Крестьянинъ трудился надъ своей нивой, пахалъ, сѣялъ. Крупныя капли пота падали иногда на землю. Результатъ этого труда—колосья пшеницы. Война, передвиженія войска, уничтожили урожай. Вся эта вереница представленій, быстро промелькнувшая въ мозгу, получила у Шиллера, такое выраженіе: „пахаря потъ растоптанъ лежитъ“ Съ обычной точки зрѣнія здѣсь не можетъ быть рѣчи о томъ, что *потъ*—часть вмѣсто цѣлаго (хлѣбъ на поляхъ). Чтобы прійти къ такому заключенію (отъ *пота*, внѣшняго признака труда, къ *зерну*, составная часть котораго есть *трудъ* земледѣльца), путемъ извѣстнаго пробѣга мысли, нужно извѣстное движеніе представленій, что обычно называется конкретностью мышленія. Это не метафора, ибо представленіе о потѣ не исключается изъ представленія о хлѣбѣ на поляхъ; а съ другой стороны это и не синекдоха, ибо въ это представленіе о хлѣбѣ на корню вносится признакъ (труда-пота), который при обычномъ бѣгломъ представленіи отсутствуетъ. Въ значеніе вносится, съ точки зрѣнія говорящаго, нѣчто неожиданно налетѣвшее и потому новое, что и не могло бы прійти въ голову слушающаго. Этотъ способъ обозначенія словомъ сложнаго процесса мысли, быстро приводитъ въ сознаніе и картину поля съ погибшимъ урожаемъ и образъ пахаря, въ потѣ лица добывающаго свой хлѣбъ. Такою конкретностью достигается не одно лишь живое воспроизведеніе опредѣленныхъ представленій; благодаря ей содержаніе мысли расширяется и углубляется, устанавливается цѣпь причинъ и слѣдствій, вызывается опредѣленное чувство. Метонимія здѣсь не для одной лишь красоты, не ради конкретности самой по себѣ, а въ силу невозможности иначе выразиться, въ силу необходимости въ немногихъ словахъ сказать многое.

Если обратимся къ языку, то здѣсь нашему взору представится огромное количество случаевъ метониміи, представляющихъ любопытную картину движенія мысли по намѣченнымъ колеямъ. Какъ обозначаютъ мѣсто, разстояніе направленіе, пространство? Какъ обозначаютъ вре-

мя, дѣйствіе, состояніе, количество, вещь? Огромное множество словъ, не возбуждающихъ того движенія мысли, которое мы наблюдаемъ въ разобранномъ примѣрѣ, прійдется отнести къ метониміямъ выцвѣтшимъ, къ словамъ прозаическимъ, отвлеченнымъ, въ которыхъ звуки примыкаютъ непосредственно къ опредѣленному значенію. Но этой отвлеченности несомнѣнно предшествовала метонимичность.

Какъ бы не дѣлили формы ассоціаціи, наблюдаемыя въ метониміи, онѣ сводятся къ одной: А (образъ) предшествуетъ Х (значенію), т. е. ассоціаціи по послѣдовательности во времени. Всѣ случаи метониміи, наблюдаемые въ языкѣ, имѣютъ одинъ общій характеръ: переходъ мысли отъ болѣе нагляднаго, конкретнаго къ болѣе отдаленному, отвлеченному значенію, замѣна ближайшимъ по времени воспріятія того, что доходитъ до сознанія послѣ. Категоріи пространства, времени, дѣйствія, состоянія мы иначе не можемъ выразить, какъ относительно, путемъ метониміи. Какъ обозначать мѣсто, часть свѣта? Человѣкъ привлеченъ восходомъ солнца; то, что мы называемъ югомъ, находится съ правой стороны— отсюда названіе юга правой рукой въ санскритѣ, а въ греческомъ то же названіе *правый* отнесено къ востоку съ точки зрѣнія лица, обращеннаго къ сѣверу. То мѣсто, гдѣ происходили обычно восходы, востокъ солнца получило свое названіе по тому, что наблюдалось въ немъ: *сѣверъ* и *югъ*—холодный и теплый вѣтеръ стали обозначеніемъ другихъ частей свѣта по примѣтѣ, по явленіямъ ассоціировавшимся съ ними, какъ *западъ*, по образцу *востока*, сталъ названіемъ пункта, гдѣ солнце западаетъ. Обозначенія мѣры пространства, отвѣта на вопросы, какъ далеко, какъ высоко, всѣ безъ исключенія метонимичны: два —три *перехода*, *рукой подать*, *локоть*, *шагъ*, на *выстрѣлъ* изъ лука, на *воловій рыкъ* и т. п. Подобно тому, какъ мѣсто мы обозначаемъ единственнымъ или множественнымъ числомъ того, что находится въ немъ, такъ и время обазначается какимъ-нибудь событіемъ, относительно постояннымъ по сравненію съ тѣмъ, о чемъ идетъ рѣчь Такъ, въ малорусской пѣснѣ:„ Йшли коровы изъ дибровы, а овечки съ поля (т. е вечеромъ, когда это бываетъ обычно)— выплакала карі очи, край казака стоя“. Вмѣсто отвлеченнаго обозначенія времени, смотря по содержанію рѣчи, время опредѣляется какимъ—нибудь частнымъ событіемъ, болѣе близкимъ въ данный моментъ къ пишущему, говорящему, болѣе понятнымъ; „А это было, когда такой-то получилъ орденъ льва и солнца“... „Въ тѣ дни, когда мнѣ были новы всѣ впечатлѣнія бытія“ и далѣе... „Еще амуры, черти, змѣи на сценѣ скачутъ и шумятъ; еще усталые лакеи на шубахъ у подъѣзда спятъ; еще не перестали топать, сморкаться, кашлять, плакать, хлопать; еще снаружи и внутри вездѣ блистаютъ фонари; еще, прозябнувъ, бьются кони, наскуча упряжью своей, и кучера вокругъ огней, бранятъ господъ и бьютъ въ ладони (*до окончанія балета*). А ужъ Онѣгинъ вышелъ вонъ“. Вся приведенная цитата изъ Пушкина, является одной распространенной менониміей, которая вызвана не одной необходимостью обозначить время, но и другими цѣлями, наличность которыхъ чувствуется, сознается читателемъ.

Дѣйствіе или состояніе изображается какъ будто синекдохически – однимъ моментомъ изъ многихъ однородныхъ или неоднородныхъ, и мы стоимъ здѣсь на границѣ метониміи и синекдохи, по ближе къ метониміи: „Но такъ какъ съ задняго крыльца обыкновенно подавали ему донского жеребца (— *онъ уѣзжалъ*), лишь только вдоль большой дороги заслышатъ ихъ домашни дроги“ (—*къ нему ѣдутъ*). Такія выраженія, какъ „ударить по рукамъ“, поставить на ноги (вылѣчить), поѣсть винограду (съѣздить въ Крымъ), почесать языкъ (посудачить, поболтать), настолько обычны, что ихъ метонимичность почти не чувствуется, и мы здѣсь стоимъ на границѣ между поэзіей и прозой. Чистѣйшую уже прозу мы наблюдаемъ въ выраженіяхъ„ пятое *лѣто*“, если сравнить это съ такими, какъ „быкъ по пятой травѣ“, „ѣсть пятую пасху“ и т. п.

Образъ дѣйствія или состоянія обазначастся метонимически внѣшнимъ признакомъ: (ѣдетъ *быстро*) „ужъ темно: въ санки онъ садится. Поди! поди! раздался крикъ“... Чувствованія обозначаются описаніемъ тѣлеснаго ихъ выраженія: задралъ носъ, облизался, почесалъ затылокъ. Дѣйствіе изображается тѣмъ, что его производитъ: хозяйскій глазъ (досмотръ), сердце (въ значеніи любви,

гнѣва—нѣтъ сердца у тебя, въ сердцахъ наговорилъ), быть во хмелю и т. п.

Сюда же можно отнести употребленіе именъ божествъ для обозначенія вещей, явленій, которыя имъ приписываются; *Марсъ* (война), Вакхъ и Церера (вино и хлѣбъ) и т. п. Этими метоніміями любили играть ученые латинскіе поэты, а за нимъ ложно-классики разныхъ европейскихъ литературъ, гдѣ они выродились въ ненужныя украшенія.

Всякое слово, выраженіе, словесное описаніе заставляющее насъ представлять явленіе (вещь, дѣйствіе, состояніе и пр.), въ видѣ одного изъ его моментовъ, въ томъ числѣ въ видѣ впечатлѣнія—есть метонимія. Такимъ образомъ отъ такихъ случаевъ, какъ „бить челомъ"—просить, „стать на рушникъ" обвѣнчаться „поставить на ноги"—вылечить, въ которыхъ наблюдается характерный не только, впрочемъ, для метоніміи переходъ отъ субъективно-перваго, предшествующаго, бросающагося въ глаза, обращающаго вниманіе къ отдаленному, неопредѣленному,—мы можемъ перейти къ другимъ сложнымъ случаямъ. Мы должны напомнить здѣсь, что въ чистомъ видѣ такіе случаи трудно указать по той простой причинѣ, что одно и тоже сложное словесное произведеніе можетъ быть точкой прикрѣпленія различнаго рода пониманія по синекдохѣ и метоніміи, по метоніміи и метафорѣ. Метонимичность нашего пониманія, пользованія готовымъ образомъ будетъ наблюдаться въ томъ случаѣ, если независимо отъ иносказательности-типичности (въ синекдохѣ) и отъ иносказательности въ узкомъ смыслѣ—метафоричности, образъ вызываетъ въ насъ рядъ представленій, чувствъ или совсѣмъ иного рода, чѣмъ тѣ, которыя вызваны были бы соотвѣтствующею дѣйствительностью, или же съ меньшей силой. Первый случай можно видѣть въ извѣстномъ стихотвореніи въ прозѣ Тургенева „Деревня". Здѣсь метонимичность навязана самимъ авторомъ въ заключительныхъ словахъ стихотворенія: „И думается мнѣ: къ чему намъ тутъ и крестъ на куполѣ Святой Софіи въ Царь-Градѣ, и все, чего такъ добиваемся мы, городскіе люди". Такой-же процессъ метоніміи мы видимъ въ описаніи музыки Лемма (Дворянское гнѣздо, XXXIV) по впечатлѣнію, какое она произ-

вела на Лаврецкаго; въ разсказѣ „Пѣвцы", въ особенности въ томъ мѣстѣ, гдѣ разсказчикъ говоритъ о себѣ: „Помнится, я видѣлъ однажды вечеромъ, во время отлива, на плоскомъ песчаномъ берегу моря грозно и тяжко шумѣвшаго вдали, большую бѣлую чайку: она сидѣла неподвижно, подставивъ шелковистую грудь алому сіянью зари, и только изрѣдка медленно расширяла свои длинныя крылья на встрѣчу знакомому морю, навстрѣчу низкому багровому солнцу: я вспомнилъ о ней, слушая Якова." Для посторонняго наблюдателя, не переживающаго момента творчества, въ моментъ пониманія, пользованія созданнымъ образомъ, здѣсь можно предусмотрѣть и нѣчто другое: и синекдоху въ этомъ Яшкѣ, представителѣ закрѣпощенныхъ милліоновъ русскаго народа, и метафору въ этой чайкѣ, собирающейся полетѣть навстрѣчу знакомому морю, навстрѣчу восходящему солнцу. Но это потомъ, а первое, что вошло въ душу—это настроеніе, связанное съ описанной картиной бурнаго моря, восходящаго солнца и чайки на берегу.

Что касается второго случая, когда образъ вызываетъ представленія, чувства съ меньшей силой, чѣмъ тѣ, которыя вызваны были бы соотвѣтствующей дѣйствительностью, то здѣсь мы имѣемъ дѣло съ метонимичностью, особаго, высшаго порядка, присущей каждому художественному изображенію дѣйствительности. Сравните то впечатлѣніе, какое производитъ на насъ видъ умирающаго человѣка, со всѣми физическими признаками разрушающагося организма съ художественнымъ изображеніемъ умиранія въ „Живыя мощи" или съ описаніемъ смерти Базарова. Въ дѣйствительности мы переживаемъ крайне тяжелое, подавляющее крайне непріятное чувство. Мы переживаемъ состояніе по своей примитивности близкое къ той ступени, которую мы догадкѣ приписываемъ скоту на бойнѣ. Но всѣ эти ужасы мы сравнительно легко переживаемъ, легко отдѣлываемся, благодаря художественной идеализаціи дѣйствительности, которая аналогична простѣйшей формѣ метоніміи. На этомъ мотивѣ построенъ замѣчательный этюдъ Вересаева „На эстрадѣ", представляющій цѣлый вкладъ въ психологію читателя, публики. Здѣсь односторонне, но въ высшей степени

правдиво освѣщена эмоціальная, этическая сторона занимающаго насъ явленія. Художественное изображеніе очень многихъ вещей, явленій есть замѣна чудными звуками, красивыми словами, сильными словами самой горегорькой дѣйствительности, ужасовъ жизни, какъ всякое отдѣльное слово замѣняетъ для насъ сочное содержаніе мысли. Эта метонимія представляетъ для насъ большое удобство, Но какія послѣдствія вытекаютъ изъ этого удобства? Вотъ въ извлеченіи мысли литератора Осохина, героя упомянутаго этюда: „На эстрадѣ“ (маловѣроятный случай).

„Чѣмъ я заслужилъ восторги и овація? Идетъ рать бойцовъ за великое освободительное дѣло. Я рядовой этой рати.... ну, можетъ быть, одинъ изъ ея .. барабанщикъ, что-ли? Вы благодарите за „чудные звуки“, за наслажденіе „прелестными произведеніями“. Вы ошиблись адресомъ — идите къ тѣмъ, для кого эти „чудные звуки“ —цѣль и высшая правда; для меня они—высшая ложь, самое ужасное проклятіе искусства .. Вы благодарите за добрыя чувства... Сила искусства не въ этомъ. Проклятая и развращающая сила искусства въ томъ, что оно всякое чувство, всякое душевное движеніе, вызываемое дѣйствительностью, перерождаетъ и уродуетъ самымъ невѣроятнымъ образомъ. Художникъ замахивается на жизнь бичами и скорпіонами, но въ моменты удара, его бичи и скорпіоны превращаются въ мягкія гирлянды душистыхъ ландышей.. Подобно буферу вагона, искусство даетъ человѣку возможность легко и пріятно переживать всѣ самые тяжелые душевные толчки. Вотъ за это буферное дѣйствіе искусства вы и благодарите .. Конечно. васъ привлекаетъ не красота... Мы вамъ даемъ возможность переживать чувства носильнѣе и попріятнѣе – чисто эстетическихъ. Вы переживаете съ нами два самыхъ высшихъ счастья: – счастье борьбы и всезахватывающей любви къ человѣчеству. И какъ дешево можно получить отъ насъ это счастье.. для этого ненужно ни любить, ни бороться.. При томъ счастье это, обработанное нами, такъ гладко, тепло, комфортабельно. Въ жизни оно гораздо болѣе шероховато и болѣе жгуче. Раненный боецъ, увѣряю васъ, совершенно не замѣчаетъ своей красивой позы, а только

ощущаетъ ужасно непріятную боль въ ранѣ; когда человѣкъ гибнетъ въ правой борьбѣ, онъ вовсе не окруженъ тѣмъ всеобщимъ сочувствіемъ, которое возбуждается къ нему въ читателяхъ нашимъ изображеніемъ этой борьбы ..

„Художники, начиная съ Толстого, Гюго, Достоевскаго и кончая нами, малыми, — дали вамъ легко и пріятно пережить самыя тяжелыя катастрофы душевныя. И вы ими пресытились... Вы устали бороться, не боровшись, вы устали любить, нелюбивши. Вы все пережили бездѣятельнымъ чувствомъ,—и что же дивиться, что въ суровой жизни вы скисаетесь быстрѣе, чѣмъ молоко во время грозы“.

Вѣрное, какъ частный случай, изображеніе дѣйствія искусства на психику читателя, оно, какъ обобщеніе, распространяемое на всѣ случаи пользованія поэтическимъ образомъ, было бы несправедливо. Создавая опредѣленное настроеніе, вызывая различныя эмоціи, образъ тѣмъ самымъ можетъ вліять и на волю, онъ будитъ мысль и призываетъ къ участію въ жизни, къ активной борьбѣ и дѣятельной любви.

Метафора. Въ классификаціи троповъ Аристотеля метафора отнесена къ четвертому разряду переносныхъ словъ, именно къ перенесенію «посторонняго слова» по *аналогіи*. Этимъ характернымъ признакомъ прекрасно отмѣчено важное значеніе этого пріема мысли—слова въ процессѣ человѣческаго мышленія. Въ языкѣ и въ поэтическомъ творчествѣ мы наблюдаемъ постоянный переходъ отъ прежде познаннаго къ вновь познаваемому, и переходъ мысли по аналогіи, объясненіе по аналогіи является неизбѣжнымъ, естественнымъ процессомъ такъ же, какъ паденіе воды сверху внизъ. Нигдѣ такъ не очевидно, какъ именно въ метафорѣ, что поэтическій образъ есть своего рода эвристическій способъ нахожденія новой мысли. Всякая неизбѣжная, необходимая метафора (не ради перебоя звуковъ), представляетъ движеніе мысли, которое можно изобразить пропорціей съ четвертымъ неизвѣстнымъ членомъ. Такъ, въ выраженіи „хоть каплю жалости храня“, мы имѣемъ величины, прежде познанныя: *вода* и *капля ея* (А и В); третій членъ пропорціи— *жа-*

лость (C). Какъ обозначить слабую степень этого чувства? Это будетъ четвертый искомый, неизвѣстный членъ пропорціи. Послѣ акта выраженія мысли мы получаемъ пропорцію съ четырьмя извѣстными— *вода: капля = жалость: капля жалости.*

Представленный схематически метафорическій процессъ мысли не будетъ противорѣчить такому опредѣленію метафоры: это есть сближеніе сопоставленіе двухъ представленій такъ, что образъ не переносится въ значеніе. Такъ какъ въ основѣ ея лежитъ заключеніе по аналогіи, (это, такъ сказать, сущность метафоры), то конкретность, изобразительность не составляетъ необходимаго условія метафоры. Любое слово, самое отвлеченное, прозаическое можетъ стать метафорой. Все дѣло зависитъ отъ того, что́ въ данный моментъ для говорящаго является болѣе близкимъ, извѣстнымъ, знакомымъ, что можетъ слѣдовательно служить знакомъ, образомъ.

Въ рѣчи всякое слово можетъ быть метафорой, но метафоричность—иносказательность зависитъ всегда отъ контекста, по которому только мы и можемъ догадаться о наличности разсматриваемаго процесса мысли. Слова *бѣдность, капля, лѣсъ* могутъ быть связаны съ опредѣленными конкретными представленіями самымъ прозаическимъ образомъ, т. е. примыкать прямо къ значенію (хвойный лѣсъ, капля воды и т. д.) и могутъ быть поэтическими формулами сложныхъ, далеко неконкретныхъ представленій, понятій (капля жалости, лѣсъ заблужденій и т. п.). Точно также метафорично можетъ быть и цѣлое предложеніе, только въ связи другими синтаксическими единицами рѣчи. Такъ, выраженіе „яблоко отъ яблони недалеко упало“ можетъ быть выраженіемъ простого наблюденія. Оно вызываетъ конкретное представленіе, требуетъ установленія факта, соотвѣтствующаго сдѣланному раньше обобщенію (недалеко падаетъ), закону, если хотите. Не то мы наблюдаемъ, когда пользуемся даннымъ выраженіемъ, какъ пословицей, примѣняя его къ явленіямъ иного порядка: наслѣдственной передачѣ чертъ характера отъ отца къ сыну, классовому характеру міровоззрѣнія даннаго лица и т. п. Идя дальше, мы безъ труда можемъ замѣтить, что любое прозаичное описаніе

напр. явленія природы можетъ стать метафоричнымъ, можетъ быть связано съ заключеніемъ по аналогіи. Такимъ образомъ мы вступимъ въ область сложной метафоры, куда, выражаясь грамматическими терминами, надо отнести не только сочетаніе предложеній, но и отдѣльныя предложенія—метафоры.

Къ сложнымъ метафорамъ, слѣдовательно, прійдется отнести и такія формы поэзіи, какъ пословица, басня, притча, всякое образное аллегорическое изображеніе явленія человѣческой жизни и жизни природы.

Такая форма метафоры, когда образъ выраженъ предложеніемъ или цѣлымъ рядомъ ихъ, и когда параллельно съ нимъ приводится и значеніе, называется сравненіемъ, хотя всякая сложная метафора предполагаетъ это сравненіе и даже грамматически подчеркиваетъ его. Такъ, въ извѣстномъ стихотвореніи Пушкина—„Послѣдняя туча разсѣянной бури“ сравненіе указывается всюду глагольными формами: „несешься, печалишь... Сокройся!“ Эти обращенія наводятъ на представленія объ иныхъ явленіяхъ жизни. Въ томъ, что называется сравненіемъ въ узкомъ смыслѣ слова, оба ряда представленій, объясняющихъ и объясняемыхъ, въ рѣчи связываются грамматически особыми союзами, нарѣчіями (какъ, такъ и т. п.). Эта грамматическая связь необязательна, сравненіе можетъ обойтись и безъ нея. Важнѣе гораздо не это, а то, что представляетъ собой образъ—воспоминаніе и обобщеніе или же онъ, по крайней мѣрѣ, выраженъ не какъ обобщеніе, а какъ конкретный случай. При созданіи всякаго новаго слова, при движеніи мысли отъ образа къ его значенію, примѣненію, образъ, знакъ, берется изъ ближайшей внѣшней и внутренней обстановки; но для того, чтобы взять изъ нея то или другое, нужно прежде всего, чтобы это искомое значеніе существовало въ нашей мысли, какъ тема, какъ вопросъ. Чтобы прибѣгнуть къ сравненію съ эхомъ (ст. Пушкина „Эхо“), необходима наличность мысли о поэтѣ, объ извѣстной отзывчивости на различныя явленія жизни. Будетъ ли образъ предшествовать значенію или слѣдовать за нимъ, если онъ представляется какъ воспоминаніе („подобно тому какъ“, „такъ и то-то“) конкретность, изобразительность имѣетъ

второстепенное значеніе. Говорящій можетъ увлечься образомъ, войти въ такія подробности, которыя идутъ дальше достиженія ближайшей цѣли, образъ получитъ другое самостоятельное значеніе, какъ это можно наблюдать въ Гоголевскихъ сравненіяхъ. Этого не бываетъ, если образъ представленъ такимъ образомъ, какъ будто бы онъ данъ въ дѣйствительности, какъ наличное воспріятіе, которое какъ бы невольно вызываетъ значеніе. Такъ читателю дается образъ въ прекрасномъ стихотвореніи въ прозѣ Короленко „Огоньки“. Вы читаете страницу изъ путевыхъ замѣтокъ и отъ этого воспріятія дѣйствительности переходите къ представленію иного хода огоньковъ, близкихъ и вмѣстѣ далекихъ, но всетаки ожидающихъ васъ впереди. Во второмъ случаѣ образъ имѣетъ характеръ чего-то невольно подсказывающаго, внезапно освѣщающаго нѣчто неясное, трудно выразимое инымъ способомъ; онъ является болѣе легкимъ, болѣе экономнымъ способомъ выраженія мысли. Въ первомъ случаѣ образъ большей частью идетъ за значеніемъ, интенсивность, сила его слабѣе; онъ не будитъ внезапно дремавшей мысли, онъ задерживаетъ мысль, сосредоточиваетъ вниманіе.

Такимъ сравненіямъ присущъ нерѣдко особаго рода дидактизмъ, и мы можемъ смѣло сюда отнести такъ называемую двойную басню, въ которой рядомъ съ образомъ — басней, нарочито придуманной, идетъ изображеніе отдѣльнаго случая, который относится къ баснѣ образу, какъ единичное къ обобщенію.

Аллегорія — иносказаніе, въ обширномъ смыслѣ слова, обнимаетъ всѣ случаи различія отношеній между образомъ и значеніемъ, т. е. метафору и метонимію и синекдоху. Всякое поэтическое произведеніе иносказательно. Аллегорія въ узкомъ смыслѣ слова представляетъ большей частью фантастическій образъ, созданный только для даннаго значенія. Готовая, созданная аллегорія другого значенія, кромѣ метафорическаго, не допускаетъ. Такъ „Телѣга жизни“ Пушкина, представляя собой загадку, какъ и другіе поэтическіе образы, и другой разгадки, кромѣ указанной заглавіемъ, не можетъ имѣть.

Сюда можно отнести такія сложныя произведенія,

въ которыхъ образъ стоитъ на границѣ между синекдохой и метафорой. Образъ самъ по себѣ всегда имѣетъ синекдохическое значеніе. Какъ мы уже сказали выше, отдѣльная картина природы можетъ служить и въ живописномъ и въ словесномъ изображеніи началомъ ряда подобныхъ картинъ природы; но мысль можетъ переходить къ явленіямъ человѣческаго духа. Таковы описанія природы у Тютчева, и эта особенность многихъ его стихотвореній дала поводъ Аксакову замѣтить, что каждое его стихотвореніе обвѣяно тонкимъ эфиромъ мысли. Притча, парабола, басня, примѣръ. (Въ надеждѣ славы и добра... Начало славныхъ дней Петра... Стансы Пушкина), при всемъ своемъ различіи, сходны въ одномъ весьма существенномъ пунктѣ: они являются простыми относительно сказуемыми къ сложнымъ подлежащимъ, поэтическимъ отвѣтомъ на извѣстный вопросъ по извѣстной схемѣ. Прекрасной иллюстраціей къ этому служитъ то мѣсто въ „Капитанской дочкѣ“, гдѣ Пугачевъ въ отвѣтъ на вопросы Гринева разсказываетъ сказку про орла и ворона. Всеобщность этого пріема мысли, его неизбѣжность на всѣхъ ступеняхъ культуры, интеллектуальнаго развитія ясно видна уже изъ того, что къ ней прибѣгаетъ ребенокъ, дикарь и культурный европеецъ. То, что обязательно, необходимо было Пугачеву, то же, по наблюденіямъ Крапоткина (Записки революціонера), испытывалъ и Тургеневъ. Когда рѣчь зашла о національныхъ особенностяхъ, Тургеневъ, склонный къ образному мышленію, не доказывалъ своей мысли, а привелъ случай изъ своихъ наблюденій, разсказалъ объ одномъ эпизодѣ въ театрѣ, когда онъ и его друзья французскіе писатели кореннымъ образомъ разошлись въ моральной оцѣнкѣ поступка одного изъ героевъ пьесы: тѣ пришли въ восторгъ, а онъ испыталъ глубокое чувство негодованія.

Чтобы крупное поэтическое произведеніе стало отвѣтомъ на извѣстный сложный вопросъ по такой схемѣ, какъ метафора, надо, чтобы оно отодвинулось въ даль, чтобы остались только одни очертанія, а подробности исчезли, и тогда мы получимъ нѣчто похожее на басню, которая въ свою очередь можетъ быть сжата въ метафорическую пословицу или въ поговорку, въ отдѣльное выра-

женіе вродѣ: „мы пахали!“ и т. п. А съ другой стороны метафора способна не только къ такому расширенію и усложненію, какъ аллегорія образца „телѣга—жизни“, но и къ такимъ сложнымъ формамъ эпоса, какъ романъ, который можетъ быть разсматриваемъ, какъ одинъ сложный тропъ.

И такъ синекдоха, метонимія и метафора, разсматриваемыя не какъ стилистическіе обороты рѣчи, а какъ пріемы образнаго мышленія, составляютъ основу языка. Это тѣ колеи, по которымъ движется мысль не только поэтовъ божьей милостью, но и самыхъ простыхъ смертныхъ. Образное мышленіе, поэзія есть достояніе всякаго, но оно можетъ преобладать у людей извѣстнаго психологическаго типа. Наблюденія надъ особенностями элементарныхъ процессовъ поэтическаго мышленія приводятъ къ заключенію, что поэзія идетъ всегда впереди прозы-науки, что искусство расчищаетъ дорогу отвлеченному знанію. Образное мышленіе эволюціонируетъ и отъ типа миѳическаго переходитъ къ поэтическому; въ соотвѣтствіи съ этимъ эволюціонируетъ и проза-наука: алхимія смѣняется химіей, астрологія—астрономіей и т. д. Свойства образности мышленія, поэтичности, наблюдаемыя въ тропахъ, остаются свойствами и сложныхъ поэтическихъ произведеній. Отдѣльное поэтическое слово тождественно вполнѣ сложному поэтическому образу. Въ каждомъ образномъ словѣ мы наблюдаемъ преобразованіе мыслей посредствомъ конкретнаго образа; въ каждомъ поэтическомъ произведеніи мы видимъ „усовершенствованіе плодовъ любимыхъ думъ“ при помощи болѣе сложныхъ конкретныхъ образовъ, требующихъ и сложныхъ словесныхъ построеній. Поэзія въ словѣ и въроманѣ создаетъ сравнительно обширное значеніе при помощи единичнаго ограниченнаго словеснаго образа—знака.

Для того чтобы разсмотрѣнные нами три элементарныя формы поэзіи были дѣйствительно поэтическими формами, одной изобразительности, живописности недостаточно. Это моментъ второстепенный. Необходимо, чтобы они обладали той обобщающей силой, которая дѣлаетъ синекдоху, метафору важнымъ орудіемъ въ приведеніи въ порядокъ разрозненныхъ впечатлѣній съ наименьшей

затратой энергіи. Красивое образное слово—мѣткое слово, оно сопроваждается эстетическимъ удовольствіемъ, пріятнымъ чувствомъ легкости работы мысли и вмѣстѣ съ тѣмъ накопленія ея энергіи. Точно также и для сложныхъ поэтическихъ произведеній недостаточно одной образности, конкретности, яркости; въ противномъ случаѣ яркія сновидѣнія были бы художественнымъ творчествомъ. Въ процессѣ созданія образнаго, новаго слова и въ процессѣ пользованія готовымъ, созданнымъ поэтическимъ образомъ, простымъ и сложнымъ, мы можемъ наблюдать два типа поэтической иносказательности—синекдохичность—типичность и метафоричность. Мы можемъ назвать послѣднюю иносказательностью въ узкомъ смыслѣ, въ отличіе отъ иносказательности въ широкомъ смыслѣ—типичности. Всякое поэтическое произведеніе, или лучше, всякій процессъ образнаго поэтическаго мышленія въ концѣ концовъ сводится къ синекдохѣ, типичности, замѣнѣ сложнаго безконечнаго единичнымъ. Метафорическая басня въ тоже время есть сложная синекдоха, изображеніе типичнаго случая. Всякое сложное поэтическое произведеніе, какова бы ни была его иносказательность, является сложной метониміей, замѣняя ощущенія дѣйствительности, отвлеченными отъ этой дѣйствительности образами, освобождая нашу психику отъ той напряженности чувствъ, какою сопровождается созерцаніе этой дѣйствительности, избавляя насъ отъ лишней траты энергіи и вмѣстѣ съ тѣмъ накопляя эту энергію.

Поэзія и проза, какъ явленія языка, какъ постоянно чередующіеся пріемы мышленія, всегда будутъ равноцѣнными орудіями самопознанія и познанія міра, что одно и тоже. И если важно пріобрѣтеніе смолоду научныхъ знаній, то не менѣе важно, необходимо запасаться съ юности и поэтическими образами и пріобрѣтать умѣнье пользоваться ими. Жить одной прозой нельзя, да этого и не бываетъ, какъ не бывало случая, чтобъ человѣкъ жилъ и чувствовалъ себя хорошо съ одной половиной легкихъ.

В. Х.

ПОЭЗІЯ.

Въ ряду другихъ искусствъ Поэзія занимаетъ совершенно особое мѣсто, въ зависимости отъ того элемента, который принято называть ея матеріаломъ—слова. Слово есть орудіе человѣческаго общенія, средство для выраженія мысли; поэтъ пользуется имъ для того, чтобы воплотить въ образъ свою безформенную отвлеченную мысль. Таково ошибочное представленіе, еще держащееся въ обиходѣ, но уже разрушенное въ наукѣ, благодаря успѣхамъ философскаго языкознанія, созданнаго школой В. Гумбольта. „Поэзія и проза суть явленія языка"—гласитъ изреченіе Гумбольта, долженствующее стать исходнымъ пунктомъ теоріи поэзіи. Общій ходъ человѣческой мысли есть объясненіе новаго, неизвѣстнаго при посредствѣ уже познаннаго, извѣстнаго, названнаго. Созданіе языка—продолжающееся безостановочно и въ наше время (не ἔργον, а ενέργεια)—есть постоянная систематизація внѣшнаго міра посредствомъ пріобщенія новыхъ явленій къ имѣющимъ уже названіе впечатлѣніямъ. Ребенокъ видитъ неизвѣстный предметъ—шаръ на лампѣ—и, присоединяя его къ впечатлѣнію познанному, называетъ шаръ „арбузикомъ". Поэтъ видитъ особое движеніе верхушекъ деревъ и, находя въ запасѣ впечатлѣній одно, наиболѣе подходящее къ этому движенію, говоритъ: „верхушки деревъ *засыпаютъ*". Народъ, видя новый способъ передвиженія, создаетъ для него названіе по наиболѣе выдающемуся его признаку: „чугунка". Такъ создается каждое новое слово; каждое слово есть „переносное выраженіе"; „собственныхъ" выраженій и словъ нѣтъ; *всѣ слова*—съ точки зрѣнія ихъ происхожденія—*суть тропы* (Герберъ), т. е. произведенія поэтическія. Сообразно съ этимъ поэзія признается особымъ видомъ мышленія, противополагаемымъ прозѣ, наукѣ; Поэзія есть мышленіе въ словесныхъ *образахъ*, тогда

какъ проза есть мышленіе при посредствѣ абстракцій, схемъ, формулъ. „Наука и искусство равно стремятся къ познанію истины—замѣчаетъ Карьеръ,—но первая переходитъ отъ факта къ понятію и къ идеѣ и выражаетъ мысль о бытіи въ ея всеобщности, строго различая отдѣльный случай и общее правило—законъ, тогда какъ второе воплощаетъ идею въ отдѣльномъ явленіи и сливаетъ идею и ея наглядное проявленіе (образъ) въ идеалѣ". Поэзія не говоритъ отвлечено: мѣсто этого новаго явленія въ системѣ такое-то; она какъ-бы отождествляетъ его съ инымъ явленіемъ, которое является образомъ перваго, и тѣмъ намѣчаетъ его мѣсто въ системѣ—грубо и наглядно, но подчасъ удивительно глубоко. Что такое образъ? Это—воспроизведеніе единичнаго, конкретнаго, индивидуальнаго случая, имѣющее свойство быть знакомъ, замѣстителемъ цѣлаго ряда разнообразныхъ явленій. Для мысли человѣческой, тяготимой разрозненностью міра и ищущей обобщающихъ формъ, чтобы удовлетворить свою вѣчную „жажду причинности" (Causalitätsbedürfniss), поэтическій образъ является именно такимъ обобщающимъ началомъ, основаніемъ, у котораго группируются организованными массами необъединенныя явленія жизни. Поэзія можетъ быть названа познаніемъ міра при помощи образовъ, символовъ, и этотъ образный способъ мышленія свойственъ всѣмъ—и дѣтямъ, и взрослымъ, и первобытнымъ дикарямъ, и образованнымъ людямъ. Поэтому поэзія—не только тамъ, гдѣ великія произведенія (какъ электричество не только тамъ, гдѣ гроза), а, какъ видно уже изъ ея эмбріональной формы—слова—вездѣ, ежечасно и ежеминутно, гдѣ говорятъ и думаютъ люди. „Поэзія—вездѣ, гдѣ за немногими чертами опредѣленнаго замкнутаго образа стоитъ многообразіе значеній" (Потебня). По своему содержанію поэтическій образъ можетъ ничѣмъ не отличаться отъ самой прозаической мысли, отъ указанія на простѣйшій обыденный фактъ, въ родѣ того, что „солнце отражается въ лужѣ". Если для слушателя это указаніе—только сообщеніе о физическомъ фактѣ, то мы не вышли изъ предѣловъ прозы; но разъ дана возможность пользоваться фактомъ, какъ *иносказаніемъ*, мы въ области поэзіи. Въ прозаическомъ пониманіи частный

случай остался бы частнымъ; „возведенный въ перлъ созданія“, опоэтизированный, онъ становится обобщеніемъ. Сообщеніе о ничтожномъ воспріятіи—„солнце отражается и въ лужѣ“—получаетъ способность говорить о чемъ-то совсѣмъ иномъ. наприм. объ искрѣ Божьей въ душѣ испорченнаго человѣка. Отдѣльный случай въ рукахъ поэта дѣлается *суггестивнымъ*, говоритъ современная эстетика: онъ *подсказываетъ*, удачно переводитъ этотъ терминъ Александръ Веселовскій; онъ получаетъ свойство быть иносказательнымъ, подходитъ подъ безчисленное множество *примѣненій*—говоритъ Потебня. „Отдѣльный случай, замѣчаетъ въ томъ же случаѣ Гете, становится общимъ именно потому, что онъ обрабатывается поэтомъ“. *Общимъ*, однако, онъ становится не въ смыслѣ только обыкновенной, ограниченной типичности. Портретъ незнакомаго человѣка, исполненный талантливымъ художникомъ, наводитъ насъ на мысль, что хотя мы не знали этого человѣка, но такихъ людей встрѣчали. Здѣсь общность отдѣльнаго случая ограничена; отъ человѣка мысль переходитъ къ другимъ людямъ—не дальше. Но и въ этомъ простѣйшемъ случаѣ обыкновенной типичности наглядно выступаетъ существенный элементъ художественнаго воспроизведенія: его иносказательность; портретъ лишь тогда удаченъ, когда въ лицѣ уловлена его характерность. когда онъ говоритъ не только объ этомъ человѣкѣ, но и о такихъ людяхъ. Какое мѣсто занимаетъ поэтическое мышленіе въ развитіи человѣческой мысли вообще, и какими свойствами ума условлено происхожденіе такого способа объясненія явленій, это видно лучше всего изъ его сопоставленія со сроднымъ ему складомъ мысли—такъ называемымъ миѳологическимъ мышленіемъ*).

*) „Миѳъ принадлежитъ къ области поэзіи въ обширномъ смыслѣ этого слова. Какъ всякое поэтичное произведеніе, онъ а) есть отвѣтъ на извѣстный вопросъ мысли, есть прибавленіе къ массѣ прежде познаннаго; б) состоитъ изъ образа и значенія, связь между коими не доказывается, какъ въ наукѣ, а является непосредственно убѣдительной, принимается на вѣру; в) миѳъ есть первоначально *словесное* произведеніе, т. е. по времени всегда предшествуетъ живописному или пластическому изображенію миѳическаго образа.

Миѳъ отличенъ лишь отъ поэзіи, понимаемой въ тѣсномъ значеніи, позднѣйшемъ по времени появленія. Вся разница между миѳомъ и такою позднѣйшею поэзіей состоитъ *въ отношеніи сознанія къ элементамъ того и другою*. Въ позднѣйшемъ поэтическомъ произведеніи образъ есть не болѣе какъ средство созданія значенія, въ цѣломъ имѣющее только иносказательный смыслъ....

Миѳъ есть словесное выраженіе такого объясненія, при которомъ объясняющему образу, имѣющему только субъективное значеніе, приписывается объективность, дѣйствительное бытіе въ объективномъ; двѣ половины сужденія при миѳическомъ мышленіи болѣе сходны между собою, чѣмъ при поэтическомъ. *Ихъ различеніе ведетъ отъ мива къ поэзіи, отъ поэзіи къ прозѣ и наукѣ* . . .

Языкъ есть главное и первообразное орудіе миѳическаго мышленія. Но немыслимо орудіе, которое своими свойствами не опредѣляло бы свойствъ дѣятельности, производимой при его посредствѣ: то, что мы дѣлаемъ, зависитъ отъ того, чѣмъ мы дѣлаемъ: иначе пишутъ перомъ, а иначе углемъ, кистью и т. д. Стало быть, вліяніе языка на миѳы безспорно“.

(А. А. Потебня).

Прим Б. Л.

Переходъ отъ миѳическаго метода мышленія къ поэтическому происходитъ такъ медленно. что долгое время оба строя мысли не исключаютъ другъ друга. Поэтическое выраженіе, будучи по происхожденію простой метафорой (пришла весна), можетъ, по такъ называемой „болѣзни языка“ (см. М. Мюллеръ, XX, ст. 360), перейти въ миѳъ и заставить человѣка приписать веснѣ свойства матеріальнаго образа. Съ другой стороны, близость миѳа дѣлаетъ древній поэтич. языкъ чрезвычайно яркимъ и выразительнымъ. „Уподобленія древнихъ бардовъ и ораторовъ были содержательны, потому что они, повидимому, и видѣли, и слышали, и чувствовали ихъ: то, что мы называемъ поэзіей, было для нихъ дѣйствительной жизнью“. Съ теченіемъ времени это свойство молодого языка—его образность, поэтичность—нарушается; слова, такъ сказать, стираются отъ употребленія; забывается ихъ наглядное значеніе, ихъ „переносный“ характеръ. Къ признаку явленія, послужившему исходной точкой его названія, изслѣдованіе присоединяетъ новые, болѣе существенные. Говоря; *дочь* никто уже не думаетъ, что эти собственно значитъ „доящая“, *быкъ*—„ревущій“. *мышь*—„воръ“. *мѣсяцъ*—„измѣритель“ и т. п., потому что явленіе получило иное мѣсто въ мысли. Слово изъ конкретнаго становится абстрактнымъ, изъ живого образа—отвлеченнымъ знакомъ идеи, изъ поэтическаго—прозаическимъ. Не умираетъ, однако, прежняя потребность мысли въ конкретныхъ представленіяхъ. Она старается снова наполнить абстракцію содержаніемъ, иногда—старымъ; она замѣняетъ „старыя слова“ новыми, иногда

тождественными съ прежними по сути, но не потерявшими еще силы рождать живые образы: блѣднѣетъ, напр., слово „великодушный“, и новое выраженіе: „человѣкъ съ большимъ сердцемъ“, тавтологичное съ первымъ, болѣе громоздкое и неудобное, кажется, однако, болѣе яркимъ и возбуждаетъ въ насъ душевныя движенія, какихъ не въ силахъ возбудить первое, потерявшее наглядность. На этомъ пути рождаются болѣе сложныя, сравнительно съ словомъ, формы поэзіи—такъ называемые тропы.

Смотрѣть на тропы, какъ на внѣшнюю прикрасу поэтической рѣчи—какъ смотрѣла на нихъ старая риторика и смотритъ до сихъ поръ школьная теорія, ставя ихъ наравнѣ съ «фигурами»—очевидно невозможно: это не эстетическая прибавка - это слѣдствіе неистребимой потребности мысли „возстановлять чувственную, возбуждающую дѣятельность фантазіи сторону словъ“; тропъ—не матеріалъ поэзіи, а сама поэзія.

Переходимъ къ исторіи тѣхъ трехъ родовъ, на которые теорія издавна дѣлитъ поэзію. Благодаря историко-сравнительному методу и общимъ предпосылкамъ теоріи эволюціи, вопросъ о происхожденіи и развитіи тѣхъ сложныхъ литературныхъ формъ, которыя мы теперь называемъ поэтическими, въ значительной степени выясняется; здѣсь еще много темныхъ и сложныхъ пунктовъ, но нѣтъ болѣе мѣста тѣмъ произвольнымъ утвержденіямъ, которыя такъ смѣло расточала метафизическая теорія литературы. Уже простѣйшая форма поэзіи—слово—связана неразрывно съ элементомъ музыкальнымъ. Не только на такъ называемой патогномической ступени образованія рѣчи, когда слово почти сливается съ междометіемъ, но и въ дальнѣйшихъ стадіяхъ „первыя слова, вѣроятно, выкрикивались или пѣлись“. Съ звуковыми выраженіями первобытнаго человѣка необходимо связана также жестикуляція. Эти три элемента соединяются въ томъ праискусствѣ, изъ котораго впослѣдствіи выдѣляются его отдѣльные виды. Въ этотъ эстетическомъ аггрегатѣ членораздѣльная рѣчь занимаетъ подчасъ второстепенное мѣсто, смѣняясь модулированными восклицаніями; образцы пѣсенъ безъ словъ, поэзія междометій найдены у разныхъ первобытныхъ народовъ. Такимъ образомъ первая форма поэзіи, въ которой уже можно замѣтить зачатки трехъ ея основныхъ родовъ—хоровое дѣйствіе, сопровождаемое танцами. Содержаніе такого „дѣйствія“—факты изъ повседневной жизни общины, которая является одновременно авторомъ и исполнителемъ этого произведенія, драматическаго по формѣ, эпическаго по содержанію и подчасъ лирическаго по настроенію. Здѣсь имѣются уже на лицо элементы для дальнѣйшаго выдѣленія поэтическихъ родовъ, соединенныхъ первоначально—какъ это указалъ впервые Спенсеръ—въ одномъ произведеніи. Въ послѣдніе годы (Grosse, „Anfänge der Kunst“, 1893), противъ этой теоріи первоначальнаго „синкретизма“ сдѣланы замѣчанія, сводящіяся къ тому, что и въ первобытномъ поэтическомъ произведеніи можетъ перевѣшивать тотъ или иной элементъ, а въ поэзіи культурнаго склада элементы трехъ основныхъ поэтическихъ родовъ бываютъ смѣшаны. Эти возраженія не устраняютъ теоріи, тѣмъ болѣе, что она утверждаетъ „не смѣшеніе, а отсутствіе различія между опредѣленными поэтическими родами поэзіи и другими искусствами“ (Веселовскій). Гроссе не соглашается съ большинствомъ историковъ литературы и эстетиковъ, которые считаютъ драму позднѣйшей формой поэзіи, тогда какъ на самомъ дѣлѣ она—древнѣйшая. На самомъ дѣлѣ примитивное „драматическое дѣйствіе безъ драмы“ есть драма лишь съ формальной точки зрѣнія: оно получаетъ характеръ драмы лишь впослѣдствіи, съ развитіемъ личности. Первобытный человѣкъ, можно сказать, подлежитъ не столько индивидуальной психологіи, сколько „психологіи группъ“ (Völkerpsychologie). Личность чувствуетъ себя неопредѣленной частью аморфнаго, однообразнаго цѣлаго; она живетъ, дѣйствуетъ и мыслитъ лишь въ ненарушимый связи съ общиной, міромъ, землей; вся ея духовная жизнь, вся творческая сила, вся поэзія запечатлѣна этимъ „безразличіемъ коллективизма“. При такомъ складѣ личности нѣтъ мѣста для индивидуальной литературы; въ коллективныхъ зрѣлищахъ, хоровыхъ, общихъ танцахъ, операхъ-балетахъ всѣ члены клана „поперемѣнно играютъ роли то актеровъ, то зрителей“ (Летурно). Сюжеты этихъ хоровыхъ танцевъ—сцены миѳическія, военныя, похоронныя, брачныя и т. п. Роли распредѣляются

между группами хора; у хоровыхъ группъ являются запѣвалы, хореги; дѣйствіе иногда сосредоточивается на нихъ, на ихъ діалогѣ, и здѣсь уже заключены сѣмена будущаго развитія личнаго творчества. Изъ этого чисто эпическаго матеріала по поводу яркихъ событій дня, волнующихъ общество, выдѣляются поэтическія произведенія, проникнутыя общимъ паѳосомъ, а не личнымъ лиризмомъ обособленнаго пѣвца; это—такъ называемая лиро-эпическая пѣснь (гомерическіе гимны, средневѣковая кантилена, сербскія и малорусскія историческія пѣсни). Встрѣчаются среди нихъ пѣсни (наур. французскія chansons d'histoire) съ содержаніемъ не изъ общественной, а и изъ личной исторіи; лирическое настроеніе въ нихъ выражено весьма сильно, но не отъ имени самого пѣвца. Понемногу, однако, дѣятельное сочувствіе къ событіямъ, изображеннымъ въ пѣснѣ, угасаетъ въ обществѣ; она теряетъ свой волнующій, злободневный характеръ и передается, какъ старинное воспоминаніе. Изъ устъ пѣвца, плачущаго вмѣстѣ съ своими слушателями, разсказъ переходитъ въ уста эпическаго сказателя; изъ лиро-эпической пѣсни дѣлается былина, надъ которой уже не плачутъ. Изъ безформенной среды исполнителей выдѣляются профессіональные носители и исполнители поэтическихъ сказаній—пѣвцы. сперва общинные, поющіе лишь въ кругу своихъ родичей, потомъ бродячіе, разносящіе свои пѣсенныя сокровища по чужимъ людямъ. Это—mimi, histriones, joculatores въ Римѣ, барды, друиды, филы у кельтовъ, тулиры, потомъ скальды въ Скандинавіи, труверы въ Провансѣ и т. д. Ихъ среда не остается неизмѣнно однообразной; часть ихъ опускается внизъ, въ площадные шуты, часть поднимается до письменной словесности, не только исполняя старыя пѣсни, но и слагая новыя; такъ въ средневѣковой Германіи на улицѣ—шпильманы (Gaukler), при дворахъ—писцы (Schriber) замѣняютъ старыхъ пѣвцовъ. Эти хранители эпической традиціи знали иногда и по нѣскольку пѣсенъ объ однихъ и тѣхъ же герояхъ, о тѣхъ же событіяхъ; естественна попытка связать разнообразныя сказанія объ одномъ и томъ же—сперва механически, при помощи общихъ мѣстъ. Неопредѣленный матеріалъ народныхъ пѣсенъ консолидируется, группиру-

ясь вокругъ популярнаго въ народѣ героя—напр. Сида, Ильи-Муромца. Иногда эпическое творчество, какъ у насъ, и не идетъ дальше этихъ цикловъ, сводовъ; иногда его развитіе заканчивается эпопеей. Эпопея стоитъ на границѣ между творчествомъ групповымъ и личнымъ; подобно инымъ произведеніямъ искусства, въ этотъ періодъ просонковъ личности она еще анонимна или носитъ фиктивное имя автора, не индивидуально по стилю, но уже „обличаетъ цѣльность личнаго замысла и композиціи". Условіями появленія большихъ народныхъ эпопей А. Н. Веселовскій считаетъ три факта исторической жизни: „личный поэтическій актъ, безъ сознанія личнаго творчества; поднятіе народно-политическаго самосознанія, требовавшаго выраженія въ поэзіи; непрерывность предыдущаго пѣсеннаго преданія, съ типами, способными измѣняться содержательно, согласно съ требованіями общественнаго роста". Сознаніе личнаго почина повело-бы къ индивидуальной оцѣнкѣ событій и къ розни между поэтомъ и народомъ, стало быть, – къ невозможности эпопеи. Какъ зарождается сознаніе личнаго творчества—опредѣлить, въ общихъ чертахъ, трудно; въ разныхъ случаяхъ этотъ вопросъ рѣшается различно. Вопросъ о появленіи поэта, неизмѣримо труднѣе вопроса о происхожденіи поэзіи; до тѣхъ поръ, пока групповая психологія находится въ зачаточномъ состояніи, онъ врядъ ли можетъ быть рѣшенъ окончательно. Возможно и важно лишь отмѣтить, что, какъ ни велико различіе между безличнымъ творчествомъ примитивной общины и индивидуальнѣйшимъ созданіемъ личнаго искусства, оно можетъ быть сведено къ разницѣ въ степеняхъ одного явленія—зависимости *всякаго* поэта отъ ряда условій, на которыя будетъ указано ниже. Съ разложеніемъ первобытнаго общиннаго уклада, совпадаетъ новый строй міровоззрѣнія; человѣкъ начинаетъ чувствовать себя не „пальцемъ отъ ноги" какого-то большого организма, но самовладѣющимъ цѣлымъ, личностью. У него есть свои, никѣмъ не раздѣленныя горести и радости, препятствія, преодолѣть которыя никто ему не помогаетъ; общественный строй уже не охватываетъ всецѣло его жизни и мысли, и подчасъ онъ вступаетъ съ нимъ въ конфликтъ. Мы видѣли уже лирическіе элементы

въ эпосѣ; теперь эти выраженія личной жизни выдаляются въ самостоятельное цѣлое, въ поэтической формѣ, подготовленной предыдущимъ развитіемъ. Лирическая пѣсня поется съ сопровожденіемъ музыкальнаго инструмента; на это указываетъ самый терминъ (лирика, отъ греч. Λίρα). Осложненіе общественныхъ формъ, приведшее къ противопоставленію въ сознаніи личности и общества, вызываетъ новый взглядъ на традицію. Центръ тяжести интереса къ старинному сказанію переходитъ отъ событія къ человѣку, къ его внутренней жизни, къ его борьбѣ съ другими, къ тѣмъ трагическимъ положеніямъ, въ которыя его ставитъ противорѣчіе личныхъ побужденій и общественныхъ требованій. Такъ подготовляются условія для появленія драмы. Внѣшняя структура ея готова – это старинная форма хорового обряда; понемногу вносятся лишь кое-какія измѣненія—дѣйствующія лица рѣзче отграничиваются отъ хора, діалогъ становится страстнѣе, дѣйствіе оживленнѣе. Сперва матеріалъ черпается только изъ традиціи, изъ миѳа; затѣмъ творчество находитъ поэтическое содержаніе и внѣ жизни боговъ и героевъ, въ бытѣ простыхъ людей. До какой степени рѣдко въ началѣ обращеніе къ вымыслу, видно изъ того, что въ греческой драматической литературѣ, извѣстна всего одна драма, не основанная на эпическомъ матеріалѣ. Но переходный моментъ наступаетъ необходимо съ дальнѣйшимъ разложеніемъ быта, паденіемъ національнаго самосознанія, разрывомъ съ историческимъ прошлымъ, въ его опоэтизированныхъ формахъ. Поэтъ уходитъ въ себя и отвѣчаетъ на измѣнившіеся духовные запросы окружающей массы новыми образами, подчасъ прямо противоположными традиціи. Типичнымъ образцомъ этой новой формы является греческая новелла эпохи упадка. Объ общественномъ содержаніи здѣсь уже нѣтъ рѣчи: предметомъ повѣствованія являются перипетіи личныхъ судебъ, обусловленныя по преимуществу любовью. Форма тоже ушла отъ традиціи; здѣсь все личное—и индивидуальный творецъ, и фабула. Итакъ, передъ нами выдѣлившіяся съ достаточной ясностью формы эпоса, лирики, драмы; вмѣстѣ съ тѣмъ передъ нами уже иной авторъ—индивидуальный поэтъ новаго времени, по взгляду

старой поэтики подчиняющійся лишь порывамъ своего вольнаго вдохновенія, творящій изъ ничего, безконечно свободный въ выборѣ предмета для своихъ пѣснопѣній. Эта теорія, цѣлою пропастью отдѣляющая былого пассивнаго выразителя общинной души отъ новаго, личнаго поэта, отвергнута въ значительной степени современной поэтикой. Она указываетъ на рядъ условій, которыми связанъ въ своемъ творчествѣ самый великій поэтъ, самый необузданный фантастъ. Уже то, что онъ пользуется готовымъ языкомъ, имѣя лишь ничтожную, сравнительно, возможность модифицировать его, указываетъ роль обязательныхъ категорій въ поэтическомъ мышленіи. Подобно тому, какъ „говорить, значитъ примыкать своимъ индивидуальнымъ мышленіемъ къ общему“ (Гумбольдтъ), такъ и творить—значитъ считаться въ творчествѣ съ обязательными его формами. Безличность эпическаго поэта оказывается преувеличенной, но еще въ большей степени преувеличена свобода личнаго творца. Онъ исходитъ изъ готоваго матеріала и облекаетъ его въ ту форму, на которую объявился спросъ; онъ—порожденіе условій времени. Это особенно ярко выражается въ судьбахъ поэтическихъ сюжетовъ, которые живутъ какъ бы своей собственной жизнью, обновляясь новымъ содержаніемъ, вложеннымъ въ нихъ новымъ творцомъ; зародыши нѣкоторыхъ излюбленныхъ сюжетовъ, вполнѣ современныхъ поэтическихъ произведеній отыскиваются—благодаря той новой отрасли знанія, которая носитъ названіе фольклора—въ далекомъ прошломъ. „Талантливый поэтъ можетъ напасть на тотъ или другой мотивъ случайно, увлечь къ подражанію, создать школу, которая будетъ идти въ его колеѣ. Но если взглянуть на эти явленія издали, въ исторической перспективѣ, всѣ мелкіе штрихи, мода и школа, и личныя теченія, стушуются въ широкомъ чередованіи общественно-поэтическихъ спросовъ и предложеній“ (Веселовскій). Разница между поэтомъ и читателемъ—не въ типѣ, а въ степени: процессъ поэтическаго мышленія продолжается и въ воспріятіи—и читатель также перерабатываетъ готовую схему, какъ и поэтъ. Эта схема (сюжетъ, типъ, образъ, тропъ) живетъ, пока поддается поэтическому обновленію, пока мо-

жетъ служить „постояннымъ сказуемымъ къ перемѣннымъ подлежащимъ“—и забывается, когда перестаетъ быть орудіемъ апперцепцій, когда теряетъ силу обобщить, объяснить что-либо изъ запаса впечатлѣній.—Въ такомъ направленіи совершалось до сихъ поръ развитіе поэтическихъ родовъ. Видѣть въ немъ историческій законъ, конечно. нѣтъ основаній; это—не обязательная формула преемственности. а эмпирическое обобщеніе. Отдѣльно прошла эту исторію классическая поэзія отдѣльно и заново, подъ двойственнымъ вліяніемъ своихъ исконныхъ началъ и греко-римской традиціи, продѣлалъ ее европейскій Западъ, отдѣльно—славянскій міръ. Схема была всегда приблизительно таже, но точныя и всеобщія народно-психологическія предпосылки для нея не опредѣлены; при новыхъ условіяхъ общественности могутъ сложиться иныя поэтическія формы, предсказать которыя, при нашихъ нынѣшнихъ знаніяхъ, невозможно Едва-ли, поэтому, могутъ быть оправданы съ научной точки зрѣнія тѣ дедуктивныя основы дѣленія поэтическихъ родовъ, которыя издавна предлагаетъ теорія въ такомъ разнообразіи. Эпосъ, лирика и драма смѣняли другъ друга въ исторіи поэзіи; эти три формы безъ особенныхъ натяжекъ исчерпываютъ имѣющійся у насъ поэтическій матеріалъ и потому годятся, какъ дидактическій пріемъ, для учебныхъ цѣлей—но никакъ не слѣдуетъ видѣть въ нихъ разъ навсегда данныя формы поэтическаго творчества. Можно видѣть въ эпосѣ преобладаніе объективныхъ элементовъ, въ лирикѣ—перевѣсъ субъективныхъ; но опредѣлять драму, какъ синтезъ того и другого, уже невозможно, хотябы потому, что есть иная форма соединенія этихъ элементовъ, въ лиро-эпической пѣснѣ. Ни растущій перевѣсъ прозаическихъ стихій въ языкѣ, ни мощный расцвѣтъ науки, ни возможныя преобразованія общественнаго уклада не грозятъ существованію поэзіи, хотя могутъ повліять рѣшительнымъ образомъ на ея формы. Роль ея по прежнему громадна; задача ея аналогична съ задачей науки—свести безконечное разнообразіе дѣйствительности къ возможно меньшему числу обобщеній,—но средства ея подчасъ шире. Ея эмоціональный элементъ даетъ ей возможность вліять тамъ, гдѣ сухія формулы науки безсильны. Мало того: не нуждаясь въ точныхъ построеніяхъ, обобщая въ бездоказательномъ, но убѣдительномъ образѣ безконечное разнообразіе нюансовъ, ускользающихъ отъ Прокрустова ложа логическаго анализа, поэзія предвосхищаетъ выводы науки. Порождая общія чувствованія, давая наиболѣе тонкое и въ то же время общепонятное выраженіе душевной жизни, она роднитъ людей. усложняетъ ихъ мысль и упрощаетъ ихъ отношенія. Въ этомъ ея преимущественное значеніе, въ этомъ причина ея царственнаго, среди другихъ искусствъ, положенія.

А. Горнфельдъ.

Краткое понятіе объ эпосѣ, лирикѣ и драмѣ.

Настоящее—постоянно нарождающееся и тутъ же исчезающее мгновеніе неуловимо. Вся область сознанія, слѣдовательно, и область поэзіи есть объективно—прошедшее. Сознанію (апперцепціи) подлежатъ лишь воспріятія, опустившіяся на дно души.

Это прошедшее по степени удаленія отъ объективно—настоящаго и вмѣстѣ по характеру вліянія на него есть менѣе отдаленное (субъективно—настоящее) и болѣе отдаленное (субъективно—прошедшее).

Принадлежностью къ одному изъ этихъ двухъ отдѣловъ воспріятій опредѣляется разница между *эпосомъ* и *лирикой*.

Лирика—praesens. Она есть поэтическое познаніе, которое, объективируя чувство, подчиняя его мысли, успакаиваетъ это чувство, отодвигаетъ въ прошедшее и такимъ образомъ даетъ возможность возвыситься надъ нимъ (Carriere „Die Poesie". 371—2, 392, 395) *).

*) Предлагаемъ переводъ соотвѣтствующихъ страницъ изъ поэзіи „Каррьера". „Однако, не одно богатство и сила воспріимчивости чувствъ дѣлаютъ изъ лирика поэта; поэтомъ онъ становится благодаря тому, что онъ въ свободѣ своего духа паритъ надъ волнами чувства, что онъ освобождается изъ подъ власти чувствъ, изливая изъ сердца въ пѣснях, что онъ господствуетъ надъ ними, согласуя ихъ и придавая имъ стройность, что онъ изображаетъ ихъ въ чистыхъ формахъ и мелодичной (благозвучной) послѣдовательности...

Гете самъ высказывается, что съ его первыхъ пѣсней получило начало то направленіе въ его жизни, отъ котораго онъ никогда не хотѣлъ отклоняться: „Во мнѣ вкоренилась привычка, отъ которой я не могъ впослѣдствіи избавиться въ теченіе цѣлой своей жизни а именно: немедленно воплощать въ стихотворныхъ образахъ рѣшительно все, что только меня радовало, огорчало или мучило, и освобождаться такимъ путемъ отъ этихъ предметовъ, давая ихъ внѣшее существованіе, взамѣнъ тяготившаго меня внутренняго....

Творческая радость духа, покойное блаженство, съ которымъ поэтъ услаждается изображеніемъ самого себя образуютъ контрастъ по отношенію къ темнымъ волненіямъ приливающихъ и отливающихъ чувствъ, и въ смѣнѣ того и другого.

А. Шопенгауеръ видѣлъ вообще (въ этомъ) лирическое состояніе. И совершенно вѣрно, такъ какъ изображая свое собственное состояніе, я его дѣлаю объектомъ, ставлю его передъ наблюдающимъ окомъ духа и отдѣляюсь отъ него, какъ дѣятельный субъектъ, но въ то время это содержаніе является существомъ моей души и ощущается чувствомъ въ своей нераздѣльности съ „я".

Лирика говоритъ о будущемъ и о прошедшемъ (предметѣ, объективномъ) лишь настолько, насколько оно волнуетъ, тревожитъ, радуетъ, привлекаетъ или отталкиваетъ.

Изъ этого вытекаютъ свойства лирическаго изображенія: краткость. недосказанность, сжатость, такъ называемый лирическій безпорядокъ (Carriere, ib. 381) *).

Такимъ образомъ произведенія, по мѣрѣ увеличенія ихъ эпичности, могутъ становиться длиннѣе (элегія, сатира).

Этому противопоставляется пластичность, живописность эпоса.

Хотя всякое, въ томъ числѣ и поэтическое, познаніе вліяетъ на поступки, но лирика имѣетъ болѣе непосредственную связь съ дѣйствіями и въ этомъ смыслѣ практична (при теоретичности эпоса). Во многихъ лирическихъ стихотвореніяхъ можно прямо усмотрѣть побужденіе къ извѣстному дѣйствію.

Подъ субъективностью разумѣется: 1) личная душевная жизнь въ отличіе отъ внѣшняго міра (вещей и событій); 2) отличіе лица отъ другихъ = своеобразность. Первое — содержаніе всякой лирики, второе — свойство, характеризующее всякія (и лирическія, и эпическія, и драматическія) произведенія временно обособившейся личности и личнаго творчества.

Эпосъ — perfectum. Отсюда спокойное созерцаніе, объективность (отсутствіе другого личнаго интереса къ вещамъ изображаемыхъ и событіяхъ, кромѣ того, который нуженъ для возможности самаго изображенія). Въ чистомъ эпосѣ повѣствователя не видно. Онъ не выступаетъ со своими размышленіями по поводу событій и чувствами (ср. лироэпическія поэмы Байрона и др.).

*) Лирическая поэзія — субъективна, она слѣдуетъ водовороту чувствованій, она сочетаетъ вещи не согласно закону, но (сочетаетъ) представленія, какъ они внутри ассоціируются, какъ сила воображенія въ свободной игрѣ ими распоряжается. Поэтому въ лирикѣ многое представляется предчувствіемъ, такъ какъ оно самому поэту представляется лишь въ полусвѣтѣ; поэтому многое остается недосказаннымъ, какъ само собою понятное; поэтому сопоставляются контрасты, такъ какъ и въ душѣ контрасты охотно вызываютъ другъ друга. Поэтому стихотвореніе идетъ часто скачками и — потому, что играющее богатствомъ образовъ представленіе любитъ большіе переходы.

Но единство основного настроенія должно царить въ цѣломъ и проникать, одушевляя частности, въ противномъ случаѣ стихотвореніе потеряло бы характеръ художественнаго произведенія.

Не пѣвецъ — поэтъ любитъ родину, а изображенный имъ Одиссей, который хочетъ увидѣть дымъ родины, хотя бы затѣмъ умереть. Пѣвецъ вполнѣ скрытъ за Одиссеемъ.

Въ чистомъ эпосѣ душевныя движенія, сокровенные двигатели дѣйствій должны бы являться лишь настолько, насколько они обнаруживаются для посторонняго наблюдателя Можно допустить только фиктивную вездѣсущность автора, а не непосредственное проникновеніе его въ душу. У Гомера — разговоръ со своею душою, Паллада — какъ объектированный умъ, совѣсть.

Объективность исключаетъ произволъ разсказчика относительно скачковъ съ пятаго на десятое, устраняетъ перерывы и пробѣлы, требуетъ послѣдовательности и непрерывности повѣствованія, пока оно не завершитъ круга.

(Медленность изложенія, Carr. 200. Пенелона, лукъ Одиссея. (Одисс. XXI, 1—66). — Медленность и постепенность въ изложеніи одного событія). Длительныя грамматическія формы русскаго языка выражаютъ то же свойство мысли въ примѣненіи къ каждому отдѣльному моменту событія.

Тоже требованіе въ примѣненіи и къ ряду событій: краткость періода, чтобы поэтъ могъ заполнить всѣ моменты этого періода. (Гораціево правило: не ab ovo, a in medias res). Въ Иліадѣ изъ десятилѣтней войны — нѣсколько дней, о которыхъ можно разсказать отъ зари до ночи. Въ Одиссеѣ — конецъ путешествія и месть женихамъ. Ср. „Германъ и Доротея“. (Это и общее поэтическое требованіе — pars pro toto). Расширеніе предѣловъ времени въ видѣ отступленій (ретроспективность повѣствованій). Злоупотребленіе этимъ пріемомъ.

Разница между эпосомъ и драмою *). Въ послѣдней нѣтъ повѣствователя, посредника между зрителемъ и событіемъ. Поэтому — никакихъ описаній, повѣствованія и монологи сведены до минимума. (Въ противномъ случаѣ — нѣчто въ родѣ подписей подъ картинами, замедленіе дѣйствія, скука). Единства времени и дѣйствія доведены до минимума.

*) Драма — praesens historicum. Прим. Б. Л.

Эпосъ—поэтическое повѣствованіе о событіи или рядѣ событій, составляющихъ одно крупное событіе (безъ главнаго героя – историческій эпосъ) или одну жизнь (біографическій эпосъ). Отъ сложнаго эпическаго цѣлаго требуется то же, что отъ простѣйшаго поэтическаго образа: *онъ долженъ давать великое въ маломъ*.

Рядъ событій, образующихъ одно цѣлое, связанъ причинностью. Но причинность не кончается за границами этого ряда. Она по исконному вѣрованію и убѣжденію обнимаетъ все.

Удовлетворяя требованіямъ высшаго порядка, эпосъ долженъ заключать указанія на связь мелкихъ причинъ, составляющихъ его содержаніе, съ міровыми. Оба разряда причинъ, смотря по степени и характеру развитія поэта, могутъ представляться или внѣшними силами или внутренними свойствами явленій.

Въ первомъ случаѣ—чудесное въ миѳологическомъ смыслѣ, въ второмъ, если можно такъ выразиться, чудесное научное.

Какъ ни назовемъ великую связь причинъ и слѣдствій, Богомъ или рокомъ, міромъ—все равно оно въ цѣломъ ирраціоналистична, недоступна нашему пониманію.

(А. А. Потебня. Изъ записокъ по теоріи словесности. Стр. 531—33).

О значеніи современнаго романа и его задачахъ.

Между прошлымъ временемъ и нашимъ—прошелъ великій литературный потокъ, затопившій своими волнами все прежнее разнообразіе мелкихъ литературныхъ явленій и формъ,– и всѣ эти баллады, идиліи, элегіи, стихотворныя эпистолы,—поглотившій въ себя, какъ большая рѣка поглощаетъ въ своемъ теченіи малыя рѣки и ручейки. Далеко выступилъ этотъ потокъ изъ протореннаго вѣками русла эстетическихъ интересовъ, питавшихся прекрасными образами и нѣжными движеньями сердца, и захватилъ въ своемъ наводненіи все, что ни встрѣчалось ему на пути: и *европейскую политику* съ ея дипломатическими тонкостями, и мелочи домашняго обихода и житья-бытья разорившагося помѣщика съ его разными сельско-хозяйственными опытами и проэктами; и великіе историческіе вопросы о судьбахъ человѣчества въ *Войнѣ и Мирѣ* съ стратегическими теоріями и задачахъ полководца; и самыя *Обыкновенныя Исторіи*, будничныя дрязги, какъ живется всякому дюжинному человѣку со дня на день; и высокія философскія и богословскія идеи о безсмертіи души и состраданіи къ падшему грѣшнику; и крайнюю пошлость, пустоту и изолгавшуюся мораль великосвѣтскихъ дамъ Петербургской аристократіи; новооткрытыя артельныя мастерскія, по утопическимъ теоріямъ труда и капитала и равноправности женщинъ съ мужчинами; и фанатическое ученіе *раскольниковъ* и сектантовъ съ ихъ закулисными тайнами и куріозами *этнографическаго* ствойства: словомъ все—и великое и малое, важное и ничтожное, отвлеченную науку и газетныя сплетни и рекламы, судебное разбирательство трагическаго преступленья, высокія назиданія христіанской нравственности—все безъ разбору, часто сырьемъ выхваченное изъ книгъ и газетъ – уносилъ въ своемъ неудержимомъ порывѣ этотъ литературный потокъ и изъ своего водоворота, окрашеннаго радужными лучами творческой фантазіи, выбрасывалъ сотнями и тысячами отдѣльные эпи-

зоды этого громаднаго, всеобъемлющаго цѣлаго, подъ общимъ названіемъ *Романа*.

Это - господствующій родъ беллетристики нашего времени.

Обнимая въ своей эластической формѣ всѣ прежніе видѣ поэтическихъ произведеній, романъ, въ лучшихъ его образцахъ, съ избыткомъ даетъ намъ и *лирическія* описанія природы съ возвышенными помыслами и фантастичностью причудливыхъ впечатлѣній, и нѣжнѣйшія изліянія восторженнаго чувства, поднимаетъ изъ глубины души горькую насмѣшку и упреки совѣсти, или вводитъ насъ въ *драматическую* тревогу страстей, въ непримиримое состязаніе характеровъ, раздражаетъ *трагическими* сцѣпленьями и катастрофами, или смѣшитъ *комизмомъ* безцѣльной пошлости и нравственнаго ничтожества, во всей ихъ обнаженной наивности: словомъ—все, что мы потеряли для художественнаго наслажденія въ прежнихъ элегіяхъ, идилліяхъ, балладахъ, эпистоліяхъ и другихъ поэтическихъ формахъ—все это съ избыткомъ старается наверстать романистъ.

Теперь въ романѣ интересуетъ *окружающая насъ дѣйствительность*, текущая жизнь въ семьѣ и обществѣ, какъ она есть, въ ея дѣятельномъ броженіи неустановившихся элементовъ *стараго* и *новаго*, отживающаго и нарождающагося,—элементовъ, взбудораженныхъ великими *переворотами* и *реформами* нашего вѣка. Новые вопросы нравственнаго, политическаго, религіознаго значенія возникаютъ въ умахъ всего цивилизованнаго міра, въ сознаніи и на практикѣ, и, при своемъ враждебномъ столкновеньи, остаются открытыми для рѣшенія. Идеи, понятія и учрежденія, выработанныя вѣками, не перестаютъ господствовать, но, разъ будучи подвергнуты сомнѣнію и пересмотру, онѣ теряютъ свой обаятельный авторитетъ непреложности.

Увлекательная новизна, которой въ будущемъ сулятъ счастливые результаты, теперь представляется только посягательствомъ на разрушеніе того, съ чѣмъ уже такъ давно люди сжились. Благосостояніе колеблется между эксплуатаціею капитала и возстаніями личнаго труда; сознаніе собственнаго достоинства теряется въ счетахъ и пререканіяхъ между лѣствицею сословій и ранговъ и

горделивыми притязаньями на уваженіе къ правамъ личности. Обязанности, установленныя испоконъ вѣку, уступаютъ неумолимой логикѣ обстоятельствъ и страстей, въ оправданіе которыхъ пріискиваются новые принципы, основанные на правахъ человѣческой свободы. А такъ называемый женскій вопросъ, ставшій повсюду притчею въ языцехъ? А вѣковая, нескончаемая тяжба свободныхъ влеченій любви съ тираническимъ закономъ брачныхъ узъ,—тяжба, перенесенная теперь на новую почву, такую зыбкую, какъ никогда прежде, на арену опасныхъ дебатовъ вообще объ авторитетѣ установленныхъ церковью обрядовъ и уставовъ?—Основы семейнаго быта пошатнулись, будучи подвергнуты критическому разбору, ведутъ ли онѣ къ благосостоянію въ томъ видѣ, какъ мы ихъ наслѣдовали отъ предковъ, и не должно ли ихъ перестроить въ силу болѣе справедливой оцѣнки правъ и обязанностей мужа и жены, отцевъ и дѣтей?

Борьба идей и убѣжденій ведетъ къ крайностямъ: авторитетъ, защищая себя отъ нападеній подчиненности, хватается за произволъ; подчиненіе, ополчаясь на произволъ авторитета, выростаетъ до деспотизма неразумной толпы съ ея звѣрскими инстинктами. Чремѣрное ублажаніе матеріальныхъ потребностей человѣческой природы доводитъ до отвратительной чувственности, которая наконецъ ищетъ себѣ выхода въ самоубійствѣ; запуганная атеизмомъ набожность бросается въ наглое, безсовѣстное ханжество или же въ галлюцинаціи спиритизма, поощряемаго наукою. Свобода личности повсюду хочетъ забрать себѣ силу, дать просторъ, чтобы проявить себя, оправдать свои стремленія, надежды, страсти и пристрастія. Въ запальчивости борьбы такою свободою одинаково пользуются и нападающіе и защищающіеся, къ какой бы партіи тѣ или другіе ни принадлежали. Однако въ разгарѣ далеко еще не рѣшенной ни въ чью пользу борьбы, зло и добро, дурное и хорошее, все же не выигрываютъ въ своей *опредѣлительности отъ контраста* въ пререканіяхъ, не только теряютъ свою силу, будучи подвергнуты *сомнѣнію*, хорошо ли то, что выдается за хорошее, и дурно ли то, что тотъ или другой изъ враждебныхъ лагерей признаютъ за дурное. А между тѣмъ

всякому приходится въ жизни на каждомъ шагу сталкиваться съ затрудненіями и недоразумѣніями, болѣе или менѣе крупными, болѣе или менѣе чувствительными, смотря по впечатлительности каждаго,—и вотъ столкновенія въ жизненныхъ интересахъ, и дома и въ обществѣ, нарушаютъ ясность собственнаго сознанія и вызываютъ судъ надъ собою и ближнимъ, настоятельно требуютъ дать практическую силу твердому убѣжденію, чтобы разсѣять недоумѣнье, ведущее ко враждѣ, потушить искру гибельной страсти, чтобы не дать вспыхнуть ей разрушительнымъ пламенемъ, уравновѣсить порывы личной доблести расходившаго эгоизма съ скромными обязанностями къ семьѣ и ближнимъ, смягчить жестокіе порывы суроваго характера, или же—заматерѣлое упорство, доводящее до отчаянія—склонить на спасительныя уступки—однимъ словомъ, чтобы умѣть спасаться изъ всей этой путаницы житейскихъ хлопотъ, страстей, увлеченій, освѣщая ихъ яснымъ сознаніемъ правъ и обязанностей, подчинять зло добру и давать разумное господство истинѣ надъ ложью.

Но откуда взять эту спасительную силу благотворныхъ убѣжденій, когда самый источникъ ихъ—моральный принципъ, и въ умственномъ, и въ политическомъ, и въ нравственномъ, и въ религіозномъ отношеніяхъ—расшатался въ своихъ основахъ, подвергнутъ сомнѣнію и недовѣрію, когда онъ потерялъ для ума и совѣсти непогрѣшимость своего авторитета?

Философія въ наше время далеко не процвѣтаетъ, *театръ*, при упадкѣ драматической литературы, утратилъ свое прежнее благотворное дѣйствіе на нравы и общественное мнѣніе. *Назидательныя поученія*, которыми *моралисты* наводняли литературу до самаго XVIII вѣка включительно, при современномъ взглядѣ на вещи, не мыслимы. Наконецъ, видимо клонится къ упадку и *самая проповѣдь*, а она оказывала нѣкогда могущественную силу въ воспитаніи общественномъ и семейномъ, и широко забирала въ свое вѣдѣніе все разнообразіе текущей жизни, особенно въ странахъ католическихъ.

Здравый смыслъ, которымъ такъ силенъ нашъ просвѣщенный вѣкъ, самое чувство нравственнаго самосохраненія общественной и личной совѣсти, не допускаютъ сомнѣнія, чтобы умственная и нравственная неурядица текущей жизни, съ ея переворотами и треволненіями, оставалась безъ строгаго контроля и спасательнаго руководства. Мы не можемъ указать на какой-либо одинъ опредѣленный уставъ современной жизни, такъ сказать, на *Домострой второй половины XIX столѣтія*, но онъ есть въ своихъ принципахъ, и дѣятельно и безъ устали вырабатывается онъ въ современной литературѣ.

Какъ мы всѣ живемъ, большіе и малые, богатые и бѣдные, хорошіе и дурные, какъ дѣйствуемъ, камъ чувствуемъ, и какъ должны дѣйствовать и чувствовать, чѣмъ мы интересуемся, къ чему стремимся, чего опасаемся и на что надѣемся—все это, и многое другое, чѣмъ богатъ и чѣмъ скуденъ нашъ просвѣщенный вѣкъ—беретъ на себя задачу изложить и выяснить *современный романъ*, въ лучшихъ его представителяхъ, какъ русскихъ, такъ и иностранныхъ.

Познай самого себя—гласила громкая надпись надъ вратами храма премудрости у классическихъ грековъ. Въ наше время не сооружаютъ храмовъ премудрости, и самое названіе это съ тѣхъ поръ такъ часто употреблялось во зло, что опошлилось, какъ общее мѣсто.

Но познавать самого себя, т. е. *самопознаніе*—навсегда останется высшею задачею всякаго мыслящаго человѣка, и чѣмъ сложнѣе и запутаннѣе умственные и нравственные вопросы—какъ это въ наше время—тѣмъ настоятельнѣе чувствуется стремленіе къ этому разумному принципу самопознанія.

Собственно говоря, *вся необъятная масса* свѣдѣній и многовѣковыхъ опытовъ, подведенныхъ подъ итоги, должна вести къ рѣшенію этой задачи.

Какъ въ старину народный эпосъ развѣтвлялся на былины и рапсодіи, развѣтвляется и романъ на безконечное множество *эпизодовъ* или *рапсодій*, и подъ разными *заглавіями* отдѣльныхъ повѣствованій о томъ, гдѣ и какъ кому живется и что думается и чувствуется—ведетъ читателей по разнымъ путямъ и дорогамъ *къ той великой задачѣ* человѣческаго совершенствованія, которую *древніе греки* начертали на вратахъ своего пресловутаго святилища.

Исторія не можетъ указать начало романа, какъ опредѣленной поэтической формы. Сложное содержаніе его скрывалось подъ самыми различными видами литературныхъ произведеній, поэтическихъ и прозаическихъ.

Поэтому до позднѣйшихъ вѣковъ эта литературная форма не могла получить себѣ опредѣленнаго названія, которое въ точности отличало бы ее отъ другихъ формъ. *Аристотель* не ввелъ теоріи романа въ свою знаменитую *Поэтику* по той причинѣ, что этотъ родъ литературныхъ произведеній возникъ у классическихъ народовъ, спустя 500 лѣтъ послѣ великаго философа.

Исторію романа обыкновенно ведутъ отъ прозаическихъ повѣствованій сантиментальнаго содержанія, развившихся въ греческой литературѣ изъ позднѣйшей любовной лирики. Они процвѣтали отъ II до VI столѣтія по Р. Х. Въ этотъ періодъ времени риторы-софисты, за отсутствіемъ искренняго воодушевленія и оригинальности, предавались изученію старыхъ классиковъ и ввели въ моду школьныя, бездарныя имъ подражанія.

Они любили ораторствовать и импровизировать передъ многочисленною публикою, странствуя изъ города въ городъ, и въ своихъ витіеватыхъ импровизаціяхъ, напичканныхъ общими мѣстами, они довольствовались легкимъ, минутнымъ успѣхомъ находчивыхъ говоруновъ о чемъ бы то ни было. Между темами ихъ ораторства находимъ, напр., похвалу перемежающейся лихорадкѣ, похвалу комару.

Они же составляли въ прозѣ и сантиментальныя повѣствованія, наполненныя общими мѣстами, длинными разговорами дѣйствующихъ лицъ, ихъ эпистолами и утомительными описаніями. Повѣствованія эти были слагаемы по одной общей имъ всѣмъ программѣ. Молодой человѣкъ и дѣвица, никогда прежде не испытавшіе еще любви, при первомъ же свиданіи, обыкновенно въ храмѣ, воспламеняются другъ къ другу взаимною страстью. Оба они прекрасны: слѣдуетъ длинное описаніе, съ уподобленіями розѣ, лиліи и т. д. Не могутъ они видѣться, и страдаютъ въ разлукѣ; потерявъ аппетитъ и сонъ, повѣряютъ свои жалобы лѣсамъ и горамъ. Злосчастная судьба раздѣляетъ ихъ. Они страж-

дуютъ по отдаленнымъ землямъ, при чемъ изображается счастливая страна съ блаженными жителями: это ранній образчикъ *Утопіи* Томаса Мора*), а вмѣстѣ съ тѣмъ предвѣстіе политическихъ и соціальныхъ утопистовъ нашего времени. Побѣдивъ всѣ треволненья, любящіе наконецъ сходятся вмѣстѣ и завершаютъ свою неизмѣнную любовь брачнымъ союзомъ.

Эти эротическія повѣствованія, теперь называемыя *греческими романами*, не имѣли тогда опредѣленнаго себѣ названія. Впрочемъ ихъ характеризовали терминами: *драма*, *драматика*, *драматическій разсказъ*, вѣроятно, согласно съ принятымъ въ тогдашней риторикѣ дѣленіемъ повѣствовательнаго рода на историческій, судебный и *драматическій*, къ которому, въ отличіе отъ исторіи, относили разсказы о событіяхъ вымышленныхъ.

Происхожденіе и развитіе романа у грековъ въ нѣдрахъ риторики и въ риторическомъ стилѣ ораторовъ и импровизаторовъ, приводятъ насъ къ тому важному заключенію, что уже въ самыхъ зародышахъ своихъ, при элементахъ поэтическихъ, романъ давалъ широкій просторъ элементамъ риторическимъ.

Сверхъ того надобно обратить вниманіе на то, что тема, такъ усердно разработанная риторами-софистами, вошла въ романъ вообще, какъ одинъ изъ его главнѣйшихъ сюжетовъ, а эта тема и доселѣ остается въ своей силѣ, не смотря на осложненіе романа другими элементами: именно *любовь*, какъ источникъ и средоточіе всѣхъ сердечныхъ интересовъ скромнаго семейнаго счастья.

Сюжетъ этотъ разрабатывался впослѣдствіи совокупными силами поэзіи, науки и общества, начиная отъ любовной лирики Трубадуровъ и скандалезныхъ Fabliaux Труверовъ, въ связи съ *Дамскими судилищами любви*, протестовавшими противъ тираніи брачныхъ узъ въ защиту свободнаго выбора по сердцу, и до прозаическихъ

*) *Утопія* (значитъ небывалая страна, греч. Οὐτοπία) издана въ началѣ XVI столѣтія, на латинскомъ языкѣ. Эта счастливая страна съ блаженными жителями – въ родѣ блаженной республики Платона – находится на островѣ, на который случайно попадаетъ одинъ путешественникъ во время своего далекаго странствія въ новый свѣтъ, только что тогда открытый. Пріемъ не новый. Имъ пользовался еще греческій романъ, а также средневѣковые путешественники, отыскивавшіе на востокѣ земной рай.

сочиненій о любви, во множествѣ печатанныхъ въ XVI и XVII столѣтіяхъ, и въ схоластической формѣ ученаго трактата, и въ формѣ оживленной бесѣды между кавалерами и дамами, или въ интимномъ разговорѣ между двумя подругами.

Перехожу къ другимъ элементамъ.

Въ средніе вѣка и въ эту эпоху реформаціи романъ еще не выдвинулся изъ массы другихъ литературныхъ формъ, какъ самостоятельное явленіе. Самое названіе *романъ*, итал. *romanzo*, испанск. *romance*, др. француск. *romans*, средневѣк. латинск. *romantium*, значитъ вообще и языкъ романскихъ народовъ (т. е. итальянцевъ, испанцевъ, французовъ и проч.), и литературное произведеніе на этомъ народномъ романскомъ языкѣ, будетъ ли то стихотвореніе или проза. Такъ знаменитая въ старинной французской литературѣ аллегорическая поэма въ стихахъ, составленная, согласно направленію французскихъ fabliaux и итальянскихъ новеллъ, въ защиту чувственной любви, узаконенной самой природой, и противъ софизмовъ аскетизма,—носитъ названіе; Le romans de la Rose; сатирическая народная сказка о похожденіяхъ Лисы въ стихотворной поэмѣ французской называется: Romans de Renart. По испански romance, какъ теперь, какъ и въ старину, то же, что́ и у насъ *романсъ*, т. е. пѣсня; потому romancero—пѣвецъ, а также и сборникъ пѣсенъ. У итальянцевъ romanzo значитъ прозаическій романъ, какъ теперь, такъ и во время Данта, который *стихи любви* отличаетъ отъ *прозы романцевъ*, разумѣя подъ послѣдними *рыцарскіе романы*, т. е. прозаическія передѣлки изъ цикла круглаго стола Артура, Карла Великаго и друг., съ примѣсью разныхъ книжныхъ вліяній. Главное содержаніе этихъ романовъ—поминутныя битвы и единоборства, и самыя затѣйливыя, фантастическія похожденія странствующихъ рыцарей, которые освобождаютъ домъ отъ чародѣевъ и тирановъ или возлегаютъ на лаврахъ побѣды въ объятіяхъ очаровательныхъ Фей и т. п.

Это именно тѣ самыя книги, чтеніе которыхъ вскружило горячую голову чудака Донъ-Кихота и сдѣлало его на всѣ вѣка посмѣшищемъ за то, что по своему несказанному человѣколюбію и благородству онъ возмечталъ

водворить на землѣ тѣ идеалы высшей доблести, какіе ему мерещились въ рыцарскихъ похожденіяхъ.

Уже одно то, что безсмертный типъ Донъ-Кихота возникъ на пьедесталѣ рыцарскихъ романовъ, даетъ этимъ произведеньямъ видное мѣсто въ исторіи цивилизаціи.

По свидѣтельству Сервантеса въ его великомъ произведеніи, ни самъ Донъ-Кихотъ, ни его деревенскіе друзья, книги эти не называли романомъ, не выдѣляли никакимъ отличительнымъ терминомъ изъ массы литературныхъ произведеній, а говорили просто книга. Въ знаменитой библіотекѣ Ламанчскаго рыцаря, по старопечатнымъ изданіямъ, онѣ носили заглавія *хроники* и *исторіи*, а также и *книги*.

Отъ этихъ рыцарскихъ книгъ иные также ведутъ исторію новѣйшаго романа. Но это было бы то же самое, что видѣть начало романа въ fabliaux, въ сказкѣ, въ скандинавской сагѣ или въ фантастической хроникѣ, въ родѣ Турпиновой, и такимъ образомъ смѣшать романъ съ стихотворными поэмами Аріосто или Тасса, которыя восходятъ къ средневѣковому рыцарскому роману и вмѣстѣ сказочной хроникѣ, извѣстной подъ названіемъ I Reali di Francia.

Какъ одинъ изъ элементовъ, были допускаемы въ романъ до позднѣйшихъ временъ и рыцарскія похожденія, но только ради пустой и безцѣльной забавы, не имѣющей ничего общаго съ серьозными задачами современнаго романа. Съ половины XVI столѣтія, въ панданъ къ рыцарскимъ романамъ, стали входить въ моду романы пастушескіе. Это не что иное, какъ прозаическія идилліи, имѣвшія своимъ предметомъ любовь нѣкоторыхъ пастушковъ и пастушекъ, въ утопіи ихъ аркадскаго благоденствія: книги, надъ которыми еще проливали свои горячія слезы сантиментальныя бабушки нынѣшняго поколѣнія, и которыя время отъ времени возраждались и въ наше время въ видѣ *Маленькой Фадетты* и другихъ идиллическихъ мечтаніи мадамъ Жоржъ-Зандъ и ей подобныхъ умовъ, пресытывшихся плодами цивилизаціи.

Животворные элементы, изъ которыхъ наконецъ долженъ былъ выработаться нашъ новѣйшій романъ, ока-

зываются на разстояніи всѣхъ среднихъ вѣковъ и потомъ вплоть до самаго XVIII столѣтія, въ ихъ смутномъ броженіи, какое представляютъ необозримыя массы литературныхъ произведеній, въ рукописяхъ и старопечатныхъ изданіяхъ, имѣвшихъ нѣкогда громадное значеніе въ развитіи европейской цивилизаціи.

Все это сочиненія, или для *назиданія* или для *забавы*, или для того и другого вмѣстѣ.

Назиданіе въ этихъ литературныхъ произведеніяхъ обнимаетъ всѣ интересы человѣческаго бытія (по тогдашнимъ понятіямъ), всѣ умственные и нравственные вопросы, имѣвшіе силу тогда, наконецъ весь житейскій обиходъ, домашній въ семьѣ и общественный, начиная отъ утренней молитвы, хозяйства по кухнѣ и сбереженія здоровья, до управленія государствомъ и этикета придворной жизни и вѣжливаго, веселаго и привѣтливаго обхожденія въ обществѣ.

Въ основу назиданія полагались тексты Св. Писанія и отцевъ церкви, опыты восточной мудрости и изреченія древнихъ философовъ, правила, такъ называемыхъ, судилищъ Любви, наконецъ, средневѣковая схоластика и легкая мораль эпохи возрожденія.

Забавное развлеченіе, какъ читатели, такъ и особенно веселые разскащики въ публикѣ, извлекали изъ безчисленныхъ сборниковъ повѣстей, или новеллъ, анекдотовъ, замысловатыхъ остротъ и разныхъ коротенькихъ разсказовъ, или фацецій, пикантныхъ по своимъ мѣткимъ характеристикамъ лицъ, сословій и текущихъ событій.

Въ эти сборники безъ всякаго разбору—только было бы занимательно—складывалась всевозможная смѣсь самаго разнообразнаго происхожденія: старое и новое, восточная притча изъ *Варлаама и Іоасафа Царевича* или изъ индійской исторіи о развратной царицѣ и *Семи Мудрецахъ*—и вчерашній курьозъ, подслушанный на базарѣ; эпизодъ изъ *Овидіевыхъ превращеній*—и благочестивая легенда о новыхъ чудесахъ Мадонны; замысловатое изреченіе Діогена и шутливыя выходки флорентійскаго попа—весельчака *Арлотто* или фарсы придворнаго шута при королѣ французскомъ или испанскомъ.

Замѣчу здѣсь кстати, что шутники, балагуры, забавные собесѣдники и вообще *потѣшные люди*, свѣтскіе и духовные, составляли въ старину необходимую потребность общественной жизни на западѣ. Они замѣняли собою юмористическій фельетонъ нашего времени; въ Римѣ они положили начало *пасквилю*, получившему это названіе отъ античной статуи, стоящей и доселѣ на углу одной площадки и прозывающейся Пасквино, на которую налѣпливали разные сатирическіе стишки и пасквили.

Въ старину любили соединять пріятное съ полезнымъ, мѣшать дѣло съ бездѣльемъ и подслащать горькое лѣкарство нравоученій, какъ иногда говорили, занимательностью интересныхъ, даже забавныхъ разсказовъ, приводимыхъ въ примѣръ при назиданіи. Очень часто примѣръ прилаживался къ морали съ самыми крайними натяжками, до того нелѣпо, что теперь, на наши глаза, только намѣреннымъ шутовствомъ и скандаломъ можно себѣ объяснить тупоумную безсмысленность этихъ натяжекъ. То, что теперь имѣло бы видъ самаго грубаго, площаднаго кощунства, тогда не оскорбляло ни здраваго смысла, ни наивной нравственности.

Въ старину были въ ходу *басни Эзопа и Федра*, и собиратели и издаватели ихъ прилаживали къ нимъ различныя нравоученія, каждый по своему вкусу и разумѣнію.

Нравоученіе и замысловатый примѣръ въ повѣствовательно-назидательныхъ произведеніяхъ слагаются въ двоякомъ порядкѣ. Или, во-первыхъ, общею рамкою и канвою для назиданія служитъ какая-нибудь вымышленная исторія, иногда съ романическою завязкою, какъ, напримѣръ, въ такъ называемой *Книгѣ утѣшенія и совѣта*, Альбертана Брешіанскаго, половины XIII столѣтія.

Или же, во-вторыхъ, авторъ начинаетъ поученьями, и тогда назидательная мораль, какъ въ старинной католической проповѣди, служитъ канвою, которая вышивается узорами изъ новеллъ, анекдотовъ и примѣровъ изъ исторіи. Таково, напримѣръ, поученіе, которое въ XIV столѣтіи одинъ французскій дворянинъ составилъ для своихъ дочерей.

Тотъ же складъ ума и нравовъ, та же мораль и тѣ же примѣры господствуютъ въ необозримомъ множествѣ

старинныхъ домостроевъ, подъ разными ихъ наименованьями, на латинскомъ, французскомъ, нѣмецкомъ и другихъ языкахъ. Тоже и въ сборникахъ новеллъ и басенъ, въ поучительныхъ трактатахъ моралистовъ, въ діалогахъ, посланіяхъ, и наконецъ, тоже самое и у проповѣдниковъ, отъ среднихъ временъ и до XVIII столѣтія включительно. Съ спеціальною цѣлью, чтобы приводить примѣры въ проповѣдяхъ, были составляемы для проповѣдниковъ обширные сборники новеллъ, легендъ и разныхъ анекдотовъ.

Все это вмѣстѣ составило ту литературную почву, на которой въ разныя времена и подъ различными мѣстными и другими вліяніями возникали знаменитыя произведенія *Боккаччіо, Рабле, Сервантеса, Лесажа, Скаррона, Фильдинга*. На ней же возникъ и нашъ современный романъ.

Назиданіе и *забава*, т. е занимательный разсказъ, какъ примѣръ для назиданія, будучи насильственно связаны вмѣстѣ, не могли наконецъ ужиться другъ съ другом. *Занимательный примѣръ* для морали отошелъ въ область повѣстей, и потомъ вмѣстѣ съ старинными греческими романами, рыцарскими книгами, пасторалями и всякимъ другимъ суррогатомъ того, что теперь называется романомъ, сталъ служить предметомъ только забавы и развлеченія; между тѣмъ какъ *назиданіе*, въ дидактической, поучительной формѣ, то сантиментальное и серьозное, то насмѣшливое и сатирическое, оставалось надолго существенною потребностью и въ жизни и въ литературѣ, до *моралистовъ* XVIII столѣтія. Къ нимъ принадлежалъ еще и знаменитый авторъ *Эмиля* и *Новой Элоизы*.

Человѣчество сильно шагнуло впередъ и выросло. Не впору сталъ ему литературный покрой стараго порядка вещей. Но мѣсто, которое занимали въ литературѣ тѣ износившіяся, обветшалыя формы, не осталось порожнимъ.

Мѣсто это съ избыткомъ наполнилъ собою *современный романъ*.

Живи въ наше время пѣвецъ Лауры, онъ писалъ бы свои утѣшенія здраваго смысла не въ схоластическихъ пріемахъ *Лжирства въ счастіи и несчастіи*,— великій Эразмъ Роттердамскій, осмѣявшій человѣчество

въ своей безподобной *Похвалѣ Глупости*, не выбралъ бы этой школьной формы древнихъ риторовъ софистовъ. Всѣ бы они въ наше время писали романы.

Именно съ этой точки зрѣнія надобно понимать тотъ жизненный принципъ, глубоко коренящійся въ исторіи европейской цивилизаціи, которымъ опредѣляется высокое *значеніе* современнаго романа и его великія *задачи*.

Предложу въ заключеніе всего сказаннаго общій выводъ.

Основныя правила нравственности въ своемъ существѣ остаются у народовъ христіанскихъ *одни и тѣ же*; но *приложеніе* ихъ къ жизни измѣняется подъ вліяніемъ историческихъ условій и по степени развитія цивилизаціи. Если бы всѣ случаи жизни исчерпывались десятью заповѣдями, то не нужно было бы ни Кормчей книги, ни Свода законовъ, ни Окружнаго Суда съ обвинительною властью и защитой.

Вотъ почему *прежняя мораль*, завѣщанная средними вѣками новому времени, теперь во многомъ не примѣнима. Она ограничивалась самими общими понятіями религіи и нравственности, и не въ ихъ простой, Евангелической чистотѣ, а въ схоластическомъ сводѣ догматовъ.

Мы хорошо знаемъ теперь, что *идущая впередъ жизнь*, въ своихъ ежедневныхъ мелочахъ, иногда имѣющихъ роковое значеніе, въ вопросахъ совѣсти, задаваемыхъ на каждомъ шагу столкновеніемъ страстей съ обязанностями, въ борьбѣ добра и зла, правды и лжи, предлагаетъ столько новыхъ задачъ для рѣшенія, столько новыхъ случаевъ для спасительнаго назиданія, что *исторія*, въ своихъ давно уже извѣстныхъ примѣрахъ, должна отказаться отъ руководства,—какъ намъ поступать разумно, честно именно теперь, и въ такомъ именно случаѣ, который могъ быть данъ только нашимъ временемъ, и слѣдовательно никоимъ образомъ не могъ быть предусмотрѣнъ въ лѣтописяхъ прошедшаго.

Отсюда объясняется настоятельная необходимость, чтобы романистъ бралъ себѣ сюжеты именно *изъ современной намъ жизни*, чтобы изображать *современные нравы* и характеры, съ ихъ заботами, увлеченьями, убѣжденьями и страстями.

Микроскопъ и химическій анализъ—это великія средства естественныхъ наукъ—романистъ усвоилъ себѣ и приложилъ къ изученію и изображенію характеровъ, дѣйствій и страстей,—и даетъ читателямъ наблюденія и опыты психологическаго и вообще нравственнаго анализа, чтобы вести насъ къ теоретическому *самопознанію* и расширять и уяснять практическій взглядъ на жизнь.

Романистъ вводитъ насъ въ свой очарованный кругъ вымышленныхъ лицъ и событій, въ которыхъ мы открываемъ нашихъ собственныхъ знакомыхъ, иногда и насъ самихъ, или нашихъ друзей и враговъ, и во время чтенія свыкаемся мы съ ними, съ ихъ обстановкою, живемъ ихъ жизнью, радуемся ихъ радостями и скорбимъ ихъ скорбями, любимъ ихъ или ненавидимъ; и—вотъ вмѣсто сухой отвлеченной морали—романистъ въ живыхъ лицахъ своего обаятельнаго вымысла доводитъ насъ до омерзенія по отношенію къ безсердечному упрямцу или себялюбивому честолюбцу, повергающему въ бѣдствіе свою семью, или же умиляетъ насъ любовью къ великодушной, неустрашимой прямотѣ и честности, которая въ простотѣ сердца господствуетъ надъ изворотливымъ коварствомъ и безчеловѣчною тиранією.

Это для насъ уже не личныя правила, мнѣнія и убѣжденія автора, не поучительное доктринерство, а такія назиданія, которыя сами собою извлекаются изъ короткаго знакомства съ поэтическими идеалами, съ ихъ образомъ дѣйствій и чувствованій, все равно, какъ бы изъ личнаго знакомства съ кѣмъ нибудь въ дѣйствительности.

И чѣмъ сильнѣе и неотразимѣе подчиняемся мы спасительному назиданію, чѣмъ онъ незамѣтнѣе уходитъ въ самую глубь волшебнаго зеркала поэтическихъ вымысловъ, которое, однако, постоянно отражаетъ наши собственныя чувства и поступки,—и романистъ въ лицѣ своихъ вымышленныхъ героевъ прозрѣваетъ своихъ читателей, облегчаетъ наши душевныя заботы, сочувствуетъ собственнымъ нашимъ радостямъ и печалямъ, заглядываетъ въ нашу собственную совѣсть, указывая намъ на недосмотры въ нашихъ собственныхъ расчетахъ между правомъ и обязанностью, предъявляетъ намъ высокія требованія нравственнаго долга, самопожертвованья и великодушія, но вмѣстѣ съ тѣмъ человѣколюбиво прощаетъ намъ наши погрѣшности, приводя смягчающія обстоятельства, или же изрекаетъ строгое осужденье, въ виду обстоятельствъ отягчающихъ. Иногда онъ манитъ и соблазняетъ, чтобы испытать твердость нравственныхъ убѣжденій, учитъ и исповѣдуетъ, даетъ разрѣшеніе или налагаетъ эпитимью, какъ Теккерей, глубокомысленный въ своей ясной игривости—часто, оставляя въ сторонѣ своихъ героевъ,—обращается къ читателю и ведетъ съ нимъ самую интимную бесѣду, будто адвокатъ съ обвиняемымъ или исповѣдникъ съ кающимся во грѣхахъ, внушая читателю, что на землѣ нѣтъ абсолютнаго ни зла, ни добра; нѣтъ чистыхъ, безъ малѣйшаго пятна, идеаловъ: потому что за всякимъ добрымъ поступкомъ, за всякимъ безкорыстіемъ можно подмѣтить практическую пружину эгоизма, или просто слабость воли и равнодушіе; потому что въ каждомъ изъ читателей есть тайные зародыши на поползновеніе къ той-же пошлости, лжи и злобѣ, которыя великій романистъ рисуетъ въ своихъ дѣйствующихъ лицахъ: и снисходительнѣе мы становимся къ своей грѣшной братіи, къ преступникамъ и умиляемся чувствомъ евангельскаго милосердія....

Психологическіе анализы поступковъ и страстей въ современномъ романѣ—это анатомія нашего собственнаго сердца. Анализы эти заставляютъ читателя припоминать мельчайшія движенія его собственной души, цѣлыя вереницы пережитыхъ имъ самимъ минутъ и перечувствованныхъ положеній; заставляютъ читателя возобновить въ своей душѣ тотъ же психологическій процессъ, который въ немъ самомъ когда-то совершался, и который теперь, какъ въ зеркалѣ, отражается ему романистъ въ поэтическомъ вымыслѣ. Сверхъ того, романистъ, анализируя этотъ процессъ, возводитъ его для читателя въ полное сознаніе или, по малой мѣрѣ, заставляетъ глубоко задуматься, чтобы дать себѣ отчетъ въ томъ, что доселѣ дѣлалось безсознательно.

Путемъ самаго тонкаго психологическаго анализа дѣйствій и страстей, правъ и обязанностей—*современный*

романъ движетъ, руководитъ и воспитываетъ общественную совѣсть.

Онъ выводитъ на свѣтъ Божій такія *преступленья и проступки*, вызванные теченіемъ времени, которыхъ не вѣдаетъ ни кормчая книга, ни уголовный кодексъ.

Онъ изрекаетъ *такія обвиненья*, которыя и на умъ не приходили самому прозорливому изъ представителей обвинительной власти; но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ умѣетъ и *защищать* осужденнаго съ такою неотразимою силою, какъ не удавалось еще ни одному изъ самыхъ ловкихъ и изворотливыхъ адвокатовъ.

Современный романъ въ своихъ рѣшенія выше суда и расправы, основанныхъ *на мертвой буквѣ закона*; онъ почерпаетъ свое обаятельное могущество въ идеальномъ стремленіи—для блага человѣчества—водворить на землѣ разумный союзъ суроваго правосудія съ евангельскимъ милосердіемъ*).

Ѳ. Буслаевъ.

*) Интересно будетъ привести здѣсь слова Бѣлинскаго, сказанныя имъ Достоевскому по поводу его произведенія: „*Бѣдные Люди*“. „Бѣлинскій заговорилъ пламенно, съ горящими глазами: „да вы пойметe-ль сами-то, повторялъ онъ,—что вы такое написали! Вы только непосредственнымъ чутьемъ, какъ художникъ, это могли написать, но осмыслили вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы намъ указали? Не можетъ быть, чтобы вы въ ваши 20 лѣтъ уже это понимали.... Мы, публицисты и критики, только разсуждаемъ, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художникъ, одною чертою, разомъ, въ образѣ выставляете самую суть, чтобы самому неразсуждающему читателю стало вдругъ все понятно“! Примѣч. Б. Л.

ПРОЗА*).

Проза, какъ явленіе языка, какъ особаго рода система пріемовъ рѣчи, всегда, и въ старинныхъ рѣторикахъ и поэтикахъ, противополагалась поэзіи. Рѣчь прямая, проза хотя бы и украшенная всякими тропами и фигурами, характеризовалась въ отличіе отъ „языка боговъ“, поэзіи отсутствіемъ ритма и риѳмы. И такой взглядъ на вещи до сихъ поръ является руководящимъ, направляющимъ мысль, что видно между прочимъ изъ того, что и въ наше время нерѣдко *поэтъ*—по преимуществу *стихотворецъ*, хотя бы его мѣрная рѣчь, звучные стихи были чистѣйшей прозой. Такое пониманіе поэзіи и прозы живетъ рука объ руку съ другимъ избитымъ представленіемъ прозы, какъ чего-то простого, будничнаго, сѣраго, неприкрашенной дѣйствительности, и поэзіи, какъ чего-то праздничнаго, необыденнаго, красиваго, изящнаго, даже фантастическаго. Если въ первомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ архаическимъ наслѣдіемъ старинной риторики и поэтики, усматривавшихъ между прочимъ въ литературномъ языкѣ два вида краснорѣчія, „поэтическаго и прозаическаго“; то во второмъ, мы видимъ слѣды своего рода миѳическаго мышленія, приписывающаго поэзіи и прозѣ особое реальное бытіе. Дѣйствительность сама по себѣ ни прозаична, ни поэтична; прозаичны или поэтичны могутъ быть процессы мысли—рѣчи, а не явленія сами по себѣ. Дѣло въ томъ, что обычныя метониміи въ родѣ „ахъ, какая *поэтическая* мѣстность“ затерлись, обезцвѣтились, и мысль принимаетъ ихъ за прозаическія выраженія. Нѣчто подобное мы наблюдаемъ, когда школьникъ по учебнику грамматики утверждаетъ, что буквы дѣлятся на гласныя и согласныя.

*) Статья составлена по книгѣ „Изъ записокъ по теоріи словесности“ А. А Потебни и студенческимъ запискамъ бывшихъ слушателей его.

Для правильной постановки вопроса о томъ, что такое проза, мы должны это сложное понятіе, сложное явленіе свести къ элементарнымъ, простѣйшимъ явленіямъ. Исходя изъ того положенія, что языкъ есть дѣятельность, языкъ есть мышленіе, что поэзія и проза суть явленія языка, мы должны признать, что проза есть особаго рода теоретическая, познавательная дѣятельность, характеризуемая, въ отличіе отъ поэзіи, особыми формами рѣчи мысли, а не особымъ состояніемъ мысли. Такъ называемая образность, конкретность мышленія, не составляетъ особой привиллегіи поэтической рѣчи. Я могу живо представлять себѣ вещи при самомъ прозаическомъ настроеніи, читая, слушая самую прозаическую прозу; и наоборотъ, es ist eine poesie ohne tropen, фактъ, сообщенный мнѣ самымъ сухимъ, дѣловитымъ языкомъ, можетъ вызвать во мнѣ поэтическое настроеніе, образное поэтическое движеніе мысли.

Дѣло не въ живости *представленія* того, о чемъ говорятъ, въ психологическомъ смыслѣ этого слова, а въ живости, наличности или отсутствіи того *представленія*, о которомъ мы говорили, разсматривая элементарныя формы поэзіи. Съ этой точки зрѣнія отдѣльныя слова, какъ элементарныя формы поэзіи и прозы, дѣлятся на о́бразныя и безо́бразныя, сохранившія представленіе и утратившія его. Послѣднія, т. е. безо́бразныя и слѣдуетъ разсматривать, какъ элементарныя формы прозы, опредѣляющія основныя черты этого сложнаго явленія.

Что такое простое, безо́бразное слово, прозаическое выраженіе? Это сочетаніе звуковъ, непосредственно примыкающихъ къ значенію, это процессъ мысли, при которомъ наблюдается непосредственная связь понятія, представленія съ воспріятіемъ опредѣленныхъ звуковъ или съ представленіемъ этого воспріятія. Словесное сообщеніе, по словамъ Эрнста Маха, является тогда непроизвольной связью звуковъ съ сообща наблюдаемыми фактами, звуковъ, которые становятся затѣмъ произвольнымъ обозначеніемъ этихъ фактовъ. Терминъ „словесное сообщеніе“ мы можемъ съ успѣхомъ замѣнить „прозаическое сообщеніе“, прозаическое мышленіе. Слово тогда является лишь звуковымъ посредникомъ между познаваемымъ или

сообащемымъ и мыслью познающей. Цѣнность краткой словесной формулы прозаическаго типа—въ томъ, что она, подобно кредитному билету или другой условной цѣнности, можетъ быть превращена въ опредѣленную величину, ее можно размѣнять на конкретный образъ, опредѣленное понятіе. При словахъ „каменный двухэтажный домъ", „еловый лѣсъ" я могу остановить свое вниманіе на познаваемомъ, могу вызвать въ сознаніи рядъ послѣдовательныхъ признаковъ, или могу ограничиться лишь немногими признаками, входящими въ понятіе. Въ томъ и въ другомъ случаѣ въ моей мысли устанавливается тождество готоваго, имѣющагося уже понятія съ познаваемымъ при помощи даннаго слова. „Уравненіе понятія съ познаваемымъ есть его опредѣленіе", говоритъ Потебня, а „усложненіе этой дѣятельности создаетъ науку".

Быстрота, съ какою совершается этотъ процессъ мышленія словами—понятіями съ одной стороны, сложность этихъ процессовъ, съ другой, достаточно говорятъ о томъ, какое огромное облегченіе мысли человѣка даетъ прозаическое слово. Такое слово обнимаетъ собою все то, что важно въ какомъ-нибудь *одномъ* отношеніи; мы можемъ правильно употреблять эти словесные знаки, не сознавая ясно символизируемыхъ ими представленій, подобно тому, какъ мы правильно и быстро читаемъ, не обращая вниманія въ отдѣльности на каждую букву. При словахъ *„дерево"*, *„домъ"*, мы не мыслимъ ничего *иного*, хотя бы въ нашемъ сознаніи и не было яснаго представленія о деревьяхъ, о томъ, какія это деревья, кромѣ соотвѣтствія опредѣленнаго явленія извѣстному понятію. Получается иллюзія тождества слова и понятія, а благодаря ей и благодаря метонимичности языка вообще слово замѣняетъ понятіе. „Языкъ, какъ и алгебра, по выраженію Маха, способствуетъ временному облегченію мышленія". Наши мѣстоименія, числительныя и рядъ формальныхъ категорій приближаютъ языкъ къ тому, что онъ становится своего рода „письмомъ понятій", преимущества котораго очевидны, если сопоставить счетъ по пальцамъ, ногамъ, рукамъ, человѣку (для обозначенія двадцати) съ нашей отвлеченной системой устнаго счета. Если подъ прозой понимать простой образъ выраженія, то *простой* въ данномъ случаѣ это не первообразный, потому что наблюденія

надъ языкомъ убѣждаютъ насъ въ противномъ. Первичная форма мышленія поэтическая, ибо сравненіе разнородныхъ по воспріятію явленій предшествуетъ всякому установленію связи явленій. Человѣкъ всегда исходитъ отъ поэтическаго образа до извѣстной степени отвлеченія. Прозаическое мышленіе возникаетъ и развивается на почвѣ поэтическаго. Выцвѣтшія совершенно образныя, когда-то поэтическія слова *„устье"*, *„рукавъ* рѣки", *„токъ* электрическій", „семейство ростеній" стали научными, прозаическими терминами въ географіи, физикѣ, ботаникѣ. Подобно тому, какъ усложненіе образнаго мышленія наблюдаемаго въ отдѣльномъ образномъ, поэтическомъ словѣ даетъ поэзію—искусство, такъ усложеніе прозаическаго мышленія, наблюдаемаго въ отдѣльныхъ безобразныхъ, прозаическихъ словахъ создаетъ науку. Проза, такимъ образомъ, тождественна наукѣ.

Общія категоріи поэтическаго мышленія—образъ и его *примѣненіе*; наиболѣе общія категоріи науки—*фактъ* и *законъ*. Между образомъ и примѣненіемъ съ одной стороны и фактомъ и закономъ съ другой—существуетъ глубокое различіе. Въ поэтическомъ произведеніи образъ относительно неподвиженъ, примѣненіе—весьма измѣнчиво и опредѣлимо лишь въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ примѣненія. „Между образомъ и значеніемъ всегда существуетъ такого рода неравенство, что (образъ) A < (значенія) X. Образъ Донъ-Кихота можетъ служить яркимъ примѣромъ этого неравенства, если вспомнить рядъ толкованій этого образа въ литературной и философской критикѣ европейскихъ писателей и мыслителей". Установленіе равенства между A и X уничтожило бы поэтичность, иносказательность, т. е. или превратило бы образъ въ прозаическое обозначеніе частнаго случая, лишеннаго отношенія къ чему-либо *другому*, или превратило бы образъ въ научный и историческій фактъ, а значеніе въ законъ. Значеніе, примѣненіе (X) по отношенію къ образу (A) всегда есть нѣчто иное, часто даже неоднородное. Поэтическое мышленіе, съ этой точки зрѣнія, есть поясненіе частнаго другимъ неоднороднымъ съ нимъ частнымъ. Поэтому, если поэзія есть иносказаніе, аллегорія въ широкомъ смыслѣ слова, то проза, какъ выра-

женіе элементарнаго наблюденія, и проза — наука стремится стать въ нѣкоторомъ смыслѣ тождесловіемъ, тавтологіей".

Въ условіи уничтоженія поэтичности, какъ отдѣльнаго поэтическаго слова, такъ и сложнаго поэтическаго образа, косвеннымъ образомъ заключается уже и опредѣленіе прозаическаго мышленія: поэтическій образъ превращается въ фактъ. Присмотримся теперь къ тому, что надо понимать подъ фактомъ. Обыкновенно фактъ отождествляютъ съ комплексомъ воспріятій, голой дѣйствительностью. Положимъ, предъ нами находится чернильница кубической формы; это не фактъ, а множество фактовъ математическихъ, физическихъ, химическихъ, естественно-историческихъ, культурно-историческихъ и проч. Отъ конкретнаго явленія (вещи) въ научномъ фактѣ остается только то, что имѣетъ отношеніе къ соотвѣтствующему закону. Общая формула науки есть непремѣнно уравненіе: *фактъ*=закону. Все, что не подходитъ подъ эту формулу, есть заблужденіе, имѣющее только условное значеніе; т. е. какъ только я усмотрѣлъ, что между фактомъ и закономъ нѣтъ соотвѣтствія, это заставляетъ меня вновь добиваться тождества. Такое тождество идеально, т. е. мысль къ нему, какъ къ истинѣ, лишь стремится. Безъ возможности постояннаго нарушенія и возстановленія этого тождества, не было бы науки, ея движенія впередъ, какъ не было бы жизни, жизнь стала бы смертью, если бы механическое равновѣсіе было постоянно, устойчиво. Однако мы можемъ наблюдать случаи продолжительнаго равенства между фактомъ и закономъ, преимущественно въ наукахъ отвлеченныхъ, какъ, напримѣръ, въ математикѣ.

Начерченный треугольникъ—это не фактъ, а точка прикрѣпленія множества геометрическихъ фактовъ. Фактъ будетъ, если я скажу, что треугольникъ ABC представляетъ фактъ, выражаемый закономъ, что сумма внутреннихъ угловъ треугольника равна двумъ прямымъ. Фактъ, понятый въ этомъ смыслѣ, т. е. не какъ нѣчто тождественное съ вещью, возникаетъ изъ болѣе сложныхъ комплексовъ одновременно съ возстановленіемъ въ немъ закона.

Но дѣло въ томъ, что согласно съ обычнымъ способомъ выраженія, подъ фактомъ разумѣютъ не чистое выраженіе закона, а болѣе сложную величину, совокупность множества признаковъ, цѣлые комплексы, отъ которыхъ, какъ намъ кажется, мы доходимъ до законовъ. Ясно, что если я скажу: „сумма внутреннихъ угловъ треугольника равна двумъ прямымъ", или „всякое прозаическое слово, утратившее представленіе, раньше его имѣло", то безразлично, какой я треугольникъ начерчу, какое я слово возьму для демонстрированія общаго положенія. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что примѣръ, частный случай безразличенъ для дѣла, когда мнѣ нужно добыть *фактъ=закону*. Это не безразлично, такъ сказать, въ дидактическомъ отношеніи, я могу затрудняться въ выборѣ подходящаго примѣра.

Такимъ образомъ можно сказать, что законъ одинаково выражается въ всѣхъ однородныхъ фактахъ (=частныхъ случаяхъ), что законъ постояненъ, неподвиженъ, между тѣмъ какъ факты, въ которыхъ онъ выражается, относительно своихъ перемѣнчивыхъ частей, являются подвижными, измѣнчивыми. Вся совокупность треугольниковъ, вся совокупность безóбразныхъ словъ *) служитъ выраженіемъ приведенныхъ выше законовъ.

Отношеніе частнаго случая къ закону доказывается посредствомъ разложенія частнаго случая, превращенія его въ научный фактъ. Точность и полнота анализа есть условіе убѣдительности, мѣра научной силы доказательства. Въ наукахъ или научномъ мышленіи, имѣющемъ дѣло съ предметами болѣе конкретными, чѣмъ линія, треугольникъ, число (продукты нашего отвлеченія), убѣдительное вполнѣ доказательство невозможно, потому что комплексы признаковъ, изъ которыхъ мы стремимся выдѣлить фактъ, не могутъ быть обняты, исчерпаны въ анализѣ. Полное доказательство возможно лишь въ математикѣ, которая вся сводится къ формулѣ $a=b$, которая имѣетъ дѣло лишь съ продуктами нашего отвлеченнаго мышле-

*) „Научное мышленіе, гласитъ одинъ изъ тезисовъ Эрнста Маха, отличается отъ житейскаго бóльшей экономіей мысли, бóльшей производительностью труда". Этотъ принципъ экономіи мысли ясно сказывается въ этомъ безразличіи для научной мысли примѣра.

нія. Въ природѣ нѣтъ равенства между извѣстными комплексами признаковъ, какъ нѣтъ въ ней линій, треугольниковъ, точекъ. Въ ней нѣтъ никакой другой зависимости, кромѣ сосуществованія и послѣдовательности. Объяснить явленіе, установить законъ, выяснить причинную зависимость значитъ ни болѣе, ни менѣе, какъ дать возможно краткое, отвлеченное описаніе явленія, установить, по выраженію Маха, параллель между непривычнымъ рядомъ фактовъ (описанныхъ научно явленій) и рядомъ привычныхъ мыслей. Когда мы говоримъ: „явленіе совершается по такому-то закону“, то это значитъ лишь, что данному роду проанализированныхъ фактовъ параллеленъ рядъ привычныхъ мыслей. Какъ только расширяющійся путемъ анализа опытъ нарушаетъ эту параллельность, сейчасъ же въ рядъ мыслей (понятій, сужденій) вносится наименьшее изъ возможныхъ водоизмѣненій, которое достаточно для сохраненія нарушенной параллели, тождества. Законъ такимъ образомъ является лишь относительно неподвижнымъ. Наконецъ, когда частичныя измѣненія, поправки недостаточны для сохраненія тождества, вся мысль, законъ, сужденіе отбрасывается и замѣняется новой, старая истина становится ложью. Въ этомъ движеніе науки, въ этомъ и трагизмъ жизни человѣчества, съ его научнымъ прозаическимъ мышленіемъ. То, что необходимо было, что добыто было потомъ и кровью, надо имѣть мужество отбросить, какъ ненужный хламъ. Утѣшеніемъ можетъ служить лишь то, что научное, прозаическое мышленіе увеличиваетъ производительность умственной работы, облегчая ее тѣмъ, что къ нашимъ услугамъ предоставляются испытанные методы мышленія, что намъ даются объединенныя данныя чужого опыта и тѣмъ самымъ возможность согласовать постоянно свои мысли и наблюденія со все расширяющимся коллективнымъ опытомъ.

Характерной чертой прозы науки, какъ и характерной особенностью прозаическаго слова является такимъ образомъ то, что мысль движется по протореннымъ колеямъ, что образуются привычки мысли быстро распредѣлять содержимое душевной нашей жизни, попросту сказать, *думать*, затрачивая на это весьма мало сравнительно съ тѣмъ, когда мы испытываемъ сомнѣніе, встрѣчаемъ препятствіе, переживаемъ необходимость *найти* слово для даннаго *явленія*. Съ этой точки зрѣнія языкъ является огромной лабораторіей науки, процессомъ непрерывнаго научнаго мышленія. Параллельно съ нимъ наблюдается другой процессъ поэтическаго мышленія, наблюдается постоянное взаимодѣйствіе обоихъ этихъ процессовъ. Та параллелизація мыслей и фактовъ, о которой трактуетъ Махъ, достигается одновременно и другимъ поэтическимъ путемъ, столь же неизбѣжнымъ, какъ и прозаическій научный.

Мы сказали выше, что основныя категоріи искусства, въ частности поэзіи — *образъ* и его *значеніе*, и что здѣсь въ этихъ общихъ категоріяхъ поэзіи, съ одной стороны, и прозы, съ другой — заключается разница между этими двумя привычными коллеями, по которымъ движется человѣческая мысль.

Въ основѣ и поэзіи и прозы лежитъ дѣйствительность, комплексы воспріятій. И поэзія и проза предполагаютъ стремленіе внести связь, законченность, систему въ разнообразіе чувственныхъ данныхъ. Въ конечномъ результатѣ и въ той и въ другой получается *идеализація* дѣйствительности. Аналогія, составляющая основной принципъ всякаго человѣческаго мышленія, неизбѣжна и въ поэзіи, и въ прозѣ; сравненіе, столъ неизбѣжное въ поэзіи, какъ „мышленіи образами“, составляетъ и научный принципъ. Но тѣмъ не менѣе существуютъ особенности прозаическаго настроенія мысли, требующія привычныхъ прозаическихъ формъ; и мы видимъ, что эти прозаическія настроенія достигаютъ въ наукѣ — прозѣ полной опредѣленности и противоположности съ поэзіей.

Въ поэтическомъ настроеніи мысли прежде всего отсутствуетъ потребность въ установленіи категорическаго согласія и несогласія моей мысли съ установившимся коллективнымъ опытомъ, какъ отсутствуетъ вѣра въ объективность, истинность мысли, характерная не только для человѣчества на раннихъ ступеняхъ его развитія, но и для современнаго культурнаго человѣка. Призрачность этой объективности можетъ сознаваться, но мнѣ необходима эта объективность, мнѣ надо въ данный моментъ сотворить себѣ кумиръ изъ своихъ и чужихъ мыслей, мнѣ необходима, для меня обязательна формула, положимъ:

„преступленья русскаго простонародья являются слѣдствіемъ его невѣжества“, и я долженъ это доказать, повѣрить, чтобъ не было никакихъ сомнѣній, чтобъ фактъ былъ равенъ закону. Поэтическій образъ, какъ результатъ, форма поэтическаго настроенія, не нуждается въ этой повѣркѣ. Чеховскій „Злоумышленникъ“, соотвѣтствующій по своему содержанію приведенной формулѣ, ничего не доказываетъ, а лишь показываетъ, не рѣшаетъ вопроса, а лишь ставитъ его. Значеніе даннаго поэтическаго образа, вереница мыслей, чувствъ, представленій изъ запаса прежнихъ переживаній связывается съ этимъ образомъ такъ, что мы говоримъ о правдивости, вѣрности изображенія, его мѣткости, красотѣ, не *разлагая его*, не прибѣгая къ полному и точному анализу. Для многихъ поэтическихъ произведеній такой анализъ не только невозможенъ, но и ненуженъ, безсмысленъ. Кому, напр., нужно каждый разъ въ моментъ выраженія мысли „угасло веселье“ установленіе тождества между свѣтомъ и весельемъ?

Связь образа и значенія не доказывается, такъ какъ поэтическая правда образа состоитъ лишь въ способности вызывать въ мысли извѣстное значеніе, а не въ повѣркѣ тождества. Точность и неточность прозаическаго слова сказывается, при процессѣ пониманія, въ тождествѣ идеальномъ, конечно, мысли говорящаго и слушающаго или въ нарушеніи этого тождества. Красота, мѣткость поэтическаго слова, сложнаго поэтическаго образа заключается въ способности создавать извѣстное настроеніе мысли, ведущее къ разнообразію значеній, безконечному его примѣненію къ новымъ и новымъ воспріятіямъ. Единичное, индивидуальное становится началомъ и замѣстителемъ безконечнаго ряда, обобщающимъ разрозненныя явленія. Типичный частный случай, составляющій содержаніе поэтическаго образа, имѣетъ въ то же время и общее значеніе. Тогда какъ въ прозѣ частный случай всегда остается лишь частнымъ случаемъ, служащимъ для цѣлей обобщенія; онъ не имѣетъ значенія, безразличенъ до тѣхъ поръ, пока не нарушается общее правило, законъ; въ этотъ моментъ онъ пріобрѣтаетъ особую силу, нарушаетъ покой мысли, вызываетъ дѣятельную работу анализа, ведущаго къ измѣненію всей системы понятій

или части ея. Измѣнившійся законъ становится вновь неподвижнымъ.

Значеніе поэтическаго образа (X) замѣтно измѣняется при каждомъ новомъ воспріятіи однимъ и тѣмъ же лицомъ, а тѣмъ болѣе другимъ. Поэтическій образъ (A) есть единственно объективно данное въ поэтическомъ произведеніи. Законъ является относительно неподвижнымъ между прочимъ и въ томъ смыслѣ, что онъ представляется болѣе объективнымъ, чѣмъ частныя воспріятія, ибо въ силу большей отвлеченности разница въ его пониманіи разными людьми можетъ не приниматься въ расчетъ. Поэтому въ противоположность отношенію закона и факта, въ поэзіи *образъ неподвиженъ, значеніе измѣнчиво, неопредѣленно* и опредѣляется въ каждомъ данномъ случаѣ, а въ ряду случаевъ оно безгранично.

Жизнь поэтическаго образа—въ постоянномъ измѣненіи значеній; судьба прозаическаго закона въ постоянныхъ поправкахъ, вносимыхъ новыми наблюденіями, новыми фактами.

Вотъ въ этомъ и заключается противоположность поэзіи и прозы, какъ явленій языка и какъ сложныхъ проявленій человѣческаго духа, искусства и науки.

Дифференцированіе поэзіи и прозы, возникшее на почвѣ миѳическаго мышленія, не повело къ развитію прозы на счетъ упадка поэзіи, какъ иногда утверждаютъ, благодаря неполнотѣ наблюденій, а способствовало углубленію этихъ процессовъ мысли, взаимно другъ друга поддерживающихъ.

В. Харціевъ.