Т. II выпускъ II.

Стран.

В. Харціевъ. Основы поэтики Потебни . . . . . 1—98
Б. Лезинъ. Психологія поэтическаго и прозаическаго мышленія 99—137
А. Г. Горнфельдъ. Будущее искусства . . . . . 138—181
Д. Н. Овсянико-Куликовскій. Лирика—какъ особый видъ творчества . . . . . 182—228

Ц. 1 р.

человѣка, и въ этомъ отношеніи ни религія, ни наука никогда не сумѣютъ такъ глубоко заглянуть въ душу человѣка, какъ искусство. Отсюда вытекаетъ огромный интересъ къ психологіи художественнаго мышленія, такъ глубоко разработаннаго геніальнымъ ученымъ—А. А. Потебнею.

Настоящій сборникъ представляетъ попытку познакомить читателей съ законами созданія образа, съ процессомъ поэтическаго творчества и критики, съ психологіей художественнаго и научнаго мышленія, съ вопросомъ о будущемъ искусства и, наконецъ, съ весьма спорнымъ и очень интереснымъ—съ психологіей лирики, ея значеніемъ въ настоящемъ и будущемъ.

Б. Лезинъ.

Основы поэтики А. А. Потебни [1]).

I.

Общій ходъ развитія человѣческой мысли состоитъ все въ бо̀льшемъ и бо̀льшемъ признаніи созданій нашей мысли за таковыя, а не за что-нибудь иное, все въ бо̀льшемъ и бо̀льшемъ освобожденіи отъ всякаго рода фетишей, создаваемыхъ и теперь, и на верхахъ научной мысли. На знамени этого освободительнаго движенія написано давно уже: „не сотвори себѣ кумира ни изъ своихъ, ни изъ чужихъ мнѣній“. Но тотъ же общій ходъ человѣческаго познанія неизбѣжно состоитъ въ томъ, что очень часто,—и прежде и теперь,—отвлеченіе, совершенное нашей мыслью, слѣдовательно, нѣчто въ высокой степени субъективное, мы превращаемъ почти безсознательно въ объектъ и, кромѣ того, приписываемъ этому объекту творческое значеніе, считаемъ его причиной вещей. Такъ пиѳагорейцы, подмѣтилъ уже Аристотель, считали причинами всего сущаго числа, числовыя отношенія, которыя для насъ не болѣе не менѣе, какъ результаты усилій нашей мысли; такъ, человѣкъ еще въ древности сдѣлалъ для себя важное открытіе, что со словомъ у него связано неизмѣнное по отношенію къ вещи значеніе: слово „собака“ остается всегда одинаковымъ, а явленія, обозначаемыя этимъ словомъ, безконечно измѣнчивы. Сдѣлавъ такое открытіе, онъ приписалъ этому результату своей духовной дѣятельности значеніе самаго важ-

[1]) По лекціямъ, читаннымъ А. А. Потебней въ концѣ 80-хъ годовъ, и замѣткамъ бывшаго слушателя.

наго, существеннаго. Если пиѳагореецъ былъ пораженъ *числомъ*, т.-е. одной стороной отвлеченія мысли, то Платонъ пришелъ къ своимъ *универсаламъ*, *общимъ понятіямъ* (идеямъ), которыя одни, по его мнѣнію, заслуживаютъ знанія, отъ *общихъ названій*, отъ безсознательнаго, недостаточно критическаго, съ нашей точки зрѣнія, наблюденія надъ языкомъ. Эти общія названія получили у него самостоятельное бытіе, и мало того, по ученію Платона, подлинно, такъ сказать, существуютъ однѣ идеи: конкретный человѣкъ, любое конкретное явленіе существуютъ постольку, поскольку причастны отвлеченному человѣку, отвлеченному понятію, идеѣ явленія, поскольку они воплощаютъ въ себѣ эту идею, эту душу явленія.

Вліяніе античной философіи и вообще классической древности глубоко и благотворно отразилось на ходѣ развитія европейской мысли; но если оно подавляло эту мысль, то приносило и значительный вредъ. Созданныя этою древностью общія понятія, эти своего рода кумиры являются и понынѣ нерѣдко тормазомъ указаннаго нами выше освободительнаго движенія интеллекта. Такъ, соотвѣтственно общему строю мысли, сложился въ древности уже взглядъ на поэтическія произведенія, которыя будто бы не что иное, какъ воплощеніе идей въ образы, и образы будутъ постольку совершенны, поскольку они участвуютъ въ идеѣ, воплощаютъ идею. При слабости критической мысли, такое представленіе поэтическаго творчества неизбѣжно облекается въ образъ, подсказываемый уже самимъ словомъ „воплощеніе“, подсказываемый сложившимся дуализмомъ мысли: „я“ и моя „мысль“, „человѣкъ“ и „душа“ и т. п. Такъ и поступаетъ Платонъ въ одномъ изъ своихъ діалоговъ, когда онъ, облекая нѣчто отвлеченное въ образъ, создаетъ свою сказочку о двухъ мірахъ: мірѣ явленій и мірѣ идей. Пространство между этими мірами наполнено душами боговъ и героевъ. Душа человѣка является колесницей, умъ — возничимъ. Міръ явленій какъ бы покрытъ особымъ колпакомъ, и души, витающія подъ нимъ, возносятся къ вершинѣ этого колпака при помощи возничаго—ума и тамъ удостаиваются видѣть сущность предметовъ (οὐσία). Нѣкоторыя изъ этихъ душъ падаютъ, входятъ въ тѣла, одушевляютъ ихъ. Чѣмъ больше душа видѣла во время этого своего полета, тѣмъ доступнѣе человѣку, носителю такой души, изслѣдованіе общихъ понятій, постиженіе идей, сущности предметовъ, родовыхъ и видовыхъ понятій. Чѣмъ менѣе

душа видѣла, тѣмъ неспособнѣе она къ воспріятію и воплощенію идей, созданію общихъ понятій. И такъ—до скота, которому совершенно недоступно понятіе рода, у котораго нѣтъ слова, а слѣдовательно, нѣтъ и общихъ понятій, общихъ названій. *Пониманіе явленій, вещей является, слѣдовательно, припоминаніемъ того, что душа видѣла раньше.*

Побасенку, которая понадобилась Платону для объясненія процесса познанія и въ частности поэтическаго творчества, мы можемъ отбросить, не принять; мы можемъ съ большой осторожностью относиться къ терминамъ „идея“ и „форма“, въ которыхъ отражается старый миѳическій дуализмъ „души“ и „тѣла“, какъ можемъ отрицательно отнестись и къ эстетической оцѣнкѣ художественнаго произведенія съ точки зрѣнія совершеннаго или несовершеннаго воплощенія отвлеченнаго идеала, какъ чего-то объективнаго, прежде даннаго. Но платоновская формула поэтическаго познанія можетъ быть использована независимо отъ миѳическаго воплощенія идеи въ конкретную форму. Она можетъ говорить намъ просто о власти прошедшаго, пережитаго надъ душой художника, охваченной въ моментъ творчества воспоминаніями, пережитыми впечатлѣніями и стремящейся понять эти впечатлѣнія бытія, разобраться въ нихъ, дать имъ истолкованіе. Т.-е. для насъ платоновское „пониманіе—припоминаніе“ будетъ лишь поэтическимъ выраженіемъ.

Для того чтобы построить теорію поэтическаго творчества, удовлетворяющую требованіямъ нашего эволюціоннаго мышленія, для того чтобы освободиться отъ власти миѳовъ, созданныхъ темными вѣками исканій, необходимо выбросить за бортъ весь балластъ ненужныхъ метафизическихъ, трансцедентальныхъ понятій. Но въ наукѣ и искусствѣ, параллельно съ стремленіемъ освободиться отъ традиціи, важное значеніе имѣетъ соблюденіе заповѣди: „чти отца твоего“. И въ процессѣ перестройки теоріи словесности придется начать съ того традиціоннаго пути, по которому шла сѣдая древность. Изъ безсознательнаго наблюденія надъ словомъ выросла античная логика, метафизика, поэтика съ ея миѳической окраской. Критическій анализъ элементарныхъ явленій языка—вотъ единственный путь и для насъ при изученіи психологіи поэтическаго творчества. Отъ наблюденій надъ словомъ въ его элементарныхъ формахъ необходимо проложить прямое сообщеніе къ сложнымъ процессамъ созданія и пользованія драмой, лирической пѣсней, поэтическимъ разсказомъ.

Обыкновенно теоретики всѣхъ временъ обращали вниманіе на крупныя произведенія: такъ, Аристотель предметомъ своихъ изслѣдованій въ области поэтики сдѣлали драму, Торквато Тассо-эпосъ и т. д. Конечно, самое крупное, самое замѣчательное наиболѣе захватываетъ наше вниманіе, возбуждаетъ интересъ; но чтобы составить себѣ ясное понятіе объ этомъ крупномъ, нужно обратить вниманіе на его построеніе, на элементы, изъ которыхъ оно состоитъ. Для того чтобы получить понятіе объ извѣстномъ архитектурномъ стилѣ, необходимо свести самое сложное къ возможно большей простотѣ, нужно подмѣтить, что этотъ стиль опредѣляется повтореніемъ и усложненіемъ болѣе простыхъ формъ; ибо гораздо удобнѣе опредѣлить свойства извѣстнаго явленія не со стороны сложности, а со стороны простоты. Такъ, изъ характера колонны и перемычки мы составляемъ себѣ ясное понятіе о готическомъ стилѣ.

Новая теорія словесности должна имѣть одни основанія съ теоріей языка, должна опираться на данныя современнаго языкознанія; въ противномъ случаѣ это будетъ старая миѳологія, или эстетика извѣстнаго литературнаго направленія, не имѣющія научной цѣнности уже потому, что держатъ мысль въ оковахъ затасканной традиціи или ограниченной, узкой тенденціи. Необходимо помнить, что элементы поэтическихъ формъ тождественны съ простѣйшими явленіями языка, и для того, чтобы разобраться въ сложныхъ поэтическихъ формахъ, нужно свести ихъ къ простѣйшимъ явленіямъ, нужно держать въ мысли параллель между словомъ и сложнымъ поэтическимъ произведеніемъ. Провести эту идею трудно, но такой планъ обѣщаетъ многое.

Поэтическое творчество, разсматриваемое, какъ процессъ, а не какъ совокупность произведеній даннаго лица, данной группы людей (класса, народа), есть дѣятельность, не имѣющая опредѣленной внѣшней цѣли, какъ и всякая другая человѣческая дѣятельность, вытекающая изъ эгоистическихъ или альтруистическихъ побужденій. Съ другой стороны, можно сказать, что цѣлью всякой человѣческой дѣятельности является сохраненіе *себя* (эгоистическая) и другихъ, *своего рода* (альтруистическая). Разсматривая дѣятельность человѣка съ точки зрѣнія того, на что она направлена, мы видимъ, что она выражается или въ видоизмѣненіи, уничтоженіи или измѣненіи вещей (война, охота, приготовленіе пищи, одежды) или преимущественно въ

видоизмѣненіи самого производителя упомянутыхъ только-что явленій. Это дѣленіе совпадаетъ съ дѣленіемъ на практику и теорію въ обширномъ смыслѣ слова, и *поэзія* прежде всего, какъ и наука, относится къ *теоріи* въ обширномъ смыслѣ слова. Все входящее въ область теоріи, слѣдовательно, искусство и наука, поэзія и проза (=наука) практично, разумѣется, въ извѣстномъ смыслѣ, потому что оно дѣйствуетъ на измѣненіе самого производителя теоріи, на измѣненіе его міропониманія и пр. Въ этомъ отношеніи трудно провести границу между практической и теоретической дѣятельностью.

Но существуетъ огромная разница между произведеніями практической и теоретической дѣятельности. Пользованіе результатами практической дѣятельности происходитъ, какъ при посредствѣ низшихъ органовъ чувствъ (осязанія, вкуса, обонянія), такъ и при посредствѣ высшихъ (зрѣнія, слуха), хотя въ области этихъ послѣднихъ чувствъ есть такія орудія, приспособленія, какъ зрительная, слуховая труба; пользованіе результатами теоретической дѣятельности (науки и искусства) возможно только при помощи зрѣнія и слуха, высшихъ чувствъ, которымъ человѣкъ обязанъ наиболѣе опредѣленными впечатлѣніями, причемъ эти впечатлѣнія могутъ быть передаваемы другимъ, тогда какъ впечатлѣнія низшихъ чувствъ сообщаются другимъ не иначе, какъ посредствомъ слова, и всегда лишь приблизительно, неточно.

Пользуясь этимъ основаніемъ, мы можемъ продолжить нашу классификацію, остановившись лишь на произведеніяхъ дѣятельности теоретической. Эти послѣднія по органамъ чувствъ, которыми мы пользуемся, могутъ быть распредѣлены слѣдующимъ образомъ: при помощи *зрѣнія* мы пользуемся произведеніями архитектуры (зодчества), скульптуры (ваянія), живописи и мимикой (независимо отъ пляски); при помощи *слуха*—музыкой и *словомъ*. Посредине между этими двумя группами стоитъ пляска, насколько она связана съ музыкой. Слѣдовательно, ко второму отдѣлу, кромѣ музыки, относится лишь *слово вообще* т.-е. то, что въ частности мы называемъ поэзіей и прозой (послѣдняя совпадаетъ въ данномъ случаѣ съ *наукой*). Уже здѣсь можно сдѣлать одно замѣчаніе, которымъ мы воспользуемся впослѣдствіи. Отнесеніе искусствъ — зодчества, ваянія, живописи, музыки и слова къ теоретической дѣятельности уже приближаетъ и направляетъ рѣшеніе вопроса о приложимости выра-

женія „искусство для искусства“. Мы отмѣтили выше практичность и этихъ чистыхъ дѣятельностей, и на этотъ разъ ограничимся лишь вопросомъ: почему непрактично для человѣка дать себѣ отдыхъ, предавшись музыкѣ и поэзіи, чтобы затѣмъ, собравшись съ новыми силами, взяться за дѣло? Почему непрактично оставить на время ножъ и вилку за обѣдомъ, чтобы черезъ три минуты опять пережевывать мясо? Терминъ „искусство для искусства“ неудаченъ, но изъ этого не вытекаетъ необходимость признавать лишь питательныя дѣятельности, выражающіяся въ измѣненіи окружающихъ внѣшнихъ явленій и совершенно отрицать „воспитательныя“, никакихъ ощутительныхъ внѣшнихъ результатовъ недающія.

Возвращаясь къ прежнему, замѣтимъ, что пользованіе произведеніями ваянія, зодчества, живописи можно назвать страдательнымъ, потому что зритель всегда видитъ готовую вещь, и нѣтъ надобности въ ея возсозданіи. Однимъ словомъ, произведенія всѣхъ этихъ трехъ искусствъ—вещи. Музыка и слово въ этомъ отношеніи являются чистыми дѣятельностями: для каждаго новаго пользованія необходимо каждый разъ воспроизводить ихъ, каждый разъ, при пользованіи, ихъ произведенія рождаются вновь. Этому не противорѣчитъ то обстоятельство, что напѣвъ и слово могутъ быть переведены въ знаки, ощутимые для зрѣнія, и такимъ образомъ закрѣплены, потому что состояніе напѣва или слова въ видѣ знаковъ есть только пособіе для ихъ воспроизведенія.

Произведенія живописи, ваянія, зодчества устойчивы, какъ вещи, но вещи особаго сорта, въ которыхъ матерія имѣетъ меньше значенія, чѣмъ *форма*. Въ художественномъ зданіи, статуѣ существенное при пользованіи составляютъ отношенія линій, воспринимаемыя зрѣніемъ. Такимъ образомъ и „вещественныя“ теоретическія дѣятельности въ данномъ случаѣ тѣмъ не менѣе *формальны*. Правда, въ вещественныхъ произведеніяхъ разсматриваемыхъ пластическихъ искусствъ практичность (въ первомъ ея смыслѣ, т.-е. ремесленность) можетъ сочетаться съ теоретичностью, т.-е. и ремесленное произведеніе можетъ быть художественно. Но пользованіе разграничиваетъ обѣ эти стороны: художественность можетъ и не совпадать съ практичностью, и до извѣстной степени даже противорѣчитъ ей. Возьмемъ для примѣра столъ или стулъ, какъ произведеніе архитектуры, скульптуры и живописи (рѣзной и раскрашенный);

садясь на такой рѣзной стулъ, того и гляди, что какой-нибудь художественно исполненный завитокъ вопьется тебѣ въ бокъ или разорветъ платье. Я надѣлъ художественно построенное платье; я самъ не пользуюсь его художественностью, ею пользуются другіе, а мнѣ можетъ доставить удовольствіе развѣ только сознаніе того, что другіе любуются моимъ платьемъ.

Ремесленное произведеніе мы можемъ назвать внѣшнимъ орудіемъ, которое отличается отъ художественнаго тѣмъ, что во внѣшнемъ орудіи категоріи *средства* и *цѣли* по времени возникновенія раздѣлены, а въ произведеніяхъ художественныхъ обѣ эти категоріи совпадаютъ. Пища есть орудіе (средство), которымъ утоляютъ голодъ; пища сначала приготовляется, а потомъ уже употребляется; всякое орудіе сначала само дѣлается, т.-е. само служитъ цѣлью, а потомъ употребляется, т.-е. служитъ средствомъ для достиженія новой цѣли. Между тѣмъ какъ единственная цѣль произведенія теоретической дѣятельности (по существу своему воспитательной)—видоизмѣненіе внутренняго міра человѣка. А такъ какъ эта цѣль по отношенію къ самому создателю достигается одновременно съ созданіемъ, то теоретическое, въ частности художественное произведеніе въ одно и то же время столько же цѣль, какъ и средство, другими словами, въ теоретическомъ произведеніи, будь это наука или искусство, для ученаго и художника, создающаго его, категоріи цѣли и средства совпадаютъ и во времени не могутъ быть разграничены. Можно бы сказать, что такое разграниченіе цѣли и средства есть въ ораторской рѣчи, которая направлена на волю слушателей. Но ораторская рѣчь, какъ и всякая рѣчь, впервые объективируетъ мысль (то есть, эта мысль создается впервые въ ея окончательной формѣ) лишь во время своего произнесенія. До той поры существовалъ только ея планъ, и никогда настоящій ораторъ не оканчиваетъ своей рѣчи вполнѣ до произнесенія. Съ другой стороны, одновременно съ пониманіемъ эта рѣчь является двигателемъ настроенія слушателей, которое и есть цѣль, слѣдовательно, одновременно съ появленіемъ средства появляется или достигается цѣль. Это настроеніе слушателей, произведенное въ моментъ рѣчи, можетъ быть зерномъ цѣлаго ряда событій, но рядъ этотъ не предвидится.

Ремесленное орудіе отъ употребленія портится, изнаши-

вается; [1]) художественное произведеніе, скажутъ намъ, тоже портится, но независимо отъ употребленія его, а отъ разложенія вещества или отъ разрушающей силы не умѣющихъ пользоваться имъ. Точно также какое-либо ученіе искажается не отъ пользованія, а скорѣе отъ непользованія имъ, или недостаточнаго использованія, усвоенія. Напротивъ, полное усвоеніе ведетъ за собой усовершенствованіе; не искаженіе, а улучшеніе, усовершенствованіе получимъ, когда, напримѣръ, народная пѣсня, возникшая на низкой степени цивилизаціи, воспроизводится современнымъ талантомъ, вооруженнымъ всѣми средствами современнаго искусства и знаній.

Возвращаясь къ намѣченнымъ двумъ отдѣламъ искусствъ, мы видимъ, что произведенія первой группы пластическихъ искусствъ (зодчества, ваянія, живописи) суть вещи; произведенія второй группы, куда входитъ мимика и пляска, — продукты чистой дѣятельности—не вещественны. Въ произведеніяхъ первой группы глазу дается одновременное разнообразіе цвѣтной поверхности. Они изображаютъ одинъ моментъ, заключающій въ себѣ разнообразіе впечатлѣній.

Возраженія не уничтожаютъ этого положенія. Большое, напримѣръ, зданіе мы обнимаемъ не однимъ взглядомъ, а движеніемъ глаза. Это есть только усложненіе того явленія, что по устройству глаза мы получаемъ одновременно рядъ впечатлѣній. Пространственное искусство изображаетъ лишь одни моменты, заключающія различныя воспріятія. Изображеніе движенія, дѣйствія для нихъ или вовсе недоступно (какъ въ архитектурѣ) или возможно (въ ваяніи, живописи) только такимъ образомъ, что художникъ выбираетъ одинъ моментъ движенія, который заставляетъ зрителя угадывать моменты предшествующіе и послѣдующіе [2]). Наиболѣе общее содержаніе остальныхъ художественно-теоретическихъ дѣятельностей составляютъ дѣйствія, движенія, событія. Въ нихъ впечатлѣнія зрѣнія (въ мимикѣ, пляскѣ) и слуха (въ музыкѣ и словѣ—поэзіи) составляютъ рядъ, цѣпь, звенья которой отодвигаются въ прошедшее, по мѣрѣ появленія и воспріятія новыхъ, и остаются только

[1]) Тотъ фактъ, что скрипка отъ употребленія улучшается, не можетъ служить противорѣчіемъ, такъ какъ это улучшеніе входитъ въ приготовленіе.

[2]) Рядъ блестящихъ мыслей по этому поводу высказанъ Лессингомъ въ своемъ замѣчательномъ этюдѣ: „Лаокоонъ, или о границахъ живописи и поэзіи“.

въ воспоминаніи. Это—основное свойство звука вообще, музыки и членораздѣльной рѣчи въ частности.

Изъ свойства нашего глаза получать одновременно извѣстное количество воспріятій вытекаетъ представленіе о пространствѣ; изъ свойства уха воспринимать простые и сложные звуки одинъ за другимъ въ видѣ ряда, изъ котораго въ каждый данный моментъ сознанія для насъ существуетъ только одно нѣчто, а остальныя воспріятія находятся только въ воспоминаніи, вытекаетъ представленіе о времени. Раздѣленіе художественно-теоретическихъ дѣятельностей на двѣ группы, пространственную и временную, заключаетъ въ себѣ указаніе на ихъ родственное отношеніе другъ къ другу. Когда при нынѣшнемъ обособленіи и самостоятельности искусствъ, они всѣ пускаются въ ходъ для достиженія опредѣленнаго эффекта, впечатлѣнія, то мы безъ труда можемъ замѣтить, что они продолжаютъ дѣйствовать по различнымъ двумъ отдѣламъ, какъ, напримѣръ, въ оперѣ: декораціи—архитектура, живопись—пространственный отдѣлъ, пляска, музыка, поэзія — временный. Основное дѣленіе даетъ себя чувствовать, какъ ни стараются создать единство впечатлѣнія, ибо сочетаніе продуктовъ такихъ разнородныхъ дѣятельностей ведетъ лишь къ тому, что они одновременно оспариваютъ другъ у друга силу впечатлѣнія. Уже французскіе теоретики XVII вѣка видѣли, что такая форма, въ которой всѣ искусства дѣйствуютъ равномѣрно, недостижима. Стараясь удержать ихъ на одинаковой ступени воздѣйствія, мы разрываемъ, уничтожаемъ силу впечатлѣнія каждаго изъ нихъ. Поэтому выработано было правило, чтобы одно изъ нихъ являлось, какъ главное, а остальныя были побочными. Такимъ образомъ главное наше вниманіе въ балетѣ, напр , должны приковывать пластическія движенія, въ лирической драмѣ — поэзія, а музыка сливалась бы съ нею такъ, чтобы мы совершенно ею не отвлекались.

Разсматривая обѣ группы искусствъ отдѣльно, мы видимъ, что архитектура, скульптура и живопись, съ одной стороны,— музыка, пляска и мимика, поэзія, съ другой—образуютъ между собою болѣе тѣсныя сочетанія, чѣмъ обѣ группы вмѣстѣ. Далѣе, архитектура и музыка въ обѣихъ группахъ занимаютъ особое положеніе. Архитектурныя формы, обнимая собою скульптурныя и живописныя, даютъ намъ общія указанія на распредѣленіе, величину послѣднихъ, до извѣстной степени предо-

предѣляютъ общій ихъ характеръ, но не предрѣшаютъ ихъ частнаго содержанія, мотивовъ, напримѣръ, живописи и скульптуры. Это явленіе находится въ связи съ родословной этихъ искусствъ: скульптура и живопись несомнѣнно выдѣлились изъ архитектуры. Подобное же отношеніе мы наблюдаемъ между музыкой и поэзіей. Нынѣшняя самостоятельность инструментальной музыки по направленію къ прошедшему умаляется, и въ древности она является чѣмъ-то служебнымъ по отношенію къ пѣнію и поэзіи; нынѣшній оркестръ—произведеніе новаго времени, какъ и концертное, оперное пѣніе, независимое отъ содержанія пѣсни, гдѣ голосъ разсматривается, какъ музыкальный инструментъ. Наоборотъ, чѣмъ тѣснѣе музыка сливается съ пѣсней, чѣмъ болѣе музыкальный инструментъ сводится на нѣтъ, тѣмъ болѣе пѣсня поется исключительно ради содержанія, и напѣвъ является чѣмъ-то второстепеннымъ, какой-то неизбѣжной архитектурной формой.

Если мы обратимся къ этому древнему, основному явленію, именно къ такой тѣсной связи между музыкой и поэзіей, то мы безъ труда можемъ замѣтить, что, напримѣръ, въ народной пѣснѣ, музыкальный періодъ и его части находятся въ тѣсной связи съ періодомъ синтактическимъ. Да и вообще наши стихотворные размѣры имѣютъ своимъ основаніемъ не количественныя отношенія долготы и краткости или тоническія единицы, а синтактическія. Это соотвѣтствіе музыкальнаго и синтактическаго періода приводитъ опять къ заключенію, что музыка такъ относится къ поэзіи, какъ архитектура къ живописи и скульптурѣ. По количеству частей музыкальнаго періода мы можемъ заключать о количествѣ синтактическихъ единицъ. Угадать, каковы эти синтактическія части или тѣмъ болѣе лексическое ихъ содержаніе, по музыкальнымъ дѣленіямъ невозможно. Одна и та же музыкальная фраза можетъ соотвѣтствовать различнымъ синтактическимъ единицамъ. Такъ, напримѣръ, два полустишія „червоная калинонька | на яръ воду схилилася“ соотвѣтствуютъ двумъ частямъ музыкальнаго періода, двумъ музыкальнымъ фразамъ. Музыкальная фраза „червоная калинонька“ соотвѣтствуетъ опредѣленію и опредѣляемому — подлежащему; соотвѣтствующая ей фраза слѣдующаго періода „тамъ дівчина журилася“ — обстоятельству, подлежащему и сказуемому. Во всякомъ случаѣ мѣрная рѣчь современной намъ стихотворной поэзіи возникла первоначально не иначе, какъ

въ сочетаніи съ музыкой, и музыкальныя формы, независимыя отъ рѣчи, могли возникнуть также не иначе, какъ въ рѣчи. Такимъ образомъ первымъ по времени было слово, рѣчь поющая.

Исторія искусствъ показываетъ, что по отношенію къ другимъ группамъ искусствъ первенствующую роль по времени играетъ слово, сопровождаемое остальными искусствами, нерѣдко имѣющими по отношенію къ нему лишь служебное значеніе. Дифференцированіе искусствъ, стремленіе ихъ къ самостоятельности никогда не доходитъ до полнаго разрыва, и какъ бы они ни были самостоятельны, слово является ихъ направляющею силою.

Итакъ, если музыка возникла изъ пѣнія и поэзіи въ ихъ нераздѣльности, то съ другой стороны и стихотворство, мѣрная рѣчь—изъ связи слова съ пѣніемъ. Выдѣленію музыкальныхъ формъ, независимыхъ отъ слова, соотвѣтствуетъ выдѣленіе сложныхъ поэтическихъ произведеній, (романа, повѣсти) не связанныхъ ритмомъ, независимыхъ отъ музыкальныхъ формъ, когда-то отражавшихся на рѣчи.

II.

Изъ общаго раздѣленія теоретическихъ дѣятельностей, составляющихъ группу искусствъ, на: 1) относящіяся къ слуху и 2) относящіяся къ зрѣнію и изъ отнесенія къ первымъ музыки и слова вытекаетъ главное условіе всѣхъ словесныхъ произведеній, что они въ отличіе отъ изобразительныхъ искусствъ не могутъ давать одновременныхъ воспріятій, что то, что они сообщаютъ намъ, носитъ характеръ повѣствованія. То, что мы называемъ описаніемъ, въ дѣйствительности не есть описаніе. Послѣднее доступно лишь живописи, пластикѣ. Какимъ образомъ мы можемъ отличить словесное описаніе отъ повѣствованія? Вотъ напримѣръ, уютная комната, величина такая-то, ширина такая-то, стѣны бѣлыя и т. д. Или такъ: построена комната, выведены стѣны, помощенъ полъ, побѣлены стѣны и потолокъ. Мы различаемъ грамматическія сходства и лексическія, но содержаніе въ сущности одно и то же. Только то, что мы имѣемъ дѣло здѣсь преимущественно съ впечатлѣніями зрѣнія, только слѣдовательно постороннія наши свѣдѣнія даютъ намъ возможность отличать описаніе отъ повѣствованія и раз-

сужденія. Всякое словесное описаніе обращаетъ рядъ признаковъ изображаемаго имъ предмета въ рядъ послѣдовательныхъ движеній мысли отъ одной части предмета къ другой, рядъ одновременныхъ признаковъ превращаетъ въ рядъ послѣдовательныхъ воспріятій. Разсужденіе еще легче сводится къ повѣствованію, такъ какъ оно есть не болѣе, не менѣе, какъ повѣствованіе о рядѣ мыслей, приводящихъ къ извѣстному заключенію.

Эту отличительную черту слова подмѣтилъ еще Лессингъ въ своемъ знаменитомъ Лаокоонѣ, и многія его положенія, правда, не о словесныхъ произведеніяхъ вообще, а только о поэзіи, остаются и для насъ непоколебленными. Умѣренность въ описаніяхъ, которая подтверждается примѣрами древнихъ и современныхъ поэтовъ, безъ сомнѣнія остается основнымъ требованіемъ; но слѣдуетъ принимать въ соображеніе новыя обстоятельства нашего времени, когда широкое изученіе внѣшней природы и высокое совершенство пейзажа, особенно развившагося въ теченіе послѣднихъ двухъ съ половиною вѣковъ, ставятъ современнаго художника въ такое положеніе, что слишкомъ ужъ велико искушеніе изобразить подробности мѣста, обстановку жилья, черты лица и т. п. Ему нельзя уже ставить въ примѣръ Гомера. Иногда это входитъ въ манеру письма, чувствуется шаблонъ, которымъ злоупотребляютъ. Еще Горацій замѣтилъ, что плохіе поэты, часто, не будучи въ состояніи что-нибудь создать, любили описывать рощи, жертвенники, ручьи и т. п. Но бываютъ и такіе случаи, когда поэтъ рисуетъ виды не потому, что въ его время былъ уже развитой пейзажъ, какъ напр. Тургеневъ, а потому, что это стремленіе изображать природу было въ немъ самомъ, было потребностью его души. Высокія цѣли искусства побуждаютъ художника слова рисовать портреты его героевъ. Въ такихъ случаяхъ художникъ долженъ чувствовать предѣлы своего искусства. Художникъ-живописецъ можетъ изображать множество мелкихъ чертъ, зная, что это не обременитъ зрителя, который можетъ не разъ взглянуть на картину; художникъ-поэтъ также долженъ помнить, что каждое сказанное имъ слово проходитъ, задѣвая мимолетно сознаніе, и остается, какъ воспоминаніе, и что слушателю-читателю трудно удержать въ памяти слишкимъ длинный рядъ мелочей и возсоздать изъ нихъ цѣлое. Отсюда первое правило для писателя—избѣгать подробностей.

Затѣмъ, такъ какъ слово одинаково относится къ впечатлѣніямъ зрѣнія и слуха, то чуткій художникъ никогда не остановится исключительно на зрительныхъ впечатлѣніяхъ, но и не оставитъ ихъ совсѣмъ, прикрѣпляя къ нимъ впечатлѣнія слуха и другихъ чувствъ. Далѣе, ради правдивости, конкретности изображенія, ради облегченія самого слушателя-читателя, поэту необходимо держаться субъективной точки зрѣнія, своей или воображаемаго зрителя. Мы можемъ легко вообразить, что кто-нибудь стоитъ на нашемъ мѣстѣ, или представить себя на мѣстѣ воображаемаго зрителя. Разъ дана опредѣленная точка зрѣнія, съ которой легко воображенію возсоздать описываемый предметъ, нельзя этой точки зрѣнія произвольно мѣнять, не предупредивъ, читателя; необходимо ясно обозначить эту перемѣну и вести, такъ сказать, за собой его. Наконецъ, если цѣлое должно представить намъ живую картину, то ни одна часть его, безъ особеннаго умысла, не должна выдаваться впередъ; воображенію должна быть дана возможность съ одинаковой быстротой обѣжать всѣ части, чтобы легко было соединить ихъ въ цѣлое. Это—правила Лессинга. Кромѣ всего этого, нужно помнить, что всякое словесное описаніе требуетъ отъ читателя предварительнаго знакомства съ предметомъ, подготовки: описывая неизвѣстный читателю предметъ, чтобы облегчить его работу, необходимо отыскать въ запасѣ его представленій черты, изъ которыхъ можно сложить извѣстный образъ [1]).

Вполнѣ удовлетворяютъ этимъ требованіямъ прекрасныя описанія Пушкина: „Обвалъ“, „Кавказъ“ и др. Гоголевскія описанія часто не даютъ опредѣленнаго образа, создавая лишь неопредѣленное настроеніе.

Подводя итогъ сказанному, замѣтимъ, что если художникъ не разсыпается въ подробностяхъ, если впечатлѣнія слуха и другихъ чувствъ прикрѣплены къ впечатлѣніямъ знанія, если опредѣлена точка зрѣнія и вполнѣ выдержана, а при перемѣнѣ ея читатель подготовленъ къ ней, если изображаемое словомъ легко слагается въ одно цѣлое; тогда картина хороша, тогда получается эстетическое удовольствіе въ силу экономіи

[1]) Требованіе это часто нарушается, когда художникъ прибѣгаетъ къ сравненію съ такими явленіями, которыя представляютъ для читателя еще большую загадку, чѣмъ описываемый предметъ.

умственной энергіи, въ силу легкости воспроизведенія и прочности впечатлѣній, тогда чувствуется своеобразный ритмъ образовъ, представленій, и мы не скажемъ: „тяжелое описаніе, скучное“!

Каждый разъ, когда художникъ-ваятель, живописецъ, съ одной стороны, поэтъ, съ другой—забываютъ элементарныя требованія своего искусства, заходятъ въ чуждую имъ область, мы получаемъ напрасную трату силъ, получаемъ впечатлѣніе неэстетическое. Природа души человѣка положила извѣстные предѣлы, и разъ является стремленіе перейти эти предѣлы, теряются понапрасну силы художника и тѣхъ, которые пользуются его произведеніями. Живописцы прежнихъ временъ пытались соединить оба искусства, живописи и поэзіи, вторгались въ чуждую имъ область поэзіи, стремясь изобразить два явленія одновременно. Въ наше время извѣстный пейзажистъ Шишковъ пытался дать иллюстрацію къ извѣстному стихотворенію Гейне: „На сѣверѣ дальнемъ“. Задача тяжелая и неблагодарная, такъ какъ то, что снится соснѣ, средствами живописи неизобразимо. Съ другой стороны, когда говорящій, перечисляя одинъ за другимъ предметы или разныя части сложнаго предмета, которыя нужно увидѣть разомъ, одновременно, думаетъ, что онъ даетъ полный живой образъ описываемой вещи; то онъ вторгается въ область живописи, замѣняя пространственныя, одновременныя отношенія отношеніями послѣдовательными во времени, разлагая одновременное цѣлое на части, а отъ читателя требуетъ работы трудной, часто неисполнимой, именно, обратнаго превращенія ряда послѣдовательныхъ моментовъ его описанія въ одновременное цѣлое, что, можетъ быть, ему, художнику, и легко сдѣлать. Такому писателю прямо можно сказать словами эстетическаго евангелія Лессинга, даннаго имъ въ Лаокоонѣ, что слушателю очень трудно и почти невозможно это сдѣлать; что, чѣмъ труднѣе дается ему эта работа, тѣмъ несовершеннѣе описаніе и тѣмъ менѣе онъ получаетъ удовольствія. Такъ какъ по необходимости при описаніи приходится разлагать одновременно данное въ рядъ послѣдовательныхъ актовъ мысли, изъ которыхъ каждый актъ (каждое отдѣльное слово) даетъ не болѣе одного признака, то поэтому *въ словѣ* нужно добровольно подчиниться этому основному требованію, отказаться отъ описанія. Но это невозможно. Какъ же поступали въ такихъ

случаяхъ поэты-художники, отъ народнаго пѣвца до Л. Н. Толстого, Чехова? Описаніе превращается въ разсказъ, въ дѣйствіе, движеніе, явленіе приходы—въ человѣческое событіе. Современному поэту приходится чаще изображать пейзажи не какъ обстановку, а какъ самостоятельное цѣлое, благодаря развитію живописи и сильному ея вліянію на литературные вкусы [1]). Стремленіе удовлетворить этимъ требованіямъ, принимая во вниманіе сбереженіе силъ читателя, въ интересахъ художественности, эстетичности, приводитъ нерѣдко къ безуспѣшности его усилій. Является своего рода трагизмъ—какъ быть? Какъ при этомъ поступить, не надрывая понапрасну своихъ силъ и не утомляя читателя? Отказаться отъ стараго письма реалистовъ, объявить смерть быту, изображать неопредѣленныя настроенія въ стилѣ moderne? Но это не рѣшеніе вопроса.

Общее правило, вытекающее изъ основного положенія объ отношеніи изобразительныхъ искусствъ къ слову, состоитъ въ требованіи умѣренности въ описаніяхъ и имѣетъ очень глубокія психологическія основанія. Что мы называемъ образомъ или понятіемъ, находящимся въ насъ, необъективированнымъ? Этотъ образъ или понятіе находится въ двухъ состояніяхъ: или въ складѣ, въ запасѣ нашей мысли, или же каждый разъ, когда мы провѣряемъ этотъ запасъ, этотъ образъ, понятіе является въ дискурсивной формѣ. Т.-е. мы можемъ представить, что у насъ существуетъ опредѣленная сумма признаковъ, воспріятій внѣ нашего сознанія; но какъ только мы пожелаемъ ввести въ сознаніе эту совокупность признаковъ, то они являются въ видѣ ряда. Каждый разъ, когда на сцену сознанія является одинъ признакъ, всѣ остальные выходятъ за предѣлы сознанія. Такимъ образомъ, вся совокупность нашихъ понятій, представленій раздѣляется на два отдѣла въ каждый данный моментъ, и первый отдѣлъ, относительно огромный, есть своего рода магазинъ внѣ нашего сознанія. Изъ этого магазина каждый разъ, въ каждый данный моментъ, на сцену нашего сознанія является нѣчто небольшое. Изъ этого слѣдуетъ, что музыка и слово должны сообразоваться съ тѣмъ, что цѣлое, хотя и представляется доступнымъ ихъ изображенію, но по

---

[1]) Равно какъ въ области живописи сильно бываетъ искушеніе подчиниться вліянію литературныхъ сюжетовъ.

частямъ, которыя, какъ только переступаютъ порогъ нашего сознанія, выходятъ за сцену. Всякое описаніе одновременно существующаго превращается въ исторію, объективный покой—въ видимое движеніе.

Возможно при этомъ два пріема: или самый глазъ и мысль приходятъ въ движеніе, или, поступая болѣе экономно, лучше не дѣлать воображаемаго зрителя участникомъ движенія, а заставлять движеніе проходить передъ глазами зрителя. Такъ поступалъ Л. Н. Толстой въ „Войнѣ и Мирѣ“: „Въ срединѣ моста, слѣзши съ лошади, прижатый своимъ толстымъ тѣломъ къ периламъ, стоялъ князь Несвицкій... Поглядѣвъ за перила внизъ, князь Н. видѣлъ шумныя, невысокія волны Экса... Поглядѣвъ на мостъ, онъ видѣлъ столь же однообразныя живыя волны солдатъ“ и т. д. Идетъ затѣмъ изображеніе отдѣльныхъ частей войска), и читатель не скучаетъ, воспріимчивость его художественно подготовлена.

Какъ ни однородны общія психологическія основанія музыки и слова, какъ ни интересны словесныя изображенія музыки (у Тургенева, Л. Н. Толстого и др.), мы чувствуемъ, что музыка не изобразима словами. Самая метафоричность выраженій въ описаніяхъ музыки (сладкая, строгая, росла, сіяла, таяла и пр.) подчеркиваетъ еще больше неизобразимость этого самостоятельнаго, независимаго искусства, незамѣнимаго другими искусствами. Изображать музыку словами значитъ опять смѣшивать предѣлы искусствъ. Какъ ни тѣсна связь этихъ двухъ искусствъ, музыкѣ недоступно изображеніе того, что составляетъ область поэтическаго, словеснаго творчества. А между тѣмъ въ силу высокаго развитія современной музыки и благодаря тому, что художественное слово всегда въ своемъ развитіи сопутствуется другими искусствами, а тѣмъ болѣе выдѣлившейся изъ него музыкой, для музыканта и для поэта одинаково представляется искушеніе выйти за предѣлы своего искусства, забыть основныя его требованія.

Хотя музыкальное произведеніе входитъ въ ассоціаціи съ извѣстными образами, воспоминаніями слушателя, но она сама лишена опредѣленности мысли, свойственной лишь слову. Ни отдѣльные звуки напѣва, ни его фразы, ни весь онъ, какъ единство частей не способны сами по себѣ къ изображенію вещей, явленій. Музыкальные звуки могутъ возбудить въ слушателѣ лишь неопредѣленное чувство удовольствія. Ей доступны

изображенія чувства веселья съ безчисленными оттѣнками до невольныхъ ритмическихъ движеній, чувства грусти—до слезъ („Пѣвцы“ Тургенева), — покоя до усыпленія (колыбельная пѣсня). Такая сила дѣйствія музыки на нашу душу вполнѣ совпадаетъ съ ея общимъ, обобщающимъ характеромъ по отношенію къ тому, что дается словомъ. Какъ архитектура по отношенію къ скульптурѣ и живописи является лишь общей рамой для произведеній этихъ двухъ искусствъ, такъ музыка по отношенію къ поэзіи не можетъ быть ничѣмъ инымъ, какъ такой рамой, такой общей формулой. Поэтому программная музыка (Буря на Волгѣ, Восходъ солнца, Потерянный грошъ и пр.) всегда слаба; она потверждаетъ безсиліе художника въ изображеніи того, что онъ поставилъ себѣ цѣлью, хотя онъ при этомъ можетъ достигать другой цѣли, благодаря техническимъ достоинствамъ своей музыки. Однимъ словомъ, музыканту не надо забывать, что музыка разлагаетъ впечатлѣнія въ рядъ оттѣнковъ чувствъ, настроеній и непосредственной выразительности, образности не имѣетъ.

Эта образность, знаменательность принадлежитъ слову, составляетъ область поэзіи. Чтобы понять ея свойства въ этомъ отношеніи, необходимо наблюдать свойства слова, надо всматриваться въ матеріалъ, изъ котораго создаются сложныя произведенія поэзіи.

III.

Уже то обстоятельство, что музыка вокальная (независимо отъ словъ) состоитъ изъ однихъ гласныхъ, говоритъ въ пользу того, что слово, съ его разнообразіемъ звуковъ, податливѣе для мысли. Но, оставивъ эту внѣшнюю сторону, чтобы опредѣлить свойства поэзіи, обратимъ вниманіе на другую сторону,—на постоянное чередованіе въ языкѣ образныхъ и безобразныхъ словъ, на возникновеніе такихъ семействъ словъ, какъ *голубь*, *голубой*, *приголубить*; *воронъ*, *вороной*, *проворонить* и т. п., гдѣ совершается процессъ отвлеченія при помощи поэтическаго образа. Въ языкъ входитъ большое число выраженій, которыя превращаются въ поэтическія произведенія. Цѣлый разсказъ иногда стягивается въ одно слово. Что, напримѣръ, проще и наименѣе поэтично, какъ обыкновенное ругательство; однако и оно представляетъ экстрактъ поэтическаго

произведенія. Чтобы „свинья“ перешло въ брань, нужно сформировать цѣлый разсказъ, въ родѣ „Свинья подъ дубомъ“. Такого же характера выраженія „собака на сѣнѣ“, „волчій ротъ“, „лисій хвостъ“, „тянуть лямку“ и т. п. Если бы мы для знанія языка, для его употребленія пользовались бы только той стороной рѣчи, которую составляютъ слова безобразныя, слова въ такъ называемомъ буквальномъ значеніи, то мы, кромѣ множества значеній, входящихъ въ словарь, потеряли бы цѣлую массу значеній, не входящихъ въ него. Языкъ дѣлаетъ поэтичнымъ постоянное употребленіе словъ въ значеніяхъ, не входящихъ ни въ какой словарь, въ значеніяхъ, въ высшей степени характерныхъ для мысленныхъ теченій цѣлыхъ народовъ, эпохъ. На этомъ основаніи Гете говоритъ, что пословица характеризуетъ народъ.

Чередованіе пріемовъ поэтической и прозаической мысли есть средство не только созданія языка, но и созданія всей человѣческой мысли, и постоянная смѣна ихъ также необходима, неизбѣжна, какъ вдыханіе и выдыханіе. Въ этомъ смыслѣ поэзія—всюду, но не тамъ, гдѣ перебой звуковъ, гдѣ нагроможденіе красивыхъ, нарочито живописныхъ словъ, а гдѣ наблюдается живой явственный переходъ отъ одного значенія къ другому, гдѣ есть на лицо всѣ три элемента живого слова: образъ, значеніе и представленіе. Можно привести много примѣровъ маленькихъ поэтическихъ произведеній, пословицъ, поговорокъ, присловій и т. п. простѣйшихъ формъ поэзіи, чтобы доказать это. Нужно только брать живое слово, на корнѣ. Если я скажу такъ: „входитъ человѣкъ и говоритъ: грязь блеститъ, если на нее свѣтитъ солнце“. Какое это произведеніе, поэтическое или прозаическое? Трудно отвѣтить на это (потому что здѣсь неясно, *какъ* употреблено данное выраженіе); точно также, какъ если бы спросить, какой падежъ „женѣ“ (потому что не дано предложеніе). Возникаетъ вопросъ: *какъ* это сказано? Вѣроятно Гёте (это выраженіе взято у него) для чего-нибудь сказалъ это. Я чувствую только, я догадываюсь, что оно имѣетъ какое-то примѣненіе. Это значитъ, что у меня есть мѣсто для цѣлаго ряда этихъ примѣненій, что выраженіе готово для меня стать поэтическимъ образомъ, и становится имъ. Только моментъ пользованія словомъ разграничиваетъ прозу и поэзію.

Составныя части слова при его возникновеніи и поэтическаго произведенія тождественны, и мы имѣемъ основаніе смотрѣть на слово образное, какъ на элементарную форму сложнаго поэтическаго произведенія. Насъ интересуетъ въ данный моментъ одно свойство всякаго слова: мы говоримъ не только тогда, когда думаемъ, что насъ слушаютъ и понимаютъ, но и для самихъ себя (хотя не все то выражается, что находится въ мысли: мы знаемъ, что словомъ нельзя многаго выразить, что входитъ въ область живописи, музыки и другихъ теоретическихъ дѣятельностей). Языкъ существуетъ не только для передачи мысли въ смыслѣ возбужденія въ другомъ аналогичной работы интеллекта, но и для себя. Чѣмъ сложнѣе то, что мы намѣрены сказать другимъ, тѣмъ явственнѣе бываетъ для насъ различіе, разновременность этихъ двухъ моментовъ рѣчи: 1) когда мы говоримъ для себя, 2) когда мы говоримъ для другихъ. Даже, когда мы говоримъ безъ приготовленія, даже въ случаяхъ односложной рѣчи, эти два момента, хотя и не раздѣлены такъ явственно, но раздѣлены. Отсюда вытекаетъ для насъ право и основаніе разсматривать отдѣльно дѣйствіе рѣчи на самого говорящаго и на дѣйствіе ея на слушающаго (въ послѣднемъ случаѣ оно есть *пониманіе*). Признавая тождественность элементарныхъ образныхъ словъ и поэтическихъ произведеній, мы также можемъ раздѣльно разсматривать дѣйствіе словеснаго поэтическаго произведенія на самого автора и на понимающаго, пользующагося его произведеніемъ.

Не трудно понять, но трудно усвоить и въ каждый моментъ чувствовать, что міръ является намъ, какъ рядъ измѣненій, происходящихъ въ насъ самихъ. Та вещь, которая передъ нами, есть вещь, а не мы сами; но то, что существуетъ внѣ насъ, существуетъ для насъ постольку, поскольку оно отражается въ нашемъ сознаніи. Міръ субъективенъ вполнѣ. Задача познанія, непрерывно исполняемая нами, состоитъ въ постоянномъ разграниченіи того, что мы называемъ своимъ *я* отъ всего прочаго. Такимъ образомъ познаніе своего *я* есть только другая сторона познанія міра въ тѣсномъ смыслѣ слова. Какимъ же образомъ мы выдѣляемъ свое *я* и познаемъ *міръ?*

Существенная черта міросозерцанія древняго человѣка и современныхъ намъ малокультурныхъ слоевъ человѣчества состоитъ въ олицетвореніи внѣшней природы. Устраняя изъ

этого міросозерцанія человѣкообразность, зооморфизмъ своихъ воззрѣній на природу, человѣкъ приходитъ, наконецъ, къ чисто механическому ея пониманію (энергетическое ученіе Маха, Оствальда и др.). Этотъ процессъ въ развитіи міросозерцанія, путемъ выдѣленія изъ него своего человѣческаго *я*, безконеченъ: надъ нимъ работаетъ наука и искусство. Въ грубой, но наглядной формѣ мы наблюдаемъ это стремленіе выдѣлить свое *я* въ астрономическихъ работахъ съ телескопомъ. Чтобы исправить астрономическое наблюденіе, принимаются во вниманіе особенности наблюдавшаго лица (личная ошибка), потому что не у всѣхъ впечатлѣнія зрѣнія передаются съ одинаковой быстротой. Въ этомъ вѣчномъ процессѣ выдѣленія этого человѣческаго *я* совершается самопознаніе и познанія міра въ тѣсномъ смыслѣ.

Но какъ возможно это самопознаніе, когда наше *я* и наше не *я* представляютъ непрерывное теченіе, измѣненіе; когда то, что я думаю познавать, въ мгновеніе познанія не существуетъ. По этому поводу Гете: „Познай себя! Что это значитъ? Это значитъ: будь и въ то же время не будь. Это изреченіе добрыхъ мудрецовъ, при всей своей краткости, заключаетъ въ себѣ внутреннее противорѣчіе. Познай себя! Что отъ этого за польза? Если я себя познаю, то я долженъ уйти сейчасъ (перестать быть самимъ собой)“. Это противорѣчіе, заключающееся въ понятіи самопознанія, устраняется такимъ образомъ: во-первыхъ, *я* не есть нѣчто постоянное и неподвижно существующее, созерцающее самое себя и нѣчто другое, а *я* есть такая же часть теченія, въ насъ происходящаго, какъ и та часть, которую мы наблюдаемъ внѣ насъ. Это не субстанція, а явленіе. Настоящая субстанція неизмѣнна, а *я*—величина измѣняющаяся. Мы познаемъ не свое настоящее, неуловимое, а свое прошедшее; точно также мы познаемъ только прошедшее міра, вещей. Я вижу звѣзду вовсе не такъ, какъ она есть теперь, а какъ она была, когда посылала свой лучъ къ моему глазу тысячелѣтія тому назадъ, а теперь можетъ быть давно ея нѣтъ. Этотъ примѣръ очень ясенъ, потому что наблюдаемое явленіе слишкомъ далеко; но когда я буду говорить о доскѣ, лежащей передо мной, что я говорю о прошедшемъ, то это будетъ не такъ очевидно, такъ какъ промежутокъ времени, несомнѣнно существующій, между полученіемъ перваго впечатлѣнія и обращеніемъ его въ познаніе, очень невеликъ.

Что воспріятіе и познаніе—два разныя дѣла, въ этомъ легко убѣдиться. Положимъ, вы читаете книгу, бьютъ часы; но вы не обращаете вниманія на это. Спустя нѣкоторое время вы начинаете вспоминать (въ комнатѣ темно), сколько было ударовъ, и вамъ это удается, благодаря тому, что впечатлѣніе было сохранено помимо, такъ сказать, вашего *личнаго* участія въ воспріятіи, т.-е. въ познаніи его.

И такъ, мы познаемъ не свое настоящее и не настоящее міра, а прошедшее, и всякое познаніе, слѣдовательно, по существу своему, исторично, и если оно имѣетъ для насъ интересъ настоящаго, то лишь такой интересъ, какой вообще имѣетъ исторія, т.-е. по отношенію къ будущему.

Какъ возможно самопознаніе въ этомъ смыслѣ, т.-е. въ смыслѣ познанія своего прошедшаго? На это опять получимъ отвѣтъ у Гёте: какъ можно изловчиться познать самого себя? Самосозерцаніемъ? Никогда! (попытки самопознанія путемъ непосредственнаго самосозерцанія невозможны). Дѣйствуй, и на дѣлѣ узнаешь, кто ты, что въ тебѣ есть“. Попробуемъ примѣнить къ языку это положеніе: самосозерцаніе непосредственное невозможно, оно возможно только посредствомъ дѣйствія.

Первообразное и притомъ невольное дѣйствіе, предполагаемое самосознаніемъ, состоитъ въ томъ, что состояніе нашего *я*, непрерывно утекающее, отъ времени до времени оставляетъ ощутимые слѣды въ члено-раздѣльномъ звукѣ. Сквозь насъ текутъ воспріятія, какъ сквозь водомѣръ вода, и отъ времени до времени въ нашемъ *я* поворачивается нѣкоторое колесо, и нашъ организмъ издаетъ звуки. Если мы представимъ водомѣръ съ такимъ приспособленіемъ, что вода, достигая извѣстнаго предѣла, заставляетъ его издавать звукъ, то мы можемъ аналогично и себя представить въ видѣ такого водомѣра, издающаго въ извѣстный моментъ звуки, которые однако не значатъ мысли, какъ и звукъ водомѣра не заключаетъ въ себѣ понятія о движеніи воды; но звукъ сочетается съ вызвавшей его мыслью, связывается съ нею органически. Будучи произнесенъ, онъ самъ воспринимается; воспроизвести его легче, и это воспроизведеніе облегчаетъ и воспроизведеніе той мысли, которая ассоціировалась съ нимъ. Это воспроизведеніе мысли, связанной со звукомъ, не всегда точно; звукъ становится лишь намёкомъ на прошедшую мысль, ея внѣшнимъ знакомъ. Вотъ въ этомъ то смыслѣ слово объективи-

руетъ движеніе мысли, дѣлаетъ ее предметомъ, ставитъ ее передъ нами, служитъ тѣмъ *дѣйстеіемъ*, *дѣломъ*, безъ котораго невозможно самопознаніе.

Гёте сказалъ въ нравственномъ смыслѣ: „дѣлай и на дѣлѣ узнай самого себя“. Въ противномъ случаѣ съ глузду съѣдешь — и это вѣрно. Въ примѣненіи къ языку это *дѣло* замѣняетъ, составляетъ для насъ внѣшнее обнаруженіе мысли въ словѣ; безъ этого обнаруженія мы не можемъ думать. Человѣкъ малоразвитой или утомленный, чтобы не сбиться, при счетѣ сгибаетъ пальцы или другимъ какимъ-нибудь образомъ производитъ это внѣшнее обнаруженіе внутренней умственной работы, и только далѣе упражненіе даетъ возможность не прибѣгать къ извѣстнаго рода пріемамъ, особенно при сложныхъ вычисленіяхъ. Рѣдко встрѣчаются такія люди, которыя могутъ производить эти вычисленія умственно. Счеты являются своего рода усовершенствованіемъ этихъ примитивныхъ пріемовъ счета. Такъ, мы не можемъ обойтись безъ словъ, какъ не можемъ играть въ шахматы, не глядя на доску, и никакія общія положенія не замѣнятъ намъ доски, не дадутъ намъ возможности дѣлать правильно ходы безъ этого, хотя есть мастера, которые, благодаря долгимъ упражненіямъ, обходятся безъ этого.

Намъ трудно сжиться съ этой мыслью, увѣровать, такъ сказать, въ нее, но міръ существуетъ для насъ въ видѣ нашего *я*, въ видѣ непрерывнаго теченія нашихъ личныхъ ощущеній, переживаній. Это непрерывное теченіе между прочимъ объектируется, внѣшне обнаруживается въ членораздѣльномъ звукѣ. Только при помощи этого объекта мы можемъ припомнить, возстановить нашу прошедшую мысль. Языкъ, слѣдовательно, явленіе очень субъективное. Самое существенное для насъ въ данномъ случаѣ то, что слово не есть средство выражать готовую мысль; оно есть средство преобразовывать впечатлѣнія, дѣлать ихъ предметомъ познанія вновь; оно есть средство созданія новой мысли. Это основное положеніе уясняетъ намъ, зачѣмъ намъ нужна поэзія.

Когда говорятъ, членораздѣльный звукъ ассоціируется съ прежней мыслью, это значитъ; — онъ даетъ возможность ее воспроизводить, онъ влечетъ за собой мысль изъ глубины прошедшаго и, вводя ее вновь въ сознаніе, видоизмѣняетъ ее. Главная функція языка, какъ системы словъ,—видоизмѣненіе

мысли. Оставляя въ сторонѣ частности, обратимъ вниманіе на суть дѣла. Только при помощи языка созданы каждымъ европейскимъ народомъ грамматическія категоріи (существительное, прилагательное, глаголъ), которыя внѣ языка нигдѣ не существуютъ, и которыя, какъ показываетъ сравнительное языкознаніе, въ различныхъ языкахъ различны. Чтожъ такое эти категоріи? Это рамки, въ которыя втискивается содержаніе мысли нерасчлененной, не препарированной. Представьте себѣ, что вамъ дали готовыя рамки, въ которыя вы должны вставить картины; конечно, не обойдется безъ того, чтобы вамъ не пришлось урѣзывать эти картины. Нѣчто подобное наблюдается и въ языкѣ: отъ того, каковы грамматическія категоріи, зависитъ наше мышленіе, его общій характеръ, полнота и глубина; отъ различія этихъ категорій самое содержаніе мысли различно у разныхъ народовъ, сродныхъ между собою и находящихся въ однихъ и тѣхъ же климатическихъ и иныхъ условіяхъ. Возвращаясь къ прежнему сравненію души человѣка съ водомѣромъ, въ которомъ вода въ извѣстный промежутокъ времени поворачиваетъ звучащее колесо, мы можемъ сравнить души разныхъ народовъ съ такими водомѣрами, различно дѣлящими струю воспріятій, протекающую сквозь нихъ.

Возьмемъ, напримѣръ, впечатлѣнія зрѣнія. Безъ сомнѣнія, каждый народъ получаетъ одинаковыя цвѣтовыя впечатлѣнія, и, однакожъ, въ количествѣ названій мы увидимъ громадное различіе. У великороссовъ, напримѣръ, существуетъ до шестидесяти названій, по крайней мѣрѣ, для мастей лошадей, и всѣ они существенно различаются между собой; въ другихъ языкахъ, въ нѣмецкомъ, напр., ихъ гораздо меньше. Что это значитъ? Если мы представимъ себѣ матеріально струю воспріятій опредѣленной длины, то одинъ языкъ дѣлитъ ее на три части, другой на пять, десять и болѣе. И это заключеніе не апріорно, такъ же, какъ и утвержденіе, что грамматическія категоріи различны въ разныхъ языкахъ. Относительно послѣдняго достаточно указать, что содержаніе глагола въ славянскихъ языкахъ отлично отъ нѣкоторыхъ другихъ уже въ томъ отношеніи, что глаголъ, напр. русскаго языка выражаетъ степени длительности, совершенности и несовершенности. Нѣкоторыя явленія одинъ языкъ игнорируетъ (для нѣкоторыхъ цвѣтовъ, напр., нѣтъ совершенно названій), а другой нѣтъ. Языкъ поэтому настраиваетъ весь механизмъ мысли особымъ,

такъ сказать, индивидуальнымъ образомъ. Вотъ почему переводъ съ одного языка на другой есть всегда „переложеніе своими словами“, измѣняющее его содерженіе, въ особенности, если произведеніе поэтическое. При переводѣ поэтическаго произведенія остаются лишь общія очертанія, а содержаніе мысли измѣняется болѣе, чѣмъ въ копіи, писанной карандашемъ съ картины масляными красками: тамъ отвлекаются краски, остаются лишь переходы свѣта и тѣни, общія очертанія; при переводѣ трудно и подчасъ невозможно удержать и эти очертанія.

Однимъ словомъ, языкъ, уже на основаніи одного этого наблюденія, не просто средство выражать мысль, а индивидуальный способъ преобразовывать ее, и у каждаго народа своя, такъ сказать, преобразовательная машина.

Кромѣ этихъ общихъ соображеній, посмотримъ, что дѣлаетъ слово съ мыслью въ частности. Каждое слово съ внутренней стороны, игнорируя звуки, есть объясненіе вновь познаваемаго (x) посредствомъ прежде познаннаго, извѣстнаго (A), причемъ между предыдущимъ и послѣдующимъ устанавливается общій признакъ (a), взятый изъ комплекса признаковъ (A). Слѣдовательно формула слова будетъ: X есть a изъ A. Всякій разъ, какъ мы произносимъ слово, въ живой рѣчи, мы получаемъ сужденіе. Движеніе мысли въ возникающемъ, образномъ словѣ представляется сравненіемъ двухъ мысленныхъ единицъ, познаваемаго и прежде познаннаго, основаніемъ котораго (tertium comparationis) служитъ признакъ изъ прежде познаннаго. Примѣняя это къ отдѣльнымъ словамъ, мы увидимъ, что только путемъ этого процесса мы можемъ дѣлать извѣстныя отвлеченія, напр., отвлеченное понятіе о качествѣ, дѣйствіи и т. п. „Голубой“, какъ признакъ, отдѣльно не существуетъ, но есть предметъ съ такимъ признакомъ. Какимъ путемъ мы получили это прилагательное, выдѣлили этотъ признакъ? Разбирая слово „голуб-ой“ этимологически, мы находимъ въ его основаніи „голуб-ь“—цѣлый образъ, цѣлый комплексъ признаковъ. Нѣчто требовало объясненія, каково оно это x? Отвѣтомъ послужило воспроизведеніе образа (голубь) A. Это x напомнило, заставило думать объ A, о *голубѣ*. Въ числѣ признаковъ голубя находится воркованье и др., но здѣсь выдѣленъ одинъ лишь признакъ (цвѣтъ), такъ какъ онъ является этимъ a, основаніемъ сравненія.

Уже изъ этого одного примѣра можно заключить, что не будь слова, не было бы этого процесса выдѣленія a изъ A для обозначенія X, не было бы прилагательнаго (категоріи качества), которое въ данномъ случаѣ есть самое это a. Возьмемъ выраженіе „конь вороной“, предполагающее „конь-воронъ“. Очевидно, при видѣ лошади, вспомнилась птица воронъ. Общаго между лошадью и птицей ничего нѣтъ, кромѣ цвѣта, и мы опять видимъ, что сознаніе этого общаго, благодаря слову, ведетъ къ образованію прилагательнаго изъ существительнаго, выдѣляя одинъ только признакъ a, общій между X и A.

Изъ одного и того же образа могутъ браться различные признаки. A остается тѣмъ же, а a измѣняется сообразно съ тѣмъ, каково будетъ X. Такъ изъ слова-образа „голубь“ выдѣляется, кромѣ признака „голубой“ (для чего достаточно одного мгновенія), и „приголубить“ — категорія глагола (для чего мало одного мгновенія); изъ „сорòка“—сорочить (сорочи не сорочи, а меньше полтины не дамъ); изъ „ворòна“—проворонить (раскрывать ротъ, прозѣвать).

Такая же, аналогичная работа мысли наблюдается у поэта въ моментъ творчества; тотъ же процессъ отвлеченія мы можемъ усмотрѣть въ стихотвореніи Пушкина, напр., „Эхо“, и это не требуетъ особыхъ поясненій. Ограничимся здѣсь лишь замѣчаніемъ, что и сложный поэтическій образъ выдѣляетъ изъ себя извѣстныя отвлеченія. И въ маломъ и въ большомъ путь для образованія отвлеченія—поэзія.

Итакъ, и въ поэтическомъ творчествѣ безымянныхъ создателей языка и въ поэтической работѣ мысли отдѣльныхъ писателей мы должны признать два момента, по времени не совпадающіе и потому другъ другу не противорѣчащіе. Для говорящаго, для писателя-художника, по общему свойству человѣческой природы, возможно преобразованіе своей мысли только при возможности ея объективированія въ словѣ. Мы видимъ, что преобразованіе мысли состоитъ между прочимъ *въ созданіи отвлеченій, а не въ выраженіи готовыхъ идей*. Наблюденіе надъ языкомъ показываетъ, что когда требуется выраженіе извѣстнаго оттѣнка цвѣта (голубой, сизый), то отвѣтомъ бываетъ не указаніе на нѣчто отвлеченно взятое, а воспоминаніе о цѣломъ предметѣ, въ который входитъ этотъ признакъ. Изъ образа А выдѣляемъ одинъ признакъ a (го-

лубой, вороной), въ которомъ всѣ остальные отрицаются. Самое образованіе прилагательнаго (голубой)—признакъ того, что для мысли не нужно, не экономно приводить въ воспоминаніи все содержаніе *голубя*, величину, фигуру и пр. Значитъ, въ этомъ *отрицаніи* и заключается процессъ *отвлеченія*, невозможный безъ языка, безъ слова. На выдѣленіе извѣстнаго признака въ данномъ словѣ мы должны, слѣдовательно, смотрѣть, какъ на отдѣльный актъ творчества, вырванный изъ цѣлой системы такихъ актовъ, въ которыхъ совершается грандіозная работа человѣческой мысли.

VI.

Оставляя въ сторонѣ поэтическое, образное *слово*, отдѣльно взятое изъ системы языка, и обращаясь къ сложнымъ поэтическимъ произведеніямъ, составляющимъ также своего рода систему, именуемую литературой, народной поэзіей, намъ прійдется повторить то же самое. Поэтическое произведеніе есть средство объективировать, дѣлать внѣшнимъ предметомъ свою мысль. Оно появляется, создается въ извѣстные моменты напряженія мысли, и нужно прежде всего для самаго автора, ибо только такимъ образомъ онъ можетъ преобразовать содержаніе своей мысли. Иначе говоря, поэтическое произведеніе создается прежде всего для себя, для внутреннихъ цѣлей (самопознанія, самовоспитанія, въ чемъ и состоитъ упомянутое преобразованіе), для удовлетворенія, однимъ словомъ, потребности самаго автора, а потомъ уже для другихъ людей, для другихъ внѣшнихъ цѣлей, какова, напр., экономическая цѣль (деньги), или слава, или цѣли болѣе нравственныя—гражданское служеніе.

Здѣсь опять мы наталкиваемся на пресловутый вопросъ о самодовлѣющемъ значеніи искусства, на это пошлое выраженіе „искусство для искусства“. Съ точки зрѣнія языкознанія, прочно установившаго пока непоколебленное положеніе, что языкъ является средствомъ созданія мысли для себя и для другихъ; что между этими двумя состояніями мысли-слова нѣтъ противорѣчія, такъ какъ оба момента не совпадаютъ,—съ точки зрѣнія языкознанія,—противорѣчіе между процессомъ созданія (значеніемъ для себя) и процессомъ пользованія созданнымъ (значеніемъ для другихъ) легко устраняется, такъ какъ

оно не логическое, а мнимое, кажущееся и происходитъ отъ разновременности этихъ двухъ моментовъ. Держась правила, что, во-первыхъ, чужая душа—потемки, а во-вторыхъ, изъ пальца опредѣленія не высосешь, мы приведемъ признанія такихъ мастеровъ художественнаго слова, которые въ данномъ случаѣ являются для насъ какъ бы экспертами, наиболѣе заслуживающими довѣрія. Первымъ (по времени) является Гёте: онъ искрененъ, выше лжи; то, что въ немъ происходило, достаточно высоко. Другая затѣмъ личность нравственно-симпатичная, самая жизнь которой поучительна и привлекательна не по своей безупречности, потому что и ее осиливала человѣчность, но по складу своего характера, неутомимой борьбѣ съ самимъ собой и окружающими—это Пушкинъ. Его сужденія объ искусствѣ имѣютъ для насъ огромное значеніе. Съ такимъ же уваженіемъ и довѣріемъ мы можемъ отнестись и къ Тургеневу. По большей части они говорили по интересующему насъ вопросу загадками, образами (Гете—пословицами, образными изреченіями, Пушкинъ—стихотвореніями), къ которымъ необходимы комментаріи. Мы имѣемъ большее основаніе положиться на нихъ, чѣмъ на показанія лицъ, которымъ поэтическое творчество чуждо. Бѣлинскій, которому приписываютъ необыкновенное художественное чутье и вѣрный взглядъ на искусство, нерѣдко ошибался, особенно въ своихъ пророчествахъ, Такъ, онъ Тургеневу заявилъ, что ему любовь не дается (въ изображеніи которой именно и прославился Тургеневъ), и что у него вообще есть даръ къ физіологическимъ очеркамъ, а не къ роману. Тѣмъ болѣе нельзя довѣрять сужденіямъ лицъ, которые свое эстетическое чутье не доказали ничѣмъ, хотя и писали. Точно также нельзя полагаться вообще на ту критику, которая говоритъ не о самомъ произведеніи, а по поводу его объ общественныхъ явленіяхъ и о чемъ угодно. Если я при разборѣ, напримѣръ, произведеній Тургенева, буду говорить о необходимости уничтоженія крѣпостного права, перейду въ область политики, статистики, прикину къ роману политико-экономическій аршинъ, то это будетъ, конечно, критика, но какая? Критикъ здѣсь является не объяснителемъ, не комментаторомъ, а какимъ-то соперникомъ автора. Предъ поэтомъ, отлившимъ свою мысль въ образъ, критикъ разсыпается въ ученостяхъ изъ области статистики, политической экономіи и другихъ общественныхъ наукъ. Такіе

критики нерѣдко попадаютъ пальцемъ въ небо: оно широкое, куда ни ткнешь, всюду попадешь. Говоритъ, напримѣръ, по поводу комедій Островскаго, что самодурство въ семьѣ, битье розгами не хорошо, конечно можно, но какое это имѣетъ отношеніе къ художественнымъ образамъ темнаго царства! Или наоборотъ, какое значеніе имѣетъ художественный образъ для этихъ разсужденій? Да, никакого! А если такъ, то онъ и не нуженъ. И если мы усмотрѣли въ образѣ черты, несоотвѣтствующіе соціально-экономическому аршину, примѣняемому на публицистическомъ рынкѣ въ данное время, то и обвиненіе автора въ недостаткѣ гражданскихъ чувствъ и пр. будетъ лишь документомъ изъ исторіи движенія общественныхъ идей, совершающагося независимо отъ даннаго поэтическаго образа. А такимъ критикамъ Тургеневъ имѣлъ достаточно гражданской мужественности сказать: да вы становитеть на точку зрѣнія полиціи, а не науки.

Опираясь на признанія самихъ поэтовъ и общія положенія языкознанія, постараемся доказать, что между творчествомъ „для себя“ и „не для себя“ нѣтъ логическаго противорѣчія, а лишь временное. Прежде всего здѣсь прійдется отмѣтить, что въ этихъ признаніяхъ *процессъ творчества* всегда противополагается *созданному*. Гёте въ своей книжечкѣ изреченій (Sprüche) [1]) говоритъ: „Почему для тебя все (созданное тобой) немедленно теряетъ цѣну? Интересуетъ *дѣланіе*, а *сдѣланное* не интересно“.—Самъ производитель иначе относится къ своему произведенію въ моментъ творчества, чѣмъ послѣ, когда ему приходится пользоваться созданнымъ. Оно для него или не нужно уже, или получитъ иное значеніе. Въ другомъ мѣстѣ у Гёте встрѣчаемъ слѣдующее: „то правильное (вѣрное), чего я много сдѣлалъ, уже больше до меня не касается, а то ложное, что у меня вырвалось, торчитъ у меня передъ главами, какъ привидѣніе“. Почему? Да потому, что это *вѣрное* закончило собой процессъ мысли, а ошибочное, недостаточно уясненное себѣ остановилось на половинѣ пути, не завершило собой періода развитія мысли; поэтому-то оно и является, какъ воспо-

[1]) У Гёте много есть краткихъ изреченій, пословицъ, стихотвореній и отдѣльныхъ мѣстъ въ крупныхъ произведеніяхъ, имѣющихъ большое значеніе для теоріи искусства. Была попытка составить по этимъ признаніямъ общую теорію искусства. На русскомъ есть переводъ его Sprüche, но неполный.

минаніе, и нудитъ мысль идти дальше, искать новаго образа, пока не создастся поэтическое произведеніе, заканчивающее собой цѣлый иногда періодъ творческой дѣятельности мысли.

Пушкинъ не разъ возвращался къ этой противоположности двухъ моментовъ и, кажется, самостоятельно, независимо отъ Гёте, рѣшалъ этотъ вопросъ для себя въ прекрасномъ стихотвореніи „Трудъ“:

Мигъ вожделѣнный насталъ. Окончень мой трудъ
многолѣтній.
Что жъ непонятная грусть тайно тревожитъ меня?
Или, свой подвигъ свершивъ, я стою, какъ поден-
щикъ ненужный,
Плату пріявшій свою, чуждый работѣ другой?
Или жаль мнѣ труда, молчаливаго спутника ночи,
Друга Авроры златой, друга пенатовъ святыхъ?

и въ знаменитомъ „Разговорѣ книгопродавца съ поэтомъ“, по мѣткому выраженію Погодина, болѣе глубокомъ и содержательномъ, чѣмъ любая десятипудовая диссертація по эстетикѣ. Здѣсь поэтъ влагаетъ свою мысль въ уста догадливаго книгопродавца, который говоритъ въ заключеніе своего разговора передъ сдѣлкой: условимся насчетъ цѣны.

Вамъ ваше дорого творенье,
Пока на пламени труда
Кипитъ, бурлитъ воображенье;
Оно постыло, и тогда
Постыло вамъ и сочиненье.
Позвольте просто вамъ сказать:
Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Имѣлъ ли Пушкинъ право говорить: „я для себя пишу, печатаю для денегъ?“ Внѣшняя цѣль, конечно, можетъ показаться не особенно нравственной, вѣдь бываютъ и есть другого рода высшія цѣли. Искренній и откровенный поэтъ не отрицалъ этихъ другихъ цѣлей, а просто поставилъ свое дѣло въ рядъ другихъ человѣческихъ дѣлъ, признавъ поэзію „своимъ ремесломъ“, какъ называетъ онъ ее въ своихъ письмахъ. Неловкое выраженіе „искусство для искусства“ здѣсь вовсе не примѣнимо. Да и самый достаточно загаженный вопросъ объ искусствѣ для искусства для насъ не долженъ существовать,

разъ мы признаемъ дѣленіе дѣятельностей человѣческихъ на питательныя (такъ называемыя практическія) и воспитательныя, куда относится искусство, и другого лучшаго пока не придумали. Почему безнравственно это „для себя“, когда это выраженіе буквальная истина?

Въ связи съ этимъ находятся рѣзкія заявленія самихъ художниковъ. Для кого и для чего пишетъ поэтъ: для публики, для толпы, для славы? По этому поводу Гёте говоритъ: „Кто служитъ для публики, тотъ жалкое животное: оно измучится, и никто не скажетъ „спасибо“. Замѣчательно, что люди разныхъ настроеній, почти что не знающіе другъ друга, сходятся въ мнѣніяхъ: это служитъ до нѣкоторой степени ручательствамъ за то, что есть нѣчто въ этихъ мнѣніяхъ объективное, вѣрное. Такъ, у Пушкина невольно вырвалось:

Блаженъ, кто про себя таилъ
Души высокія созданья
И отъ людей, какъ отъ могилъ,
Не ждалъ за чувство воздаянья. (Разговоръ),

а Гёте съ другой только точки зрѣнія говоритъ: „Величайшее уваженіе, какое авторъ можетъ имѣть къ публикѣ, состоитъ въ томъ, чтобы никогда не давать того, чего ожидаютъ, а давать то, что онъ самъ находитъ справедливымъ (вѣрнымъ), истиннымъ и полезнымъ, соображаясь съ ступенью своего собственнаго развитія и чужого“. Вѣроятно Гёте имѣлъ въ виду ближайшую, такъ сказать, публику, которая намъ доступна, и ту степень развитія, на которой могли бы стоять, напримѣръ, ученики, способные понимать то, что говоритъ имъ учитель. Подъ публикой можно разумѣть разныя части читателей. Если подъ публикой разумѣть ту ея часть, которая сама о себѣ заявляетъ, высказываетъ печатно свои мнѣнія, т.-е. современная писателю критика, то писать для нея невозможно, потому что всякая критика говоритъ о прошедшемъ, совершившемся; она закрѣпляетъ то, что сдѣлано поэтомъ. Какъ пониманію предшествуетъ рѣчь, такъ можно признать общимъ правиломъ: всякая литературная критика не предшествуетъ поэтическимъ произведеніямъ, а слѣдуетъ за ними. Исторія литературы можетъ, конечно, имѣть вліяніе на дѣятельность писателя. Но всякое крупное поэтическое произведеніе есть новость, застающая каждый разъ и критику и публику врасплохъ, изумляетъ, приводитъ ихъ

въ недоумѣніе, а часто и въ заблужденіе, и это изумленіе, недоумѣніе, заблужденіе бываетъ тѣмъ продолжительнѣе, чѣмъ крупнѣе само произведеніе.

Да иначе и быть не можетъ, уже въ силу того, что критика говоритъ только о прошедшемъ. Если бы было иначе, то произведенія поэтовъ были бы не нужны, не представляли бы ничего поучительнаго. На слова Фауста о сходствѣ между нимъ и духомъ, духъ земли говоритъ: „ты похожъ на тотъ духъ, который ты понимаешь. Чтобы понимать человѣка нужно быть до извѣстной степени равнымъ ему“. На вопросъ: какія книги учатъ насъ?—Гёте отвѣчаетъ: собственно говоря, тѣ, оцѣнка которыхъ выше насъ, которыя мы (т.-е. критики) оцѣнить не въ состояніи. Ибо въ противномъ случаѣ авторъ книги долженъ бы учиться у насъ.—Получается эффектъ такого рода: книга читается, оцѣнивается, не производя никакого особеннаго впечатлѣнія—значитъ, плоха, неважна, потому что писатель—величина неважная.

„Говорятъ, что для лакея нѣтъ героевъ. Но это происходитъ исключительно отъ того, что герой можетъ быть понятъ только героемъ; камердинеръ, очевидно, въ состояніи оцѣнить только своего брата“. Другими словами, лакей хорошо понимаетъ стороны героя изъ своихъ. Если мы пріймемъ это изреченіе Гёте за правило и примѣнимъ къ предыдущему, то мы должны признать, что, если бы критика стала въ уровень съ произведеніемъ, то оно потеряло бы свою цѣну, не было бы поучительно. Есть писатели, которые ждали оцѣнки десятки и даже сотни лѣтъ. Блистательнымъ подтвержденіемъ сказаннаго служитъ, напримѣръ, то, что слабыя, юношескія произведенія Пушкина (Русланъ и Людмила и др.) вызывали одобреніе, имѣли успѣхъ у современной поэту публики; а высшія и глубокія вещи вызывали толки объ упадкѣ, о концѣ творческой дѣятельности и пр. Пушкинъ, говорили, измѣнился, онъ падаетъ, онъ устарѣлъ — и это въ то время, когда поэтъ усиленно и плодотворно работалъ надъ собой. „Вечера на хуторѣ близъ Диканьки“ были названы „глупыми малороссійскими жартами“ самымъ блестящимъ критикомъ своего времени, Сенковскимъ, а къ „Ревизору“ многіе отнеслись съ нескрываемой ненавистью. Каждое крупное произведеніе Тургенева, являясь всегда неожиданностью, вызывало градъ упрековъ и со стороны лицъ, цѣнившихъ талантъ писателя-художника. Такъ, Некрасовъ

упрекалъ его за изображеніе такой безцвѣтной молодежи, какъ Рудинъ, хотя у него мы находимъ прямое заимствованіе изъ „Рудина“:

Это не бѣсъ, искуситель людской,
„Это, увы!—современный герой!
Книги читаетъ, да по свѣту рыщетъ—
Дѣла себѣ исполинскаго ищетъ,
Благо, наслѣдье богатыхъ отцовъ
Освободило отъ малыхъ трудовъ,
Благо, итти по дорогѣ избитой
Лѣнь помѣшала, да разумъ развитый.
„Нѣтъ, я души не разстрачу моей
На муравьиной работѣ людей:
Или подъ бременемъ собственной силы
Сдѣлаюсь жертвою ранней могилы,
Или по свѣту звѣздой пролечу!
Міръ—говоритъ—осчастливить хочу!“
Что-жъ подъ руками, того онъ не любитъ,
То мимоходомъ безъ умыслу губитъ.
Въ наши великіе трудные дни
Книги не шутка: укажутъ они
Все недостойное, дикое, злое,
Но не дадутъ онѣ силъ на благое,
Но не научатъ любить глубоко...
Дѣло вѣковъ поправлять не легко!
Все, что высоко, разумно, свободно,
Сердцу его и доступно, и сродно,
Только дающая силу и власть
Въ словѣ и дѣлѣ чужда ему страсть!
Любитъ онъ сильно, сильнѣй ненавидитъ,
А доведись—комара не обидитъ!
Да говорятъ, что ему и любовь
Голову больше волнуетъ—не кровь!
Что ему книга послѣдняя скажетъ,
То на душѣ его сверху и ляжетъ:
Вѣрить, не вѣрить—ему все равно,
Лишь бы доказано было умно!
Самъ на душѣ ничего не имѣетъ,
Что вчера сжалъ, то сегодня и сѣетъ;
Нынѣче не знаетъ, что завтра сожнетъ,
Только навѣрное сѣять пойдетъ.
Это въ простомъ переводѣ выходитъ,
Что въ разговорахъ онъ время проводитъ;
Если-жъ за дѣло возьмется—бѣда!
Міръ виноватъ въ неудачѣ тогда;
Чуть послабнутъ нетвердыя крылья,
Бѣдный кричитъ: „безполезны усилья!“

И ужъ куда какъ становится золъ
Крылья свои опалившій орелъ...
Сѣетъ онъ,—все-таки доброе сѣмя!

Тургенева упрекали за вымыселъ въ „Наканунѣ“, когда онъ писалъ съ натуры; указывали на безнравственность главныхъ дѣйствующихъ лицъ въ его романахъ; по поводу романа „Отцы и дѣти“ одинъ изъ критиковъ заявилъ, что онъ вывелъ здѣсь какихъ-то башибузуковъ. Такихъ примѣровъ много можно набрать въ видѣ иллюстрацій, свидѣтельствующихъ лишь о томъ, что критика иначе и не можетъ относиться къ крупнымъ произведеніямъ. У Тургенева собралась любопытная, по его словамъ, коллекція писемъ, въ которыхъ одни уличали его въ мракобѣсіи, другіе утверждали, что онъ ползаетъ передъ Базаровымъ. Одинъ критикъ выставилъ его даже заговорщикомъ вмѣстѣ съ Катковымъ, который, въ свою очередь, получивъ его рукопись, принялъ Базарова за какой-то апотеозъ. Не вдаваясь въ подробности, мы можемъ замѣтить здѣсь, что, если авторъ настолько объективенъ въ своихъ изображеніяхъ, какъ Тургеневъ въ этомъ романѣ, то его будутъ бить и лѣвые и правые, свои и чужіе. По поводу „Дыма“ и „Нови“ можно бы привести цѣлый рядъ упрековъ и разносовъ и даже прямой ругани. Одинъ критикъ заявилъ, что всякій порядочный человѣкъ долженъ плюнуть на это произведеніе (Новь), а другіе еще лучше: пусть, говоритъ, иностранцы говорятъ, что хотятъ, а мы и плюнуть не желаемъ. Вотъ до какой скупости дошли! съ горечью замѣчаетъ Тургеневъ. Такъ было со всѣми лучшими произведеніями русской литературы, Пушкина, Гоголя, Тургенева и др. Отчего это происходитъ?

Кто имѣетъ возможность творить, кто обладаетъ этимъ даромъ, тотъ фактически является учителемъ своего времени, тотъ выше своего времени. Само собой разумѣется, что есть и должны быть разграниченія, по степени годности къ этому ученію. „Есть, говоритъ Гёте, настоящіе и ложные художники, диллетанты и спекулянты: одни творятъ только для удовольствія, другіе — для пользы“. Это дѣленіе на диллетантовъ и спекулянтовъ можно принять съ ограниченіемъ, что въ дѣйствительности чистыхъ типовъ не бываетъ, и что существуетъ еще смѣшанный, коллективный типъ. „Настоящій“ не есть напремѣнно великій. Какой, напримѣръ, великій поэтъ Тютчевъ? Самое количество его произведеній незначительно, да и

много между ними слабыхъ; но по лучшимъ его вещамъ можно сказать: это — настоящій. То же можно сказать и о Полонскомъ, у котораго еще болѣе слабыхъ произведеній. Гетевскіе „спекулянты“, съ ихъ пользой, по большей части бываютъ весьма искренними въ своей литературной дѣятельности, и слѣдовательно, могутъ попадать въ „тургеневское“ положеніе. Что же можетъ дать силу, успокоить человѣка, избравшаго себѣ литературно-художественную дѣятельность?

Гёте говоритъ по этому поводу: „Аппелляція къ потомству вытекаетъ изъ живого чувства, что существуетъ нѣчто непреходящее, и хотя достоинство писателя признается не немедленно, но все-таки изъ меньшинства (справедливыхъ и законныхъ цѣнителей) станетъ большинство“.. Отсюда вытекаетъ правило, которое выполнять очень трудно: писатель долженъ жить и писать для будущаго. „Кто, говоритъ Гёте, живетъ во всемірной исторіи, тотъ не можетъ сообразоваться съ требованіями минуты. Кто смотритъ въ вѣка и стремится, только тотъ достоинъ говорить и творить (dichten). Нѣсколько загадочно правило Гёте: „Не думай о людяхъ (не угождай имъ), думай о вещахъ (о дѣлѣ, о высшей цѣли?). Вотъ прійдетъ юный человѣкъ (потомокъ) и сдѣлаетъ изъ этого нѣчто (въ будущемъ?); потому что старое поколѣніе уже само есть вещь“ (достояніе прошедшаго). Другими словами, если поэтъ стоитъ выше современниковъ, то онъ не можетъ ожидать, чтобы эти современники пересоздались, онъ ихъ не пересоздастъ. Далѣе— о себѣ: „Я самъ всегда молодъ, для того, чтобы (что-нибудь) дѣлать. Кто хочетъ остаться молодымъ, тотъ долженъ заботиться о томъ, чтобы дѣлать“... Конецъ нѣсколько циниченъ, какъ это часто встрѣчается въ гетевскихъ Sprüche. Неуязвимость поэта Гёте видитъ въ этой непрерывной дѣятельности, этомъ стремленіи не отойти для современниковъ въ прошедшее, не стать „eine Sache“ (вещью).

„Враги угрожаютъ тебѣ, и это растетъ со дня на день. Какъ тебѣ не страшно? — Все это меня не безпокоитъ; я смотрю на это спокойно: они дергаютъ облуду (змѣиную кожу, которую змѣи сбрасываютъ, линяя), которую я недавно сбросилъ. А когда слѣдующая достаточно созрѣетъ, то я немедленно и её сброшу и вновь ожившій, юный, свѣжій уйду въ царство боговъ“. Такимъ же условнымъ, поэтическимъ жаргономъ говоритъ Гёте по данному вопросу въ слѣдующемъ: „Вы,

добрые дѣтки, вы, бѣдняжки грѣшники, дергаете меня за плащъ. Только оставьте эту работу! Я уйду (въ святыя мѣста), и брошу его, а кто его поймаетъ, тому будетъ благо (тотъ освѣжится).

Такого ли рода это высокомѣріе, какъ, напримѣръ, то, за которое мы не терпимъ человѣка въ обществѣ? Будетъ ли дурно, если человѣка рѣшились сжить со свѣта, а онъ все-таки упорно работалъ бы, хотя и не подчиняясь требованіямъ критиковъ, и въ глубинѣ души считалъ себя неуязвимымъ? Такое высокомѣріе не оскорбляетъ. И если бы онъ разсердился на всѣхъ, и у него вырвалось рѣзкое слово, то отчего бы не простить ему этого? Тѣмъ болѣе, что не самодовольство служителя искусства для искусства слышимъ мы въ словахъ баллады „Пѣвецъ“: Я пою, какъ птица поетъ на вѣтвяхъ; пѣснь, исторгнутая изъ горлышка, лучшая награда земная за все?.. Есть основаніе думать, что пѣвецъ достигъ своей цѣли, когда король предложилъ ему въ награду цѣпь золотую, что это была не лесть, а удовольствіе высшаго сорта. Но пѣвецъ заявляетъ, что ему не надо цѣпи.

Пусть король даетъ ихъ рыцарямъ, своему канцлеру. Для него достаточно кубка хорошаго вина. Хорошо тому дому, въ которомъ—скромное довольство, семейное счастье... Для него эта малая награда достаточна.

Сюда же относится извѣстное мѣсто изъ баллады Шиллера „Графъ Габсбургскій“, гдѣ пѣвцу говорятъ, что онъ на службѣ у большого господина. Приказывать, указывать темы поэту не можетъ никто: его призваніе возбуждать темныя чувства, дремлющія въ сердцахъ слушателей. Пушкинъ былъ очень заинтересованъ этими вопросами и не разъ возвращался къ нимъ въ теченіе своей литературной дѣятельности.

„Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ“, напримѣръ, вовсе не такъ эпична, объективна, какъ это можетъ показаться. Если спросить, съ какой стати Пушкинъ въ 1822 году, въ обществѣ Раевскихъ, выбралъ этотъ предметъ, то отвѣтъ можно найти въ содержаніи стихотворенія. На просьбу и обѣщаніе Олега: „Открой мнѣ всю правду, не бойся меня: въ награду возьмешь ты любого коня“, волхвъ отвѣчаетъ:

Волхвы не боятся могучихъ владыкъ,
А княжескій даръ имъ не нуженъ.
Правдивъ и свободенъ ихъ вѣщій языкъ
И съ волей небесной друженъ.

Если припомнить, что Пушкинъ не разъ ставилъ себя въ положеніе воображаемаго собесѣдника съ Александромъ I, причемъ рѣчь идетъ также о независимости художника—поэта, правдивости и свободѣ, то есть основаніе думать, что Пушкинъ видѣлъ аналогію между Александромъ I, возвратившимся изъ Парижа, и Олегомъ, прибившимъ щитъ на вратахъ Царьграда.

Поэтъ воленъ выбирать себѣ темы и героевъ какихъ угодно:

Зачѣмъ кружится вѣтеръ въ оврагѣ,
Волнуетъ степь и пыль несетъ,
Когда корабль въ недвижной влагѣ
Его дыханья жадно ждетъ?
Зачѣмъ отъ горъ и башенъ
Летитъ орелъ... на пень гнилой?..
Зачѣмъ арапа своего
Младая любитъ Дездемона?
Затѣмъ, что вѣтру и орлу
И сердцу дѣвы нѣтъ закона.

Для поэта тоже нѣтъ закона, нѣтъ условій.

А что, если такое требованіе отдѣльной личности продолжить, распространить на всѣхъ, вѣдь это приведетъ къ абсурду, такъ какъ оно антиобщественно, проще сказать, безнравственно. Но тѣ требованія, которыя мы разсматриваемъ, какъ ни кажутся они странными, суть требованія самой обыкновенной, необходимой нравственности:

Всякое слово становится достояніемъ слушателей, но самое созданіе слова, въ силу замкнутости человѣческой мысли, свободно.

Никто не имѣетъ права указывать поэту! А насъ развѣ можно удержать сказать *для себя* изъ страха или стыда? А мы развѣ не дорожимъ этой свободой? Но могутъ нарушить ее—отсюда страданія личности. Поэтъ могъ употребить сильныя выраженія, вызванныя чувствомъ протеста; но, если мы вдумаемся, то мы согласимся съ нимъ, такъ какъ они вызваны состояніемъ, которое легко можно примѣнить и къ себѣ.

Сколько надо было пережить, перечувствовать и передумать, чтобы сказать:

Поэтъ, не дорожи любовію народной...
Ты царь: живи одинъ. Дорогою свободной

Иди, куда влечетъ тебя свободный умъ,
Усовершенствуя плоды любимыхъ думъ,
Не требуя наградъ за подвигъ благородный.
Онѣ въ самомъ тебѣ. Ты самъ свой высшій судъ;
Всѣхъ строже оцѣнить умѣешь ты свой трудъ.
Ты имъ доволенъ ли, взыскательный художникъ?
Доволенъ? Такъ пускай толпа его бранитъ
И плюетъ на алтарь, гдѣ твой огонь горитъ,
И въ дѣтской рѣзвости колеблетъ твой треножникъ.

Мысль наша уединена еще въ болѣе безусловномъ смыслѣ, чѣмъ уединенная жизнь царя, откуда заимствованъ образъ. Мало того, необходимо, чтобы въ дѣятельности поэта не было никакого внѣшняго стѣсненія, чтобы дорога была свободна, но главное, чтобы самый умъ былъ свободенъ. Почему поэтъ-царь? да потому что онъ самъ своей души судъ. Нужно осторожно дѣлать подстановки вмѣсто словъ „толпа“, „чернь“ и пр.

Что такое „толпа“ Пушкина? Это господствующая критика (Булгаринъ и Гречъ и подпѣватели), это свѣтское общество, куда трагически втянулся Пушкинъ, среда, которая тупыми и болѣзненными уколами, прямолинейной клеветой довела его до смерти и могилы.

Свобода творчества, какъ и свобода совѣсти, есть право, налагающее извѣстныя обязанности. Но умѣнье дѣлать оцѣнку своего дѣла (ты самъ свой высшій судъ), строгость и чуткость оцѣнки, художническая совѣсть пріобрѣтается, развивается. Poëtae nascuntur, oratores fiunt! Но и соловьи учатся. У Тургенева есть прекрасный комментарій къ этому мѣсту: „Молодыхъ соловьевъ хорошо къ старымъ подвѣшивать, чтобы учились. Повѣсить ихъ надо рядомъ. И тутъ надо примѣчать: если молодой, пока старый поетъ, молчитъ и сидитъ—не шелохнется, слушаетъ—изъ того выйдетъ прокъ... а который не молчитъ. самъ туда же вслѣдъ за старикомъ бурлитъ, тотъ развѣ на будущій годъ запоетъ, да и то сомнительно... Замѣчено, что въ лѣсахъ и садахъ, изъ которыхъ много лѣтъ подъ рядъ вылавливаютъ лучшихъ пѣвцовъ, остальные начинаютъ пѣть хуже“.

„Итакъ, мои молодые собратья, говоритъ Тургеневъ, (Литерат. Воспоминанія) къ Вамъ идетъ моя рѣчь: Запускайте руку (лучше я не умѣю перевесть) внутрь, въ глубину человѣческой жизни! сказалъ бы я вамъ со словъ нашего общаго учителя Гете —

всякій живетъ ею, немногимъ она знакома, и тамъ, гдѣ вы ее схватите, тамъ будетъ интересно.—Силу этого „схватыванія“, этого „уловленія“ жизни даетъ только талантъ, а таланта дать себѣ нельзя; но и одного таланта недостаточно. *Нужно* постояннное *общеніе* со *средою*, которую берешься воспроизводитъ; нужна *правдивость*, правдивость неумолимая къ собственнымъ ощущеніямъ, нужна свобода (уже не только со стороны другихъ) полная свобода воззрѣній и понятій, и, наконецъ, нужна образованность, нужно знаніе!.. „Ученіе — не только „свѣтъ“..., оно также и свобода. Ничто такъ не освобождаетъ человѣка, какъ знаніе, — и нигдѣ свобода такъ не нужна, какъ въ дѣлѣ художества, поэзіи: недаромъ даже на казенномъ языкѣ художества зовутся „вольными“ (artes liberales). Можетъ ли человѣкъ „схватывать“, „уловлять“ то, что его окружаетъ, если онъ связанъ внутри себя? Пушкинъ это глубоко чувствовалъ; недаромъ въ своемъ безсмертномъ сонетѣ, въ этомъ сонетѣ, который каждый начинающій писатель долженъ вытвердить наизусть и почитать, какъ заповѣдь, онъ сказалъ: „дорогою свободной иди, куда влечетъ тебя свободный умъ“. Отсутствіемъ полной свободы объясняется между прочимъ и то, что ни одинъ изъ славянофиловъ, несмотря на ихъ несомнѣнныя дарованія (и образованье), не создали никогда ничего живого; ни одинъ изъ нихъ не съ умѣлъ снять съ себя хотя на мгновенье своихъ окрашенныхъ очковъ“.

Если вникнемъ въ суть всѣхъ высказанныхъ здѣсь мыслей, то мы увидимъ, что это не болѣе, какъ спецификація самыхъ обыкновенныхъ правилъ нравственности, примѣняемыхъ всѣми и ко всѣмъ, и къ поэту преимущественно, чѣмъ болѣе цѣнится его дѣятельность.

V.

Противоположность той свободы, которой ищетъ поэтъ, и стѣсненій, налагаемыхъ средой, обществомъ, есть только частный случай столкновенія требованій частнаго лица и среды, случай наиболѣе ясный, характерный. Поэтъ можетъ настаивать на своемъ требованіи, тѣмъ болѣе, что цѣль его дѣятельности не можетъ быть заранѣе опредѣлена, какъ искомый результатъ, ни имъ, ни обществомъ. Онъ можетъ

настаивать на немъ, потому что какъ же можно руководить дѣятельностью, результатъ которой неопредѣленъ, когда эффектъ поэтическаго произведенія неизвѣстенъ никогда впередъ. Если даже результатъ этотъ и опредѣленъ заранѣе, то и тогда свобода необходима; въ противномъ случаѣ выйдетъ нѣчто подобное тѣмъ сценамъ, когда извозчика дергаютъ и поправляютъ, когда онъ правитъ лошадьми. Ученаго учить, только портить. Существуетъ два момента: когда ученикъ подчиняется волѣ учителя, и когда онъ самостоятельно дѣйствуетъ; въ этомъ послѣднемъ случаѣ, въ дѣятельности его заранѣе опредѣлить цѣль необходимо, но перебивать его не слѣдуетъ въ моменты работы. Сапожникъ, шьющій сапоги, имѣетъ заранѣе опредѣленную цѣль, а все-таки, если ему станутъ указывать заказчики, куда ткнуть шиломъ, то онъ броситъ работу... Свобода, понимаемая въ этомъ смыслѣ, есть, слѣдовательно, minimum, необходимѣйшее условіе вообще всякой человѣческой дѣятельности, и вмѣшиваться въ нее не слѣдуетъ, нарушать эту свободу нельзя; это вмѣшательство лишь портитъ дѣло.

Всякій настоящій дѣятель знаетъ, что необходимо бываетъ погруженіе въ свое дѣло, не обращая вниманія на посторонникъ; такъ, актеръ не долженъ думать о зрителяхъ, чтецъ о слушателяхъ—плохи они, если постоянно объ этомъ помнятъ.

„Гоголь, говоритъ Тургеневъ, читалъ превосходно... (онъ) поразилъ меня чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и въ то же время наивной искренностью, которой словно и *дѣла нѣтъ, есть ли тутъ* слушатели, и что они думаютъ. Казалось, Гоголь только и заботился о томъ, какъ бы вникнуть въ предметъ, для него самого новый, и какъ бы важнѣе передать собственное впечатлѣніе. Эффектъ выходилъ необычайный, особенно въ комическихъ мѣстахъ; не было возможности не смѣяться... а виновникъ всей этой потѣхи продолжалъ, не смущаясь общей веселостью и какъ бы внутренно дивясь ей, все болѣе и болѣе погружаться въ самое дѣло... (далѣе разсказъ о томъ, какъ случайная помѣха портитъ настроеніе чтеца).

Такимъ образомъ свобода творчества есть одинъ изъ видовъ свободы совѣсти, свободы дѣятельности, есть право, налагающее соотвѣтственныя обязанности. Гёте и Пушкинъ требовали для себя этой именно свободы труда, признавая, что они сами свой высшій судъ (право не малое) въ томъ, ко-

нечно, случаѣ, если они могутъ, умѣютъ оцѣнить свой трудъ (обязанность большая). А если же нѣтъ, если человѣкъ не разовьетъ художественнаго вкуса, эстетическаго пониманія? Тогда онъ лишается права на эту свободу.

Въ пушкинскихъ изображеніяхъ поэта есть черты, образы, заимствованныя у прежнихъ поэтовъ, перешедшія къ нему по традиціи: пѣвецъ, пророкъ, служитель божества, жрецъ Аполлона. Пушкину принадлежитъ лишь оригинальное сравненіе съ царемъ. Въ стихотвореніи „Пророкъ“ Пушкинъ указываетъ, пользуясь традиціоннымъ образомъ, на то, что главное, необходимое условіе служенія—внутреннее совершенство; въ стихотвореніи „Поэтъ“ выставляется другое условіе-уединеніе. Въ послѣднее время своей дѣятельности поэтъ рѣшительно склоняется къ эпосу, т.-е. современному роману и повѣсти, при рѣшеніи для себя тѣхъ же вопросовъ, и нѣтъ сомнѣнія, что можно было бы ожидать отъ него въ этомъ отношеніи нѣчто замѣчательное. Согласно со своимъ мнѣніемъ о превосходствѣ эпоса надъ лирикой, онъ стремится къ эпическому изображенію (рѣшенію) того вопроса объ отношеніи поэта къ публикѣ, на который прежде онъ отзывался лирически. То, что осталось отъ этой работы, носитъ характеръ отрывка, но весьма цѣннаго для теоріи литературы. Такъ какъ въ этотъ отрывокъ, по всей вѣроятности внесены были Пушкинымъ два прежнія стихотворенія, отдѣльно изданныя, то здѣсь наглядно, такъ сказать, представлено превосходство эпической формы, въ которую, какъ моменты, могутъ входитъ лирическія произведенія.

„Египетскія ночи“ — это проба пера. Это замѣтки, изъ которыхъ современемъ, если бы не прекратилась жизнь поэта, вышелъ бы, если не романъ, то цѣльная повѣсть. Присматриваясь къ главнымъ фигурамъ отрывка, къ Чарскому и импровизатору, видимъ, что эти двѣ личности представляютъ раздвоеніе одной личности поэта, что въ основаніи Чарскаго лежатъ автобіографическія данныя. Этотъ пріемъ раздвоенія личности въ литературномъ произведеніи восходитъ ко временамъ миѳическимъ: образъ божества въ древнихъ сказаніяхъ, руководящій дѣйствіями, событіями, во многихъ случаяхъ является отраженіемъ самого дѣйствующаго лица (Телемахъ и Менторъ-Аѳина). Въ „Фаустѣ“ Гёте это раздвоеніе превращается въ растроеніе.

Это, однако, не мѣшаетъ нисколько, чтобы при такомъ раздѣленіи своей личности поэтъ могъ руководиться живыми образами. Указываютъ, что въ основаніи образа Мефистофеля лежитъ портретъ одного изъ друзей Гёте, въ основаніи героевъ и героинь „Евгенія Онѣгина“—знакомыя и друзья Пушкина.

Въ Чарскомъ мы замѣчаемъ противоположность поэта и свѣтскаго человѣка, ту глубокую противоположность, отъ которой самъ Пушкинъ такъ тяжело страдалъ. Затѣмъ, въ немъ же мы находимъ противоположность момента творчества и времени, предшествующаго и слѣдующаго за нимъ. Обѣ эти противоположности въ сущности совпадаютъ.

„Жизнь его была очень пріятна; но онъ имѣлъ *несчастіе* писать и печатать стихи. Въ журналахъ звали его поэтомъ, а въ лакейскихъ—сочинителемъ.—Несмотря на великія преимущества, которыми пользуются стихотворцы (признаться, кромѣ права ставить винительный падежъ вмѣсто родительнаго послѣ частицы „не“, и еще кое-какихъ, такъ-называемыхъ, поэтическихъ вольностей, мы никакихъ особенныхъ преимуществъ за русскими стихотворцами не вѣдаемъ); какъ бы то ни было, несмотря на всевозможныя ихъ преимущества, эти люди подвержены большимъ невзгодамъ и непріятностямъ.

Зло, самое горькое, самое нестерпимое для стихотворца, есть его званіе и прозвище, которымъ онъ заклейменъ, и которое никогда отъ него не отпадетъ. Публика смотритъ на него, какъ на свою собственность; по ея мнѣнію, онъ рожденъ для ея пользы и удовольствія“.

Далѣе слѣдуетъ перечисленіе „цвѣточковъ ремесла“: возвратится ли онъ изъ деревни, влюбится ли, задумается ли о своихъ запутанныхъ дѣлахъ, сейчасъ же разспросы, альбомы и пр. А каковы же ягодки? Отвѣтомъ на это можетъ служить біографія, вся жизнь Пушкина, тотъ постоянный, тягостный контроль, отъ котораго онъ не освободился до конца своей жизни. Онъ былъ прямо изъятъ изъ общихъ правилъ цензуры, и онъ не разъ просилъ, чтобы его приравняли въ этомъ отношеніи къ другимъ.

„Чарскій употреблялъ всевозможныя старанія, чтобы сгладить съ себя ничтожное прозвище“. — „Однакожъ онъ былъ поэтъ, и страсть его была неодолима. Когда находила на него такая дрянь (такъ онъ называлъ вдохновеніе), Чарскій запирался въ своемъ кабинетѣ и писалъ съ утра до поздней ночи“.

Въ другомъ, болѣе раннемъ отрывкѣ, встрѣчаются любопытныя подробности въ изображеніи этой противоположности момента творчества и другого времени: „Когда находила и пр....., онъ запирался въ своей комнатѣ и писалъ въ постели съ утра до поздняго вечера, одѣвался наскоро, чтобы пообѣдать въ ресторація, выѣзжалъ часа на три; возвратившись, опять ложился въ постелю и писалъ до пѣтуховъ. Это продолжалось у него недѣли двѣ-три, много мѣсяцъ и случалось однажды въ годъ, всегда *осенью* (черта автобіографическая). Пріятель увѣрялъ меня, что онъ только тогда и знала *истинное счастье*, остальное время онъ гулялъ, читая мало и не сочиняя ничего и слыша поминутно неизбѣжный вопросъ: скоро ли вы насъ подарите новымъ произведеніемъ пера вашего? Долго дожидалась бы почтеннѣйшая публика подарковъ отъ моего пріятеля, если бы книгопродавцы не платили ему довольно дорого за стихи. *Имѣя поминутно нужду* въ деньгахъ, пріятель мой печаталъ свои сочиненія и имѣлъ удовольствіе потомъ читать о нихъ печатныя сужденія, что называлъ онъ въ своемъ энергическомъ просторѣчіи — подслушивать у кабака, что говорятъ объ насъ холопья".

Маленькая оговорка: что въ названіи „сочинитель" такого, что могло причинять такія страданія? „Сочинитель" получилъ такое свойство отъ особыхъ мѣстныхъ условій; съ этимъ словомъ-понятіемъ въ первыя времена развитія русской литературы произошло нѣчто подобное, что произошло гораздо раньше со „священникомъ". Религія признавала высокое служеніе носителя этого сана, но прозвище „попъ" стало чѣмъ-то ироническимъ. Такой взглядъ могъ образоваться въ глубоко матеріалистичномъ обществѣ, въ обществѣ, въ которомъ право на уваженіе основывалось на грубой матеріальной силѣ. Пушкинскій періодъ развитія словесности засталъ такое воззрѣніе готовымъ, и такой человѣкъ, какъ Пушкинъ, *по-своему*, правда, гордый происхожденіемъ, вдвойнѣ страдалъ отъ него.

„Пріятель мой (Чарскій) происходилъ отъ одного изъ древнѣйшихъ нашихъ дворянскихъ родовъ, чѣмъ и тщеславился со всевозможнымъ добродушіемъ. Онъ столько же дорожилъ тремя строчками лѣтописца, въ коихъ упомянуто было о предкѣ его, какъ модный камеръ-юнкеръ тремя звѣздами двоюроднаго дяди своего. Будучи бѣденъ, какъ и всё почти наше старинное дворянство, онъ, подымая носъ, увѣрялъ, что никогда

не женится, или возьметъ за себя княжну Рюриковой крови, именно одну изъ княженъ Елецкихъ, коихъ отцы и братья нынѣ, какъ извѣстно, запашутъ сами и, встрѣчаясь другъ съ другомъ на своихъ бороздахъ, отряхаютъ сохи и говорятъ: „Богъ помочь, князь Антипъ! сколько твое княжое здоровье сегодня запахало?—Спасибо, князь Ерема Авдѣичъ!

Тургеневъ говоритъ, что высшее счастье для художника— это найти себя, освободиться отъ власти прошлаго, устранить ненужныя традиціонныя черты. Относительно разницы между творческимъ моментомъ и предыдущимъ или послѣдующимъ Пушкинъ говоритъ уже въ своемъ раннемъ произведеніи (1827 г.): „Пока не требуетъ поэта къ священной жертвѣ Аполлонъ". Въ этомъ вполнѣ автобіографическомъ произведеніи онъ—ученикъ Державина, и находится подъ сильнымъ вліяніемъ ложноклассическихъ формъ. Въ 1835 г. (Египетскія ночи) онъ могъ быть уже недоволенъ этимъ стихотвореніемъ, потому что оно заключаетъ въ себѣ нѣкоторыя условныя черты, переданныя по традиціи. Эта условность могла придать произведенію оттѣнокъ неискренности, а искренность—дѣло весьма важное въ поэтическомъ произведеніи. И за это приходилось бороться. Но борьба Пушкина, какъ поэта, писателя вообще, осложнялась еще борьбой изъ-за положенія въ обществѣ, борьба не такого рода, какъ по поводу золотой цѣпи, предлагаемой гетевскому трубадуру въ балладѣ „Sänger", а только изъ-за равноправности. Эта борьба велась не однимъ Пушкинымъ, а и другими, и, можетъ быть, весьма существеннымъ моментомъ этой борьбы было то, что вслѣдствіе того, что высшее образованіе первоначально было только достояніемъ высшихъ классовъ, первый періодъ новой русской литературы былъ дворянскій. Не говоря уже о писателяхъ-поэтахъ XVIII вѣка, пушкинскій и гоголевскій періодъ составляютъ исключительно дворяне и дворяне средней руки. Хотя В. Одоевскій и рюриковичъ, но онъ принадлежалъ, по личнымъ своимъ наклонностямъ и по состоянію, къ захудалымъ; Алексѣй и Левъ Толстые тоже относятся къ среднему дворянству.

Помимо другихъ литературно-стилистическихъ мотивовъ, Пушкинъ могъ быть недоволенъ лирической формой рѣшенія затронутаго имъ вопроса, главнымъ образомъ, потому, что въ лирическомъ стихотвореніи онъ не могъ войти въ тѣ характеристическія подробности, частности, которыя онъ вводитъ въ

романѣ. Неоконченная повѣсть „Египетскія ночи“ даетъ между прочимъ простой и образный, яркій отвѣтъ на вопросъ: съ какимъ оттѣнкомъ Пушкинъ говоритъ о себѣ: „я во дворянствѣ мѣщанинъ“. Очевидно, въ такомъ же смыслѣ, какъ: „Богъ помочь, князь Антипа! сколько твое княжое здоровье сегодня запахало?“ Такое мѣщанство характеризуетъ весь этотъ періодъ литературы: это всѣ—мѣщане во дворянствѣ.

Зародыши нѣкоторыхъ чертъ, даже всего образа импровизатора были даны уже раньше, не менѣе, чѣмъ за пять лѣтъ до „Египетскихъ ночей“. Это—въ отвѣтѣ анониму:

„Холодная толпа взираетъ на поэта,
Какъ на заѣзжаго фигляра: если онъ
Глубоко выразитъ сердечный, тяжкій стонъ,
И выстраданный стихъ, пронзительно унылый,
Ударитъ по струнамъ съ невѣдомою силой—
Она въ ладони бьетъ и хвалитъ, иль порой
Неблагосклонною киваетъ головой“.

Здѣсь же, въ „Египетскихъ ночахъ“ отдѣльное выраженіе „Заѣзжій фигляръ“ разростается въ цѣлый образъ.

Все произведеніе построено симметрично: раздвоенію „поэтъ и импровизаторъ“ соотвѣтствуетъ противоположность между гордостью, сознаніемъ своего умственнаго превосходства и независимостью, съ одной — и униженіемъ, продажностью, съ другой стороны. Далѣе, тема импровизатору: „*Поэтъ самъ избираетъ предметъ для своихъ пѣсенъ; толпа* (въ томъ числѣ и правительство, Олегъ (Александръ I) въ „Пѣснѣ о вѣщемъ Олегѣ) *не имѣетъ права управлять его вдохновеніемъ*. Отвѣтомъ, импровизаціей было, вѣроятно, стихотвореніе „Чернь“.

Противоположность между актомъ творчества и продажностью затронута была и раньше, въ „Разговорѣ книгопродавца съ поэтомъ“:

Не продается вдохновенье,
Но можно рукопись продать.

Или:

Тогда въ безмолвіи трудовъ
Дѣлиться не былъ я готовъ
Съ толпою пламеннымъ восторгомъ.
И музы сладостныхъ даровъ

Не унижалъ постыднымъ торгомъ;
Я былъ хранитель ихъ скупой:
Такъ точно въ гордости нѣмой
Отъ взоровъ черни лицемѣрной
Дары любовницы младой
Хранитъ любовникъ суевѣрный.

Если бы эта противоположность между продажностью и актомъ творчества или, лучше сказать, если бы просто эта продажность не была *необходимой*, то она не была бы такъ трагична.

Вотъ почему лирическая форма оказалась мало подходящей, не такой удобной. Самый образъ импровизатора, „заѣзжаго фигляра“, крайне важный, потому что тѣхъ особенностей, тѣхъ блестящихъ чертъ, которыя имѣлись въ запасѣ у поэта, нельзя было по техническимъ условіямъ творчества вмѣстить въ лирическомъ стихотвореніи, былъ основательной причиной предпочтенія лирики эпосу, повѣсти.

„Однажды утромъ Чарскій чувствовалъ то благодатное расположеніе духа, когда мечтанія явственно рисуются передъ вами, и вы обрѣтаете живыя, неожиданныя слова для воплощенія видѣній вашихъ, когда стихи легко ложатся подъ перо ваше, и звучныя риѳмы бѣгутъ на встрѣчу стройной мысли [1]).

И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ
И риѳмы легкіе бѣгутъ навстрѣчу имъ...
И забываю міръ я въ сладкой тишинѣ
Я усыпленъ моимъ воображеньемъ...

Чарскій погруженъ былъ душою въ сладостное забвеніе... и свѣтъ, и мнѣнія свѣта, и его собственныя причуды для него не существовали. Онъ писалъ стихи.

„Вдругъ дверь его кабинета скрипнула, и незнакомая голова человѣка показалась. Чарскій вздрогнулъ и нахмурился.— „Кто тамъ?“ спросилъ онъ съ досадою, проклиная въ душѣ своихъ слугъ, никогда не сидѣвшихъ въ передней. Незнакомецъ вошелъ. Онъ былъ высокаго росту, худощавъ и казался лѣтъ тридцати. Черты смуглаго его лица были выразительны: блѣдный высокій лобъ, осѣненный черными клоками волосъ, черные сверкающіе глаза, орлиный носъ и густая борода,

[1]) Стихотв. „Осень“ 1828 г.

окружающая впалыя желто-смуглыя щеки, обличали въ немъ иностранца. На немъ былъ черный фракъ, побѣлѣвшій уже по швамъ; панталоны лѣтнія (хотя на дворѣ стояла уже глубокая осень); подъ потертымъ чернымъ галстухомъ на желтоватой манишкѣ блестѣлъ фальшивый алмазъ; шершавая шляпа, казалось, видала и вёдро и ненастье. Встрѣтясь съ этимъ человѣкомъ въ лѣсу, вы приняли бы его за разбойника; въ обществѣ — за политическаго заговорщика; въ передней — за шарлатана, торгующаго элексирами и мышьякомъ".

Далѣе характерно слѣдующее мѣсто: (Итальянецъ) „Я много слыхалъ о вашемъ удивительномъ талантѣ; я увѣренъ, что здѣшніе господа ставятъ за честь оказывать *покровительство* такому превосходному поэту... и потому я осмѣлился къ вамъ явиться" — „Вы ошибаетесь, signor, прервалъ его Чарскій: „званіе поэтовъ у насъ не существуетъ. Наши поэты не пользуются покровительствомъ господъ; наши поэты сами господа, и если наши меценаты (чортъ ихъ побери!) этого не знаютъ, тѣмъ хуже для нихъ [1]). У насъ нѣтъ оборванныхъ аббатовъ, которыхъ музыкантъ бралъ бы съ улицы для сочиненія libretto. У насъ поэты не ходятъ пѣшкомъ изъ дому въ домъ, выпрашивая себѣ вспоможеніе".

Въ дѣйствительности, если исключить и то во всякомъ случаѣ незамѣчательныхъ поэтовъ этого періода, то можно сказать, что это совершенно вѣрно. Если въ XVIII вѣкѣ иногда поэзія и ютилась при дворцахъ и безъ меценатовъ не обходилась, то съ конца этого вѣка нѣтъ уже больше этого и даже наперекоръ покровительствующимъ меценатамъ.

Чарскій—у импровизатора съ извѣстіемъ о матеріальномъ успѣхѣ. Итальянецъ въ восторгѣ: „Хотите ли вы выслушать импровизацію?— „Импровизацію!.. „Развѣ вы можете обойтись и безъ публики и безъ музыки и безъ грома рукоплесканій?" — „Пустое, пустое! Гдѣ найти мнѣ лучшую публику? Вы поэтъ: вы поймете меня лучше ихъ — и ваше тихое одобреніе дороже мнѣ цѣлой бури рукоплесканій". Параллель къ этому мы имѣемъ въ лирикѣ, въ сонетѣ „Поэту": „Ты самъ свой высшій судъ. Ты имъ доволенъ ли взыскательный художникъ?"

„Вотъ вамъ тема", сказалъ Чарскій: „поэтъ самъ избираетъ предметы для своихъ пѣсенъ; толпа не имѣетъ права управлять его вдохновеніемъ".

[1]) Интересны для этого мѣста статьи и замѣтки изъ „Литературной Газеты" 1830 г: „О выходкахъ противъ литературной аристократіи".

„Глаза итальянца засверкали. Онъ взялъ нѣсколько аккордовъ, гордо поднялъ голову, и *пылкіе* стихи—*выраженіе мгновеннаго чувства* стройно излетали изъ устъ его". Въ одной изъ рукописей: „Вотъ они, вольно переданные однимъ изъ нашихъ пріятелей со словъ, сохранившихся въ памяти Чарскаго". Стиховъ этихъ мы ни въ одномъ изданіи не встрѣчаемъ, но несомнѣнно, что эти стихи не что иное, какъ „Чернь":

Поэтъ на лирѣ вдохновенной
Рукой разсѣянной бряцалъ..

Пушкинъ влагаетъ свое стихотвореніе, раньше написанное, въ уста импровизатора-итальянца по той причинѣ, что непосредственно къ себѣ онъ въ пору созданія повѣсти уже не могъ примѣнить нѣкоторыхъ традиціонныхъ частностей образа. Такія черты, какъ *бряцанье*, *лира*, были уже чужды ему, какъ нѣчто далекое, что шло наперекоръ позднѣйшимъ его тенденціямъ и вообще литературному движенію. По мѣрѣ того какъ русская поэзія захватывала все болѣе и болѣе широкій кругъ явленій, становилась двигателемъ общественной жизни, она стремилась устранить навязанныя ей традиціи, съ которыми начала разставаться уже въ XVIII вѣкѣ.

Въ вопросѣ черни можно видѣть черты заимствованныя или, по крайней мѣрѣ, аналогичныя тому, что мы встрѣчаемъ у Шиллера:

„О чемъ бренчитъ? Чему насъ учитъ?
Зачѣмъ *сердца волнуетъ*, мучитъ,
Какъ своенравный чародѣй?
Какъ вѣтеръ, пѣснь его свободна,
Зато, какъ вѣтеръ, и безплодна:
Какая польза намъ отъ ней?

Точно также форма отвѣта не такова, чтобы Пушкинъ въ обыкновенное время могъ сказать:

Молчи, безсмысленный народъ,
Поденщикъ, рабъ нужды, заботъ!
Не сносенъ мнѣ твой ропотъ дерзкій.
Ты червь земли, не сынъ небесъ:

Тебѣ бы пользы все—на вѣсъ
Кумиръ ты цѣнишь бельведерскій.

Узкое пониманіе этого мѣста возмущало многихъ. Тургеневъ въ „Литературныхъ воспоминаніяхъ“ разсказываетъ о Бѣлинскомъ: „Помню я, съ какой комической важностью онъ однажды при мнѣ напалъ на отсутствующаго, разумѣется, Пушкина за его два стиха:

Печной горшокъ тебѣ дороже:
Ты пищу въ немъ себѣ варишь!

„И конечно“, твердилъ Бѣлинскій, сверкая глазами и бѣгая изъ угла въ уголъ: „конечно, дороже. Я не для себя одного, я для своего семейства, я для другого бѣдняка въ немъ пищу варю,—и прежде чѣмъ любоваться красотой истукана, будь онъ распрефидіасовскій Аполлонъ, мое право, моя обязанность накормить себя и своихъ, на зло всякимъ негодующимъ баричамъ и виршеплетамъ“.

Весьма возможно, что causa iгае отчасти была въ этомъ „баричамъ“. Бѣлинскій могъ думать, что это изъ барства, но это одно недоразумѣніе. Да горшокъ-то служитъ и полезенъ семьѣ, артели, а поэтическое произведеніе (Прометей Скованный, Антигона)—тысячелѣтіямъ. Бѣлинскій въ порывѣ раздраженія противополагалъ практичность „горшка“ эгоистичности художественнаго произведенія. Безъ сомнѣнія, что, для того чтобы пользоваться продуктами интеллектуальной дѣятельности, жить интеллектомъ, надо затопить свой паровикъ. И поэтъ вовсе не отрицаетъ необходимости приготовленія пищи. Но развѣ поэтическое произведеніе безполезно? За удовлетвореніемъ матеріальныхъ потребностей, является и эта духовная.

Въ сущности это стихотвореніе есть не что иное, какъ та проповѣдь, которая читалась обществу, гораздо болѣе матеріалистичному, чѣмъ современное, уже тысячи лѣтъ тому назадъ, что есть интересы высшіе, чѣмъ его матеріальныя стремленія. Ученый математикъ находитъ рѣшеніе уравненія высшей степени безъ всякой задней мысли о томъ, будетъ ли оно примѣнено какимъ-нибудь изобрѣтателемъ; точно также открывается въ химической лабораторіи новое химическое тѣло или дѣлается естественно-историческое изслѣдованіе безъ всякой мысли о пользѣ. Но разъ извѣстныя научныя открытія сдѣ-

ланы кѣмъ-нибудь, другіе потомъ могутъ извлечь изъ нихъ пользу въ примѣненіи къ практической дѣятельности. Проповѣдь о томъ, что науки юношей питаютъ, отраду старцамъ подаютъ, начавшаяся у насъ съ Ломоносова, вполнѣ умѣстна, примѣнима и къ искусству; но она противоположна широкимъ общественнымъ теченіямъ, потому что источникомъ дѣятельности въ данномъ случаѣ является не матеріальное, грубо ощутимое, а неосязаемая внутренняя работа, которую потомъ лишь эксплуатируютъ. Такая проповѣдь со стороны Пушкина была своего рода гражданскимъ мужествомъ, ибо чистая наука, чистое искусство всегда двигали и двигаютъ общество. Исканіе одной матеріальной пользы въ короткое время возвратило бы насъ къ первобытному состоянію стада дикихъ обезьянъ.

„Чернь“, отвергающая искусство, въ которомъ не видитъ никакой непосредственной пользы, говоритъ затѣмъ:

Нѣтъ, если ты небесъ избранникъ,
Свой даръ, божественный посланникъ,
Во благо намъ употребляй...
Ты можешь, ближняго любя,
Давать намъ смѣлые уроки,
А мы послушаемъ тебя.

Поэтъ:

„Подите прочь—какое дѣло
Поэту мирному до васъ!
Въ развратѣ каменѣйте смѣло,
Не оживитъ васъ лиры гласъ!
Душѣ противны вы, какъ гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имѣли вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры;
Довольно съ васъ рабовъ безумныхъ!
Во градахъ вашихъ съ улицъ шумныхъ
Сметаютъ соръ—полезный трудъ!
Но, позабывъ свое служенье
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы-ль у васъ метлу берутъ?

Это мѣсто вызывало всегда весьма сильные нападки, упреки въ аристократизмѣ, въ чрезмѣрномъ ужъ слѣдованіи принципу „искусство для искусства“. А между тѣмъ здѣсь нѣтъ ничего

такого, къ чему можно было бы придраться съ точки зрѣнія общественной этики. Что тутъ антиобщественнаго въ словахъ поэта: съ улицъ соръ сметать полезно, но позабыть свое служенье и взяться за метлу — нѣтъ! Другими словами, признаете ли вы уничтоженіе различій функцій отдѣльныхъ членовъ общества полезнымъ? Подметаніе улицъ полезно, но не всѣмъ же мести, какъ не всѣмъ, напримѣръ, пахать. Если всѣ будутъ пахать, то, при истощеніи почвы, голодъ доведетъ до дифференцированія функцій. Вѣдь плугъ не внушеніе природы: онъ предполагаетъ теорію, предполагаетъ чистыхъ мыслителей, которые стремились къ уясненію своихъ отношеній къ существующему, не обращая вниманія на примѣнимость своихъ изобрѣтеній. Процессъ мысли всегда таковъ, что практическое примѣненіе не имѣется въ виду *при открытіи*: оно является со временемъ. Съ точки зрѣнія „черни“ можно согласиться на такое распредѣленіе труда: одни пусть, молъ, пашутъ, другіе изобрѣтаютъ; но и тогда, за удовлетвореніемъ матеріальныхъ потребностей, явятся потребности эстетическія. Допустимъ, что нравственныя качества людей побуждаютъ ихъ жить мирно, трудиться, не убивая другъ друга, не насилуя,— и все-таки потребуются еще удовольствія невѣсомыя, иного рода. На какой бы низкой ступени культуры человѣкъ ни стоялъ, когда первыя потребности удовлетворены, онъ поетъ или играетъ.

Остановимся еще на одной существенной чертѣ „Египетскихъ ночей“. Чарскій „нашелъ итальянца въ боковой комнатѣ, съ нетерпѣніемъ посматривающаго на часы. Онъ одѣтъ былъ театрально... Все это очень не нравилось Чарскому, которому *непріятно* было видѣть поэта въ одеждѣ заѣзжаго фигляра“. Но дальше: „самъ Чарскій не нашелъ ничего смѣшного въ итальянцѣ, когда увидѣлъ его на подмосткахъ, съ блѣднымъ лицомъ, ярко освѣщеннымъ множествомъ лампъ и свѣчей“. — Онъ произвелъ совсѣмъ не то впечатлѣніе на публику, какого ожидалъ Чарскій; для насъ тоже нарядъ показался бы не неприличнымъ, а соотвѣтствующимъ. Если бы упомянутое стихотвореніе „Чернь“ произнесъ какой-нибудь франтъ съ chapeau claque подъ мышкой, оно бы вышло пошло, неестественно. Очевидно, такой нарядъ импровизатору Пушкинымъ данъ умышленно. Не безъ художественнаго умысла попалъ этотъ маленькій этюдъ о Клеопатрѣ въ разбираемый

отрывокъ неоконченной повѣсти. Пушкинъ хотѣлъ, повидимому, первоначально использовать его въ другомъ романѣ изъ античной жизни (имѣются отрывки его); но ему не удалось, онъ остался недоволенъ имъ и помѣстилъ здѣсь. Думается, что здѣсь тоже обнаруживается противоположность между продажностью и непродажностью. Пушкину могло показаться трагическимъ противорѣчіе въ той роли, которую играла Клеопатра въ античномъ преданіи, и главной причиной помѣщенія этого этюда въ неоконченной повѣсти могла быть ассоціація положенія искренняго поэта, продающаго нѣчто въ высшей степени интимное, душевное, дорогое съ тѣмъ моментомъ, гдѣ Клеопатра говоритъ: „на ложе страсти... простой наемницей схожу“.

Несомнѣнно, что дошедшій до насъ отрывокъ романа есть произведеніе, задуманное въ болѣе широкомъ масштабѣ и при болѣе высокой степени художественнаго развитія, чѣмъ прежнія лирическія опыты рѣшенія основной задачи, и чѣмъ то въ частности, что должно было входить въ него, какъ часть, а именно единственно вполнѣ отвѣчающее на тему, заданную Чарскимъ, стихотвореніе „Чернь“. Кромѣ общихъ побужденій ввести лирическое произведеніе въ эпическій разсказъ, могли быть и частныя. Весьма возможно, что прежде всего побуждало сдѣлать это то обстоятельство, что возвышенный лирическій тонъ придавалъ стихотворенію нѣкоторую невѣроятность, не согласовался съ житейской обстановкой. Другое частное побужденіе могло заключаться въ слѣдующемъ. Лирическое произведеніе, схватывая моменты, настроенія, изображаетъ только одну сторону явленій, всегда односторонне. Мысль, выраженная въ лирикѣ и понятая прозаически, буквально, какъ общее положеніе, часто является не то, что ложной, а несправедливой, именно въ смыслѣ односторонности. Такъ, послѣ словъ: „во градахъ вашихъ... жрецы ль у васъ метлу берутъ“:

Не для житейскаго волненья,
Не для корысти, не для битвъ,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

Какъ выраженіе моментальнаго настроенія, все это справедливо и не подлежитъ никакой критикѣ. Но съ другой стороны, вѣдь бываютъ положенія, что и жрецы берутъ въ руки метлу?

„Не для житейскаго волненья“, — а что если наступятъ эти житейскія волненія, и волей-неволей прійдется въ нихъ участвовать, какое тогда положеніе среди нихъ займетъ жрецъ съ его сладкими звуками и молитвами? Можно предположить, что включеніе стихотворенія „Чернь“ въ „Египетскія ночи“ сдѣлано съ умысломъ, чтобы показать, что выйдетъ, если жизнь захватитъ своими волнами служителя чистаго искусства. Есть основаніе предполагать также, что одно изъ лицъ имѣющагося отрывка, находящееся въ наиболѣе противоположномъ отношеніи къ жизни, именно фигура импровизатора, при дальнѣйшемъ развитіи романа, должно было бы исчезнуть, и что точкой прикрѣпленія дальнѣйшаго хода произведенія было бы стихотвореніе „Клеопатра и ея любовники“. Содержаніе романа тогда остановилось бы на Чарскомъ. Въ этомъ очень цѣнномъ эпическомъ отрывкѣ мы, слѣдовательно, имѣемъ зародыши весьма важнаго въ художественномъ отношеніи романа. Можетъ быть, въ чувствѣ предвидѣнія, онъ хотѣлъ показать не то себя, не то лицо аналогичное въ этихъ жизненныхъ тревогахъ. Во всякомъ случаѣ, въ ряду русскихъ повѣстей изъ быта художниковъ-поэтовъ 30-хъ годовъ прошлаго столѣтія „Египетскія ночи“ занимаютъ особое центральное положеніе, и жизненная драма Чарскаго, какъ и жизненная драма гоголевскаго Черткова въ его „Портретѣ“, является въ высшей степени цѣннымъ документомъ въ исторіи нашей литературы.

VI.

Мы рождены для *вдохновенья*,
Для звуковъ сладкихъ и молитвъ.

Слова, брошенныя мимоходомъ великимъ русскимъ поэтомъ, имѣютъ свою длинную, сложную исторію, послѣдняя глава которой не написана. И великіе и малые поэты постоянно возвращаются къ этому явленію, къ этой загадкѣ, дѣлаютъ попытки сказать свое, новое слово, объективировать свое душевное состояніе, часто мучительное, но вмѣстѣ съ тѣмъ и въ высокой степени дорогое, цѣнное въ ихъ личной жизни. Въ названіяхъ „вдохновеніе“, inspiratio, intfatus numinis, „наитіе“, κατοχὴ, „одержаніе“ мы имѣемъ отраженіе того

міросозерцанія, которое встрѣчается въ нашихъ лѣтописяхъ: „и вложилъ Богъ въ сердце князя то-то и то-то“, или „и внушилъ діаволъ то-то“. Это міровоззрѣніе не допускаетъ, чтобы та или другая мысль, то или иное душевное состояніе, настроеніе, въ томъ числѣ и поэтическое имѣли источникомъ самоё личность. Предполагается извѣстный δαίμων, numen, Богъ, бѣсъ, котораго дыханіе извѣстнымъ образомъ настраиваетъ человѣка, точно также, какъ говорятъ о сумасшествіи и сумасшедшихъ, — о людяхъ въ состояніи аффекта: божевільный, мовъ несамовитый (не самъ, а нѣкто другой управляетъ его дѣйствіями, волей), бѣшеный, „навижéнный“, которыми обладаетъ нѣкто, который находится во власти кого-то другого.

Для выраженія этого явленія мы имѣемъ только слова заимствованныя, къ числу которыхъ относится и *вдохновеніе*. Однородно по значенію съ ними старинное слово *восторъ*, находящееся въ связи также съ архаическимъ міровоззрѣніемъ. Для объясненія его любопытно одно мѣсто изъ сочиненія древняго болгарскаго писателя, экзарха Іоанна, „Шестодневъ“. Онъ говоритъ, что человѣкъ одаренъ способностью смотрѣть вверхъ, какъ никакое другое животное, и этимъ онъ сроденъ съ небомъ, съ божествомъ. Умъ человѣка въ молитвенномъ настроеніи возносится выше небесъ, и ему, кажется, будто онъ видитъ блаженныя, счастливыя мѣста. *Восторъ* есть *восхищеніе*, похищеніе ума превыше небесъ, и это воззрѣніе не только христіанское, но и языческое. Мы его встрѣчаемъ уже у Платона: возвышенныя души у него тоже взлетаютъ превыше этого чувственнаго міра и наслаждаются созерцаніемъ „образцовъ“ — идей. Различая четыре рода восторга (μανία), Платонъ такъ говоритъ о третьяго рода маніи, происходящей отъ поэзіи, отъ музъ: „Кто безъ маніи (κατοχή — одержаніе) приходитъ къ вратамъ поэзіи, думая, что искусствомъ (ἐκ τέχνης) сдѣлается изъ него хорошій поэтъ, тотъ никогда не достигнетъ совершенства. и поэзія, его какъ поэзія благоразумнаго (τοῦ σωφρονοῦντος), будетъ отличаться отъ *поэзіи безумствующихъ*“.

То воззрѣніе, изъ котораго вытекаютъ такія понятія, у насъ вполнѣ туземно, хотя слова для выраженія ихъ заимствованы. Природа человѣка, по этому воззрѣнію, двойственна, даже тройственна, и въ человѣкѣ можетъ дѣйствовать тотъ или другой демонъ. На этомъ воззрѣніи основано, какъ понятіе о сумашествіи у разныхъ народовъ: у малороссовъ — *божевільный;*

бѣшенный, приведенный въ такое состояніе бѣсомъ, демономъ; *самъ не свой = мовъ не самовитый, мовъ не свій* — у малороссовъ, т.-е. находящійся въ ненормальномъ состояніи, *вышедшій изъ себя*—такъ и ученіе о патологическомъ состояніи, о раздвоеніи личности, составляющее достояніе науки о болѣзняхъ души. Самое выраженіе „выйти изъ себя“ или „кричать не своимъ голосомъ“ находятся въ связи съ вѣрованіемъ, что особь можетъ отдѣлиться и куда-то уходить, что ее временно замѣняетъ другая особь. Эти миѳическія выраженія остаются съ внѣшней стороны неизмѣнными до послѣдняго времени, хотя измѣняется постоянно значеніе, которое въ нихъ вкладывается. Такъ, съ точки зрѣнія древне-греческаго пѣвца „Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον — это не риторическая прикраса, какъ у Державина, Пушкина, Некрасова: здѣсь поэтъ-пѣвецъ прямо-таки молится.

Мы видѣли, что для поэтическаго творчества, вдохновенія у Платона есть два термина: κατοχή, possessio, одержаніе и ἐκ τέχνης, искусство, техника, состояніе здравомыслія, противоположное состоянію „одержанія“. Κατοχή есть состояніе человѣка, который является ἔνθεος (въ него вселился богъ, δαίμων); отсюда другое названіе этого состоянія—ἐνθουσίασις (божевольство). Поэзія τοῦ σωφρονοῦντος всегда будетъ отличаться отъ поэзіи τοῦ μαινομένου. Устанавливается, слѣдовательно, необходимость этого состоянія и способность входить въ него, и безъ этой способности, безъ этого таланта, дара, истинная поэзія невозможна. Мало того, такого рода ἐνθουσίασις необходима не только для поэзіи, творчества, но и для пониманія продуктовъ творчества; она нужна и поэтамъ Божіей милостью и критикамъ Божіей милостью. Вдохновеніе, по Платону, подобно тому, какъ магнитъ, притягивающій желѣзное кольцо, сообщаетъ ему свою силу, а это кольцо, въ свою очередь, сообщаетъ ее другимъ кольцамъ, такъ что образуется цѣпь. Муза посылаетъ *поэту* вдохновеніе, а произведеніе поэта *критику* и *понимающимъ* его, составляя какъ бы нѣкоторую цѣпь. Такимъ образомъ, поэтическое произведеніе устанавливаетъ между людьми тѣсную нравственную связь, если исходить изъ того понятія о нравственности, что нравственно то, что связываетъ людей въ широкія общественныя группы (разбой, напримѣръ, можетъ объединить только нѣсколько людей въ небольшое сообщество, но общества обширнаго эта идея не объ

единитъ). Съ этой точки зрѣнія, поэзія, какъ и языкъ вообще, есть такого рода дѣло, которое связываетъ людей въ общество гораздо сильнѣе, болѣе, чѣмъ единство религіи, единство политическое и всякая тенденція, производящая сближеніе людей между собой. А потому безнравственность въ примѣненіи къ поэзіи или аморализмъ есть contradictio in adjecto.

Великія этическія произведенія создаются не искусствомъ, а энтузіазмомъ, по *вдохновенію*. А великіе лирики не остаются въ своемъ умѣ, когда создаютъ свои прекрасныя пѣсни, и подобно пляшущимъ жрицамъ фригійской Кибеллы, входятъ въ ладъ, гармонію и ритмъ, преисполняются *восторгомъ*. Это послѣднее замѣчаніе относится не къ поэзіи вообще, а къ стихотворству: бываютъ моменты невольнаго подчиненія ладу, ритму. Какъ это дѣлается, это другой вопросъ, но самый фактъ подчиненія ритму прекрасно иллюстрируется признаніями Пушкина и другихъ истинныхъ поэтовъ, а не дѣлателей стиховъ. При этомъ поэтъ, въ минуту своего лирическаго настроенія, витаетъ въ области фантазіи, гдѣ текутъ рѣки молока и меда, и черпаетъ тогда это молоко и медъ, чего съ нимъ не бываетъ въ другое время. И поэты говорятъ тогда правду, они искренни, когда разсказываютъ о чудныхъ долинахъ, гдѣ они витаютъ и собираютъ свой медъ, подобно пчеламъ. И Платонъ и Пушкинъ сходятся въ этомъ отношеніи.

Но лишь божественный глаголъ
До слуха чуткаго коснется...
Бѣжитъ онъ, дикій и суровый
И звуковъ и смятенья полнъ,
На берега пустынныхъ волнъ
Въ широкошумныя дубравы...

Мы должны вѣрить этимъ млечнымъ долинамъ, широкошумнымъ дубравамъ. Но какъ перевести это на обыкновенный языкъ? Это, во-первыхъ, есть сила, доходящая до иллюзіи. Погружаясь вполнѣ въ созданіе, отдаваясь безраздѣльно, страстно процессу поэтическаго творчества, при полномъ отсутствіи самонаблюденія, самонаправленія, въ этотъ моментъ стихійнаго проникновенія силой нахлынувшихъ видѣній, поэтъ въ высокой степени искрененъ. А, во-вторыхъ, это есть то, что, когда вы читаете, напр., романъ и забываетесь до того, что считаете дѣйствующихъ лицъ вполнѣ реальными существами, что они

своими дѣйствіями, страданіями, мыслями приводятъ васъ въ состояніе любви и негодованія; когда вы, подъ вліяніемъ сказаннаго о томъ или о другомъ, готовы плакать или смѣяться,—то вы находитесь въ состояніи иллюзіи, въ широкошумныхъ дубравахъ, млечныхъ долинахъ. И эти необыкновенныя выраженія „настоящихъ“ поэтовъ являются для нихъ неизбѣжнымъ искреннимъ выраженіемъ своихъ мыслей и чувствъ. Не то, конечно, бываетъ, когда языкъ усваиваетъ извѣстную только моду, когда поэтъ говоритъ: „восторгъ внезапно умъ плѣнилъ“, а самое-то явленіе не наступало; тогда онъ говоритъ неправду, и мы вправѣ ему не вѣрить.

Выборъ предмета и рода поэтической дѣятельности, съ точки зрѣнія Платона, не зависитъ отъ самого лица: „каждый изъ нихъ, по жребію Божію, успѣваетъ только въ томъ родѣ, къ которому муза его призываетъ (въ похвальной одѣ, эпосѣ, ямбахъ и т. п.) и всѣ будутъ слабы во всякомъ другомъ родѣ, потому что не искусство, а сила божественная внушаетъ ихъ... Не сами собою они говорятъ намъ дивныя вещи, ибо они внѣ своего разума, а божество чрезъ нихъ намъ говоритъ. Такъ поставленъ вопросъ о безсознательности въ поэтическомъ творчествѣ у Платона. На разные лады высказывалась неоднократно эта мысль разными поэтами и критиками, и у Гёте на этотъ счетъ мы находимъ цѣлую энциклопедію. Нужно, впрочемъ, замѣтить, что подъ выраженіе „безсознательность въ поэтическомъ творчествѣ“ разумѣютъ нѣчто другое, чѣмъ, напримѣръ, „внѣ себя“.

„Вотъ настоящій путь,—говоритъ Гёте,—чтобы человѣкъ не зналъ, что онъ думаетъ. Все тогда какъ бы подарено“, т.-е. самонаблюденіе всякое уничтожается, и когда результатъ такого думанія объективируется, то человѣкъ самъ удивляется: „откуда мнѣ сіе, Господи!“.

„Всѣ наши самыя добросовѣстныя старанія удаются только въ моментъ безсознательнаго состоянія. Какъ бы могла цвѣсти роза, если бы она знала (познавала) великолѣпіе солнца“. Только отъ солнца зависитъ цвѣты розы, подъ его *наитіемъ*, такъ сказать, цвѣтетъ она, происходитъ это соединенное съ остановкой роста преобразованіе ствола и листьевъ, именуемое цвѣткомъ.

Пушкинъ постоянно прибѣгалъ къ такимъ традиціоннымъ понятіямъ, какъ *жрецъ*, *наитіе*, *демонъ*, *лира* и т. п.

Какой то демонъ обладалъ
Моими играми, досугомъ;
За мной повсюду онъ леталъ,
Мнѣ звуки дивные шепталъ.
И тяжкимъ пламеннымъ недугомъ
Была полна моя глава,—
Въ ней грезы чудныя рождались,
Въ размѣры стройные стекались
Мои послушныя слова
И звонкой риѳмой замыкались.

Самъ поэтъ разумѣлъ подъ вдохновеніемъ нѣчто, не заключающееся въ этихъ выраженіяхъ. Онъ былъ первый изъ русскихъ поэтовъ, который совершенно прозаически назвалъ это явленіе. Онъ говоритъ, что „вдохновеніе есть расположеніе души къ живѣйшему принятію впечатлѣній и соображенію понятій, слѣдственно и къ объясненію оныхъ“. Т.-е. слово или словесное произведеніе, отдѣльно взятое, не есть объективное изображеніе воспріятія, простое отраженіе дѣйствительности; оно есть актъ сознанія, изъясненія, измѣненія мысли. Поэтическое произведеніе есть продуктъ сужденія, *объясненія*.

„Вдохновеніе нужно и въ геометріи, какъ и въ поэзіи“. Этимъ, конечно, не утверждается, что вдохновеніе поэта и геометра одинаково; они различаются, повидимому, такъ же, какъ у Платона въ діалогѣ „Федръ“.

„Искать вдохновенія всегда казалось мнѣ смѣшной и нелѣпой причудой: вдохновенія не сыщешь, оно должно само найти поэта“.

Человѣкъ не властенъ надъ собой, въ моментъ призыва, увлеченія умственной работой, теоретической дѣятельностью. Этимъ увлеченіемъ, этимъ порывомъ объясняется сходство вдохновенія геометра и поэта, нѣчто общее между работой воображенія ученаго и художника. Это—чистый, свѣтлый родъ вдохновенія, не являющагося результатомъ такихъ средствъ, какъ верченье, хлыстанье, принятіе сомы, морфія и другихъ наркотиковъ.

„Восторгъ исключаетъ спокойствіе, необходимое условіе прекраснаго. Восторгъ не предполагаетъ силы ума, располагающаго частями въ отношеніи къ цѣлому. Въ этомъ состоитъ отличіе восторга отъ вдохновенія, въ которомъ сила синтеза

значительнѣе, больше, чѣмъ въ состояніи восторга. „Восторгъ непродолжителенъ, непостояненъ, слѣдовательно, не въ силахъ произвести истинное, великое совершенство. Гомеръ неизмѣримо выше Пиндара. Ода стоитъ на низшихъ ступеняхъ творчества. Она исключаетъ постоянный трудъ, безъ коего нѣтъ истинно великаго. Трагедія, комедія, сатира—все болѣе ея требуетъ творчества, fantaisie, воображенія, знанія природы". Здѣсь важно для насъ противоположеніе, сопоставленіе упорнаго постояннаго труда съ моментомъ творчества, вызваннаго внезапнымъ подчиненіемъ ритму мысли и слова. Иллюстрацію этого подчиненія состоянія въ моментъ творчества, перерыва, мы находимъ у Тургенева въ его романѣ „Новь".

„Грусть, овладѣвшая Неждановымъ, была то чувство, ...которое испытываютъ ...всѣ задумчивые люди".—„Нежданов до того углубился въ свои думы, что понемногу, почти безсознательно, началъ передавать ихъ словами; бродившія въ немъ ощущенія уже складывались въ мѣрныя созвучія... Фу, ты чортъ! Я, кажется, собираюсь стихи сочинять!—Онъ встрепенулся, отошелъ отъ окна. Увидавъ десятирублевую бумажку, сунулъ ее въ карманъ и принялся расхаживать по комнатѣ... „Надо будетъ взять задатокъ", размышлялъ онъ. ...„Пока онъ велъ въ головѣ эти разсчеты, прежнія созвучія опять зашевелились въ немъ. Онъ остановился, задумался... устремивъ глаза въ сторону, замеръ на мѣстѣ... Потомъ руки его, какъ бы ощупью, отыскали и открыли ящикъ стола, достали изъ самой ея глубины исписанную тетрадку... Онъ опустился на стулъ, все не мѣняя направленія взгляда, взялъ перо, и, мурлыча себѣ подъ носъ, изрѣдка взмахивая волосами, перечеркивая, марая, принялся выводить строка за строкою...

„Дверь отворилась... Нежданов не замѣтилъ и продолжалъ работу... вдругъ выпрямился, оглянулся, и, промолвивъ съ досадой: А, вы!—швырнулъ тетрадку въ ящикъ стола".

VII.

По словамъ Гёте, приведеннымъ выше, всѣ самыя добросовѣстныя стремленія (redlichste Bemühen) удаются въ безсознательномъ упоеніи. Пушкинъ писалъ, какъ онъ говоритъ, не въ состояніи страсти, возбужденія, а въ моментъ успокоенія,

вдохновенія, которое онъ считалъ самымъ цѣннымъ. Этому состоянію предшествуетъ болѣзненное броженіе, „тяжелый, пламенный недугъ". Въ этомъ отношеніи любопытно одно письмо Тургонева къ Л. Н. Толстому: „Радуюсь, пишетъ онъ, тому, что вы физически здоровы, и надѣюсь, что и умственная ваша хворь, о которой вы пишете, прошла. Мнѣ и она была знакома: иногда она являлась въ видѣ внутренняго броженія передъ началомъ дѣла; полагаю, что такого рода броженіе совершилось и въ васъ" (15 ноября, 1878 г.).

Пушкинъ говоритъ объ этомъ безпокойствѣ, предшествующемъ акту творчества, совершенно прозаически, и его указанія особенно цѣнны. Вдохновенья вызвать нельзя, но всей жизнью, условіями жизни, работой, можно подготовить ступень духовнаго развитія, на почвѣ котораго вдохновеніе даетъ извѣстный результатъ.

Поэтому дѣтской заносчивостью, наивнымъ миѳическимъ простодушіемъ отзываются сужденія, въ родѣ слѣдующаго: „Профаны, непосвященные въ таинства искусства, не понимаютъ, что хотя бы авторомъ и не было это испытано, онъ силой своего воображенія создаетъ. Если творитъ поэтъ, который самъ что-либо извѣдалъ, изъ этого еще не слѣдуетъ, что, если кто влюбится, то можетъ писать, творить на эту тему".

Допустимъ, что всякій можетъ говорить и думать объ ощущеніяхъ полета на аэропланѣ, но въ состояніи ли всякій живо почувствовать ихъ, вообразить этотъ полетъ. И неужели институтка изъ кофейницъ можетъ изобразить намъ героя на полѣ битвы? Пушкинъ не профанъ въ этомъ дѣлѣ и его формулѣ „прошла любовь — явилась муза" необходимо отдать предпочтеніе. Изъ этихъ взглядовъ на поэтическое творчество, которые высказывались имъ въ разное время, можно сдѣлать одинъ неизбѣжный выводъ, что это творчество нисколько не выдѣляется изъ другихъ областей умственной, теоретической дѣятельности, въ смыслѣ необходимости подготовки, которую не замѣнитъ никакой талантъ.

Отличительная черта мнѣній Бѣлинскаго по этому поводу и нѣкоторыхъ также сторонниковъ теоріи отраженія дѣйствительности—это представленіе о какой-то страдательной, пассивной способности писателя, безъ всякаго отношенія къ своему образу мыслей.—„И все это не придумано, не списано съ дѣйствительности, но угадано чувствомъ въ минуту вдохно-

венія“. Черезъ десять лѣтъ опять въ статьѣ о Пушкинѣ высказывается мнѣніе о необыкновенной способности его схватывать черты чуждой совершенно ему народности. „Въ переводахъ изъ классиковъ, изъ Анакреона, предъ читателемъ рисуется весь античный міръ; въ переводахъ изъ Корана виденъ духъ Магомета, а пѣсни западныхъ славянъ (т.-е. продукты этнографическаго творчества Мериме) просто неподражаемо хороши по тому вѣрному колориту, который былъ угаданъ Пушкинымъ.

Бѣлинскій, не вѣрившій вообще въ чудеса, проповѣдуетъ тутъ чудо. По его мнѣнію, народность это такая маловажная вещь, что проѣзжій изъ разговоровъ со станціоннымъ смотрителемъ, изъ двухъ-трехъ черточекъ, подмѣченныхъ имъ, можетъ высновать весь объемъ народныхъ особенностей. Какъ это неосновательно, можно ясно увидѣть, если, напримѣръ, живописецъ беретъ предметы для своего творчества изъ неизвѣстной ему жизни. Это все равно, что французскія иллюстраціи къ русской повѣсти.

Пушкину навязывается и панславизмъ и знаніе древнегреческой и древне-римской жизни и способность овладѣть, схватить всю роскошь мѣстности и колоритъ Испаніи или Сербіи и т. п. По этому поводу можно спросить критика: и вы видали все это сами? вы знакомы съ жизнью того или другого народа?

И отвѣтить на этотъ вопросъ можно только извѣстной побасенкой: „Сладки, гусиныя лапки! — А ты ихъ ѣдалъ? — Нѣтъ, я видалъ, какъ мой дядя ѣдалъ“.

Поэтъ имѣетъ право дѣлать подобныя описанія, и нельзя ему заказать, чтобы онъ не переносился куда-нибудь въ Испанію; но утверждать, что онъ передалъ всѣ характерныя особенности невидѣнной имъ страны, характеръ народа и пр. нельзя. Какимъ же образомъ является смѣлость утверждать это? Чѣмъ можно оправдать такое утвержденіе? До нѣкоторой степени это оправдывается господствовавшей въ свое время и не исчезнувшей и теперь эстетической теоріей, по которой поэту приписывается умѣнье дѣлать нѣчто изъ ничего, благодаря творческой фантазіи, предвосхищенію, особой сокровенной интуиціи, какому-то апріорному міросозерцанію.

Поэтъ, по словамъ Бѣлинскаго, обладаетъ способностью входить во всякій характеръ, и это не требуетъ отъ него

изученія. Достаточно одного намека, двѣ-три черты—и поэтъ постигаетъ міръ со всѣми его варіаціями. Такъ Кювье по одной кости могъ возстановить скелетъ цѣлаго животнаго и опредѣлить родъ и видъ его. Тутъ, молъ, дѣйствуетъ геніальный умъ, а тамъ поэтическое воображеніе, поэтическій инстинктъ. Сравненіе неудачное! Что нужно для того, чтобы по одному зубу рѣшить, къ какой породѣ принадлежитъ данное животное? Нужно тщательное изученіе сравнительной анатоміи. Ссылка на Кювье служитъ наиболѣе яснымъ свидѣтельствомъ того, что геніальная способность не замѣняется изученіемъ.

Въ литературномъ подвохѣ, учиненномъ Мериме съ его пѣснями западныхъ славянъ, можно видѣть лишь одно, что человѣкъ, несомнѣнно отмѣченный печатью генія, попался въ просакъ, принимая за народную поэзію западныхъ славянъ пѣсни, не имѣющія никакого къ ней отношенія. Это позоръ русской литературы, тѣмъ болѣе, что въ это время братья Гриммы уже выступили съ своими трудами по народной поэзіи.

Обращаясь къ признаніямъ по этому вопросу самихъ поэтовъ, Пушкина, Гоголя, мы встрѣчаемся съ иного рода утвержденіемъ, что процессъ творчества не есть таинство, что ему предшествуетъ процессъ подготовки, совершенно необходимый, отъ котораго зависитъ высота и глубина поэтическаго произведенія, и что этотъ процессъ тождественъ съ обыкновеннымъ ученіемъ.

Вотъ свидѣтельство Пушкина: „Какъ! говоритъ Чарскій импровизатору: „чужая мысль чуть коснулась вашего слуха и уже стала вашею собственностью, какъ будто вы съ нею носились, лелѣяли, развивали ее безпрестанно. Итакъ, для васъ не существуетъ ни труда, ни охлажденія, ни этого безпокойства, которое предшествуетъ вдохновенью? Удивительно!“ Импровизаторъ отвѣчалъ: „Всякій талантъ неизъяснимъ. Какимъ образомъ ваятель въ кускѣ каррарскаго мрамора видитъ сокрытаго Юпитера и выводитъ его на свѣтъ рѣзцомъ и молотомъ, раздробляя его оболочку? Почему мысль изъ головы поэта выходитъ уже вооруженная четырьмя риѳмами, размѣренная стройными, однообразными стопами? Неизъяснимо! Никто, кромѣ самого импровизатора, не можетъ понять эту быстроту впечатлѣній, эту тѣсную связь между собственнымъ

вдохновеніемъ и чуждою внѣшнею волею. Тщетно я самъ захотѣлъ бы изъяснить это".

На поставленный Чарскимъ вопросъ можно бы отвѣтить такимъ вопросомъ: какимъ образомъ пишется картина, дѣлается статуя? Кромѣ пріученія руки къ извѣстнымъ техническимъ пріемамъ, нужны еще этюды, которые набрасываются въ продолженіе 2-хъ 3-хъ часовъ; на этихъ этюдахъ вещи изображаются часто безъ освѣщенія, потому что невозможно въ такой короткій срокъ дать надлежащее освѣщеніе. Это невозможно, такъ какъ краски у живописца цѣльныя и несразу можно дойти до надлежащаго смѣшенія. Этюды въ этомъ отношеніи не даютъ ничего. Что же дѣлаетъ дальше художникъ съ этими замѣтками, этюдами? Все остальное, т.-е. освѣщеніе, колоритъ — дѣло памяти, воображенія, доходящаго до иллюзіи. Какъ художникъ смѣшиваетъ краски, это его тайна, этому научить не можетъ никакая школа, и объясненія этого мы тщетно будемъ добиваться. Лунный свѣтъ одинъ изображаетъ зеленымъ, другой синимъ, и достигаютъ оба одинаковаго эффекта. И это составляетъ ихъ секретъ, о которыхъ мы ничего не знаемъ. Иное дѣло моменты, предшествующіе творенію художника. На этотъ счетъ имѣется много любопытныхъ указаній поэтовъ-художниковъ.

„Ни я самъ, ни сотоварищи мои, упражнявшіеся въ сочиненіяхъ, не думали, говоритъ Гоголь въ „Авторской исповѣди", что мнѣ придется быть писателемъ комическимъ и сатирическимъ, хотя, несмотря на мой меланхолическій отъ природы характеръ, на меня находила охота шутить и даже надоѣдать другимъ своими шутками, хотя въ самыхъ раннихъ сужденіяхъ моихъ о людяхъ находили умѣнье замѣчать тѣ особенности, которыя ускользаютъ отъ вниманія другихъ людей, какъ крупныя, такъ и мелкія и смѣшныя. Говорили, что умѣю не то что передразнить, но угадать человѣка, т.-е. угадать, что онъ долженъ въ такихъ и такихъ случаяхъ сказать, съ удержаніемъ самаго склада и образа его мыслей. Но все это не переносилось на бумагу, и я даже вовсе не думалъ о томъ, что сдѣлаю современемъ изъ этого употребленіе. Причина той веселости, которую замѣтили въ первыхъ моихъ сочиненіяхъ, показавшихся въ печати, заключалась въ нѣкоторой душевной потребности... Я испытывалъ,—говоритъ далѣе Гоголь,—часто припадки тоски и, чтобы разогнать ее, я *выдумывалъ* смѣшныя лица и характеры, ставилъ ихъ мысленно въ самыя смѣшныя положенія, вовсе не заботясь о томъ, зачѣмъ это, для чего и кому изъ этого выйдетъ какая польза?"

Гоголь здѣсь не видитъ еще той цѣли поэтическаго творчества, которая состоитъ въ удовлетвореніи особой, внутренней, душевной потребности, и признается, что онъ просто *выдумывалъ*. Потомъ, нѣсколько позже онъ, по его собственнымъ словамъ, дошелъ до убѣжденія, что для удовлетворенія болѣе высокихъ цѣлей писателя, нужно знаніе души человѣческой, появилась жажда знать человѣка вообще, а затѣмъ „родилось желаніе знать Россію".

„Я сталъ знакомиться съ людьми, отъ которыхъ могъ... разузнать, что дѣлается на Руси. Изъ-за этого я старался завести переписку съ такими людьми, которые могли мнѣ что-нибудь сообщить. Прочихъ я просилъ набрасывать легкіе портреты и характеры, первые, какіе имъ попадутся. Все это было мнѣ нужно, не затѣмъ, чтобы въ головѣ моей не было ни характеровъ, ни героевъ. Ихъ было у меня уже много; они выработались изъ познанія природы человѣческой, гораздо полнѣйшаго, чѣмъ какое во мнѣ было прежде. Но свѣдѣнія эти нужны были, какъ нужны этюды съ натуры художнику, который пишетъ большую картину своего собственнаго сочиненія. Онъ не переводитъ этихъ рисунковъ къ себѣ на картину, но развѣшиваетъ ихъ вокругъ по стѣнамъ затѣмъ, чтобы держать ихъ передъ собой неотступно, чтобы не погрѣшить ни въ чемъ противъ дѣйствительности, противу времени или эпохи, какая имъ взята".

Мысли эти высказывались Гоголемъ уже въ то время, когда пережита была буря творческаго вдохновенія. Многое, можетъ быть, въ „Авторской исповѣди" слишкомъ схематизировано, обобщено. Но несомнѣнно одно, что художникъ-поэтъ пишетъ о внѣшнихъ проявленіяхъ жизни на основаніи изученія души человѣка. „На время занятіемъ моимъ сталъ не русскій человѣкъ, а душа человѣка вообще". Но вѣдь чужая душа—потемки, нужно изучать себя, свою душу.

„Писать душу" можно только съ себя, а съ другихъ можно только дѣлать отдѣльныя дополненія. Гоголь это чувствовалъ, сознавалъ и опредѣленно, ясно заявилъ объ этомъ: если хочешь изобразить возвышенныя чувства, движеніе человѣческой души, то кромѣ изученія внѣшней среды, изучай и свою

душу. Когда онъ дошелъ до мысли, что говорить и писать о высокихъ чувствахъ и движеніяхъ души, опираясь на воображеніе, нельзя, то оказалось необходимымъ сдѣлаться самому лучшимъ, понадобилось самоусовершенствованіе. Чтобы изобразить героя, надо самому сдѣлаться героемъ, надо пережить это героическое, возвышенное.

Въ противоположность тому, что говорили о его способности угадывать, Гоголь прямо заявляетъ: „Я никогда ничего не создавалъ въ воображеніи, и я не имѣлъ этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной изъ дѣйствительности, изъ данныхъ мнѣ извѣстныхъ. Угадывать человѣка я могъ только тогда, когда мнѣ представлялись самыя мельчайшія подробности его внѣшности“. Этими словами Гоголя совершенно уничтожается миѳъ о какой-то способности поэта угадывать (divinatio), и вопросъ переносится изъ области гаданія на почву положительнаго знанія.

А записныя книжки Гоголя, изданныя въ настоящее время, и вообще изданіе его сочиненій Тихонравовымъ-Шенрокомъ, оставляютъ внѣ всякаго сомнѣнія искренность признаній Гоголя, тѣмъ болѣе цѣнныхъ, что въ нихъ находимъ цѣлый кладезь откровеній, на какія до него не рѣшался никто. Онъ насъ вводитъ прямо въ лабораторію своего творчества, за кулисы, и мы видимъ вещи, которыя не принято показывать постороннимъ, большой публикѣ. Вотъ любопытное въ этомъ отношеніи мнѣніе по поводу вопроса о необходимости знать, изучать. Имѣя подъ руками этюды, подготовительныя работы, художникъ приступаетъ къ творчеству картины „своего сочиненія“, къ синтезу: „я никогда не писалъ портрета въ смыслѣ простой копіи.

„Я создавалъ портретъ, но создавалъ вслѣдствіе соображенія, а не воображенія“. Гоголь отказывается отъ „воображенія“, подъ которымъ „очевидно, по установившемуся мнѣнію, разумѣлось нѣчто баснословное, способность творить изъ ничего, а не просто способность живо себѣ представлять видѣнное, слышанное.

„Чѣмъ болѣе вещей я принималъ, говоритъ онъ далѣе, въ соображеніе, тѣмъ у меня вѣрнѣе выходило созданье. *Мнѣ* нужно было знать гораздо болѣе сравнительно со всякимъ другимъ писателемъ, потому что стоило мнѣ нѣсколько подробностей пропустить, не принять въ соображеніе, и ложь у

меня выходила ярче, нежели у кого-другого. Это я никакъ не могъ объяснить никому, а потому и никогда почти не получалъ такихъ писемъ, какихъ я желалъ“.

Съ перваго взгляда можно подумать, что рѣчь идетъ о трудностяхъ изученія особенностей русской народности, въ частности великорусской.

Но вѣдь мы знаемъ, что Гоголь нуждался и въ сообщеніи „мельчайшихъ подробностей“ о Малороссіи, гдѣ онъ родился и выросъ. Очевидно, это „*мнѣ* нужно было“ относится къ наклонности Гоголя къ преувеличенію, къ гиперболѣ помимо его воли. Дѣйствительно, можетъ быть, чтобы сдержать эти порывы къ преувеличеніямъ, ему нужно было собирать данныя больше, чѣмъ необходимо это для человѣка съ болѣе трезвымъ умомъ. Нужно отличать эту трезвость отъ силы ума: могутъ быть люди одинаковой силы ума и неравной трезвости.

„Всѣ только удивлялись, какъ могъ я требовать такихъ мелочей и пустяковъ, тогда какъ имѣю такое воображеніе, которое можетъ само творить и производить. Но воображенье мое до сихъ поръ не подарило меня ни однимъ замѣчательнымъ характеромъ и не создало ни одной такой вещи, которую подмѣтилъ мой взглядъ въ натурѣ“.

„Я не могъ быть безъ этихъ свѣдѣній. Нынѣ избранные характеры и лица моего сочиненія (рѣчь идетъ о 2 томѣ М. Д.) крупнѣе прежнихъ“.

Чѣмъ выше достоинство взятаго лица, тѣмъ ощутительнѣе, тѣмъ осязательнѣе нужно выставить его передъ читателемъ.

Для этого нужны всѣ тѣ безчисленныя мелочи и подробности, которыя говорятъ, что взятое лицо дѣйствительно жило на свѣтѣ.

Иначе оно станетъ идеальнымъ, будетъ блѣдно, и сколько не навяжи ему добродѣтелей, будетъ все ничтожно“.

Опять цѣнное и важное очень признаніе, проливающее свѣтъ на огромную подготовительную работу писателя художника, реалиста.

При такой степени конкретности образовъ, большое количество историческихъ данныхъ, полнота свѣдѣній не облегчаетъ дѣла творчества, а осложняетъ его, затрудняетъ: чѣмъ болѣе данныхъ, тѣмъ болѣе можно получить неудачныхъ комбинацій. Тина мелочей могла давать себя чувствовать очень сильно, усиливая муки творчества, муки слова. А между

тѣмъ необходимо, чтобы взятое лицо было такъ изображено, чтобы читатель почувствовалъ, что выведенное лицо взято именно изъ того самаго тѣла, изъ котораго созданъ онъ самъ; чтобы онъ сливался самъ съ своимъ героемъ и нечувствительно принималъ отъ него тѣ внушенія, которыя *никакими разсужденіями не внушишь*. „Это полное воплощеніе въ плоть, это полное округленіе характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу въ умѣ своемъ весь этотъ прозаическій дрязгъ жизни, когда... соберу все тряпье до малѣйшей булавки... словомъ, когда соображу все отъ мала до велика, ничего не пропустивши.

У меня въ этомъ отношеніи умъ тотъ самый, какой бываетъ у большей части русскихъ людей, т.-е. способный болѣе выводить, чѣмъ выдумывать".

Итакъ, произведеній голой фантазіи нѣтъ, это нѣчто невозможное, утопическое, сказочное. Въ процессѣ необходимой подготовительной работы неизбѣжны, необходимы наблюденіе внѣшняго міра и себя (самонаблюденіе). Это послѣднее получаетъ особую важность уже потому, что единственная душа, доступная наблюденіямъ, которую можно знать—наша собственная. Если мы и знаемъ другъ друга, то только потому, что знаемъ свою душу. Поэтъ черпаетъ изъ этихъ двухъ источниковъ, и въ этомъ смыслѣ только изображаетъ душевныя движенія вмѣстѣ съ сопровождающими ихъ внѣшними событіями, пережитыми имъ самимъ; въ этомъ смыслѣ поэтическія произведенія въ высшей степени автобіографичны. При этомъ надо замѣтить, что автобіографичность эта состоитъ не въ томъ только, что авторъ „пишетъ съ себя", надѣляетъ своихъ героевъ чертами своего характера. Подъ этимъ надо разумѣть и такіе случаи, какъ, положимъ, романъ Тургенева „Наканунѣ". Его уличали въ томъ, что онъ выдумываетъ, сочиняетъ. Но мы знаемъ теперь, что основная мысль романа и значительная доля жизни одного лица, выведеннаго въ немъ, добыта изъ непосредственнаго знакомства съ сосѣдомъ. И здѣсь мы встрѣчаемся прямо съ страницами изъ его жизни, его встрѣчъ.

О романѣ „Отцы и дѣти" высказывались такія же мнѣнія, что все содержаніе его фантастично, выдумано, и между прочимъ автору приписывалась опредѣленная тенденція, идея, отъ которой онъ отправлялся, и хвалили за это. А отъ него

мы слышимъ заявленіе, что онъ никогда не отправлялся отъ идеи, писалъ только живыя лица, отступая отъ оригинала лишь въ смыслѣ удаленія нѣкоторыхъ ненужныхъ чертъ. Тургеневъ (реалистъ) высоко цѣнилъ Гете (идеалиста) именно за то, что послѣдній, по его мнѣнію, никого не писалъ того, что въ основѣ своей имѣло бы только идею, а не жизнь настоящую. И съ этой точки зрѣнія едва-ли парадоксально будетъ сказать, что чѣмъ выше поэтическое произведеніе, тѣмъ оно автобіографичнѣе, и чѣмъ дальше простирается изученіе поэтическаго произведенія, тѣмъ сильнѣе мы убѣждаемся въ томъ, что въ этомъ поэтическомъ произведеніи нѣтъ предвзятой идеи, а если она и есть, то это слабая сторона его.

По поводу этого и автобіографичности въ широкомъ смыслѣ слова, у Гете мы находимъ слѣдующія соображенія. Онъ убѣжденъ, что библія тѣмъ болѣе интересна, чѣмъ ближе мы ее понимаемъ, чѣмъ болѣе намъ становится ясно и наглядно, что каждое слово, понятое нами въ обыкновенномъ значеніи и примѣняемое нами, какъ общее, имѣло въ свое время совершенно индивидуальный оттѣнокъ по мѣсту и времени, выросло на извѣстной почвѣ и зависитъ отъ мелкихъ красокъ. Здѣсь историческія черты, а не общія, другими словами, какъ они, эти библейскіе стихи, автобіографичны!

И Гоголь, и Тургеневъ какъ бы обвиняли себя въ недостаткѣ той доли свободной фантазіи, которая лишала ихъ возможности свободно творить, признавались въ своей неспособности „изобрѣтать". При недостаткѣ живыхъ образовъ музѣ ихъ не съ чего было писать. А когда Тургенева обвиняли въ незнаніи Россіи, онъ оправдывался, онъ утверждалъ, что публика, какъ всякая старушка, черезчуръ держится „ходячихъ мнѣній, какъ бы они ни были неосновательны". „Напримѣръ, она постоянно утверждаетъ, что послѣ „Записокъ охотника" всѣ мои сочиненія плохи, вслѣдствіе моего отсутствія изъ Россіи, которую я будто бы поэтому и знать не могу. Но этотъ упрекъ можетъ относиться лишь къ тому, что я написалъ послѣ 1863 г., такъ какъ до того времени, до моего 45-лѣтняго возраста я безвыѣздно жилъ въ Россіи". Слѣдовательно, она признаетъ необходимость жизни въ средѣ, изображаемой ими. Гоголь какъ бы противнаго мнѣнія на этотъ счетъ, когда говоритъ о преимуществахъ наблюденій изъ прекраснаго далека. Въ отсутствіи изъ Россіи онъ усматриваетъ

двѣ цѣли: 1) воспитать себя для Россіи, 2) удовлетворить потребности уединенія, чтобы отодвинулись въ прошедшее современныя явленія, чтобы удалить отъ себя впечатлѣнія и людей. Шумъ и гамъ петербургской жизни, постоянные запросы мѣшали работѣ, разбрасывали мысль.

Можно установить два рода поэтической дѣятельности, соотвѣтствующіе двумъ родамъ поэтическихъ произведеній: лирикѣ и эпосу. Или писатель говоритъ о внѣшнемъ мірѣ потому только, что онъ производитъ на него впечатлѣніе; или говоритъ о себѣ самомъ, о своихъ душевныхъ переживаніяхъ потому только, что о внѣшнемъ мірѣ говорить иначе, чѣмъ своими словами, разсказывая о себѣ, нельзя. Первые настроены, лирически, вторые—эпически. И въ томъ и въ другомъ случаѣ отъ художника требуется работа, напряженіе мысли, трудъ, безъ котораго немыслимо и вдохновеніе. Въ этомъ отношеніи цѣнно письмо Тургенева къ одному юному литератору:

„Если васъ изученіе человѣческой физіономіи, чужой души, интересуетъ больше, чѣмъ изложеніе собственныхъ чувствъ и мыслей; если, напр., вамъ пріятнѣе вѣрно и точно передать наружный видъ не только человѣка, но простой вещи, чѣмъ красиво и горячо высказать то, что̀ вы ощущаете при видѣ этой вещи или этого человѣка, значитъ, вы объективный писатель и можете взяться за повѣсть или за романъ“.

„Что же касается до труда, то безъ него, безъ упорной работы, всякій художникъ останется диллетантомъ; нечего тутъ ждать такъ наз. благодатныхъ минутъ вдохновенія; придетъ оно—тѣмъ лучше, а нѣтъ—все-таки работайте. Да не только надъ своей вещью работать надо, надъ тѣмъ, чтобы она именно выражала то, что̀ вы хотѣли выразить, и въ той мѣрѣ и въ томъ видѣ, какъ вы этого хотѣли: нужно еще читать, учиться безпрестанно, вникать во все окружающее, стараться не только уловлять жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, но и понимать ее, понимать тѣ законы, по которымъ она движется, и которые не всегда выступаютъ наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типовъ — и со всѣмъ тѣмъ всегда оставаться вѣрнымъ правдѣ, не довольствоваться поверхностнымъ изученіемъ, чуждаться эффектовъ и фальши. Объективный писатель

беретъ на себя большую ношу; нужно, чтобы его мышцы были крѣпки...“

Здѣсь самъ мастеръ-художникъ даетъ молодому начинающему писателю наставленіе, которое можетъ быть выражено двумя простыми словами: „надо учиться“. И дѣло сводится, слѣдовательно, къ тому, что̀ заклеймлено презрительной кличкой: „прописная мораль“. Да, прописная мораль, но ее приходится повторять, необходимо о ней напоминать. Надо здѣсь сдѣлать маленькую оговорку. Останавливаясь на разсматриваемыхъ явленіяхъ, А. А. Потебня, заканчивая свой анализъ, какъ бы пораженный блѣднымъ выводомъ, полученнымъ изъ только-что цитированнаго письма Тургенева, остановился и призадумался. Да, въ Россіи, сказалъ онъ, часто слово, не имѣющее въ себѣ ничего нехорошаго, скоро становится бранью, что̀, напр., случилось со словомъ „доморощенный“: наши „доморощенные критики, доморощенные художники и т. д. Fi donc!“ Это имѣетъ историческія основанія. Это презрѣніе къ домашнему, презрѣніе къ себѣ вполнѣ совмѣстимо съ холопской наглостью, когда я бью себя по щекамъ и тутъ же считаю себя чуть ли не перломъ созданія. Чтобы оборвать говорящаго, „ему скажутъ: „ты говоришь прописную мораль“. Неужели „не укради“ тѣмъ не хорошо, что оно—прописная мораль. Да тѣмъ оно и хорошо, что стало прописной моралью, чѣмъ-то будничнымъ, о чемъ не говорятъ даже. Хорошо заставить почувствовать это положеніе. Что̀ человѣкъ дѣлаетъ худого, если онъ говоритъ прописную мораль: „учитесь, работайте!“ Если ужъ не знаемъ въ себѣ талантовъ, и откуда ихъ Богъ посылаетъ, то „роби небоже, то й Богъ поможе“. А между тѣмъ очень умные люди, въ томъ числѣ и Бѣлинскій, не замѣтили, что они проповѣдуютъ отрицаніе выводовъ этой простой, прописной морали, отрицаніе, выведенное ими изъ словъ Гоголя, который также училъ, что поэтъ долженъ учиться, наблюдать, работать, да и работалъ самъ...

VIII.

Исходной точкой предыдущихъ разсужденій были взяты свойства слова и аналогія этихъ свойствъ со свойствами сложныхъ поэтическихъ произведеній. Такъ какъ слово имѣетъ прежде всего значеніе для самого говорящаго и потомъ только

уже и для слушающаго, то такого же рода двоякое значеніе должно быть признано и за поэтическими произведеніями. Все сказанное выше относилось къ первому, т.-е. къ значенію произведенія для самого автора.

Прежде чѣмъ идти дальше, необходимо припомнить слѣдующее. Слово не можетъ быть понимаемо, какъ выраженіе готовой мысли; оно вынуждается головной работой человѣка и служитъ средствомъ созданія мысли.

Какъ примѣнить это къ поэтическому произведенію? Серьезный настоящій художникъ, не диллетантъ, въ каждомъ актѣ творчества рѣшаетъ важную для себя задачу. И если его личность выдается изъ ряда обыкновенныхъ людей по своему интеллекту, то эта его работа пріобрѣтаетъ огромное общественное значеніе; и рѣшеніе задачи, важное сначала, прежде всего для себя, становится тѣмъ самымъ важнымъ для другихъ. Гете говоритъ о себѣ, что вся его внутренняя дѣятельность представляется, какъ какое-то живое исканіе, эвристика, которая, признавая существованіе неизвѣстнаго правила, о сущности котораго онъ только догадывался, старалась найти это правило во внѣшнемъ мірѣ и вмѣстѣ съ внѣшнимъ міромъ провести. По словамъ Тургенева, можно различать поэтовъ субъективныхъ и объективныхъ. Дѣленіе это можетъ быть принято приблизительно только и не совпадаетъ съ раздѣленіемъ поэтическихъ произведеній на эпическія и лирическія. „Война и миръ“, напр., произведеніе эпическое, но оно гораздо болѣе субъективно, чѣмъ многія лирическія произведенія. Если настроеніе поэта преимущественно эпическое, то *актъ творчества*, совершаемый имъ, будетъ имѣть значеніе рѣшенія исторической задачи. Именно, *актъ творчества*, а не произведеніе, потому что мы говоримъ, напр., что „Фаустъ“ — *произведеніе* Гете, но писалось оно въ теченіе цѣлаго ряда лѣтъ и вмѣщаетъ, такъ сказать, въ себѣ много такихъ отдѣльныхъ актовъ творчества.

А что значитъ писать исторію? Писать исторію, по словамъ Гете, значитъ нѣкоторымъ образомъ сваливать съ плечъ прошедшее, отдѣлываться отъ него, не въ смыслѣ становиться ему чуждымъ, а въ смыслѣ переживанія, какъ говорятъ философы, „момента развитія“, вслѣдствіе котораго мы стали выше. Т.-е для насъ какъ бы возможно сдѣлать въ поэтическомъ творчествѣ опытъ прошедшаго и сдѣлать невозможнымъ повтореніе этого опыта въ дѣйствительности, отмѣтить ненужность

такого опыта. Цѣль исторіи не въ томъ, чтобы вызвать подражаніе, добыть уроки въ смыслѣ примѣровъ, достойныхъ для подражанія. Прошедшее не повторяется, и человѣкъ, видящій въ ней учительницу жизни въ этомъ смыслѣ, былъ бы консерваторомъ въ дурномъ смыслѣ этого слова. Истинная цѣль ея — указывать тропинки, по которымъ ходило это прошедшее и сдѣлать невозможнымъ хожденіе по этимъ тропинкамъ. Родъ исторической задачи въ этомъ смыслѣ мы находимъ и въ живописи, берущей сюжеты изъ библіи, изъ исторіи.

Когда Тургеневъ изображаетъ въ своихъ романахъ свѣжую современность, то и въ этомъ случаѣ онъ рѣшаетъ также историческую задачу. Нѣкоторые изъ созданныхъ имъ типовъ, какъ, напр., Базаровъ, отнесены къ разряду пророческихъ и доступны были въ его время изученію и наблюденію немногихъ; но въ какія-нибудь десять лѣтъ они распложаются такъ сильно, что покрываютъ всю поверхность общества. Какъ это ему удалось? На это можно отвѣтить развѣ только сравненіемъ: „почему піявка передъ дождемъ прячется на дно рѣки, или воробьи купаются въ пыли? Почему пѣтухъ неизвѣстнымъ какимъ-то образомъ чувствуетъ приближеніе дня? У Тургенева было такое чутье, говорятъ, и вотъ почему мы имѣемъ у него рядъ пророческихъ типовъ, по которымъ могъ всякій предсказывать дальнѣйшій ходъ событій.

Какъ бы то ни было, если поэтъ настроенъ эпически — онъ рѣшаетъ историческую задачу; если онъ лирикъ, а къ лирикѣ, какъ къ субъективному роду поэтическихъ произведеній относится и сатира, то онъ пишетъ исторію своей души и косвенно исторію своего времени, и это служитъ для него средствомъ саморазвитія. Такого рода акты саморазвитія могутъ происходить и въ заурядныхъ лицахъ, которыя также могутъ быть *истинными* поэтами. Работа надъ собой выдающихся по своимъ дарованіямъ лицъ является въ то же время и работой общества надъ самимъ собой, а писать исторію своей души и исторію своего времени, сваливать съ плечъ своихъ прошедшее, значитъ отдѣлываться отъ своихъ пороковъ, недостатковъ. Всякому припомнится это изреченіе Гёте при чтеніи 3-го письма Гоголя по поводу „Мертвыхъ душъ“, которое неоднократно цитируется, какъ авторское толкованіе процесса творчества. Самое цѣнное для насъ въ данномъ случаѣ въ этихъ признаніяхъ это то, что если нѣкоторыя дур-

ныя качества гоголевскихъ героевъ списаны имъ съ самого себя, то у автора была высшая точка зрѣнія—осмѣяніе своихъ недостатковъ: „Я не люблю моихъ мерзостей и не держу ихъ руку, какъ мои герои. Я воюю съ ними и буду воевать, и изгоню ихъ. Я уже отъ многихъ своихъ гадостей избавился тѣмъ, что передалъ ихъ своимъ героямъ, ихъ осмѣялъ въ нихъ и заставилъ также другихъ надъ ними посмѣяться". Слова гоголевскаго городничаго: „чему смѣетесь? Надъ собой смѣетесь" прекрасно дополняютъ это авторское признаніе. И глубокій, трагическій смыслъ получаетъ авторское слово въ „Театральномъ разъѣздѣ": „Мнѣ жаль, что никто не замѣтилъ честнаго, благороднаго лица въ комедіи". Этимъ честнымъ, благороднымъ лицомъ, былъ гоголевскій смѣхъ.

Съ этой точки зрѣнія исторія литературы по отношенію къ произведеніямъ отдѣльныхъ личностей и цѣлыхъ рядовъ писателей имѣетъ своей задачей выяснить, какимъ образомъ люди отдѣлывались стихами или прозой отъ явленій, мучившихъ ихъ сознаніе, требовавшихъ властно ихъ художественнаго поэтическаго истолкованія. Лермонтовъ прямо заявляетъ, что отдѣлался стихами отъ своего демона: „и этотъ дикій бредъ преслѣдовалъ мой разумъ много лѣтъ". Пушкинъ о „Кавказскомъ плѣнникѣ" говоритъ, что это первый опытъ, неудачный характера, съ которымъ онъ насилу сладилъ, т.-е. не могъ вполнѣ объективировать извѣстное состояніе своего духа. Онъ продолжалъ этотъ опытъ въ „Цыганахъ", „Евгеніи Онѣгинѣ". Врядъ ли можно согласиться съ мнѣніемъ Лермонтова, высказаннымъ о себѣ; скорѣе у него желаемое и ожидаемое изображено, какъ настоящее и даже прошедшее, сбывшееся. Что до Гоголя, то нѣкоторымъ чертамъ своего характера, отъ которыхъ онъ отдѣлывался, онъ остается вѣренъ до конца своей жизни.

Значитъ, если принять во вниманіе, что рѣшая въ указанномъ смыслѣ историческія задачи, поэты остаются всегда субъективны; что эта область субъективнаго безгранична, такъ какъ всегда почему-либо мы останавливаемся на томъ или другомъ; что мы можемъ искать личныхъ мотивовъ даже въ такихъ вещахъ, какъ „Капитанская дочка" Пушкина—то въ этомъ смыслѣ всякая поэзія автобіографична, и поэты, по выраженію Гёте, похожи на медвѣдей, сосущихъ свою собственную лапу.

Конечно, нельзя понимать автобіографичность поэтическихъ произведеній въ буквальномъ смыслѣ слова, такъ какъ, само собою разумѣется, нельзя думать, что въ „Дѣтствѣ, отрочествѣ и юности" Л. Толстой изобразилъ подлинныхъ отца и мать, а Гоголь занимался скупкой мертвыхъ душъ подобно своему герою и т. п. Поэты не любятъ молчать, говоритъ Гёте: они хотятъ показать себя толпѣ. Никто не станетъ исповѣдываться *прозой*, но нерѣдко поэты дѣлаютъ признаніе sub rosa—на ушко, въ тихой рощѣ. Не станетъ, конечно, человѣкъ заявлять передъ всѣми, что онъ лжецъ и т. п. Л. Н. Толстой въ своей исповѣди невполнѣ искренень; въ ней видна затаенная мысль, что ему, конечно, не вѣрятъ, что онъ таковъ, какъ онъ самъ о себѣ говоритъ. Никто не станетъ добровольно обличать себя, но sub rosa можно, говоритъ Гёте, разсказать все, какъ заблуждался поэтъ, къ чему стремился, что̀ претерпѣлъ и что̀ любилъ, и связать въ одинъ букетъ поэтическихъ цвѣтовъ и старикамъ и юношамъ. И это примѣнимо не только къ его лирическимъ произведеніямъ, но ко всякимъ произведеніямъ вообще. Поэтъ гораздо болѣе обнажаетъ свою душу, чѣмъ музыкантъ, живописецъ, ученый.

Автобіографичность состоитъ не только, такъ сказать, въ грубыхъ, осязаемыхъ вещахъ, но во многихъ подробностяхъ слога и въ этомъ смыслѣ выраженіе „слогъ-человѣкъ" вполнѣ справедливо, хотя мало имѣется изслѣдованій съ такой автобіографической и психологической точки зрѣнія. Удобнѣе всего въ этомъ отношеніи Гоголь. Нѣкоторыя черты его слога выступаютъ очень рѣзко во всѣхъ его писаніяхъ, и это показываетъ, какъ трудно было ему отдѣлаться отъ самого себя, и онъ, дѣйствительно, не отдѣлался до конца жизни.

Гоголь—великій человѣкъ въ обыкновенномъ смыслѣ этого слова; онъ вмѣстѣ съ Пушкинымъ — духовный отецъ нашей литературы романовъ и повѣстей съ конца 40-хъ годовъ. Но у этого великаго человѣка, по его собственному признанію, были слабости, съ которыми онъ воевалъ: и въ слогѣ его произведеній и въ интимной перепискѣ мы находимъ спеціальныя стилистическія формы, весьма свойственныя Хлестакову; эти стилистическія формы находятся въ связи съ чертой характера, которую можно назвать хлестаковщиной.

Что же такое Хлестаковъ? Это не простой лгунъ, и хлестаковщина не есть ложь. Гоголевскій городничій вретъ и

вретъ сознательно, но Хлестаковъ вретъ подъ вліяніемъ хорошаго завтрака и публики, слушающей его, и самъ упивается своимъ враньемъ. Гоголь далъ указаніе исполнителямъ, чтобы актеръ изображалъ не пьянаго, а слегка подвыпившаго, чтобы онъ опьянѣлъ скорѣе отъ собственныхъ словъ, а не отъ выпитаго. И когда Хлестакову случилось обмолвиться правдой, то онъ самъ себя уличаетъ во лжи.

Отъ Хлестакова можно было отдѣлаться, пожалуй, но если эти постоянныя преувеличенія и преуменьшенія, эти гиперболы въ крови, а у Гоголя мы ихъ встрѣчаемъ съ перваго до послѣдняго произведенія въ очень рѣзкой формѣ, то ужъ съ этимъ трудно справиться. Тогда такая стилистическая особенность можетъ быть источникомъ и достоинствъ и недостатковъ и причиной другихъ, повидимому, отдаленныхъ явленій. Наши болѣзни — не случайности, и есть причины, отъ которыхъ люди умираютъ. Въ данномъ случаѣ прекрасное примѣненіе получаетъ сербская пословица: „всякая птица гибнетъ отъ своего клюва“, т.-е. чѣмъ поработаешь, отъ того и умрешь. Смерть Всеволода Гаршина, хотя сопряженная со случайностью, подтверждаетъ этотъ взглядъ. Люди, работающіе умомъ, умираютъ отъ чрезмѣрнаго умственнаго напряженія. Гоголь имѣлъ задатки этой болѣзни, и самъ онъ не разъ говорилъ о томъ, что на него временами находили страшные припадки, приступы тоски, что страшно въ особенности для него было то состояніе, которое напоминаетъ болѣзнь его въ Вѣнѣ, то волненіе ума, которое превращаетъ всѣ образы въ исполинскія созданія, незначительное пріятное чувство — въ страшную радость, незначительное огорченіе—въ такую мучительную печаль, которая оканчивалась обморокомъ.

Можно положительно утверждать, что нѣкоторыя особенности языка Гоголя находятся въ связи съ болѣзнью, о которой онъ самъ говоритъ, и которая, собственно говоря, была лишь преувеличеніемъ его нормальнаго состоянія. Выраженія, характеризующія это его нормальное состояніе, можно разбить на нѣсколько категорій.

Сюда прежде всего относятся такіе образы, какъ описаніе Церковнаго хора въ М. Д.: „тенора становятся на цыпочки, и все порывается кверху, а онъ одинъ (басъ), засунувъ свой бритый подбородокъ въ воротъ рубахи, присѣвъ до самой земли, пускаетъ оттуда ноту“ и пр. Затѣмъ преувеличенія въ

выраженіяхъ — „никогда“, „отъ самаго созданія свѣта не было ничего подобнаго“ и пр.: напр. приготовленіе къ балу — „отъ самаго созданія свѣта не потрачено было никогда столько времени“ и т. д. Далѣе—такія выраженія, какъ „всѣ, всѣ, всѣ единогласно, нигдѣ, ни въ какой землѣ“, „никогда ничего подобнаго не было“, или „всякій отъ купца до послѣдняго бобыля“. Чувствуя необходимость умѣрять себя въ этомъ отношеніи, Гоголь попадаетъ все-таки въ смѣшную гиперболичность, и положеніе его въ данномъ случаѣ трагично. Такъ обычную гиперболу „въ милліонъ тысячу разъ“ онъ замѣняетъ довольно скромнымъ, повидимому, выраженіемъ „въ нѣсколько разъ“. И что́ же выходитъ? Получаются новыя неуклюжія гиперболы: „этотъ мелкій поставщикъ былъ въ *нѣсколько разъ* безчувственнѣе *всякихъ* большихъ“; „обязанности, которыя въ *нѣсколько разъ* возвышеннѣе *всякихъ* другихъ. Это „*всякихъ*“ дѣлаетъ скромное „въ нѣсколько разъ“ гиперболичнѣе этого „въ милліонъ разъ“, которое вошло въ обиходъ, какъ „сто разъ“, „десять разъ говорилъ я“ и пр. Самая поправка „въ нѣсколько разъ“ напоминаетъ въ этомъ отношеніи стремленіе лицъ, неправильно употребляющихъ родительный падежъ при глаголѣ, ставить его и тамъ, гдѣ онъ неумѣстенъ. Чувствуя за собою этотъ грѣхъ, Гоголь подчеркиваетъ его такими поправками, нерѣдко отъ преувеличенія переходя къ чрезмѣрному уменьшенію. „И эти наставленія въ нѣсколько разъ больше принесутъ пользы, чѣмъ всякія мечтанія... бѣдныя получатъ отъ васъ въ нѣсколько разъ больше благодѣяній, чѣмъ всякіе пріюты“ (въ письмѣ къ одной барышнѣ).

Болѣзнь Гоголя состояла въ томъ, что впечатлѣнія звука, свѣта, радости, печали разрастались до грандіозныхъ размѣровъ. Какъ будто для усиленія звука существовалъ въ немъ сильный резонаторъ, для усиленія свѣта—рядъ зеркалъ. При наклонности человѣка къ подобному настроенію, что̀ будетъ съ воззрѣніями человѣка на свое *я*? Подобно другимъ гиперболамъ, въ языкѣ существуетъ своеобразное pluralis majestatis—*мы*. На этой почвѣ, при указанной наклонности, это *я* сливается съ большими массами, классами людей, сословіями. И въ такомъ раздутомъ состояніи это *я* легко подвергается оскорбленіямъ. Гоголь объективировалъ это *я* и не безъ основанія. Россія—чудная страна: скажи только о какомъ-нибудь титулярномъ совѣтникѣ... и всѣ титулярные совѣтники отъ

Риги до Камчатки и пр. Въ департаментѣ... но не будемъ лучше называть его... *теперь* уже всякій частный человѣкъ считаетъ въ лицѣ своемъ оскорбленнымъ все общество. Гоголь напрасно пріурочиваетъ это къ своему времени. Чувство своего раздутаго *я*, сознанія своего величія является хроническимъ недугомъ, выходящимъ за предѣлы гоголевской эпохи; и изъ сознанія этого величія проистекали и проистекаютъ обыкновенныя такимъ людямъ душевныя настроенія, въ силу которыхъ каждаго, несогласнаго съ ними въ политическихъ принципахъ, они называютъ измѣнникомъ отечества. Вы не согласны со мной, не держитесь моего взгляда на положеніе Россіи; но такъ какъ *я—Россія*, то *вы—измѣнникъ*. Такое же отождествленіе своего *я* съ наукой и обвиненіе своего противника не въ ошибкѣ, а въ ненаучности. Изъ области литературной критики характерно одно мѣсто у Тургенева по поводу статьи Писарева: „Вы говорите, что *всѣ* молодые люди плюются, а кто его знаетъ, можетъ быть и не всѣ. Странно, какъ это можно поручиться за всѣхъ молодыхъ людей, заключая по десятку вашихъ знакомыхъ“...

Такое болѣзненное по временамъ состояніе бываетъ удѣломъ и самого писателя-художника; но оно не можетъ быть устойчиво, въ противномъ случаѣ оно оканчивалось бы сумасшествіемъ (mania maestatis). Оно временно, или будетъ смѣняться самоуничиженіемъ. Это весьма характерно для творчества Гоголя, для его колебаній отъ преувеличенія къ уменьшенію. Считается безспорнымъ положеніе, что сила смѣха, сила отрицанія прямо обусловливаетъ нѣкоторыя лирическія мѣста съ ихъ высоко-патетическимъ содержаніемъ. Какъ приведенныя выше гиперболическія выраженія, такъ эти переходы отъ „тины мелочей“ и „пошлости пошлаго человѣка“ къ такимъ чрезмѣрнымъ по своему тону лирическимъ мѣстамъ, какъ сравненіе Руси съ тройкой, характерны для Гоголя. А послѣ такихъ выраженій, какъ „все устремило на меня свои очи... неестественною властью освѣтились мои очи... вдругъ фельдъегерь, разрушающій всю иллюзію. Послѣ этого смѣшно, конечно, спрашивать, имѣлъ ли право авторъ быть въ такомъ гиперболическомъ настроеніи, что прочіе народы постаранивались прочь, давали дорогу птицѣ-тройкѣ. Смѣшно спрашивать и потому еще, что послѣ горделивыхъ заявленій о своемъ призваніи, величіи своего служенія, вы встрѣчаете такія признанія: всѣ средства испытаны, я почувствовалъ *презрѣнную слабость моего характера*“; а послѣ изданія „Выбранныхъ мѣстъ изъ переписки съ друзьями“, хотя и въ частномъ письмѣ къ Жуковскому, у Гоголя хватило искренности сказать: я такимъ Хлестаковымъ размахнулся въ моей книгѣ, что у меня духу не хватаетъ заглянуть въ нее. Какая нравственная сила нужна, чтобы послѣ такого высокаго мнѣнія о своей дѣятельности, о себѣ, выставлять свои недостатки и такъ рѣзко.

Личныя индивидуальныя наклонности, встрѣтившись съ извѣстными общественными теченіями, еще болѣе усилились. Для русскаго общества эти колебанія между самовозвеличеніемъ и самоуничиженіемъ весьма характерны, и подъ эту формулу можно подвести весьма крупныя явленія въ развитіи русскаго общества и русской литературы. Задолго до столкновенія съ западомъ въ Московскомъ государствѣ возникло своеобразное высокомѣріе. Еще Котошихинъ писалъ, что россійскаго государства люди породой спесивы... дѣтей своихъ не пускаютъ въ другія страны, страшась того, чтобы, узнавъ, какія тамошнихъ государствъ вѣры и обычаи и вольность благую, начали бы свою вѣру отмѣнять и къ сродичамъ никакого бы попеченія не имѣли, т.-е. попросту не смѣялись бы надъ ними. Это не закоренѣлая спесь, а спесь неустойчивая, готовая превратиться въ малодушіе и уныніе. Эти рѣзкіе переходы, колебанія, исключающія возможность спокойнаго труда и личнаго счастія, сказываются и въ исторіи, и въ поэзіи, и въ повседневной жизни. „Допустимъ, я не ученъ, но тѣмъ неменѣе и пр.“ Положимъ, я небогатъ, но а чувствую свою независимость“... Такого рода гордость бѣдностью распространена въ большихъ кругахъ общества. Въ литературѣ между прочимъ указанныя выше колебанія сказались въ переходѣ отъ оды къ сатирѣ, и Гоголь только ярко выразилъ это сочетаніемъ въ себѣ „лирической способности“ и „силы смѣха“.

Указанное настроеніе Гоголя, его колебанія могли быть усилены славянофильствомъ. Крайности славянофильства заключаются не въ его догматахъ, а въ томъ, что оно гиперболично, что оно горделиво даже въ своемъ смиреніи.

Заслуга Пушкина, котораго за это цѣнилъ очень Гоголь, заключается въ томъ, что онъ нашелъ спокойное настроеніе и языкъ для спокойнаго изображенія общества, спокойное

чувство спокойной любви къ самому себѣ и къ чужимъ! Это спокойное настроеніе благотворно отразилось и на обществѣ.

Все только-что сказанное еще разъ подтверждаетъ мысль, что поэтическія произведенія представляютъ извѣстный способъ объективированія мысли поэта и того, что̀ съ ней связано, т.-е. явленій окружающей жизни, настроеній, царящихъ въ обществѣ. Такимъ образомъ, уже здѣсь, говоря о значеніи произведенія для самого автора, художника-писателя, мы видимъ, что удовлетвореніе личнымъ потребностямъ, запросамъ своей души органически связано съ удовлетвореніемъ запросамъ и настроеніямъ своего времени.

IX.

Перейдемъ теперь къ другой сторонѣ поэтическаго творчества, къ вопросу о значеніи продуктовъ этого творчества для другихъ, для читателей, къ вопросу о жизни поэтическаго произведенія въ пониманіи читателей.

Такъ какъ между образнымъ словомъ и поэтическимъ произведеніемъ существуетъ полная аналогія, переходящая въ тождество, то говоря о *пониманіи*, *пользованіи*, *примѣненіи* готовыхъ поэтическихъ произведеній, мы прежде всего замѣтимъ, что въ сознаніи слушающаго, въ живой рѣчи происходятъ тѣ же явленія, что̀ и въ сознаніи говорящаго, только въ обратномъ порядкѣ. Процессъ пониманія представляетъ нѣчто обратное процессу созданія поэтическаго произведенія. Если образъ является вторымъ въ процессѣ творчества, какъ бы отвѣтомъ на вопросъ, возникшій въ душѣ художника, то въ моментъ пользованія готовымъ, даннымъ поэтическимъ образомъ слушателю, читателю первымъ дается слово или сложный поэтическій образъ, а примѣненіе, значеніе его онъ находитъ въ запасѣ прежде имъ воспринятаго. Но такъ какъ примѣненіе въ зависимости отъ этого запаса постоянно будетъ измѣняться, то измѣняется вмѣстѣ съ тѣмъ и общій признакъ, общая идея, возникающая при пониманіи, т.-е. то общее, что̀ связываетъ образъ поэта съ кругомъ мысли критика, читателя. Однимъ словомъ, намъ требуется уяснить слѣдующее положеніе: когда поэтическій образъ созданъ, то будетъ ли пользоваться этимъ поэтическимъ образомъ самъ создавшій, художникъ, или другой

кто-либо,—во всякомъ случаѣ это пользованіе будетъ состоять въ примѣненіи къ чему-то *общему* разныхъ случаевъ, а эти случаи будутъ каждый разъ, когда происходитъ пользованіе готовымъ поэтическимъ образомъ, непремѣнно различны и въ самомъ создавшемъ и въ понимающемъ. Въ отдѣльномъ словѣ это не такъ очевидно, какъ въ поэтическомъ произведеніи.

Возьмемъ извѣстное стихотвореніе Пушкина „Анчаръ“—древо яда. Что было въ моментъ творчества тѣмъ вопросомъ, тѣмъ Х-омъ, который вызвалъ движеніе мысли, и отвѣтомъ на который былъ данный въ стихотвореніи образъ,—это тайна поэта. Мы можемъ только приблизительно опредѣлить то настроеніе, въ которомъ онъ находился, создавая образъ, указать историко-литературные источники, откуда онъ заимствовалъ черты для этого образа. Можно думать о какой-нибудь причинѣ политическаго характера, побудившей написать стихотвореніе; и съ этой точки зрѣнія дѣлались догадки на томъ основаніи, что оно напечатано было безъ разрѣшенія Николая I.

Остановимся на другомъ вопросѣ: на что этотъ образъ? Кому онъ нуженъ? Образъ сложный; отдѣльныя черты его представляютъ нѣчто связное, устойчивое настолько, что изъ нихъ нельзя ничего выбросить, и къ нимъ нечего прибавлять; онъ живетъ, но какъ онъ живетъ, къ чему онъ примѣняется? Въ повѣсти Тургенева „Затишье“ центральное мѣсто занимаетъ фигура провинціальной барышни. Марья Павловна Глубская, сосредоточенная натура, не лишенная способности понимать поэтическое, не любила стиховъ, а въ особенности сладкихъ. Пушкина она считала сладкимъ стихотворцемъ, очевидно, на основаніи памятныхъ „звуковъ сладкихъ и молитвъ“. Ей замѣтили, что у Пушкина есть и горькіе стихи и прочли „Анчаръ“. Она чутко прислушивалась къ стихамъ, она жадно схватила образъ, въ ея душѣ произошелъ бурный процессъ вдохновеннаго пониманія; въ ея душѣ, тяжелымъ кошмаромъ угнетенной, лежалъ запасъ мыслей и чувствъ, въ созданіи которыхъ сыгралъ видную роль нѣкій Веретьевъ. Каковъ былъ кругъ идей, чувствъ М. П., трудно сказать, но несомнѣнно ей приходили въ голову мысли, что въ любви не можетъ быть равенства, и свои отношенія къ Веретьеву она сопоставила съ отношеніями рабыни къ господину, раба къ царю. Веретьевъ бросаетъ ее, она топится въ прудѣ.

Такое примѣненіе образа далеко отличается отъ того, какого

можно было бы ожидать, и какого, можетъ быть, ждалъ Пушкинъ. Образъ поэтическій какъ-будто остался тотъ же, что и въ моментъ созданія поэтомъ, но, несомнѣнно, онъ уже не тотъ въ представленіи тургеневской героини. Его неподвижность, неизмѣняемость только кажущаяся, относительная; измѣненія, которыя онъ претерпѣлъ отъ Пушкина до Марьи Павловны; очень незначительны въ сравненіи съ примѣненіемъ его. Общая связь между образомъ и тѣмъ, къ чему онъ примѣняется, намъ кажется также неподвижной, потому что мы называемъ ее обыкновенно отвлеченнымъ словомъ (эгоизмомъ, положимъ).

Что́ можетъ значить такое явленіе: образъ остается относительно неподвижнымъ, а примѣненіе его весьма измѣнчиво? Это значитъ тоже самое, что говорилось не разъ о роли слова въ процессѣ пониманія. При словѣ никто не думаетъ того самаго, что и другой, и всякое пониманіе, въ сущности, есть непониманіе, а всякое согласіе въ мысляхъ есть разногласіе. Думать при словѣ непремѣнно то, что думаетъ другой, это значитъ перестать быть самимъ собой. Поэтому, пониманіе въ смыслѣ тождества мысли и говорящаго и слушающаго есть иллюзія, какъ то, что намъ кажется, что мы принимаемъ за внѣшній міръ, наши собственныя представленія о немъ. Въ душѣ нѣтъ ничего, кромѣ созданнаго ея творческою самодѣятельностью, и при пониманіи мысль не передается, а слушающій ее, *повторяя слова*, создаетъ свою мысль, которая въ немъ занимаетъ мѣсто, сходное съ мѣстомъ, занимаемымъ соотвѣтствующей мыслью говорящаго.

Примѣняя это къ поэтическому образу, мы наблюдаемъ полное тождество. Что такое критика поэтическаго произведенія? Это прежде всего не осужденіе, не оцѣнка даже, а сужденіе и притомъ художественное, эстетическое со всѣми признаками процесса поэтическаго творчества. Мы нарочно ставили рядомъ съ выраженіями „слушатель, читатель“ и слово „критикъ“, какъ синонимъ. Всякая *критика*, какъ и всякое пониманіе художественнаго произведенія, фактически распадается на тѣ же моменты, изъ которыхъ состоитъ и *творчество*. Обратившись къ прошедшему поэтическаго произведенія, критика можетъ указать, изъ чего сложился тотъ или иной поэтическій образъ, каковъ его составъ, но самый способъ его возникновенія критикѣ не доступенъ, потому что можно сказать, какъ говоритъ Гете, откуда взялъ поэтъ (указать книгу,

которая была извѣстна поэту, опредѣлить матеріалъ, данный жизнью, житейскимъ опытомъ и пр.), но *какъ?*—это тайна. Разстояніе между матеріаломъ, бывшимъ въ распоряженіи поэта, между реальными данными и поэтическимъ образомъ такъ огромно, что для насъ оно всегда останется чѣмъ-то таинственнымъ.

До тѣхъ поръ, пока критика занимается анализомъ, такъ сказать, состава поэтическаго образа, она объективна; только вопросъ о поводѣ созданія для нея остается недоступнымъ, и здѣсь она будетъ вращаться въ области субъективныхъ предположеній, Что мы знаемъ, напр., о стихотвореніи Пушкина „Узникъ“ (Сижу за рѣшеткой въ темницѣ новой)? Мы можемъ знать общее настроеніе Пушкина, его порывы къ свободѣ, его думы о побѣгѣ за границу, но частностей, ближайшихъ къ образу, мы не можетъ опредѣлить. Что же остается послѣ только-что сказаннаго на долю критика? Новое примѣненіе поэтическаго образа, какъ и всякому пользующемуся имъ. Если онъ безъ футляра и безъ очковъ, окрашенныхъ въ опредѣленный цвѣтъ, если онъ, попросту сказать, добросовѣстный человѣкъ, онъ долженъ сказать: или—я этого не понимаю, я не нахожу примѣненія этого образа, считаю его для себя, а можетъ быть, и для другихъ, ненужнымъ, безполезнымъ, а слѣдовательно, неудачнымъ или нехорошимъ; или—я лично примѣняю его къ тому-то и тому-то, мнѣ это примѣненіе было важно, оно уясняетъ, обобщаетъ прекрасно рядъ такихъ-то явленій, для которыхъ у меня не было подходящаго образа, я нашелъ его въ данномъ произведеніи и считаю его удачнымъ, хорошимъ.

Здѣсь можетъ возникнуть одинъ вопросъ: да имѣлъ ли право критикъ дѣлать то или иное примѣненіе? Имѣла ли право тургеневская героиня дѣлать то примѣненіе, которое она сдѣлала изъ „Анчара“? Конечно, имѣла. А какое примѣненіе она сдѣлала въ своемъ пониманіи, въ своемъ критическомъ воспріятіи, истолкованіи художественнаго образа, съ тѣми ядовитыми, пропитанными ядомъ листьями, стрѣлами? Да, никакого, но образъ поэтическій „Анчара“ она примѣнила. Другими словами, критикъ въ области примѣненія можетъ быть и неизбѣжно бываетъ субъективенъ, иначе нельзя. Если даже въ его примѣненіи, въ его пользованіи художественнымъ произведеніемъ отразится духъ времени, настроеніе огромной массы общества, т.-е. единственно доступная ему объективность, въ

смыслѣ выраженія общаго мнѣнія, то и здѣсь критика будетъ субъективна по отношенію къ образу, живущему вѣка, переживающему поколѣнія; а каждый вѣкъ и каждое поколѣніе имѣютъ право по-своему пользоваться образомъ, по-своему его примѣнять.

Итакъ, критикъ можетъ быть и неизбѣжно бываетъ субъективенъ, и это не мѣшаетъ ему быть хорошимъ критикомъ, дѣлать удачныя примѣненія поэтическаго образа. Сдѣлано такое удачное примѣненіе (Что такое обломовщина? По поводу романа „Обломовъ"),—произошелъ новый актъ творчества, критикъ становится поэтомъ. Грѣха въ неудачномъ примѣненіи тоже нѣтъ, но чтобы его не было, чтобы не быть такимъ неудачнымъ примѣнителемъ, надо быть поэтомъ. Мало того, не будетъ парадоксомъ, если мы скажемъ, что если критикъ настроенъ поэтически, то даже плохая съ точки зрѣнія идейнаго содержанія quasi-художественная литература можетъ получить удачное примѣненіе (Чуковскій „Натъ Пинкертонъ и современная литература", сборникъ „Колосья", книга 1-я, 1909 г.).

Обыкновенно, особенно въ школьной практикѣ, можно услышать такія требованія, при анализѣ поэтическаго произведенія: вы прежде всего скажите идею стихотворенія, поэмы. Что разумѣется въ данномъ случаѣ подъ идеей? То, что Марья Павловна примѣнила „Анчаръ" къ своей любви къ Веретьеву? Но это не идея, это—частный случай примѣненія образа. Можетъ быть, идея стихотворенія есть нѣчто общее между образомъ и примѣненіемъ, т.-е. понятіе рабства? Но какъ это бѣдно: стихотвореніе „Анчаръ" заключаетъ въ себѣ идею рабства. Это значитъ попасть пальцемъ въ небо! Нѣтъ, надо попасть въ точку. Въ „Войнѣ и мирѣ" намъ представлена цѣлая картинная, портретная галлерея эгоистовъ, начиная отъ Наполеона и кончая Бергомъ, занимающимъ послѣднее мѣсто въ ряду лицъ, „глядящихъ въ Наполеоны" и мечтающихъ о своемъ Тулонѣ. Неужели идеей произведенія будетъ—эгоизмъ?

Но существуетъ какое-то настойчивое требованіе *правильно* понять произведеніе, постигнутъ *настоящую идею* его. И невольно думается, что лучше всего извѣстна она самому мастеру, создавшему образъ. Ему даже предъявляется нерѣдко практикой требованіе: выяснить свое отношеніе къ изображаемому, ставится въ упрекъ отсутствіе такого указанія въ самомъ произведеніи. Допустимъ, что писатель самъ говоритъ о своемъ

пониманіи созданнаго имъ, что онъ, благодаря этому, является своего рода двуликимъ Янусомъ, и создающимъ и критикующимъ созданное. Что мы получаемъ въ такомъ случаѣ?

Разъ созданное освобождается изъ-подъ власти художника, является чѣмъ-то постороннимъ для него самого, настолько постороннимъ, что̀ когда художникъ является комментаторомъ своего произведенія, если только онъ излагаетъ не исторію его возникновенія, не факты, относящіеся къ этой исторіи, а говоритъ, что этотъ образъ значитъ, какіе выводы надо изъ него сдѣлать, то онъ становится въ ряды критиковъ и можетъ быть судимъ наравнѣ съ ними. Такія объясненія ставятъ поэта внѣ его произведенія, такія объясненія нерѣдко бываютъ комичны и служатъ часто тѣмъ, что называется testimonium paupertatis. Нерѣдко авторскія сужденія о своемъ произведеніи бываютъ прямо ошибочны и настраиваютъ насъ по отношенію къ художнику даже враждебно, чего не бываетъ никогда по отношенію къ плохимъ мастерамъ искусства.

Враждебное настроеніе значительной части общества, вызванное въ свое время „Ревизоромъ" Гоголя, было признаніемъ важности искусства, торжествомъ его, торжествомъ для поэта: значитъ, потрафилъ! А онъ старался уяснить себѣ, почему это бывшіе друзья отшатнулись отъ него, и пустился въ ненужныя объясненія. Иного рода враждебное настроеніе общества, вызванное „Выбранными мѣстами изъ переписки". Человѣку выпало на долю говорить и мыслить образами, и при уклоненіи отъ этого своего призванія онъ подвергается всѣмъ неудачамъ, которымъ подчиняется критика. Нельзя за это осуждать Гоголя; можно лишь сочувствовать, сострадать автору „дамы пріятной во всѣхъ отношеніяхъ" и прочихъ персонажей „Мертвыхъ душъ", застигнутому врасплохъ критикой, углубившей, расширившей по своему, субъективно, содержаніе его образовъ, когда онъ въ „Перепискѣ" пытается подавать благіе совѣты своимъ „кошмарнымъ героямъ и героинямъ".

Другой разительный примѣръ авторскаго вмѣшательства въ область критики—„Война и миръ" Л. Н. Толстого, гдѣ, какъ и вообще въ нѣкоторыхъ позднѣйшихъ его произведеніяхъ, наблюдается тоже, что въ басняхъ Крылова: образъ и нравоученіе, поэтическое воспроизведеніе дѣйствительности и объясненія, обыкновенно въ концѣ произведенія, вызывающія,

создающія нерѣдко враждебное отношеніе къ автору мыслящей части общества. Басни Крылова въ большинствѣ случаевъ хороши, но мораль его часто вызываетъ чувство брезгливости, выводы его пахнутъ „Домостроемъ“. Батальныя картины Л. Н. Толстого прекрасны, но его разсужденія, по мнѣнію одного военнаго критика, не выдерживаетъ никакой критики. Какое дѣло намъ до того, что князь Болконскій долженъ быть такимъ, а не инымъ. Я понимаю произведеніе, но показывать мнѣ, какъ шьется чоботъ, это значитъ ставить себя въ положеніе того, кто говоритъ: „я швецъ на все село!“ Я одинъ знаю, какъ надо понимать мое произведеніе. Забудьте о томъ, что вы существуете, откажитесь отъ всего того, чему васъ научила жизнь и вашъ личный опытъ, откажитесь отъ удовольствія привести въ порядокъ свои мысли, свои думы подъ вліяніемъ прекраснаго образа. Вотъ чего требуетъ авторъ!

Авторскія объясненія имѣютъ свое значеніе только для характеристики его личной психологіи. Цѣнность, живучесть поэтическаго произведенія зависитъ не отъ нихъ. Пѣсни народныя, переходящія изъ устъ въ уста, произведенія грубыхъ невѣжественныхъ вѣковъ живутъ вѣка, тысячелѣтія и до тѣхъ поръ будутъ незамѣнимы, пока существуетъ возможность ихъ пониманія. Уже теперь для пониманія Иліады Гомера, Антигоны Софокла, Донъ-Кихота Сервантеса, драмъ Шекспира „требуются лѣса“, но разъ они есть, мы признаемъ цѣнность этихъ художественныхъ созданій, не только отдавшихъ свою дань времени, но и заплатившихъ дань вѣчности. Такая живучесть поэтическихъ образовъ зависитъ не отъ того, что хотѣлъ сказать имъ авторъ, а отъ неопредѣленности этихъ авторскихъ намѣреній, отъ неопредѣленности этого $X—a$, который стоялъ передъ художникомъ въ видѣ вопроса, который стоитъ каждый разъ передъ читателемъ; такая живучесть зависитъ не отъ объясненій автора или критика, а отъ способности образа служить сказуемымъ все новыхъ и новыхъ подлежащихъ, появляющихся въ моментъ пониманія въ сознаніи понимающихъ, примѣняющихъ его. „Жизнь поэтическаго образа — въ этой безконечности примѣненій при относительной неподвижности образа, примѣненій, о которыхъ авторъ и не думалъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ можно положительно доказать, что художественное произведеніе или извѣстный циклъ произведеній оказалъ вліяніе на весь строй общества, что

длинная цѣпь примѣненій поэтическихъ образовъ, не входившая совершенно въ намѣреніе авторовъ, приводила къ явленіямъ жизни, съ ихъ точки зрѣнія нежелательнымъ. Можно доказать, что авторъ во время своей творческой дѣятельности заботился лишь объ утоленіи потребностей своей души, состоящихъ въ томъ, о чемъ говоритъ Пушкинъ, что личныя впечатлѣнія, переживанія властно требовали выраженія, что эти душевныя волненія причиняли страданія, и что только путемъ созданія поэтическихъ образовъ можетъ самъ авторъ исцѣлить свой недугъ, освободиться отъ гнетущей его тоски, что онъ заботится лишь объ усовершенствованіи себя, измѣняя свое міровоззрѣніе, преслѣдуетъ личныя цѣли, пишетъ исторію своей души, и что въ этомъ его спасеніе. А затѣмъ наступаетъ пользованіе его произведеніемъ, жизнь иногда безконечная, въ которой авторъ неповиненъ, такъ какъ ближайшая цѣль автора и пользованіе художественнымъ произведеніемъ совершенно могутъ расходиться. Классическіе примѣры въ этомъ отношеніи представляетъ „Донъ-Кихотъ“ Сервантеса, „Антигона“ Софокла, „Прометей-Эсхила“, „Гамлетъ“ Шекспира.

X.

Мы имѣемъ основаніе говорить о жизни поэтическаго произведенія въ томъ смыслѣ, что каждый пользующійся совершаетъ актъ творчества, аналогичный съ тѣми, который послужилъ исходной точкой созданія даннаго произведенія. Такимъ образомъ понимаемая жизнь поэтическаго образа состоитъ въ рядѣ примѣненій образа. При этомъ образъ самый остается относительно неизмѣняемымъ, неподвижнымъ, а примѣненіе его измѣняется каждый разъ при новомъ пользованіи, новомъ пониманіи. Самъ создатель образа, при каждомъ новомъ пользованіи, можетъ понимать его иначе, чѣмъ въ моментъ созданія. Каждый разъ образъ вновь оживаетъ при его примѣненіи. Не трудно теперь видѣть, что съ каждымъ примѣненіемъ образа примѣняется общая черта между образомъ и его примѣненіемъ, tertium comparationis между ними. Отсюда легко убѣдиться въ ошибочности тѣхъ выраженій, которыя обыкновенно употребляютъ при анализѣ художественныхъ произведеній: идея, основная идея. Слово „идея“

изъѣздилось, износилось, и множество разнообразныхъ значеній, вложенныхъ въ него долгимъ употребленіемъ, дѣлаетъ его негоднымъ, ненужнымъ, даже безсмысленнымъ въ данномъ случаѣ. Въ самомъ дѣлѣ, какой смыслъ имѣетъ, напримѣръ, утвержденіе хотя бы Шевырева, что идея произведеній Державина — правда. Можетъ быть, это и справедливо, потому что правда характеризуетъ безчисленное множество литературныхъ произведеній и явленій практической дѣятельности. Но какая намъ польза отъ этого утвержденія, что и въ произведеніяхъ Державина заключается правда? Рафаэль писалъ свою мадонну съ своей возлюбленной, но онъ не снималъ съ нея копіи, а видоизмѣнялъ дѣйствительность, отступалъ отъ правды. Здѣсь, можно бы сказать по-платоновски, онъ измѣнялъ дѣйствительность подъ вліяніемъ видѣннаго имъ въ то время, когда душа его витала въ мірѣ идей, видѣла сущность вещей. Платоновская точка зрѣнія, несмотря на свою сказочность, миѳичность, будетъ болѣе понятна намъ.

Намъ могутъ сказать, что есть 10, 20, 30 стихотвореній русскихъ и иностранныхъ на тему относительно противоположности страданій, разлада во внутреннемъ мірѣ человѣка и постояннаго холоднаго равнодушія природы, ея безчувственной вѣчной гармоніи. Пусть это будетъ ихъ идея. Но къ чему она? Какая польза знать эту идею? Вмѣсто этого, гораздо предпочтительнѣе держаться приведенной выше формулы:

Каждый разъ, когда примѣняется новое подлежащее, сказуемымъ котораго служитъ образъ; каждый разъ, когда измѣняется примѣненіе, измѣняется и общая точка между образомъ и его примѣненіемъ, т.-е. то, что между прочимъ составляетъ и содержаніе пресловутой *идеи*. Какъ языкъ не есть только дѣло, а и *дѣятель*, такъ и поэзія есть прежде всего дѣятельность не только въ томъ смыслѣ, что поэтъ творитъ, производитъ нѣчто, но и въ томъ, что послѣ созданія мы постоянно пользуемся продуктами поэтическаго творчества. Безъ этого немыслимо искусство и его жизнь.

Не трудно догадаться, что вытекаетъ отсюда для методики школьнаго преподаванія. Прежде чѣмъ согласиться съ какимъ-нибудь учебникомъ, надо дать себѣ отчетъ, справедливо ли, нужно ли спрашивать ученика, какая идея лежитъ въ основѣ того или другого произведенія. Вѣдь этой идеи, которая требуется отъ него, онъ не можетъ отыскать, потому что она

основывается на условности: къ чему я предварительно примѣняю данный образъ. Если это примѣненіе сдѣлано, тогда легко возникнетъ въ головѣ и общая черта между образомъ и его примѣненіемъ, его идея, если хотите. Отсюда вытекаетъ еще и то, что теоретическое утвержденіе, будто въ истинно-художественномъ произведеніи наблюдаются какое-то полное соотвѣтствіе образа и идеи, есть миѳъ, сказка.

Какая-нибудь пословица живетъ вѣка. Мы не можемъ представить себѣ количество случаевъ, къ которымъ она примѣнялась и примѣняется, количество этихъ безпрерывныхъ воплощеній. Дѣло не въ полномъ соотвѣтствіи какой-то опредѣленной идеи и образа, а въ этой безконечной способности соотвѣтствовать новымъ и новымъ идеямъ, въ этой возможности будить, вызывать, рождать все новыя и новыя мысли, объяснять безконечный рядъ явленій жизни. Съ какими только идеями не сочетался образъ: „Тише ѣдешь, дальше будешь? Вѣрно ли бы сдѣлалъ примѣненіе этой пословицы Обломовъ, это другой вопросъ, но онъ по своему былъ бы правъ, объясняя, оправдывая свою обломовщину. Правда ли то, что пришло въ голову героинѣ „Затишья“ по поводу „Ангара“, что въ любви нѣтъ равенства, что одинъ является деспотомъ, а другой — подчиненнымъ, рабомъ — это несущественно. Въ этой неожиданности, случайности примѣненія образа и заключается его прелесть, его художественная цѣнность.

Утвержденіе, что идея образа лежитъ въ немъ самомъ, гораздо болѣе сказочно, миѳично, чѣмъ извѣстный гимнъ Ригъ-веды, что такой-то размѣръ превратился въ сокола и похитилъ съ облаковъ божественный напитокъ сому. И дѣленіе поэтическихъ произведеній на такія, гдѣ отыскивается полное соотвѣтствіе идеи и формы, и такія, гдѣ идея перевѣшиваетъ форму или наоборотъ, неясно и не можетъ насъ удовлетворить, если мы станемъ держаться указаннаго выше отношенія образа къ его значенію, примѣненію. Держась принятаго нами взгляда, мы можемъ лишь говорить о живучести образа, объ измѣненіи нѣкоторыхъ его чертъ при пользованіи, признавать ее, такъ сказать, фактически, оставляя безъ отвѣта вопросъ: отчего происходитъ эта живучесть? Можетъ ли быть сомнѣніе хотя бы въ такомъ примѣрѣ, какъ „желтый цвѣтъ, какъ женскій привѣтъ: цвѣтъ опадетъ, привѣтъ пропадетъ“, что онъ живетъ? Эта пустая повидимому фраза, этотъ ничтожный

образъ получаетъ массу примѣненій, живетъ, значитъ, онъ нуженъ.

Говоря о критикѣ, какъ о пониманіи, мы игнорировали до сихъ поръ иное понятіе о критикѣ, какъ объ особомъ родѣ литературной дѣятельности, преслѣдующей болѣе широкія цѣли, чѣмъ истолкованіе художественныхъ произведеній. Такой критикѣ въ русской жизни отводится особое мѣсто, ей придается первенствующее нерѣдко значеніе. При такомъ положеніи дѣла ничего нѣтъ удивительнаго услышать замѣчанія приблизительно такого рода: русскіе романы и повѣсти никогда не стояли на высотѣ критики. Критика указала красоты произведенія не только читателямъ, но и самому автору. Она заговорила о томъ, о чемъ никто и не думалъ. Добролюбовъ вознесъ на облака Островскаго и пр.

Какъ возможно требовать, чтобы романъ или драма говорили, подсказывали именно то, что угодно критикамъ? Какъ возможно ограничить примѣненіе художественнаго произведенія соотвѣтственно требованіямъ критики, имѣя въ виду, что образъ-то одинъ, а ихъ десятки? Можно принять за общее правило въ такихъ случаяхъ слѣдующее положеніе: когда критикъ объявляетъ художнику войну и обрушивается не на самое сцѣпленіе чертъ, образующихъ поэтическій образъ, а на идею, выуженную изъ него, т.-е. на примѣненіе, понашему, то съ нимъ происходитъ нѣчто, предвосхищенное басней Крылова: „Свинья подъ дубомъ“. Вѣдь русское общество, русская интеллигенція есть продуктъ русской художественной литературы. Что до классическаго примѣра „Добролюбовъ-Островскій“, то при этомъ забывается только одно обстоятельство, что вознесеніе критикомъ на облака автора комедій есть результатъ воздѣйствія этихъ самихъ комедій: не будь Островскаго, не сдѣлай онъ своего художественнаго обобщенія, — не было бы и субъективнаго примѣненія его Добролюбовымъ, не было бы прекрасной статьи, которую онъ назвалъ „Темнымъ царствомъ“. Самое заглавіе статьи было подсказано всѣмъ содержаніемъ комедій Островскаго.

Здѣсь у мѣста замѣтить только одно, что поэтическій образъ (это одинаково примѣнимо и къ слову и къ поэтическому произведенію) каждый разъ, когда оживаетъ въ понимающемъ, говоритъ ему *нѣчто иное* и при томъ нерѣдко больше, чѣмъ то, что въ этомъ образѣ непосредственно заключено. Возьмите

любую фигуру изъ богатой галереи „Войны и мира“; къ каждой изъ нихъ вы найдете, положимъ, первообразъ въ дѣйствительной жизни. Имѣетъ ли для васъ значеніе, напримѣръ, образъ Денисова самъ по себѣ, какъ изображеніе исторической личности (Дениса Давыдова)? Нѣтъ, для насъ онъ является личностью, характеризующею эпоху; въ немъ мы усматриваемъ черты военныхъ, офицеровъ Александровской эпохи, которыми они отличаются отъ офицеровъ Николаевской эпохи.

Но поэтическое произведеніе есть иносказаніе, аллегорія въ широкомъ смыслѣ этого слова, не въ смыслѣ только метафоричности образа, какъ обыкновенно понимаютъ аллегорію. Всякій поэтическій образъ есть своего рода притча, примѣръ, есть нѣчто, что примыкается къ чему-то, примѣряется въ этимологическомъ значеніи слова. Всякій актъ созданія и пользованія имъ непремѣнно принимаетъ форму сравненія, представляется чѣмъ-то въ родѣ сочетанія подлежащаго и сказуемаго. И поэзія есть такой пріемъ мысли, такой способъ мышленія, когда сужденіе происходитъ при помощи образа, имѣющаго непремѣнно иносказательное значеніе. Если мы изъ этихъ основныхъ двухъ сторонъ оставимъ образъ и устранимъ примѣненіе, то мы не получимъ поэзіи, мы уничтожимъ то, что мы назвали *сужденіемъ*. Получится нѣчто въ родѣ слѣдующаго: положимъ, вы во снѣ ясно представляете себѣ картины, героевъ, событія, которыя ничего не даютъ для пониманія, остаются безъ примѣненія—были ли бы вы въ этомъ случаѣ поэтомъ, или правильнѣе, общѣе, пережили ли бы вы поэтическое движеніе мысли? Нѣтъ, ваша душа спала бы въ прозаическомъ покоѣ.

Необходимо, чтобы въ вашемъ сознаніи разсказъ, стихотвореніе, герой повѣсти стали началомъ ряда подобныхъ и однородныхъ мыслей, нужна типичность образа. Не цѣль, а функція такого рода поэтическихъ произведеній (Недоросль, Ревизоръ, Евгеній Онѣгинъ, Рудинъ и пр.) состоитъ въ обобщеніи, въ сведеніи разнообразныхъ явленій жизни общественной къ относительно небольшему ряду частныхъ формъ. Внѣшнимъ признакомъ достиженія такой цѣли является то, когда понимающій, читая, видя на сценѣ, узнаетъ въ образахъ знакомое и говоритъ: а, это я видалъ, слыхалъ! А это такой-то! Вонъ Чичиковъ! А вмѣстѣ съ тѣмъ въ этомъ процессѣ пріуроченія знакомаго, извѣстнаго къ данному образу читатель

или зритель всегда чувствуетъ какъ бы нѣкоторое откровеніе и испытываетъ удовольствіе, радость познанія, легко доставшагося ему.

Можно бы чрезъ всю русскую литературу прослѣдить рядъ такихъ типичныхъ образовъ и измѣненіе способовъ примѣненія ихъ. И это составляетъ основную задачу исторіи литературы. Мало разобрать, какъ данный образъ возникъ, подъ какими впечатлѣніями жизни написана драма или романъ; важно указать и то, какое господствовало въ то или другое время пониманіе, примѣненіе его. Отъ Фонвизина до Салтыкова, Осиповича (Новодворскаго) тянется преемственный рядъ типовъ (Митрофанушка, Онѣгинъ, Печоринъ, Рудинъ, ташкентцы, помпадуры, Хлестаковъ, Ноздревъ, Маниловъ, Чичиковъ, Разуваевъ, Чацкій, Молчалинъ и пр.), сдѣлавшихся нарицательными. Ими пользуется, какъ нарицательными—Салтыковъ, Мачтетъ (монографія объ Иванѣ), Осиповичъ и наша критико-публицистическая литература. Тутъ наблюдается тотъ же самый способъ пользованія накопившимися типами, который мы находимъ въ животномъ эпосѣ, сказкѣ и баснѣ, (герои которыхъ съ разъ навсегда установленными опредѣленными чертами не требуютъ особыхъ описаній, характеристикъ (волкъ, лиса, свинья, медвѣдь и т. п.). То же самое мы наблюдаемъ въ греческихъ трагедіяхъ, основанныхъ на народныхъ сказаніяхъ, миѳахъ, гдѣ лица со стороны основныхъ чертъ характера уже предполагаются извѣстными публикѣ (Прометей, Язонъ, Медея, Царь Эдипъ, Антигона, прорицатели Калхасъ, Тирезій и др.). Таковы же итальянскія комедія съ постоянными типами.

Съ точки зрѣнія той теоріи поэтическаго творчества, которую мы пока признаемъ единственной и незамѣнимой и иной лучшей не знаемъ, и желательно было бы построить исторію русской литературы, по крайней мѣрѣ XIX столѣтія.

XI.

Формула „литература есть отраженіе жизни“ заставляетъ насъ остановиться на вопросѣ объ отношеніи поэтическаго образа къ натурѣ, дѣйствительности, который мы слегка затронули, говоря объ образѣ безъ его примѣненія, какъ о простомъ переживаніи видѣннаго, слышаннаго, не подсказывающемъ намъ ничего иного, кромѣ данныхъ конкретныхъ явленій.

Уже въ самомъ выраженіи: „литература отражаетъ жизнь“ заключается какъ бы противоположеніе человѣческой мысли природѣ. Хорошо извѣстны сужденія, выросшія на этой почвѣ: „поэтическій образъ выше всякой дѣйствительности“, или „жизнь—такой художественный фактъ, что художникъ только ослабляетъ силу непосредственнаго впечатлѣнія“, „натура неизмѣримо выше всякой поэзіи“ и т. п. Нѣтъ надобности здѣсь доказывать, что портретъ художника и оригиналъ несоизмѣримы, что существованіе оригинала не уничтожаетъ необходимости портрета, что художественный образъ не имѣетъ цѣлью достиженіе тождества. Казалось бы, отжило свой вѣкъ древнее понятіе объ искусствѣ, какъ подражаніи природѣ, подхваченное было теоретиками XVIII вѣка. Объ этомъ у Гёте: „Сначала говорили о подражаніи природѣ; потомъ исправились—стали говорить о подражаніи прекрасной природѣ. Стало быть, стали выбирать лучшее. А почемъ знать, гдѣ лучшее, гдѣ та мѣрка, по которой мы должны избирать то или другое. Если и есть она, то она должна находиться въ самой природѣ? Да существуетъ ли внѣ насъ красота? Красота есть обнаруженіе тайныхъ законовъ природѣ въ понимающемъ. Безъ пониманія не можетъ быть красоты. Пусть предо мною дерево, прекраснѣйшее для подражанія, прекрасное и съ точки зрѣнія лѣсника. Я выбираю его для картины, обхожу вокругъ него, выбираю точку зрѣнія. Затѣмъ отступаю на достаточное разстояніе, чтобы все его обозрѣть. Выжидаю благопріятнаго освѣщенія, и послѣ этого спрашивается, много ли изъ этого дерева перейдетъ на мою картину?“

Поэтическіе и вообще художественные образы всегда идеальны не въ смыслѣ вымышленныхъ черты, а въ смыслѣ выдѣленія изъ основныхъ сочетаній воспріятій и объединенія извѣстной группы чертъ, устраненія другихъ чертъ, сохраненіе которыхъ сбивало бы мысль съ пути, по которому долженъ направить её образъ. Сохраненіемъ однихъ чертъ и устраненіемъ другихъ объясняется извѣстная односторонность и сосредоточенность дѣйствія художественнаго произведенія. При этомъ возможно, что поэтическій образъ вызоветъ извѣстныя чувства печали, смѣха, въ то время какъ самый оригиналъ оставитъ насъ равнодушными. Такое явленіе наблюдается сплошь да рядомъ. И нельзя сказать, чтобы для этого искажались какія-нибудъ черты, они просто сосредоточены. Явленіе это нельзя приписать не-

нормальному развитію, когда человѣкъ плачетъ надъ книгой и не плачетъ надъ дѣйствительностью, въ ней воспроизведенной. Ненормально это явленіе въ томъ случаѣ, когда рядъ художественныхъ произведеній притупляетъ воспріимчивость человѣка къ явленіямъ жизни, къ дѣйствительности.

Поэзія, художественная литература не отражаетъ жизнь, но она и не есть вымыселъ, противоположный дѣйствительности. Со стороны содержанія, поэтическій и всякій художественный образъ можетъ не заключать въ себѣ ничего такого, чего бы не могли мы замѣтить въ самой прозаической дѣйствительности, въ повседневныхъ воспріятіяхъ. Тысяча разъ видя какой-нибудь пейзажъ, мы любуемся имъ, и какой же вымыселъ въ немъ, кромѣ того, что при тщательномъ разсмотрѣніи, можетъ быть, мы замѣтимъ какую-нибудь неправильность въ очертаніяхъ, въ краскахъ и т. п. Возьмите любое стихотвореніе Фета, Тютчева. Что въ нихъ за вымыселъ? Для насъ важно въ нихъ неотраженіе жизни, моментъ, если его въ отдѣльности взять, ничтожный (сидѣніе на станціи, осенью, во время дождя); насъ настраиваетъ не содержаніе, а форма такимъ образомъ, что мы видимъ не изображеніе частнаго случая, а знакъ неопредѣленнаго ряда другихъ подобныхъ воспріятій и чувствъ. Достаточно разрушить форму любого изъ небольшихъ лирическихъ стихотвореній, оставивъ въ тѣхъ же чертахъ содержаніе, чтобы убѣдиться въ томъ, что только форма, ритмъ настраиваетъ насъ такъ. Изъ этого, конечно, не слѣдуетъ, что чистый перебой звуковъ и ριѳмъ, въ который облеченъ наборъ словъ и фразъ пьяной пиѳіи, достигнетъ такой же цѣли.

Искусство и наука несоизмѣримы съ дѣйствительностью; задача искусства не въ отраженіи дѣйствительности, хотя вѣрность дѣйствительности можетъ быть главнымъ условіемъ поэтичности, художественности. Непосредственное созерцаніе дѣйствительности ведетъ человѣка къ поэтической или научной мысли, а искусство и наука, въ частности поэтическій образъ снова насъ возвращаетъ къ изученію природы. „Тотъ, говоритъ Гете, кому природа постепенно открываетъ свои тайны, чувствуетъ неодолимое стремленіе къ искусству, достойному истолкователю природы“.

И такъ искусство, въ частности поэзія, не отражаютъ, а изучаетъ природу. Такова главная цѣль его. Но есть еще одно воззрѣніе на искусство, художественную литературу, съ которыми приходится считаться. Говоратъ, что поэзія не только изучаетъ, но и поучаетъ, и мастера поэзіи являются въ то же время и учителями жизни. Необходимо поэтому остановиться еще на вопросѣ о чистомъ искусствѣ и дидактическомъ. Для этого надо было бы остановиться на противоположности поэзіи и прозы, искусства и науки. Но мы ограничимся здѣсь лишь нѣкоторыми общими положеніями.

Идеалъ научнаго обобщенія — уравненіе, содержаніе котораго можно выразить такъ: такой-то данный случай подтверждаетъ такой-то общій законъ. Доказательство истинности такого положенія получается изъ анализа частнаго случая, по возможности полнаго и точнаго. Въ поэзіи связь образа и значенія не доказывается. Я могу представить лицо, при чтеніи книги, котораго никто, кромѣ меня, не видѣлъ, и это лицо будетъ говорить мнѣ очень многое. Можно ли доказать это? Это не доказывается, потому что образъ возбуждаетъ значеніе, не разлагаясь самъ, а непосредственно.

Такъ наз. тенденціозность въ искусствѣ, является ли она законной или незаконной, т.-е. успѣшной или безуспѣшной, есть слѣдствіе наличности въ каждомъ человѣкѣ двухъ способовъ мышленія, поэтическаго и прозаическаго. Колебанія и переходы отъ одной формы мысли къ другой наблюдаются въ миніатюрѣ въ каждомъ говорящемъ; замѣтнѣе, рельефнѣе выдѣляются они въ литературномъ творчествѣ писателей.

Выраженія „искусство безцѣльно“, „искусство для искусства“, какъ и всякія прежнія образныя выраженія, могутъ легко получить ложное толкованіе, могутъ быть доведены до абсурда. При разсмотрѣніи человѣческихъ дѣятельностей въ началѣ статьи, было сказано, что всякая дѣятельность человѣка направлена или на измѣненіе вещей или на измѣненіе самого производителя. Если художникъ, ученый развивается, по мѣрѣ своей дѣятельности, идетъ впередъ, то значитъ уже есть цѣль, значитъ, нельзя сказать, что въ этомъ смыслѣ поэзія и искусство безцѣльны.

Они могутъ быть полезны или вредны съ извѣстной точки зрѣнія, но они не лишены дѣйствія. Кромѣ этой цѣли — измѣненія самого производителя, другой можетъ быть и не видно. Это самая важная передъ всѣми другими цѣль. Другія цѣли могутъ быть ложны и даже вредны. Когда я, напр., доказываю геометрическую теорему, какую другую цѣль я имѣю, кромѣ

доказательства этой теоремы? Знаніе геометріи примѣняется въ различныхъ ремеслахъ, но примѣненіе это не есть ближайшая цѣль, когда я изучаю, напр., равенство треугольниковъ, или обучаю этому дѣтей. Можно ли сказать, что я занимаюсь пустяками? Можно ли игнорировать при этомъ общее развитіе, пріобрѣтеніе навыковъ научнаго мышленія? А между тѣмъ, въ полемикѣ по этому вопросу такіе люди, какъ Л. Н. Толстой, позволяютъ себѣ рѣзкія выраженія по адресу науки и искусства, говорятъ объ ихъ ненужности, безплодности, даже вредѣ. Истинное ученіе у него—Будда, Сократъ, Христосъ, а остальные всѣ лжеучители. Осуждая лженауку, онъ говоритъ о безполезности чистаго знанія, науки для науки, позволяя себѣ передержку, недостойную его имени.

Останавливаясь на выраженіи „искусство безцѣльно“, замѣтимъ прежде всего, что въ немъ есть зерно истины, какіе бы смѣшные выводы не дѣлали изъ него. Всякое художественное, поэтическое произведеніе возникаетъ изъ извѣстнаго стремленія художника и заканчиваетъ собой это стремленіе. Исторія литературы можетъ много назвать художниковъ, которые говорили такъ приблизительно о себѣ: „я мучился, пока я не окончилъ темы, какое-нибудь свое дѣло, а затѣмъ я перешелъ къ другому“. Прежнее, значитъ, закончено и оставлено совсѣмъ. Въ этомъ смыслѣ поэтическій образъ служитъ цѣлью, и поэтическая дѣятельность не можетъ быть признана вовсе безцѣльной. Вопросъ сводится, слѣдовательно, къ присутствію или отсутствію другихъ цѣлей. Не подлежитъ никакому сомнѣнію, что цѣль и дѣйствіе — двѣ вещи совершенно различныя. Но имѣетъ ли художественное произведеніе другія цѣли или не имѣетъ, оно во всякомъ случаѣ производитъ дѣйствіе, имѣющее вліяніе хорошее, спасающее или дурное, вредное, губящее. Изъ этого видно, что выраженіе „искусство безцѣльно“, буквально понятое, безусловно невѣрно. У него можетъ не быть другихъ постороннихъ цѣлей, напр., гражданское служеніе, внушеніе читателямъ извѣстныхъ идей и пр.

Если художникъ имѣетъ эти посторонніе цѣли, если, напр., онъ рѣшилъ заранѣе внушить другимъ то, что для него совершенно ясно, то, очевидно, образъ поэтическій для него самого совсѣмъ ненуженъ въ этомъ случаѣ. Когда я создалъ образъ, то онъ не нуженъ для меня, я выше его. Коль скоро я рѣшилъ на основаніи *многихъ случаевъ*, что единственное спасеніе заключается въ томъ, чтобы не пользоваться трудами другого, и коль скоро я привожу въ исполненіе это, то для меня *случай* не нуженъ. Поэтическое творчество здѣсь немыслимо, ибо для поэта нахожденіе *образа*, единичнаго *случая*— предметъ величайшей важности. Если я, имѣя цѣлью что-нибудь доказать, привожу примѣръ, что поэзія для меня не существуетъ, и тотъ образъ, который я привожу, не поэтическій образъ, а прозаическій примѣръ. Свойство примѣра состоитъ въ томъ, что онъ безразличенъ для доказательства. Изъ безчисленнаго множества ихъ я беру первый попавшійся мнѣ на глаза, тогда какъ поэтическій образъ не безразличенъ, и выборъ необходимъ. Если я заранѣе рѣшилъ доказать нѣчто, сознательно стремлюсь къ намѣченной цѣли и доказываю примѣромъ, изъ котораго вытекаетъ только то, что должно быть доказано, то я прозаикъ, моралистъ, учитель, но не поэтъ.

Но если писатель, задавшись внѣшней дидактической цѣлью и выбравъ примѣръ, находитъ удовольствіе въ этомъ примѣрѣ, увлекается работой надъ нимъ, стремится сообщить ему жизненныя черты, устраняя одну черту, вводя другую, забывая часто о намѣченной цѣли, то этотъ примѣръ этимъ самымъ будетъ говорить и о томъ, что было поставлено цѣлью, а вмѣстѣ съ тѣмъ и о многомъ другомъ. Если онъ самъ по природѣ склоненъ къ поэтическому мышленію, если онъ находитъ удовольствіе изображать конкретныя явленія, то онъ придаетъ изображаемому такія жизненныя черты, которыя въ первоначальный планъ не входили, на которыя дидактизмъ и не разсчитывалъ. Но его образъ уже не будетъ имѣть той доказательной силы, которую онъ имѣлъ въ виду.

Л. Толстой презираетъ науку, мнимую науку, ложную, чистую науку, не имѣющую тенденціи осчастливить завтра же все человѣчество. И вотъ, когда онъ, удѣлившій научнымъ занятіямъ немало времени на своемъ вѣку, выражаетъ свою неблагосклонность къ ней въ сказочкѣ объ Иванѣ дуракѣ и о чистомъ господинѣ, то на насъ этотъ образъ производитъ такое впечатлѣніе, на какое онъ совершенно не разсчитывалъ и именно потому, что между общимъ положеніемъ, которое онъ высказываетъ, и образомъ, которымъ онъ хочетъ выразить его, существуетъ большое несоотвѣтствіе.

Художникъ можетъ быть тенденціозенъ, и это не мѣшаетъ ему создавать истинно поэтическія произведенія. Сервантесъ,

говорятъ, создалъ поэтическій образъ „Донъ-Кихота“, ополчась на рыцарскіе романы и почитателей рыцарской литературы. Квитко-Основьяненко, талантливый писатель-художникъ, желая доказать критикамъ русскимъ, что они заблуждаются относительно малорусской литературы и въ данномъ случаѣ не могутъ судить свыше сапога, написалъ превосходный поэтическій разсказъ „Салдацькый патретъ“. Очевидно, что художникъ, при всей своей дидактичности, остается все-таки художникомъ, и его дидактическія произведенія будутъ вмѣстѣ съ тѣмъ и поэтическими, обладать извѣстной суггестивной, подсказывающей силой, выводящей за предѣлы намѣченнаго поученія, заставляющей даже вовсе забыть о немъ. Такимъ образомъ и въ дидактической, тенденціозной поэзіи, если самъ авторъ нуждается въ созданіи образа, то онъ будетъ хорошъ; если нѣтъ, то à priori можно сказать, произведеніе его будетъ плохо.

Если человѣка нудитъ создавать образы, то есть надежда, есть основаніе думать, что они нужны будутъ и другимъ. И тогда онъ будетъ думать не объ украшеніи своей мысли образомъ, а о самомъ образѣ, сознательно или безсознательно онъ будетъ направлять усилія къ конкретности изображаемаемаго, множественности его чертъ и установленію такой между ними связи, чтобы совокупность этихъ чертъ легко схватывалась и сохранялась. Единственная, объективная мѣра художественности образа — это его живучесть.

Чтобы быть дидактическимъ поэтомъ, нужно обладать большой способностью относиться критически къ своей дѣятельности, необходима большая высота намѣченныхъ задачъ и большая любовь къ истинѣ, которая, возбуждая желаніе постигать все, не допускаетъ искаженія *примѣра* въ угоду тенденціи, общему положенію. Тогда поэзія дидактическая равноцѣнна будетъ чистой поэзіи, чистому исканію правды. Достоинство дидактической поэзіи зависитъ отъ предмета доказываемаго, и это demonstrandum характеризовало направленіе многихъ нашихъ лучшихъ поэтовъ. Дидактическая поэзія въ такомъ случаѣ только болѣе субъективна, болѣе лирична, чѣмъ такъ называемая чистая поэзія. Исторія литературы показываетъ возможность появленія великихъ дидактическихъ поэтовъ. Гете по поводу своихъ отношеній къ Шиллеру между прочимъ говоритъ: „большая разница, ищетъ ли поэтъ частнаго къ общему или видитъ въ частномъ общее; въ первомъ случаѣ общее

дано, и онъ ищетъ въ дѣйствительности явленія, гдѣ оно наиболѣе ярко обнаруживается или, наоборотъ, въ частномъ поэтъ усматриваетъ общее. Въ первомъ случаѣ частное есть примѣръ дидактической поэзіи; послѣдній же пріемъ существенъ для поэзіи въ собственномъ смыслѣ. Поэтъ, высказываясь, не думаетъ объ общемъ. Кто живо воспринимаетъ частное, тотъ пойметъ и общее. Большой интересъ, какъ иллюстрація къ этому, представляютъ признанія художника Крамского.

Изъ признаній Крамского видно, что образъ у него получалъ значеніе не случайнаго примѣра, а являлся единственнымъ выразителемъ его мысли. Упреки Стасова въ дидактизмѣ его поэтому можно считать неосновательными. Въ словахъ Крамского мы можемъ видѣть, какія чувства испытываетъ художникъ при созиданіи образа, если только мысли эти не проникли къ нему книжнымъ путемъ, хотя въ этомъ отношеніи трудно его заподозрить.

„Я долженъ былъ написать его, чтобы отдѣлаться... Во время работы за нимъ я, много думая, молился, страдалъ“. Такое состояніе доходило до галлюцинаціи, какъ видно изъ его дальнѣйшихъ признаній. Критикъ Стасовъ задаетъ вопросъ по поводу этой картины (Христосъ на распутьи): не гіероглифъ ли это? Это одинъ изъ примѣровъ того, какъ критика иногда грубо ошибается. Намъ этотъ случай можетъ говорить иное, а именно, что примѣръ для дидактика Крамского оказался не безразличенъ, что къ образу онъ не остался равнодушенъ, когда, желая изобразить человѣка на распутьи, онъ дошелъ до галлюцинацій. Дидактизмъ чистой воды ведетъ иногда къ тому, что поэтъ становится чѣмъ-то въ родѣ пророка. Въ нашей литературѣ такого рода явленіе наблюдается въ дѣятельности Гоголя, Достоевскаго, Л. Толстого, когда, оставивъ поэтическое творчество, они перешли къ проповѣди.

Такимъ образомъ, для пониманія художественнаго произведенія нѣтъ надобности въ особой указкѣ самаго автора-художника. Если авторъ берется за объясненіе имъ созданнаго, то мы вправѣ ему не вѣрить, мы не желаемъ въ немъ видѣть учителя, мы желаемъ сами учиться. Если же поэтъ становится учителемъ-дидактикомъ, онъ перестаетъ быть поэтомъ и стоитъ на пути къ пророку. А пророки требуютъ вѣры къ своему ученію. Во всѣхъ этихъ случаяхъ цѣнность поэтическаго дарованія понижается, такъ какъ художникъ лишается самаго драго-

цѣннаго условія поэтическаго творчества—внутренней свободы, свободы духа.

Въ области литературной критики мы наблюдаемъ тѣ же самыя явленія, что и въ поэтическомъ творчествѣ, нерѣдко и здѣсь наблюдается стремленіе прорицать, и критика тянетъ къ пророчествамъ. Здѣсь только не такъ это замѣтно, не такъ кажется неумѣстнымъ. И для критика также необходима указанная выше свобода духа, и тогда онъ творитъ такія вдохновенныя вещи, какъ „Темное царство“, „Что такое Обломовщина“.

В. Харціевъ.

Психологія поэтическаго и прозаическаго мышленія.

[Изъ лекцій А. А. Потебни [1])].

Мы можетъ замѣтить, что человѣкъ стремится, во-первыхъ, къ познанію природы, а во-вторыхъ, къ пользованію ею путемъ пріобрѣтенныхъ знаній. Отсюда вытекаютъ два ряда наукъ: 1) рядъ наукъ чистыхъ и 2) рядъ наукъ прикладныхъ. Мѣсто послѣднихъ опредѣляется частью практическими потребностями, частью положеніемъ тѣхъ чистыхъ наукъ, къ которымъ онѣ примыкаютъ. Успѣхи человѣческаго развитія зависятъ оттого, что чистыя науки, чуждыя какихъ-либо утилитарныхъ цѣлей, способны сами по себѣ удовлетворить человѣка, доставить ему такое удовольствіе, какое, напр., доставляютъ искусство, религія, философія, но что въ то же время нѣтъ знанія, которое рано или поздно не принесло бы прямой ощутительной пользы.

Природа заключаетъ въ себѣ 1) человѣка и 2) все то, что *не*-человѣкъ, слѣдовательно, окружающее человѣка, внѣшнее по отношенію къ нему. Отсюда раздѣленіе всѣхъ наукъ на два разряда, изъ которыхъ одинъ имѣетъ цѣлью изучить человѣка, а другой—внѣшнюю природу. Такое раздѣленіе, конечно, приблизительно, такъ какъ части того и другого отдѣла такъ тѣсно связаны межъ собой, что не представляется возможнымъ провести рѣзкую черту между ними.

---

[1]) Статья составлена по студенческимъ записямъ лекцій А. А. Потебни.

Науки, относящіяся къ двумъ разнымъ категоріямъ, имѣютъ точки соприкосновенія. Останавливаясь на наукахъ, такъ называемыхъ, гуманитарныхъ, мы замѣчаемъ, что, будетъ ли человѣкъ наблюдать за своею личною жизнью или за жизнью своего народа, племени,—во всякомъ случаѣ настоящее недоступно наблюденію; его возможно изучать лишь тогда, когда оно отодвинется въ прошедшее, станетъ, такъ сказать, фактомъ. Такимъ образомъ, всѣ науки о человѣкѣ сводятся къ изученію прошедшаго,— стало быть, къ тому, что называется исторіею, будь это исторія языка, искусства, науки, быта, права,— все равно. Возьмемъ, напр., психологію. Не трудно замѣтить, что въ сущности эта наука—исторія душевныхъ явленій, процессовъ въ предѣлахъ жизни личной или народной. То же самое нужно замѣтить и о языкознаніи. Здѣсь всякое правило имѣетъ свое объясненіе только въ прошедшемъ, ибо изучать слово въ процессѣ его „творенія“—невозможно; можно лишь тогда, когда оно отольется въ окончательную форму, станетъ застывшимъ.

Положеніе языкознанія въ ряду гуманитарныхъ наукъ выясняется слѣдующими соображеніями. Мы не знаемъ человѣка до языка. Языкъ предшествуетъ всѣмъ остальнымъ спеціально-человѣческимъ дѣятельностямъ. Подъ какими-нибудь развалинами ассиро-вавилонскихъ городовъ, заключавшими въ себѣ цѣлыя библіотеки изъ кирпичныхъ дощечекъ съ разнообразнымъ содержаніемъ, относящимся къ исторіи, естествознанію, религіи, содержащихъ, между прочимъ, религіозныя сказанія болѣе древнія, чѣмъ первыя страницы книги Бытія и, быть можетъ, послужившія ей источникомъ,— подъ такими развалинами находятся слѣды человѣка, неизмѣримо болѣе древняго, остатки каменнаго періода, первобытныя кремневыя орудія. Такія же орудія встрѣчаются и въ разныхъ мѣстностяхъ Европы, Азіи, подъ такими *толщами*, на образованіе которыхъ пошли десятки, сотни тысячелѣтій; а между тѣмъ, безъ сомнѣнія, мы можетъ предположить, что тѣ люди, которые отбивали кремни о кости, были людьми говорящими членораздѣльно. Такъ дикарь, который, напр., осколкомъ кремня начертилъ изображеніе сѣвернаго оленя, долженъ былъ прежде назвать его, говорить о немъ. Другими словами, *мы вѣримъ въ это, потому что никто не встрѣтилъ еще до сихъ поръ рода существъ, создающихъ орудія и не говорящихъ. Иначе*

это противорѣчило бы самымъ элементарнымъ законамъ логики, языка.

Такимъ образомъ, языкъ есть prius; всякая послѣдующая дѣятельность есть нѣчто уже болѣе позднее, являясь вмѣстѣ съ тѣмъ и средствомъ всякой послѣдующей дѣятельности. Положимъ, что языкъ имѣетъ такое же значеніе, какъ всякое механическое орудіе,— напр., топоръ, пила, рубанокъ. Если посмотрѣть на гладко-вытесанный столъ, то можно сразу догадаться, что онъ выструганъ не топоромъ, а рубанкомъ. Стало быть, во всякой послѣдующей дѣятельности должны быть видны слѣды употребляемаго орудія. Но языкъ — не механическое орудіе; онъ есть нѣчто большее, а слѣдовательно и значеніе его шире. Если языкознаніе стоитъ на высотѣ своего значенія, то по отношенію ко всѣмъ наукамъ о человѣкѣ оно должно, такимъ образомъ, быть наукою основною.

II.

Постояннымъ признакомъ языка является членораздѣльный звукъ. Понятіе языка исчерпывается извѣстнаго рода сочетаніемъ членораздѣльнаго звука и мысли. Звукъ, говоря иносказательно, можетъ быть названъ покровомъ, тѣломъ, формою; связанная съ нимъ мысль,—также говоря иносказательно,— покрываемымъ, душою, содержаніемъ. Это сравненіе, при всей своей неточности, можетъ, однако, служить исходною точкою для другого заключенія. Животный покровъ — кожа можетъ быть содрана съ тѣла, но независимо отъ тѣла не существуетъ. Членораздѣльный звукъ можетъ быть искусственно отдѣленъ отъ мысли, когда человѣкъ хочетъ использовать его для изслѣдованія, но въ природѣ, какъ и кожа, существуетъ лишь какъ форма мысли, нераздѣльно связанная съ нею.

Но и та доля мысли, которая связана съ членораздѣльнымъ звукомъ, безъ него существовать не можетъ. Правда, не вся мысль, доступная человѣку, выражается или можетъ выражаться словомъ. Есть цѣлыя области человѣческой мысли, стоящія внѣ языка или выше его,—какъ замыселъ, планъ, идея художника или ремесленника, которые могутъ быть выражены только извѣстнымъ сочетаніемъ формъ, цвѣтовъ, звуковъ.

Но и эта послѣдняя область, не выражающаяся въ языкѣ, подготовляется имъ. Такъ, извѣстныя школы живописи находятся въ прямой зависимости отъ литературныхъ направленій, какъ и сама литература подготовляется языкомъ. Опредѣлить ту долю мысли, которая безъ членораздѣльнаго звука невозможна, а также опредѣлить ея вліяніе на другія стороны человѣческой дѣятельности составляетъ широкую задачу языкознанія. Такая задача языкознанія существовала бы и въ томъ случаѣ, если бы все человѣчество говорило однимъ языкомъ: и въ этомъ случаѣ *языкознаніе оставалось бы наукою о формахъ, принимаемыхъ мыслью до проявленія ея въ ремеслѣ, искусствѣ, наукѣ, и обратно — о вліяніи этихъ проявленій на самую мысль.*

Если животное покрыто шерстью, а птица перьями, то уже по этому одному мы можетъ судить о различіи ихъ внутренняго строенія. Очевидно, что въ различныхъ языкахъ звуки различны, но сравнительно недавно, со 2-ой половины XIX вѣка дознано, хотя врядъ ли сдѣлалось популярною истиною то, что дѣйствительно звуковое различіе свидѣтельствуетъ о различномъ строеніи языковъ, и что это строеніе въ разныхъ языкахъ земного шара бываетъ до такой степени различно, что мы, зная только языки, ближайшимъ образомъ насъ окружающіе, не можемъ составить себѣ никакого понятія о пріемахъ проявленія мысли въ другихъ языкахъ.

Научное языкознаніе требуетъ по меньшей мѣрѣ знанія родного языка — и, насколько возможно, — чужихъ. Въ данномъ случаѣ его можно сравнить съ элементарнымъ преподаваніемъ отечественнаго языка, которое предполагаетъ въ ученикѣ умѣнье говорить на родномъ языкѣ и стремится не только къ дальнѣйшему развитію этого умѣнья (цѣль практическая), но и къ тому, *чтобы довести до сознанія ученика тотъ путь, по которому принуждена направляться его мысль именно въ силу того, что онъ говоритъ и думаетъ на отечественномъ языкѣ.* Когда мы говоримъ, что слово „столъ“ означаетъ вещь, а „стоитъ“ — дѣйствіе, этимъ мы указываемъ на то, что, по свойству нашего языка, каждая наша мысль распредѣляется по этимъ категоріямъ вещи, дѣйствія, признака и проч., и какъ бы кто ни старался направить мысль не по этой колеѣ, она принуждена итти по ней. Эта черта языка — національная, и если у нѣмцевъ и другихъ западныхъ народовъ встрѣчаются

такія же или соотвѣтствующія категоріи, то это потому, что нѣмцы и русскіе — ближайшіе родичи; стоитъ же взять, напр., татаръ или финновъ и увидимъ, что мысль у нихъ идетъ инымъ путемъ. Изъ сказаннаго мы можемъ вывести заключеніе о роли языкознанія въ ряду другихъ наукъ о человѣкѣ. По отношенію къ нимъ — языкознаніе есть наука основная, разсматривающая, изслѣдующая тотъ фундаментъ, на которомъ построяются высшіе процессы мысли, какъ научнаго характера, такъ и художественнаго.

Говорить о пользѣ языкознанія излишне, ибо эта польза исчерпывается тѣмъ, что знаніе чужого языка открываетъ намъ „тайники“ чужой души, ея мелкіе изгибы. Гораздо труднѣе говорить о практической, осязаемой пользѣ, потому что языкознаніе — наука новая, молодая и, стало быть, результаты ея не успѣли накопиться въ такомъ количествѣ, чтобы ихъ польза, воздѣйствіе бросались въ глаза всѣмъ и каждому. Правда, мы могли бы отвѣтить обычной истиной, что языкознаніемъ слѣдуетъ заниматься не ради какой-то практической пользы, а для того, чтобы разъяснить многіе вопросы высшаго порядка, требующіе отъ насъ разъясненія. Такъ, нѣкоторыя открытія, сдѣланныя греками въ области астрономіи и многіе вѣка не находившія себѣ практическаго примѣненія, лишь въ позднѣйшее время послужили тѣмъ благодатнымъ матеріаломъ, на которомъ стали построяться законы, управляющіе вселенной, и очевидная польза ихъ, конечно, никѣмъ не оспаривается.

Самая главная заслуга языкознанія, это — участіе въ образованіи понятія о человѣчествѣ, — и самымъ крупнымъ вкладомъ, сдѣланнымъ современнымъ языкознаніемъ, было, безспорно, то, что никогда еще понятіе о человѣчествѣ не было столь ясно, опредѣленно и широко, какъ теперь, и никогда еще не было состояніе мысли до такой степени противоположно тому взгляду, который выразился, напр., въ словѣ βάρβαρος. Что же касается до того, какіе практическіе выводы можно сдѣлать изъ понятія о человѣчествѣ, какъ совокупности собирательныхъ единицъ, въ которой всѣ члены нужны, въ которой нѣтъ ничего лишняго, то объ этомъ излишне и говорить: они могутъ быть очень обширны и будутъ носить характеръ нравственный, между прочимъ ощутительно отразятся на всемъ міросозерцаніи человѣка. Ибо, хотя въ настоящее время мы съ увѣренностью можемъ сказать, что первенство народовъ индо-европейскаго

племени среди другихъ племенъ земли, составляющее фактъ несомнѣнный, основано на превосходствѣ строенія языковъ этого племени, и что причина этого первенства не можетъ быть выяснена безъ должнаго изслѣдованія свойствъ ихъ языковъ; хотя и необходимо признать, что *ребенокъ, говорящій на одномъ изъ индо-европейскихъ языковъ, уже въ силу этого одного, является философомъ въ сравненіи съ взрослымъ и умнымъ человѣкомъ другого племени*, но мы должны признать и то, что языкъ самаго грубаго человѣка изъ племени, не дошедшаго до искусства ковать желѣзо, все-таки представляетъ строеніе въ высокой степени совершенное и вполнѣ человѣческое. Ходъ историческаго движенія человѣчества даетъ мысль о единствѣ человѣчества. Греки и евреи, напр., ея не имѣли и потому примѣняли правила нравственности только въ средѣ своей національности. Эта мысль о единствѣ человѣчества не дается ни физіологіей, ни анатоміей, ни какой другой наукой въ такой степени, какъ языкознаніемъ, какъ тѣмъ фактомъ, что каждый человѣкъ думаетъ, какъ и я, участвуетъ въ строеніи системы языковъ, какъ и я, стремится къ одной и той же великой цѣли познанія. Варваровъ и не варваровъ нѣтъ, какъ нѣтъ для ботаника сорныхъ травъ и полезныхъ растеній.

Другая сторона занимающаго насъ вопроса—болѣе тонкая и болѣе трудная. Дѣло въ томъ, что, какъ было сказано выше, есть извѣстная доля мысли, невозможная безъ языка; языкъ есть орудіе, вырабатывающее эту долю мысли и кладущее на нее свой отпечатокъ. Но разложеніе, анализъ мысли именно въ томъ и состоитъ, чтобы каждый разъ, какъ она проявляется въ рѣчи, вычитать, отдѣлять изъ нея то, что внесено въ нее этимъ ея орудіемъ. Если признать, что дѣйствительно такъ, то необходимо согласиться, что такого вычитанія, т.-е. отдѣленія изъ сложнаго акта мысли той ея части, которая внесена языкомъ, и нельзя сдѣлать безъ языка. Можетъ, пожалуй, показаться страннымъ, что существуютъ такіе люди, которые отождествляютъ все содержаніе мысли со словомъ. На самомъ дѣлѣ есть періодъ, когда человѣкъ не только не отдѣляетъ слова отъ мысли, но даже не отдѣляетъ слова отъ вещи; отсюда происходитъ старинное вѣрованіе, дожившее до настоящаго времени и состоящее въ томъ, что одно произнесеніе извѣстнаго слова, само по себѣ, можетъ произвести то явленіе, съ которымъ оно связано. Вѣра въ объективное существованіе

слова была чрезвычайно распространена, и вліяніе этой вѣры, этого мнѣа на жизнь было огромно. Такимъ образомъ *практическое значеніе теоретическаго языкознанія должно состоять въ томъ, чтобы сообщить человѣку убѣжденіе въ субъективномъ содержаніи слова и умѣнье выдѣлить этотъ элементъ изъ объективнаго сочетанія мысли и слова.*

Теперь слѣдуетъ сказать нѣсколько словъ объ отношеніи языкознанія къ наукамъ другихъ факультетовъ. Весьма распространено противоположеніе человѣка природѣ внѣшней. Уничтожить *совсѣмъ* это сопоставленіе невозможно, но ослабить противоположность между сопоставляемыми предметами необходимо. Тоже самое нужно сказать и о противопоставленіи образовательной силы человѣческаго духа и образовательной силы природы, міра идеальнаго и реальнаго. Повидимому, нѣкоторыя явленія настоящаго времени уничтожаютъ основаніе такихъ противопоставленій. Человѣкъ не противоположенъ природѣ, какъ нѣчто ей чуждое, но вытекаетъ изъ нея, какъ одинъ изъ результатовъ ея дѣятельности До недавняго времени можно было говорить, что все человѣческое имѣетъ свою исторію, между тѣмъ какъ природа внѣшняя исторіи не знаетъ; но эта противоположность съ точки зрѣнія нашего времени является ошибочною, и старое названіе „Естественная исторія“ получаетъ новый и глубокій смыслъ. Благодаря открытіямъ позднѣйшаго времени, выработалось убѣжденіе, что и въ изученіи внѣшней природы описаніе одновременныхъ явленій есть лишь одинъ изъ моментовъ, что эти описанія слагаются въ длинные ряды, а они въ своемъ развитіи составляютъ исторію даннаго явленія. И не только организмъ проходитъ въ своемъ развитіи извѣстныя ступени, но и міръ неорганическій также имѣетъ свою исторію. При противопоставленіи образовательной силы человѣческаго духа образовательной силѣ внѣшней природы, очевидно, упускается одно важное обстоятельство. Наша познавательная сила, если примѣнимо къ ней выраженіе, заимствованное изъ міра матеріальнаго, своимъ щупальцемъ не прикасается къ предметамъ внѣшней природы непосредственно; по крайней мѣрѣ очевидно, что и дикарь стоитъ лицомъ къ лицу съ той же самою природою, которую наблюдаемъ и мы, и нельзя сказать, чтобы онъ лишенъ былъ познавательныхъ инстинктовъ, которые свойственны всѣмъ людямъ, а между тѣмъ онъ изъ этой природы извлекаетъ не положенія науки, а

нѣчто совсѣмъ другое (фетишей, на ступени болѣе высокой—боговъ). Да, если поставимъ нынѣшняго неприготовленнаго человѣка передъ явленіями природы, введемъ его въ устроенный научно кабинетъ,—зоологическій, анатомическій и проч.,—и посмотримъ, что онъ извлечетъ оттуда, то получимъ приблизительно такіе же результаты, какъ и у дикаря,—или равнодушіе, или безсмысленный страхъ и поклоненіе. Рабочій, который разбиваетъ камни для устройства мостовой, и не подозрѣваетъ того, что разсказываетъ этотъ камень геологу. Женщина, которая полетъ въ огородѣ грядку, не имѣетъ досуга, а главное,—не имѣетъ чего то другого, что поважнѣе досуга, для того, чтобы опредѣлить, какую роль играютъ выпалываемыя ею растенія въ экономіи природы. А какимъ образомъ достигаетъ этого ученый? Здѣсь дѣло не въ физіологической подготовкѣ, которая несомнѣнно существуетъ въ смыслѣ наслѣдственнаго накопленія извѣстныхъ особенностей, наклонности къ умозрѣнію, а въ томъ, что между познающимъ и познаваемымъ ложится преданіе, или пріобрѣтаемое случайно или сообщаемое систематически. Знанія, накопляемыя такимъ образомъ, превращаются въ нѣчто данное, готовое, на что не тратится энергія слова и мысли, но чѣмъ обусловливается экономія силъ въ научномъ творчествѣ и облегчается всякое движеніе мысли впередъ [1]). Стало быть, что такое изученіе природы? *Оно есть изученіе произведеній человѣческаго духа*, такъ какъ оно выражается въ непрерывномъ измѣненіи взглядовъ человѣка на явленія природы. А если это такъ, то изученіе природы (внѣшней) не противоположно изученію человѣка (хотя, конечно, отлично отъ него), равно какъ и исторія природы не противоположна исторіи человѣка. Изъ этого соображенія слѣдуетъ, что, если языкознаніе есть элементарная (основная) наука среди наукъ гуманитарныхъ, потому что разсматриваетъ элементарныя (основныя) формы мысли, то, такъ какъ нѣтъ противоположности между способами изученія природы и человѣка, слѣдовательно, она элементарна и по отношенію къ наукамъ, занимающимся изученіемъ явленій внѣшней природы. Даже и въ наглядности нѣтъ различія между этими науками. Уже и въ самомъ языкознаніи мы имѣемъ предметомъ наблюденія звукъ, нѣчто матеріальное и потому до извѣстной степени наглядное; но можно указать громадныя отрасли произведеній человѣческаго духа, представляющія большую наглядность: такова, напр., исторія искусствъ. Какъ зоологъ располагаетъ внѣшними предметами, подлежащими его наблюденію; какъ археологъ имѣетъ въ своемъ распоряженіи остатки древности, орудія каменнаго вѣка и проч.,—такъ историкъ искусства имѣетъ богатый запасъ художественныхъ произведеній. Стало быть, въ нѣкоторой области гуманитарныхъ наукъ исчезаетъ и та доля противоположности ихъ наукамъ естественнымъ, которая, на первый взглядъ, кажется несомнѣнною.

[1]) Подобную мысль гораздо позже блистательно развилъ Э. Махъ.

Еще одно замѣчаніе. Въ отдѣлѣ наукъ о природѣ, т.-е. наукъ, относящихся къ медицинскому и естественному факультетамъ, есть одна элементарная наука, которая въ ихъ сферѣ играетъ ту же роль, что языкознаніе въ сферѣ наукъ гуманитарныхъ. Это —математика. Главныя категоріи математики—величина и формы — таковы, что ихъ не обойдетъ никто, занимающійся изученіемъ природы, а пожалуй и изучающій явленія человѣческаго духа. Должно, однако, замѣтить, что и по отношенію къ математикѣ языкознаніе является болѣе элементарною наукою. Дальнѣйшее развитіе математики, начиная съ самыхъ низшихъ ступеней, подготовляется тѣмъ, что дается человѣку языкомъ, и было бы совершенно напрасно учить ариѳметикѣ такого дикаря, въ языкѣ котораго (такіе языки еще есть) нѣтъ числительнаго болѣе четырехъ, да и тѣ таковы, что понятія объ отвлеченномъ числѣ нѣтъ. Въ нашихъ языкахъ слово „одинъ“ сразу даетъ ребенку понятіе объ единицѣ, не допуская понятія о какой-либо именованной единицѣ. Но для кого слово „*палецъ*“ означаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ и единицу, тотъ вѣчно будетъ колебаться въ своемъ представленіи между вещественнымъ предметомъ и отвлеченнымъ числомъ.

Математика, какъ наука основная, изучаетъ основныя категоріи, неизбѣжно примѣняемыя при изученіи внѣшней природы, но сама она—наука—не естественная. Математическая подготовка есть дѣло, совершаемое языкомъ; можетъ быть, что даже и высшая математика нашего времени въ лицахъ, занимающихся ею, продолжаетъ находиться подъ вліяніемъ языка. Кромѣ того, она изучаетъ нѣчто такое, что въ природу вносится при посредствѣ человѣка. Это не значитъ, чтобы мысль выжала все содержаніе математики изъ себя, какъ и паукъ ткетъ свою паутину не изъ себя, а перерабатываетъ въ пау-

тину полученный извнѣ матеріалъ. Такимъ же самымъ образомъ математическія категоріи суть продукты природы, переработанные человѣческимъ духомъ.

Изъ сказаннаго ясно, что между предметами знанія, конечно, есть границы, но нѣтъ радикальной противоположности. О противоположности человѣка природѣ можно было говорить развѣ только тогда, когда, напр., такъ или иначе дѣйствовали на мысль теоріи религіозныя и иныя,—теоріи дуализма (бога и чорта, духа и матеріи) и проч.

Итакъ, права математики аналогичны съ правами языкознанія, и поэтому практично съ нея начинать элементарное обученіе. При этомъ замѣтимъ, что элементарность той или другой науки не есть ея превосходство, не есть нѣчто въ родѣ аристократизма въ ряду другихъ наукъ. Если языкознаніе и математика служатъ единственнымъ входомъ въ познаніе человѣка и природы, то нужно быть спеціалистомъ, чтобы на всю жизнь оставаться при этомъ входѣ. Всякій ходъ ведетъ дальше.

Еще одинъ вопросъ. Что̀ такое практичность? Вѣдь математика въ высокой степени теоретична, — самая теоретичная изъ наукъ, а между тѣмъ и сама она, и сообщаемое ею развитіе считаются необходимыми и практичными, потому что, куда ни ткнись, всюду замѣтно и важно ея вліяніе.

Обратимся къ пріемамъ изслѣдованій языка. Важное орудіе въ рукахъ языковѣда — фонетика. Языкознаніе идетъ отъ изученія чередованія звуковъ; безъ фонетики никакое объясненіе слова не было бы возможно; благодаря ей, мы имѣемъ возможность въ девяти случаяхъ изъ десяти сказать, что такое-то сочетаніе звуковъ есть предшествующее, а такое-то послѣдующее.

При изслѣдованіи какого-нибудь слова, приходится останавливаться на самыхъ разнообразныхъ явленіяхъ. Это показываетъ, что языкъ—система, есть нѣчто упорядоченное, всякое явленіе его находится въ связи съ другими. Задача языкознанія и состоитъ именно въ уловленіи этой связи, которая лишь въ немногихъ случаяхъ очевидна. Что языкъ есть дѣйствительно система, въ этомъ мы можемъ убѣдиться непосредственно, на самихъ себѣ Въ богатыхъ языкахъ, каковы русскій, нѣмецкій и др., въ данное время изслѣдователь находитъ 100—200 тысячъ словъ; но это есть лишь частица наличнаго

капитала языка, такъ какъ при этомъ берется во вниманіе лишь одна какая-нибудь форма языка извѣстнаго слова. Дознано, что Шекспиръ употреблялъ 13 — 15 тысячъ словъ; мы, которые въ этомъ отношеніи не можемъ равняться съ Шекспиромъ, имѣемъ въ своемъ распоряженіи 500 — 1000 словъ. Десятки, сотни тысячъ словъ нами никогда не были слышаны, тѣмъ не менѣе можно сказать, что эти никогда нами не слышанныя слова намъ наполовину понятны при знаніи употребляемыхъ нами 500—1000 словъ. Спрашивается, какъ же бы это было возможно, если бы мы не имѣли ключа къ разумѣнію незнакомыхъ намъ словъ, если бы языкъ не былъ стройною системою, въ которой есть опредѣленный порядокъ и опредѣленные законы?

III.

Что такое слово? Всѣмъ извѣстно, что языкъ безъ членораздѣльныхъ звуковъ немыслимъ и что только въ переносномъ смыслѣ можно говорить о языкѣ жестовъ, о языкѣ пластическихъ произведеній и проч. Самый вопросъ о томъ, что такое члено-раздѣльный звукъ, довольно сложенъ. Съ внутренней стороны мы различаемъ въ словѣ значеніе, безъ котораго оно не есть слово. При этомъ отношеніе говорящаго къ употребляемымъ словамъ двояко. Когда ребенокъ впервые *знакомится* со звуками и значеніями нашихъ словъ (NB *знакомится*, а не выдумываетъ своихъ словъ, что̀ также бываетъ, и что̀ весьма важно), то это отчасти происходитъ такимъ образомъ: мы указываемъ ребенку на вещь и говоримъ, что „это—домъ, лѣсъ, на столѣ—соль, сыръ“ и пр. Дитя по нашимъ указаніямъ, но *совершенно* самостоятельно составляетъ себѣ образы и понятія. Если оно сложитъ нѣчто въ своей памяти подъ ярлыкомъ „соль“, то это пріобрѣтено имъ самимъ, а мы въ словѣ „соль“ дали ему только рамку, которая будетъ сдерживать его личныя наблюденія и совокуплять ихъ въ одно цѣлое; мы же лишь не позволяемъ ему при этомъ сойти съ пути, намѣченнаго преданіемъ, и назвать, напр., соль—сыромъ и наоборотъ. Но мы и сами не самодѣятельны, а находимся подъ давленіемъ преданія, и можно лишь улыбнуться, читая у Диккенса слова одной дамы, что, если бы не было словаря доктора Джонсона, то мы бы и до сихъ поръ называли кровать кочер-

гою. Мы не сами выдумали, что соль значитъ одно, а сыръ другое, и на вопросъ, почему соль называется солью, не только не считаемъ нужнымъ, но и не находимъ никакой возможности отвѣтить. Единственное объясненіе этого — „такъ говорятъ“. Такимъ же самымъ образомъ мы относимся къ значительной долѣ словъ нашего языка. Въ этихъ случаяхъ, подъ давленіемъ преданія, значеніе непосредственно и безотчетно примыкаетъ къ звуку, при чемъ значеніе производится нами самостоятельно.

Но есть другой разрядъ словъ, къ которымъ мы относимся болѣе дѣятельно. Стоитъ только употребить разсмотрѣнныя сейчасъ слова въ переносномъ смыслѣ, и основанія такого дѣйствія скажутся. Эти основанія будутъ ясны даже въ томъ случаѣ, когда мы сами не въ состояніи дать себѣ въ этомъ отчета. Когда мы говоримъ: въ этомъ дѣлѣ, въ этомъ кругу мыслей *я дома;* здѣсь, въ этомъ обществѣ *я* какъ *въ лѣсу*; чѣмъ дальше *въ лѣсъ*, тѣмъ больше дровъ; волка какъ ни корми,—онъ все *въ лѣсъ* глядитъ,—то, напр., первымъ выраженіемъ мы хотимъ обозначить, что съ извѣстнымъ кругомъ мыслей мы освоены, но самый кругъ мыслей, конечно, о жильѣ ничего не напоминаетъ. Такимъ образомъ, производное значеніе *дома* отлично отъ первообразнаго его значенія, и причина, почему я употребляю первое (т.-е. производное), заключается въ томъ, что между обоими значеніями я замѣтилъ нѣчто общее. Допустимъ, что слово „соль“ для меня непонятно, т.-е., что я съ этимъ словомъ связываю представленіе объ извѣстномъ цвѣтѣ, вкусѣ, плотности и проч., но не могу сказать, почему весь этотъ комплексъ признаковъ носитъ это, а не другое названіе; но когда я сказалъ „соль рѣчи“, то уже понимаю, что здѣсь произошло сравненіе и что потому *соль* употреблено мною во второмъ значеніи, что раньше существовало въ первомъ.

Равнымъ образомъ въ пословицѣ: „какъ волка ни корми, онъ все въ лѣсъ глядитъ“;—*въ лѣсъ* значитъ не *собраніе деревьевъ*, а нѣчто другое. Что же общаго между новымъ значеніемъ и значеніемъ прежнимъ? Быть можетъ, иногда и трудно опредѣлить этотъ третій членъ сравненія, это tertium comparationis, но несомнѣнно, что такой членъ всегда есть. Общимъ признакомъ между сравниваемыми предметами въ данномъ выраженіи (въ лѣсъ) служитъ движеніе *прочь, отъ дома, вонъ*.

Самое слово *вонъ* объясняется такимъ же образомъ: *Вонъ* у насъ нарѣчіе, сохраняющее значеніе винительнаго падежа (куда); *внѣ*—есть явный мѣстный падежъ. Стало быть, здѣсь мы имѣемъ дѣло съ существительнымъ, котораго падежи до сихъ поръ ясны. При этомъ существительномъ (*вѣнъ* въ древнерусскомъ языкѣ) имѣется старинное слово *изъвѣна* въ значеніи „наружная сторона“. Поэтому можно съ недовѣріемъ отнестись къ сближеніямъ этого слова, напр., съ санкритскимъ *vina*, которое значитъ „безъ“; напротивъ, до того, что значитъ наше *вонъ*, мы доходимъ на основаніи иныхъ соображеній, а именно—на основаніи сравненія этого выраженія съ аналогичными ему въ другихъ языкахъ. Такъ, въ латинскомъ находимъ весьма конкретное слово foras, по-русски *на-дворъ*, по-сербски *на полъ на полю*, и потому можно придать значеніе мнѣнію проф. Ягича, которое въ фонетическомъ отношеніи не встрѣчаетъ никакихъ препятствій,—что *вѣнъ* есть то же самое слово, которое въ санскритѣ звучитъ *vana* и означаетъ „лѣсъ“. Такимъ образомъ, если примемъ въ нашихъ примѣрахъ слово *въ лѣсъ* не въ его прямомъ, а въ переносномъ значеніи, т.-е. въ значеніи, равномъ *вонъ*,—въ сторону, противоположную всему домашнему, дружескому, симпатичному, то это значеніе въ данномъ словѣ изображено или представлено однимъ признакомъ, взятымъ изъ перваго (прямого) значенія. Этотъ признакъ, связующій второе значеніе съ первымъ, называется *представленіемъ, средствомъ сравненія,* — менѣе точно *образомъ, символомъ*. Всякое удачное этимологическое изслѣдованіе неяснаго слова, т.-е. всякая удачная попытка отвѣтить на вопросъ, почему мы, напр., говоримъ „въ этомъ дѣлѣ я дома“, непремѣнно ведетъ къ открытію представленія, связующаго значеніе этого слова съ значеніемъ предшествующаго. Предшествующее слово точно также связано со своимъ предшествующимъ, это опять со своимъ,—и такъ въ недосягаемую глубину.

Представленіе есть признакъ, взятый изъ значенія предшествующаго слова и служащій знакомъ значенія даннаго слова.

Такимъ образомъ, въ словахъ вообще различаются два момента, два періода жизни,—1) когда слово состоитъ не менѣе какъ изъ трехъ элементовъ, т.-е. изъ внѣшней формы (единство звука), знака (представленія) и значенія; 2) когда представленіе исчезаетъ и значеніе непосредственно примыкаетъ къ слову.

IV.

Зачѣмъ человѣку слово? Извѣстно, что композиторы могутъ писать музыку, не играя и не напѣвая; есть игроки въ шахматы, которые играютъ, не глядя на доску, и даже одновременно ведутъ нѣсколько партій; но, конечно, помимо особенной способности къ тому и другому, въ этомъ случаѣ нужно предположить и продолжительное упражненіе: первоначально, чтобы играть въ шахматы, нужно имѣть передъ собою доску, и, чтобы сочинить музыкальный мотивъ, нужно напѣвать его. Такимъ же самымъ образомъ для сознательной дѣятельности мысли нужно имѣть передъ собою эту мысль, какъ внѣшній предметъ, другими словами—объективировать ее, и тѣмъ болѣе это нужно, чѣмъ слабѣе мыслительная сила или, что̀ то же, чѣмъ сложнѣе самая работа мысли. Поэтому можно считать вѣроятнымъ то наблюденіе, что чѣмъ первобытнѣе человѣкъ, тѣмъ менѣе возможно для него беззвучное мышленіе; да и мы сами, если постараемся уловить себя, остановить безсознательное теченіе нашей мысли, также замѣтимъ, что, думая сознательно, а не образами (какъ во снѣ), не мечтая, мы *въ* то же время и говоримъ, хотя и беззвучно.

Итакъ, слово для самого говорящаго есть средство объективировать свою мысль. Это не значитъ, чтобы слово было средствомъ выражать уже готовую мысль, ибо если бы мысль уже разъ была готова, то зачѣмъ ее объективировать. Мы бы уже тогда сразу стояли на ступени того шахматиста, который играетъ, не глядя на доску. Нѣтъ, слово есть средство преобразовывать впечатлѣнія для созданія новой мысли. Между преобразованіемъ и созданіемъ нѣтъ противорѣчія: вѣдь творчество природы есть не болѣе какъ преобразованіе, и всякое человѣческое творчество есть также видоизмѣненіе уже существующихъ элементовъ [1]). Такъ какъ мысль, очевидно, возникаетъ въ самомъ мыслящемъ лицѣ,—хотя и не безъ вліянія на нее другихъ лицъ,—то, стало быть, *слово* и вообще *языкъ* нужны прежде всего для самого говорящаго. Это положеніе казалось бы очень простымъ, но на самомъ дѣлѣ только въ

[1]) Ту же самую мысль впослѣдствіи высказалъ Э. Махъ. См. его „Теорію познанія“.

XIX столѣтіи оно выражено ясно (В. Гумбольдтомъ) и до сихъ поръ не можетъ считаться популярнымъ, такъ какъ есть ученые, которые не видятъ прямыхъ послѣдствій этой мысли.— Какъ же служитъ слово для преобразованія, такъ сказать, до-словесныхъ элементовъ мысли? Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, мы не можемъ возвращаться къ до-словесному періоду мысли и говорить о *безусловномъ* началѣ языка,—о томъ, ка́къ человѣкъ превратился изъ неговорящаго въ говорящаго.— Исторія, какъ бы широко ее ни понимали, уже застаетъ человѣка говорящимъ. Въ ребенкѣ періодъ рѣчи почти незамѣтно для насъ смѣняетъ періодъ безсловесности, хотя, конечно, на этомъ полѣ можетъ быть сдѣлано много наблюденій, и здѣсь мы могли бы дойти до вѣроятныхъ заключеній и относительно первобытнаго человѣчества. Такимъ образомъ, можно отвѣтить на предложенный вопросъ только на основаніи наблюденій надъ тѣмъ, что́ происходитъ въ насъ самихъ, что̀ вноситъ новое слово въ мысль, которая и до того уже пользовалась словомъ. Чтобы приблизительно судить о томъ, что̀ могло заключаться въ мысли до языка, надо было бы вычесть изъ наличнаго состава нашей мысли все, что̀ не дано чувственными воспріятіями. Эта работа весьма трудная и сложная; результаты ея можно только намѣтить въ общихъ чертахъ, хотя маленькіе опыты въ этомъ родѣ не трудно сдѣлать и самимъ. Прочтите или проговорите любую фразу изъ тѣхъ, которыя нами произносятся и повторяются постоянно, и спрашивайте себя по поводу каждаго слова, дано ли оно непосредственно чувственными воспріятіями или нѣтъ. Изъ самаго небольшого опыта можно убѣдиться, что въ нашемъ внутреннемъ мірѣ, — томъ мірѣ, который каждый носитъ въ себѣ, лишь самое незначительное количество комплексовъ находится въ непосредственной связи съ чувственными воспріятіями. Мы говоримъ, напримѣръ: „черная птица летитъ“. Развѣ мы видимъ птицу, ея качество (черная) и то, что она летитъ? Въ чувственномъ воспріятіи черной летящей птицы, въ томъ образѣ, который даетъ намъ образъ, не дано ни дѣйствующее лицо (субстанція), ни его качество, ни его дѣйствіе, и все это прибавлено нашею мыслью,—мыслью сознательною.

Уже здѣсь можно сказать, что все это прибавлено *языкомъ*, т.-е. мышленіемъ при помощи языка. То, что я отдѣляю летящую птицу отъ того фона, на которомъ она мнѣ рисуется,

конечно, условлено до извѣстной степени чувственнымъ воспріятіемъ, и вообще можно сказать, что въ до-словесномъ состояніи языка могли быть объединены извѣстныя связки впечатлѣній, потому что то, что̀ я называю летящею черною птицею, есть масса впечатлѣній; но самое содержаніе этихъ связокъ тогда не было разложено, расчленено. Кромѣ этого существовала цѣлая масса несвязныхъ, но соединенныхъ въ такія связки впечатлѣній. Допустимъ, что передъ нами находится животное, и мы въ положеніи Адама, который долженъ дать ему наименованіе; допустимъ, что въ первый разъ корова называется коровой: что̀ извлекаетъ себѣ мысль изъ этого? Слово „корова“ одно изъ тѣхъ, которыя допускаютъ удовлетворительно объясненіе. Полногласная форма „корова“, по извѣстному закону, предполагаетъ до-славянскому „карва“, которому буквально соотвѣтствуетъ въ зендѣ прилагательное çrva (сьрва) = рогатый; въ греческомъ языкѣ κεραός (=κεραθός, у Гомера постоянный эпитетъ оленя); въ латинскомъ cervus. Слѣдовательно, корова въ этомъ словѣ названа *рогатою*; но самое это слово по признаку, въ немъ заключенному, предполагаетъ уже слово для означенія рога. Стало быть, и въ этомъ случаѣ мы имѣемъ дѣло не съ началомъ, а съ продолженіемъ; но о началѣ мы можемъ судить по качеству продолженія, ибо никогда мысль человѣческая не доходитъ до самаго начала. Когда человѣкъ впервые употребилъ слово „корова“, то въ его „мозговомъ аппаратѣ“ произошелъ слѣдующій процессъ: „то, что̀ я вижу, сходно по признаку рога съ тѣмъ, что̀ я зналъ прежде“.

Пусть новое впечатлѣніе будетъ *x*; признакъ, по которому оно обозначено,—a; прежнее впечатлѣніе—A. Тогда весь процессъ превратится въ сравненіе: *x* есть для меня то же (=сходно для меня съ тѣмъ), что̀ я прежде назвалъ A. Конечно, при такомъ сравненіи самое средство сравненія (a) не будетъ выражено.

Если это такъ,—а нѣтъ повода думать, что это не такъ,—то слѣдовательно каждое слово, отдѣльно произнесенное, есть уже *сумма*, т.-е. объясняетъ новое воспріятіе черезъ сравненіе его съ прежнимъ, съ коимъ новое сходно въ одномъ пунктѣ. Этотъ-то пунктъ и есть *представленіе*. Допустимъ, что чувственное представленіе коровы уже было связано до слова, т.-е. я видѣлъ, какъ она двигалась, какъ фонъ, на которомъ она мнѣ представлялась, измѣнялся, а признаки ея оставались неизмѣнными. Такимъ образомъ количество признаковъ было объединено и прежде, а *представленіе лишь дало сознаніе единства*. Имѣть извѣстное воспріятіе и знать, что мы его имѣемъ,—это два дѣла разныя: первое свойственно и животнымъ, второе только человѣку. Какъ, повидимому, ни ничтожна эта разница, но ею условлена вся дальнѣйшая разница въ развитіи человѣка и животныхъ. *Представленіе по отношенію къ значенію можетъ быть названо образомъ значенія*. Обратите вниманіе на то, въ какомъ отношеніи находится здѣсь образъ къ значенію. *Значеніе*, т.-е. то, что въ словѣ дано чувственнымъ воспріятіемъ, *представляетъ множество признаковъ; представленіе только одинъ*. Слѣдовательно, изъ значенія въ представленіи устранено все, кромѣ того, что почему-то показалось существеннымъ. Это обстоятельство облегчаетъ обобщеніе, потому что, какъ скоро въ коровѣ представимъ существеннымъ то, что она рогата, а все остальное отодвинемъ на второй планъ, то тѣмъ самымъ мы даемъ себѣ возможность въ первый же разъ, какъ намъ представляется олень, и его отнести въ ту же группу. Въ греческомъ языкѣ κεραός служитъ постояннымъ эпитетомъ оленя, а въ латинскомъ уже *cervus* и прямо значитъ олень. Итакъ, обобщая этотъ частный случай, можемъ сказать, что *представленіе, устраняя массу признаковъ значенія, облегчаетъ обобщеніе*,—и обобщеніе не въ томъ только направленіи, что, напримѣръ, подъ одно названіе „корова“ мы подведемъ разныхъ коровъ (пестрыхъ, рыжихъ, сѣрыхъ и проч.), но и въ томъ, что подъ то же названіе мы подведемъ и оленя. Такимъ образомъ, мы видимъ, какъ въ процессѣ образованія новыхъ словъ установлялась классификація наблюдаемыхъ явленій.

Когда я увидѣлъ передъ собою корову до названія ея словомъ, то это воспріятіе могло быть названо зародышемъ того, что̀ мы можемъ означить словомъ „предметъ (объектъ) мысли“. Предметъ мысли не есть только совокупность (сумма) признаковъ, его составляющихъ, онъ не есть только a + b + + c + d, но заключаетъ въ себѣ возможность и новыхъ признаковъ, вовсе не данныхъ. Можно думать, что, лишь объединивъ чувственные образы посредствомъ представленія, мы создаемъ такой объектъ мысли, котораго содержаніе способно развиваться,—создаемъ формы, въ которыя удобно будетъ ло-

житься всякій новый признакъ. Словомъ, здѣсь вмѣсто множества признаковъ поставленъ одинъ, и когда мысль возвращается вновь къ предмету, уже раньше узнанному и знакомому, то ей достаточно привести въ сознаніе этотъ одинъ признакъ. *Работа мысли черезъ это упрощается, и тѣмъ достигается возможность въ данный промежутокъ времени обнимать мыслью указаніе на гораздо большее количество содержанія. Когда мы говоримъ, мы затрогиваемъ огромное количество комплексовъ мысли, но въ свою рѣчь вводимъ только намеки на нихъ.* Это похоже на то, что̀ совершается въ торговлѣ, когда мѣновая торговля замѣняется денежною или когда такіе знаки цѣнности, какъ металлъ, кожи, раковины, замѣняются бумажными деньгами. То, что̀ дѣлаетъ представленіе съ чувственными воспріятіями (со значеніемъ),—т.-е. *все это сокращеніе труда мысли*,—похоже на то, когда мысли замѣняются алгебраическими знаками, благодаря чему сложныя численныя задачи сводятся къ простымъ отношеніямъ. А сокращеніе труда мысли даетъ ей возможность ворочать все бо́льшими и бо̀льшими массами, т.-е. получается та *экономія*, сокращеніе труда, о чемъ за 20 лѣтъ до извѣстныхъ трудовъ Э. Маха такъ блестяще сообщилъ съ каѳедры своимъ немногочисленнымъ слушателямъ А. А. Потебня, этотъ удивительно глубокій геній, съ громаднѣйшей способностью обобщенія.

V.

Нужно помнить, что слово имѣетъ двѣ формы: 1) слово съ живымъ представленіемъ и 2) съ забытымъ представленіемъ. Вторая форма всегда ведетъ къ первой, если мы только отыскиваемъ значеніе этого слова. Было указано выше на предшествующее значеніе слова „корова“; возьмемъ теперь другіе примѣры.

Χείρ (рука); εὐχερής = такой, котораго легко взять, удобный, легкій.

Въ санскритѣ √bhar (брать), — болѣе позднее = har (harati = онъ беретъ).

Слѣдовательно, χείρ = рука, какъ берущая.

Рѫка: литовск. rinkti (основная форма rapk) = собирать.

Пьрстъ: санскр. pṛç = прикасаться.

Трава: ц. слав. тру-ти ѣсть; слѣдовательно, трава = снѣдь. Слово это напоминаетъ по своему образованію греч. βοτάνη при βόσκω (это послѣднее сближаютъ съ лат. vescor). Если обратить вниманіе на то, что человѣкъ только тогда могъ уже назвать кормъ скота *травою*, когда имѣлъ знакомство уже со значеніемъ слово *ѣсть*,—и при томъ со значеніемъ не отвлеченнымъ, не вырваннымъ изъ связи, какъ это въ нашемъ глаголѣ; если далѣе замѣтимъ, что чувственный образъ травы, какъ снѣди, заключаетъ въ себѣ много признаковъ, изъ которыхъ для образованія слова выбранъ лишь одинъ, и что такъ бываетъ во всѣхъ подобныхъ случаяхъ,—то будетъ понятно, если вообще скажемъ, что при возникновеніи слова дѣйствіе мысли есть сравненіе двухъ мысленныхъ комплексовъ (связокъ), а именно—вновь познаваемаго (x) и прежде познаннаго (A), при чемъ между тѣмъ и другимъ оказывается точка соприкосновенія (a). Это *a* есть представленіе, иначе—средство сравненія, tertium comparationis, знакъ значенія, символъ. При этомъ во всякомъ вновь возникающемъ словѣ обозначеніе его значенія знакомъ есть всегда иносказаніе, аллегорія, такъ какъ между однимъ признакомъ (представленіемъ) и массою признаковъ (значеніе) всегда находится значительное разстояніе. Сравненіе съ цѣлью познанія новаго не есть математическое уравненіе, потому что, если я говорю ∠ ABC = ∠ ABD, то для меня все равно, который бы изъ этихъ угловъ ни былъ поставленъ прежде: обѣ эти величины для меня равно извѣстны. Кромѣ того, въ математическомъ уравненіи величинъ уравниваются тѣмъ самымъ и ихъ части; очевидно, что въ томъ сравненіи, о которомъ мы говоримъ, не то. Намъ дается *A*, изъ котораго *a* не выдѣлено, и черезъ выдѣленіе этого *a* мы покоряемъ своему познанію *x*. Какую же пользу приноситъ для мысли этотъ процессъ? На какую новую ступень переводится мысль актомъ познанія, совершающагося въ словѣ? Этотъ вопросъ большой важности, но трудный и въ отношеніи многихъ частностей не вполнѣ ясный. *Познаніе, совершающееся въ словѣ, есть второе знаніе* (notio secunda). Положимъ, что у меня уже есть одновременная связка признаковъ въ травѣ приблизительно въ томъ видѣ, въ какомъ эта связка существуетъ у коровы; но въ качествѣ человѣка я эту связку вновь подвергаю своему наблюденію. Если знаніе, общее у человѣка съ животными, можно назвать

знаніемъ, то достигаемое мною новое знаніе можно назвать *вторичнымъ*. Оно заключаетъ въ себѣ:

1) *Сознаніе единства признаковъ, данныхъ въ комплексѣ.* Изъ безразличнаго большого количества признаковъ (трава *растетъ*, трава *вянетъ*, трава *зелена*) я выдѣлилъ одинъ и сдѣлалъ его центромъ, около котораго группируются остальные.

2) *Облегченіе сознательнаго обобщенія.* Когда я сдѣлалъ цѣнтромъ связки одинъ признакъ, то этимъ самымъ я *облегчилъ* сознательное обобщеніе, потому что всякое новое воспріятіе, всякій новый чувственный образъ, лишь бы только въ немъ былъ признакъ, выдѣленный представленіемъ, будетъ укладываться уже въ готовыя рамки.

3) Когда дано представленіе, связанное со звукомъ, то мнѣ каждый разъ, когда понадобится, не нужно вводить въ дѣло *всего* значенія, а можно ограничиться только *замѣстителемъ* этого значенія. Другими словами, *представленіе замѣщаетъ собою чувственный образъ, и такъ какъ оно просто, то этимъ достигается быстрота мысли.* Въ теченіе какой-нибудь минуты мы произносимъ значительное количество словъ,—что же? развѣ каждый разъ при этомъ мы представляемъ себѣ содержаніе каждаго произносимаго слова? Нѣтъ, мы проводимъ только замѣстителей ихъ значеній.

4) Первое простое слово есть уже сужденіе, потому что мы мысленно, про себя, говоримъ: х есть для меня то, что я прежде позналъ какъ А; корова есть для меня въ этомъ словѣ нѣчто рогатое. Въ этомъ сужденіи я произношу только одно слово „корова“. Затѣмъ сужденіе, выраженное въ одномъ словѣ, входитъ въ сочетаніе съ другими словами (сужденіями), и такимъ образомъ получается цѣлая цѣпь сужденій: „то, что я представляю себѣ поѣдаемымъ (=трава), я въ то же время представляю себѣ зеленымъ“; „то, что я представляю себѣ поѣдаемымъ, растетъ... вянетъ... сохнетъ... косится“, и т. д. Представимъ себѣ, что каждое изъ словъ, составляющихъ сказуемыя въ этихъ предложеніяхъ, само по себѣ есть центръ значеній. Такимъ образомъ я устанавливаю сознательную связь между такими словами, какъ трава,—т.-е. такимъ комплексомъ значеній, который обозначенъ этимъ признакомъ, — цѣлымъ рядомъ другихъ комплексовъ или словъ. Здѣсь, слѣдовательно, происходитъ расчлененіе чувственнаго образа травы на отдѣльные его признаки и воспріятіе или чувственный образъ черезъ

то обращается въ понятіе. Разница между чувственнымъ образомъ и понятіемъ та, что чувственный образъ есть нерасчлененный комплексъ почти одновременно данныхъ признаковъ: я смотрю на траву, и все, что я въ этомъ случаѣ знаю о ней, составляетъ просто одинъ моментъ моего душевнаго состоянія. По крайней мѣрѣ, если и произошло во мнѣ объединеніе связки впечатлѣній (трава), обобщеніе чувственнаго образа травы, сліяніе его частей, то безъ моего вѣдома, безсознательно. Иное дѣло, когда я этотъ чувственный образъ, эту объединенную чувствами связку впечатлѣній превращаю въ понятіе: одновременность извѣстнаго количества признаковъ превращается въ послѣдовательность, ибо психологически понятіе есть всегда процессъ, длинный рядъ. Если мы разсматриваемъ понятіе, какъ комплексъ единовременныхъ признаковъ, то это не что иное, какъ выдумка.

Какое значеніе для насъ можетъ имѣть такое расчлененіе образа? Вмѣсто отвѣта на этотъ вопросъ, можно сослаться на слѣдующее мѣсто изъ Спенсера („Основанія соціологіи“, т. I, 114—115). Это мѣсто имѣетъ въ виду доказать, что отъ степени разложенія комплекса признаковъ въ рядъ прямо зависитъ вѣрность умозаключенія.

„Чтобы понять важную черту, отличающую понятія дикаго состоянія, слѣдуетъ разсмотрѣть, что происходитъ, когда сложные объекты и отношенія мыслятся такъ, какъ простые. Только съ увеличеніемъ знанія и съ превращеніемъ наблюденія изъ случайнаго въ преднамѣренное и критическое становится возможнымъ усмотрѣніе того факта, что способность какого-либо дѣятеля къ произведенію свойственнаго ему эффекта можетъ зависѣть отъ какого-либо одного его свойства, съ исключеніемъ всѣхъ остальныхъ, или отъ какой-нибудь одной его части съ исключеніемъ всѣхъ остальныхъ, или не отъ одного какого-либо его свойства или части, но отъ ихъ взаимной комбинаціи. Вопросъ о томъ, какое именно свойство даннаго сложнаго цѣлаго опредѣляетъ его дѣйствіе, можетъ быть рѣшенъ только послѣ того, какъ анализъ достигъ нѣкоторой высоты, а до этого момента дѣйствіе извѣстнаго необходимо понимается, какъ принадлежность всему цѣлому безразлично. Далѣе это неанализированное цѣлое понимается, какъ стоящее къ своему неанализированному эффекту въ нѣкоторомъ тоже неанализированномъ отношеніи. Эта особенность

первобытной мысли такъ важна по своему вліянію на свойства первобытныхъ понятій, что мы должны разсмотрѣть ее ближе".

„Обозначимъ различныя свойства (аттрибуты) какого-либо предмета (объекта),—напримѣръ, морской раковины, называемой змѣиною головкой, буквами A, B, C, D, E и проч., а отношенія между ними — буквами h, x, y, z. Способность этого предмета производить свойственный ему эффектъ, состоящій въ концентраціи звука передъ нашимъ ухомъ, зависитъ отчасти отъ гладкости его внутренней поверхности (которую мы обозначимъ черезъ C) и отчасти отъ тѣхъ отношеній между частями этой поверхности, которыя составляютъ ея форму (которыя мы обозначимъ черезъ У). Теперь, чтобы понять, что способность раковины происходитъ именно такъ, нужно умѣть отдѣлить въ мысли C и У отъ всѣхъ остальныхъ свойствъ и отношеній даннаго предмета. Пока это не будетъ сдѣлано, до тѣхъ поръ звуко-увеличивающая способность раковины не можетъ быть познана, какъ независящая отъ ея цвѣта, твердости или наружныхъ шероховатостей (предполагая, что всѣ эти качества могутъ быть мыслимы отдѣльно, какъ свойства). Очевидно, что пока не явится умѣнье отличать аттрибуты, до тѣхъ поръ эта способность раковины можетъ быть представляема себѣ только какъ принадлежащая ей вообще, — какъ заключенная во всемъ ея цѣломъ".

Чтобы радикально опровергнуть такое мнѣніе, являющееся результатомъ отсутствія разложенія цѣлаго на его части, необходимо сдѣлать рядъ опытовъ. Для того, чтобы, напримѣръ, отказаться отъ мнѣнія, что раковина шумитъ, потому что вспоминаетъ о шумѣ моря (что̀ можетъ сдѣлать всякій ребенокъ — и совершенно привильно съ своей точки зрѣнія, исходя изъ неразложимаго цѣлаго), человѣку необходимо прикладывать къ уху другіе предметы подобнаго строенія, не имѣющіе ничего общаго съ моремъ, а замѣчать, что и они также производятъ шумъ. Но уже и для систематическаго произведенія такихъ опытовъ нужно выдѣлить признаки.

Этотъ способъ ложнаго умозаключенія отъ неразложенныхъ психологическихъ цѣлостей, предшествующій анализу, производимому языкомъ, играетъ большую роль въ исторіи. Примѣры въ томъ же сочиненіи Спенсера:

„Аттрибуты или свойства, какъ мы ихъ понимаемъ, недоступны для пониманія дикаря... Онъ ассоціируетъ особенную способность съ раковиною тѣлесно, смотритъ на нее какъ на стоящую къ раковинѣ въ такомъ же отношеніи, въ какомъ стоитъ къ камню его вѣсъ,—т.-е. представляетъ ее себѣ какъ сосуществующую съ каждой частью раковины. Отсюда объясняются нѣкоторыя вѣрованія, замѣчаемыя повсюду у нецивилизованныхъ народовъ. Извѣстная спеціальная сила, обнаруживаемая какимъ-либо предметомъ или частью его, принадлежитъ, по мнѣнію дикаря, этому предмету или этой части такимъ образомъ, что можетъ быть обезпечена за нимъ (дикаремъ), если онъ съѣстъ этотъ предметъ или часть или будетъ имѣть ихъ въ своемъ обладаніи". Другими словами, дикарь полагаетъ, что если цѣлое обладаетъ извѣстными свойствами, то и всякая часть такого цѣлаго обладаетъ тѣми же свойствами. Убивается врагъ, — и для обладанія его храбростью съѣдается его сердце (племя Дакота) или для пріобрѣтенія его дальнозоркости—его глаза (новозеландцы). Все это—совершенно правильные способы заключенія отъ нерасчлененнаго цѣлаго. Такіе же примѣры мы можемъ найти и среди насъ. Сюда относятся всѣ чары на слѣдъ. Надобно, положимъ, заставить человѣка полюбить,—такъ сказать, подчинить всего его себѣ; но вмѣсто *всего* человѣка берется *часть* его, слѣдъ, волосъ и проч., и надъ этой частью производятся операціи, долженствующія оказать дѣйствіе на цѣлое.

Пока мы говоримъ о дѣйствіи слова, не выходя за предѣлы наблюденія надъ личностью, наши заключенія могутъ быть шатки; всегда желательно найти примѣры въ исторіи, и тогда въ эффектѣ слова уже невозможно сомнѣваться. Всѣ разсмотрѣнныя свойства слова вытекаютъ изъ одного основного: человѣкъ потому выше животнаго, что онъ въ словѣ обладаетъ средствомъ объединить свою мощь и такимъ образомъ подчинить ее вновь своему познанію. Этимъ обусловленъ прогрессъ человѣческой жизни. Кромѣ человѣка, никто не говоритъ такъ, какъ человѣкъ; для животнаго звуки не служатъ объектомъ, который бы облегчалъ самонаблюденіе. Что слово одно только указываетъ на процессы, совершающіеся въ насъ,—это не подлежитъ сомнѣнію, но будетъ яснѣе, когда мы это увидимъ въ увеличенномъ видѣ,—въ исторіи человѣка.

VI.

Уже при самомъ возникновеніи слова между представленіемъ и значеніемъ (= совокупностью признаковъ, заключенныхъ въ образѣ) существуетъ неравенство; другими словами, — всегда въ значеніи заключено болѣе, чѣмъ въ представленіи. Слово, какъ представленіе, служитъ только точкою опоры или мѣстомъ прикрѣпленія разнообразныхъ признаковъ. Жизнь слова съ психологической, внутренней стороны состоитъ въ примѣненіи его къ новымъ признакамъ, и каждое такое примѣненіе увеличиваетъ его содержаніе. Вмѣстѣ съ этимъ растетъ несоотвѣтствіе между представленіемъ и значеніемъ: наконецъ несоотвѣтствіе это достигаетъ до такой степени, что признакъ, заключенный въ представленіи, въ ряду другихъ признаковъ, составляющихъ значеніе, является несущественнымъ, и это есть одна и притомъ главнѣйшая изъ причинъ *забвенія представленія*. Въ самой сущности слова, въ томъ, чѣмъ оно живетъ, или, выражаясь болѣе научно, въ самой его функціи заключена необходимость того, что рано или поздно представленіе, служащее центромъ значенія, забывается. Примѣры этому можно видѣть на каждомъ шагу. Вотъ нѣсколько, взятыхъ изъ Потта и приводимыхъ имъ въ примѣчаніи къ одному мѣсту въ сочиненіи В. Гумбольдта.

Virtus — мужество, — свойство мужа; такимъ образомъ virtus женщины — вещь немыслимая; — но судьба этого слова такова, что мы примѣняемъ его къ человѣку независимо отъ его пола, и въ такомъ случаѣ какой же смыслъ имѣетъ для насъ признакъ, заключенный въ представленіи? Мы естественно забываемъ его, хотя и звуки не измѣнились или мало измѣнились.

Humor (юморъ). Не вдаваясь въ разъясненіе того, что̀ разумѣется подъ этимъ словомъ въ теоріи поэзіи, замѣчу, что представленіе этого слова (humor—влага) имѣло первоначально смыслъ, потому что сокамъ человѣческаго тѣла приписывалось вліяніе на состояніе чувствъ. Думали, что отъ нихъ зависитъ веселое или печальное состояніе человѣческаго духа. При современныхъ взглядахъ на психофизіологическіе процессы представленіе сока, жидкости для насъ въ этомъ словѣ невозможно, и потому мы его забыли.

Laune—прихоть, измѣнчивое состояніе духа. Кто произноситъ это слово, тотъ, конечно, не думаетъ, что это то самое слово, которое является въ латинскомъ языкѣ въ формѣ — luna (луна). Употреблялось оно относительно измѣнчивости счастья на томъ основаніи, что и луна измѣнчива, имѣетъ фазы.

Возьмемъ русское выраженіе. Кто говоритъ, напримѣръ, что такой-то классъ народа безпочвенъ, тотъ съ этимъ связываетъ такое количество разнообразныхъ признаковъ, что основной признакъ (представленіе) даннаго слова (почва = подшва = нѣчто подшитое, срав. подошва) не имѣетъ никакого значенія Подобнымъ образомъ въ выраженіи: „ваше мнѣніе неосновательно, лишено основы“, представленіе, заимствованное отъ извѣстнаго ряда нитей, называемаго ткачами основой, не то что забыто или стерто, а является до такой степени несущественнымъ, что мы его не воспроизводимъ и говоримъ „основа“ въ смыслѣ „почва“ или „βάσις“. Это, однако, не все равно. Βάσις соотвѣтствуетъ санскритскому gatis—ходъ, шагъ и получило значеніе *основы* отъ подхода, приступки, пьедестала статуи.

Причина забвенія представленія въ словѣ заключается главнымъ образомъ въ той функціи, для которой предназначено слово, — функціи собиранія признаковъ около одного, служащаго центромъ; какъ скоро ихъ собралось столько, что признакъ, выраженный въ представленіи, оказался несущественнымъ, — оно забывается. Такимъ образомъ широкое и глубокое значеніе слова стремится оторваться отъ сравнительно ничтожнаго представленія.

Итакъ, представленіе забывается; но, какъ скоро мы примѣняемъ слово хотя бы и съ забытымъ представленіемъ къ новому значенію, происходитъ новое представленіе съ явственнымъ значеніемъ. Всякое новое примѣненіе слова, какъ уже сказано, есть созданіе слова. Если дѣлаемый при этомъ въ сознаніи шагъ не крупенъ, то мы называемъ это — только *расширеніемъ значенія;* если же онъ крупенъ, то создается новое слово, и въ этомъ случаѣ является новое представленіе.

Стремясь оторваться отъ представленія въ словѣ, мысль производитъ новое слово съ яснымъ представленіемъ. Эта непрерывная борьба мысли со словомъ при благопріятныхъ условіяхъ, при свѣжести духовныхъ силъ, производитъ все болѣе

и болѣе усовершенствованій въ языкѣ и обогащаетъ его содержаніе.

Напримѣръ, слово *virtus* мы примѣняли къ разнымъ случаямъ и дошли до значенія *добродѣтели* вообще, безъ различія пола. Примѣняемъ это слово еще дальше и говоримъ, что соль *en vertue de* такихъ-то своихъ качествъ производитъ то-то и то-то. Здѣсь vertue есть новое слово, хотя звуки остались тѣ же. Что же мы при этомъ сдѣлали? Мы сравнили вещь, имѣющую опредѣленныя свойства съ извѣстнымъ строемъ человѣческой души (добродѣтелью), и изъ этого послѣдняго круга признаковъ извлекли одинъ для обозначенія свойства вообще. При этомъ слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что всѣ радикальныя измѣненія въ словѣ, а въ томъ числѣ и образованіе новыхъ словъ,—все это происходитъ на томъ пути, на который оно вступило съ самаго начала — другимя словами, въ силу естественной функціи самого слова. А можетъ ли этимологическое изслѣдованіе возстановить свѣжесть представленія въ словѣ?

Есть извѣстное растеніе (melilotus officinalis), называемое по-малорусски *буркунъ*, по-великорусски — *донникъ*. Что значитъ *донникъ* для обыкновеннаго сознанія, не ясно; нужно предположить, что это значитъ: „растеніе, имѣющее отношеніе къ болѣзни, называемой въ старинныхъ памятникахъ *дѣна*. Предположимъ, что это объясненіе вѣрно. Станетъ ли тогда этотъ признакъ растенія melilotus officinalis для обыкновеннаго сознанія существеннымъ, т.-е. настолько важнымъ, что его стоитъ помнить? Всякій, занимавшійся разсмотрѣніемъ растеній вообще и этого въ частности, наберетъ такое количество признаковъ, относящихся къ внѣшнему виду и внутреннему строенію частей, что отношеніе этого растенія къ болѣзни *дѣна*, которой свойства даже не вполнѣ намъ ясны, не будетъ имѣть въ этомъ кругу признаковъ ровно никакого значенія. Данное объясненіе указываетъ только на причину возникновенія слова. Это аналогично съ тѣмъ, что дѣлаетъ исторія искусства, показывая, почему возникли извѣстные образы, и какое они производили впечатлѣніе въ свое время. Этимъ она прибавляетъ нѣчто къ нашему вниманію и можетъ повліять и на нашу производительность; но разъ эти образы устарѣли и не производятъ въ насъ эстетическаго удовольствія, никакая исторія ихъ освѣтить не можетъ. Есть археологи, которые восхищаются произведеніями мастеровъ, предшествовавшихъ Рафаэлю, и изучаютъ ихъ. Послѣднее, конечно, похвально, но, что бы они ни говорили, а произведенія какого-нибудь Beato-Angelico не будутъ нравиться намъ даже настолько, насколько нравятся посредственныя картины современныхъ художниковъ.

Изъ сказаннаго видно, что въ языкѣ непремѣнно должны одновременно существовать слова о́бразныя (съ яснымъ представленіемъ) и безо́бразныя (съ забытымъ представленіемъ), первыя могутъ становиться безо́бразными, расширяя свое значеніе, а вторыя — о́бразными, примѣняясь въ новомъ направленіи. Развитіе языка совершается при посредствѣ затемненія представленія и возникновенія новыхъ словъ съ яснымъ представленіемъ. Если дѣятельность мысли энергична, то въ языкѣ должно заключаться большое количество словъ свѣжихъ. Поэтому совершенно ошибочно мнѣніе, что языки съ теченіемъ времени становятся менѣе о́бразными. Это было бы лишь въ томъ случаѣ розможно, когда бы новыя слова не создавались.

Итакъ, *слово, разсматриваемое со стороны его нужности для говорящаго, есть средство объединенія образа, обобщенія, анализа образа.*

Теперь посмотримъ на слово съ другой стороны. Въ дѣйствительности языкъ развивается только въ обществѣ, и потому другая сторона жизни слова состоитъ въ его пониманіи слушающимъ. Уединенная работа мысли можетъ быть успѣшна только на значительной ступени развитія и при пользованіи нѣкоторыми суррогатами общества (письмомъ, книгами). Это до такой степени очевидно, что современное лишеніе общества и его суррогатовъ, какому, напримѣръ, подвергаются приговоренные къ одиночному заключенію, прямо понижаетъ уровень развитія и можетъ довести до тупоумія, до сумасшествія. Наоборотъ,—не трудно замѣтить, что только одушевленіе спора, убѣжденіе, что насъ понимаютъ, возражаютъ или соглашаются съ нами, служитъ возбужденіемъ для говорящаго и рождаетъ новыя достоинства рѣчи, которыя не сказываются при уединенномъ мышленіи. Усовершенствованіе языка стоитъ въ прямомъ отношеніи къ степени живости обмѣна мыслей въ обществѣ,—обмѣна, который обусловливается сходствомъ человѣческой природы и еще болѣе сходствомъ между лицами,

составляющими извѣстные отдѣлы человѣчества (племя, народъ).

Какъ происходитъ пониманіе? Когда человѣкъ, указывая на корову, произноситъ: „корова“! — то онъ думаетъ приблизительно слѣдующее: „то, что я вижу, есть для меня рогатое“. Здѣсь новое, чисто личное воспріятіе черезъ представленіе приводится въ связь съ прежде познаннымъ и объясняется этимъ послѣднимъ. Что же при этомъ получаетъ слушающій? Онъ слышитъ звуки и можетъ воспроизвести ихъ въ силу своего сходства съ говорящимъ и они будятъ въ немъ отношеніе къ сочетанію признаковъ, которое (сочетаніе) онъ прежде выразилъ въ подобныхъ же звукахъ. Понимая, онъ думаетъ: „эти звуки для меня значатъ нѣчто, представляемое мною рогатымъ“. Допустимъ, что оба видятъ одинъ и тотъ же предметъ, и что указаніе (движеніе со стороны говорящаго) не оставляетъ никакого сомнѣнія въ понимающемъ, что рѣчь идетъ о видимомъ имъ. Окажется, что чувственный образъ коровы въ томъ и другомъ различенъ. Во-первыхъ, точки въ пространствѣ, занимаемыя тѣмъ и другимъ, не могутъ быть тождественны, а если бы они и помѣнялись мѣстами, то смотрѣли бы на предметъ въ разныя времена. Во-вторыхъ, глаза, какъ стекла, такъ или иначе преломляютъ лучи, и слѣдовательно впечатлѣніе зрѣнія въ двухъ субъектахъ аналогичны, но различны. Въ-третьихъ, если эти впечатлѣнія повторялись и накладывались одно на другое, то сочетанія признаковъ, воспринятыхъ разновременно, въ разныхъ лицахъ, будутъ безгранично разнообразны. Слѣдовательно, значеніе, группа признаковъ объясняемаго, составилось въ говорящемъ и понимающемъ самостоятельно и потому различно. Меньше всего различія въ звукѣ и представленіи, и, когда я говорю, а меня нѣкто слушаетъ, то мы сходимся съ нимъ только въ этомъ одномъ пунктѣ. Графически это можно представить въ видѣ двухъ конусовъ, сходящихся остріями и въ остальныхъ частяхъ своихъ не совпадающихъ.

Такимъ образомъ, говоря словами В. Гумбольдта, всякое пониманіе есть вмѣстѣ непониманіе, всякое согласіе въ мысляхъ — вмѣстѣ несогласіе. Когда я говорю, а меня понимаютъ, то я не перекладываю цѣликомъ мысли изъ своей головы въ другую, — подобно тому какъ пламя свѣчи не дробится, когда я отъ него зажигаю другую свѣчу, ибо въ каждой свѣчѣ воспламеняются свои газы. Каждое лицо съ психологической стороны есть нѣчто вполнѣ замкнутое, въ которомъ нѣтъ ничего, кромѣ произведеннаго имъ самодѣятельно. Эта самодѣятельность, безъ сомнѣнія, можетъ быть вызвана чѣмъ-нибудь извнѣ. Чтобы думать, нужно создать (а какъ всякое созданіе есть собственное преобразованіе, то преобразовать) содержаніе своей мысли, и такимъ образомъ при пониманіи мысль говорящаго не передается, но слушающій, понимая, создаетъ свою мысль.

Думать при произнесеніи извѣстнаго слова то же самое, что думаетъ другой, значило бы перестать быть самимъ собою; поэтому пониманіе въ смыслѣ тождества мысли говорящаго и слушающаго есть иллюзія, въ которой дѣйствительнымъ оказывается только нѣкоторое сходство, аналогичность между ними, объясняемыя сходствомъ другихъ сторонъ человѣческой природы. Наше слово дѣйствуетъ на другихъ, но при этомъ оно устанавливаетъ между замкнутыми въ себѣ личностями связь, не уравнивая содержаніе этихъ личностей, а настраивая ихъ гармонически. Въ процессѣ пониманія тѣ же основныя черты слова, что̀ и въ рѣчи: рѣчь и пониманіе суть лишь разныя стороны одного и того же явленія. Разсмотрѣніе процесса пониманія служитъ лишь разъясненіемъ того, что языкъ есть средство, или, лучше — система средствъ видоизмѣненія или созданія мысли. Если бы языкъ былъ выраженіемъ готовой, уже сложившейся мысли, то онъ имѣлъ бы значеніе только для своего создателя, т.-е. пониманіе состояло бы только въ передачѣ мысли, а не въ ея возбужденіи, что̀, по сказанному выше, немыслимо.

VI.

Теперь вопросъ объ отношеніи поэзіи къ слову.

Если судить по учебникамъ и разнымъ журнальнымъ критическимъ статьямъ, то невольно приходимъ къ убѣжденію, что поэзію объясняютъ при помощи терминовъ, которые частью сами нуждаются въ объясненіи, частью даже и необъяснимы. Возьмемъ отрывокъ изъ элементарнаго учебника А. Галахова, гдѣ, что̀ ни слово, — то вопросъ: „Поэзія, какъ искусство, представляетъ сущность предметовъ, ихъ идею, — не отвлеченно,

не въ сужденіяхъ, а образами". „Поэзія, *какъ искусство*". Значитъ, если понадобилось прибавить эти слова, т.-е. поэзія и не какъ искусство, въ такомъ случаѣ, что же она такое? Или, быть можетъ, авторъ имѣлъ при этомъ въ виду возможность дурныхъ поэтическихъ произведеній,—такъ это напрасно: отвѣчая на вопросъ, что такое сапожникъ и сапоги, не слѣдуетъ имѣть въ виду, что есть неумѣлые сапожники и дурные сапоги.

„Представляетъ *сущность* предметовъ.." А что̀ такое сущность? И если такая вещь существуетъ, то подлежитъ ли она познанію? Вѣдь мы познаемъ только признаки, а совокупность ихъ вовсе не составитъ сущности. Скорѣе можно думать, что сущность понятіе трансцендентальное.

„Ихъ идею..." Какова же, напр., идея стола? Совокупность его признаковъ, будучи разложена въ рядъ, составитъ понятіе; если же мы, закрывъ глаза, вызовемъ въ своемъ представленіи одновременно всѣ эти признаки, то получимъ чувственный образъ стола. А что такое *идея* стола? Если она и есть, то не настолько ясна и понятна, чтобы ее вводить въ опредѣленіе.

„Не отвлеченно, т.-е. не въ сужденіяхъ". А какъ же? можно спросить. Вѣдь сужденіе—это такая общая форма мысли, что избавиться отъ нея мы не можемъ. Какъ же это поэзія освобождаетъ насъ отъ сужденій? Когда Пушкинъ, напр., говоритъ: „Безумныхъ лѣтъ угасшее веселье", и т. д., то развѣ онъ не судитъ и не заставляетъ насъ воспроизводить сужденія?

Далѣе въ той же книгѣ говорится о „неразрывномъ единствѣ идей". Если же окажется, какъ надо полагать, что то̀, нѣчто понятное, что есть въ словѣ „идея", вносится въ каждое художественное произведеніе каждымъ понимающимъ и, слѣдовательно, выходитъ, что „сколько головъ, столько умовъ",—то куда̀ же дѣнется это „неразрывное единство идеи?" И такъ дальше въ томъ же родѣ...

Двумъ состояніямъ мысли, сказывающимся въ двухъ состояніяхъ слова (въ словѣ съ живымъ и забытымъ представленіемъ) въ области болѣе сложнаго мышленія при помощи слова соотвѣтствуетъ поэзія и проза. Ихъ опредѣленіе въ зародышѣ лежитъ въ опредѣленіи этихъ двухъ состояній слова. *Поэзія и проза*,—слѣдуя словамъ В. Гумбольдта,—суть явленія языка. Съ этимъ согласно и то, что, какъ языкъ есть дѣятельность, извѣстный способъ мышленія, такъ и поэзія и проза суть тоже способы мышленія, пріемы мысли. Такимъ образомъ уже здѣсь видимъ попытку дать опредѣленіе не изолированное, которое потому уже было бы фальшиво, что поэзія не стоитъ особнякомъ.

Въ словѣ мы различаемъ три элемента, и имъ соотвѣтствуютъ 3 такіе же элемента во всякомъ поэтическомъ произведеніи, такъ что слово съ яснымъ представленіемъ само по себѣ должно быть названо поэтическимъ произведеніемъ. Разница — только въ степени сложности. 1) Единству членораздѣльнаго звука, т.-е. внѣшней формѣ слова, соотвѣтствуетъ внѣшняя форма поэтическаго произведенія,—съ тою разницею, что въ сложномъ произведеніи разумѣется не только звуковая, но вообще словесная, знаменательная въ своихъ частяхъ форма. Внѣшняя форма есть условіе его воспріятія и вмѣстѣ съ тѣмъ отличіе поэтическаго произведенія отъ произведеній другихъ искусствъ. 2) Представленію въ словѣ—въ поэтическомъ произведеніи соотвѣтствуетъ *образъ* или, если оно болѣе сложно, извѣстная *совокупность*, *рядъ* образовъ. Поэтическому образу могутъ быть даны тѣ же названія, которыя приличны образу въ словѣ, а именно: представленіе, знакъ, символъ, внутренняя форма, средство сравненія. 3) Значенію слова соотвѣтствуетъ *значеніе* поэтическаго произведенія, безъ нужды, по крайней мѣрѣ, для насъ называемое *идеею*.

Поэтическій образъ служитъ связью между внѣшней формой и значеніемъ. Форма условливаетъ собою образъ, образъ вызываетъ значеніе. Это послѣднее можетъ быть объяснено слѣдующимъ образомъ: образъ *примѣняется* къ различнымъ случаямъ, и въ этомъ состоитъ его жизнь. Другое слово, простонародное, но весьма мѣткое, соотвѣтствуетъ нашему „примѣняться" и одного съ нимъ происхожденія—„примѣряться". Съ точки зрѣнія этого слова поэтическій образъ можетъ быть названъ *примѣромъ* и *притчею* (по объясненію стариннаго писателя оттого, что „притычеться", т.-е. примѣняется). Чтобы болѣе наглядно представить себѣ приведенное опредѣленіе, нужно взять по возможности простое, какимъ, напр., является всякая образная пословица.

„Не было снѣгу,—не было и слѣду".

Это художественное произведеніе состоитъ изъ ряда словъ, имѣющихъ каждое особое значеніе, и это есть его внѣшняя форма.

Второй элементъ есть образъ или примѣръ, въ силу котораго каждый разъ, примѣняя эту пословицу, мы создаемъ новое ея значеніе. Вотъ, напр., считали человѣка такимъ-то, а обстоятельства выставили его въ другомъ свѣтѣ, и мы по поводу этого говоримъ: „не было снѣгу, не было и слѣду“. Всѣ эти примѣненія различны, но всѣ идутъ въ одномъ направленіи и, слѣдовательно, формально сходны. Если бы человѣкъ, напр., зарвался бы въ какомъ-нибудь предпріятіи и провалился, а мы примѣнили бы къ нему эту пословицу, то намъ справедливо могли бы замѣтить, что наша пословица употреблена ни къ селу, ни къ городу и къ дѣлу не идетъ. Если примѣненія сдѣлать нельзя, то значитъ, какъ ни образны отдѣльныя слова, цѣльности поэтическаго произведенія нѣтъ,—да и нѣтъ самаго поэтическаго произведенія.

Возьмемъ теперь нѣсколько пословицъ, которыя, какъ принято выражаться, высказываютъ одну и ту же мысль. У Горація есть мѣсто: „Quid quid delirant reges, plectuntur Achivi“. Образъ, очевидно, взятъ изъ исторіи троянской войны и примѣняется во всякомъ случаѣ, когда подчиненные безъ вины на себѣ испытываютъ неудобства отъ разногласія лицъ, имѣющихъ власть. Можемъ ли мы утверждать, что это значеніе, взятое въ общемъ, будетъ равно значенію нашей пословицы: „паны скубуться,—у мужиковъ чубы трещать?“ Оба эти значенія доступны обобщенію. Сложивъ ихъ вмѣстѣ, мы можемъ отвлечь общее и устранить частное; но такому обобщенію можно подвергнуть всякія, хотя бы и очень далекія другъ отъ друга понятія, потому что всѣ они имѣютъ въ основаніи извѣстныя внѣшнія явленія, въ которыхъ всегда можно отыскать сходство. Хотя бы намъ и казалось, что два поэтическихъ образа производятъ одинъ эффектъ, но это кажется лишь до поры, до ближайшаго разсмотрѣнія. При болѣе внимательномъ наблюденіи оказывается, что различные образы и настраиваютъ насъ различно.

Можно было бы собрать значительное число признаній самихъ поэтовъ въ томъ, что самый процессъ поэтическаго творчества является необходимымъ для нихъ самихъ, и періодъ развитія и завершенія поэтической дѣятельности наступаетъ вмѣстѣ съ завершеніемъ ихъ собственнаго развитія. Слѣдуетъ вспомнить только извѣстное мѣсто изъ Лермонтова:

„Этотъ дикій бредъ преслѣдовалъ...“ и т. д. Это—то же самое, что мы находимъ у Пушкина въ его „Разговорѣ съ книгопродавцемъ“.

У Тютчева въ стихотвореніи „Поэзія“:

Среди громовъ, среди огней,
Среди клокочущихъ зыбей,
Въ стихійномъ, пламенномъ раздорѣ,
Она съ небесъ слетаетъ къ намъ—
Небесная—къ земнымъ сынамъ,
Съ лазурной ясностью во взорѣ,
И на бушующее море
Льетъ примирительный елей.

Изъ трехъ элементовъ поэтическаго произведенія—внѣшней формы, образа и значенія—первые два представляютъ нѣчто объективное. Что внѣшняя форма доступна нашему изслѣдованію,—это не требуетъ объясненія; что касается до образа, то въ составъ его, кромѣ личныхъ условій жизни поэта, входитъ преданіе, усвоенное имъ (поэтомъ) и доступное изслѣдованію. Образы поэтическіе, какъ оказывается a posteriori, могутъ имѣть длинную родословную, теряющуюся въ отдаленныхъ вѣкахъ, каковы, напр., образы народной поэзіи; точно также и въ личной жизни поэта находимъ многое, что можетъ до извѣстной степени объяснить намъ происхожденіе образа. Изслѣдованіе, направленное въ эту сторону, и составитъ *объективную*, т.-е. единственно научную *критику*. Что же касается до третьяго элемента, т.-е. значенія поэтическаго произведенія для самого поэта, то объ этомъ можно говорить лишь настолько, насколько даетъ намъ право говорить самый образъ, а образъ всегда находится въ значительномъ разстояніи отъ своего значенія, ибо онъ такъ къ нему относится, какъ представленіе въ словѣ относится къ значенію его. Сознаніе этого разстоянія подаетъ иногда поводъ къ жалобамъ на невыразимость мысли. Сюда относятся многія интересныя мѣста у поэтовъ, напр., у Тютчева въ стихотвореніи „Silentium“.

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои!
Пускай въ душевной глубинѣ
И всходятъ, и зайдутъ онѣ,
Какъ звѣзды ясныя въ ночи;
Любуйся ими и молчи.

Какъ сердцу высказать себя?
Другому какъ понять тебя?
Поймет ъ ли онъ, чѣмъ ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.. и т. д.

Ложь, потому что значеніе слова не передается.

Какой эффектъ получится, если мы какое-нибудь стихотвореніе (вообще поэтическую рѣчь) превратимъ въ прозу, изложимъ своими словами, рѣчью немѣрною? Вопросъ этотъ весьма важенъ, ибо имъ опредѣляется различіе между поэзіей и прозой. Въ этомъ случаѣ (помимо порчи эстетическаго впечатлѣнія) получается либо изложеніе конкретнаго факта, либо общее положеніе, къ которымъ мы должны уже примѣнить общіе пріемы изслѣдованія и критики. Тутъ уже являются вопросы: да правда ли это? да дѣйствительно ли такъ? Разъ созданный образъ становится чѣмъ-то объективнымъ, освобождается изъ-подъ власти художника и является чѣмъ-то постороннимъ для самого поэта,—поэтъ становится уже самъ въ ряды критиковъ и можетъ вмѣстѣ съ нами ошибаться. Поэтому объясненія, стоящія внѣ произведенія и даже исходящія отъ самого художника, бываютъ чаще всего ненужны, а иногда комичны, напоминая извѣстную надпись: „се левъ, а не собака“. А такія объясненія бываютъ: сравни, напр., четыре очерка Гончарова. Во всякомъ случаѣ, не говоря уже о томъ, что это объясненіе субъективно, не подлежитъ сомнѣнію, что цѣнность поэтическаго произведенія, его живучесть или то, въ силу чего оно цѣлые вѣка переходитъ изъ устъ въ уста, то, почему, напр., извѣстная пословица служитъ правиломъ въ жизни, рѣшеньемъ споровъ,— это зависитъ не отъ того неопредѣленнаго X, которое стояло передъ первымъ создателемъ въ видѣ вопроса, и не отъ того объясненія, которое далъ бы самъ авторъ или посторонній критикъ, а отъ неопредѣленной силы сцѣпленія элементовъ самого образа. Нерѣдко приходится слышать и читать о вѣчности образа, точнѣе о вѣчности пониманія, пользованія имъ. Конечно, не критика произвела то, что и мы еще читаемъ Одиссею своимъ дѣтямъ, не тѣ общественные и семейные вопросы, которые волновали душу создателя поэмы, и не горячее желаніе разрѣшить эти проклятые вопросы. Можно было бы доказать на частныхъ случаяхъ (Гоголь), что вліяніе художественнаго образа на общественную жизнь не входило вовсе въ намѣреніе автора. Въ поэтическомъ образѣ такъ же,

какъ и въ словѣ, понимающій создаетъ себѣ значеніе. Каждый разъ примѣненіе поэтическаго произведенія есть созданіе въ смыслѣ кристаллизаціи уже бывшихъ въ сознаніи стихій,— есть приведеніе этихъ стихій въ извѣстный порядокъ.

Если сказанное вѣрно, то вытекаютъ важныя послѣдствія для объясненія художественныхъ произведеній. Мы должны заботиться о томъ, чтобы объяснить составъ и внутреннюю форму произведенія и приготовить читающаго къ созданію своего значенія,—но не болѣе; если же мы сами сообщаемъ значеніе, то въ этомъ случаѣ не объясняемъ, а только говоримъ, что̀ сами думаемъ по поводу даннаго поэтическаго произведенія. Итакъ, мы должны признать относительную неподвижность образа и измѣнчивость его значенія. Какъ посредствомъ слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить его собственную, такъ и въ искусствѣ каждый случай пониманія художественнаго образа есть случай воспроизведенія этого образа и созданія значенія. Отсюда вытекаетъ, что поэзія есть сколько произведеніе, столько же и дѣятельность. По словамъ Гумбольдта, „на языкъ нельзя смотрѣть, какъ на нѣчто готовое, обозримое въ цѣломъ и исподволь сообщимое, *онъ вѣчно создается*, при томъ такъ, что законы этого созданія опредѣлены, но объемъ и нѣкоторымъ образомъ даже родъ произведенія остаются даже неопредѣленными“; онъ, слѣдовательно, есть не ἔργον, а ἐνέργεια, нѣчто постоянно создающееся. Этимъ объясняется явленіе, кажущееся на первый взглядъ страннымъ, что произведенія грубыхъ и темныхъ вѣковъ сказывались высоко-художественными въ глазахъ людей просвѣщенныхъ. Однако, ничто не вѣчно: есть условія, при которыхъ способность понимать поэтическія произведенія исчезаетъ и связь поэтическихъ образовъ съ дѣйствительностью, въ смыслѣ совокупности нашихъ реальныхъ представленій, становится настолько темна, что для пониманія этой связи требуются комментаріи.

Такимъ образомъ, возвращаясь къ ходячему опредѣленію, утверждающему, что художественность произведенія есть только соотвѣтствіе идеи и образа, замѣтимъ, что это—мысль непонятная и что гораздо было бы понятнѣе, еели бы было сказано, что значеніе образа безпредѣльно, ибо практически назначить ему предѣлъ нельзя какъ нельзя, его назначить примѣненію пословицы. Съ этой точки зрѣнія странны притязанія критиковъ, требующихъ, чтобы поэтическое произведеніе говорило именно

то, что вздумается имъ сказать. Камень, брошенный въ воду, рисуетъ круги на поверхности воды, и мы однако не можемъ по кругамъ судить о величинѣ камня.

VII.

Итакъ, поэзія и проза представляютъ только усложненіе явленій, наблюдаемыхъ въ отдѣльномъ словѣ. Въ этихъ усложненныхъ процессахъ человѣческой мысли есть полное соотвѣтствіе этимъ явленіямъ. Словесное произведеніе, въ которомъ для значенія существенно необходимъ образъ или, другими словами,—словесное произведеніе, которое служитъ для преобразованія мысли посредствомъ конкретнаго образа, есть произведеніе поэтическое. Еще иначе: поэзія, разсматриваемая, какъ дѣятельность, есть созданіе сравнительно обширнаго значенія при помощи единичнаго словеснаго образа. Здѣсь необходимо указать на основное условіе существованія поэзіи, внѣ чего поэзія превращается въ прозу,—а именно; иносказательность, аллегорію, въ обширномъ смыслѣ этого понятія. На это, пожалуй, могутъ возразить: „гдѣ же иносказательность или аллегорія въ такихъ поэтическихъ произведеніяхъ, какъ „Евгеній Онѣгинъ“? Вѣдь здѣсь поэтъ прямо рисуетъ намъ дѣйствительность, какъ она есть“. Но всѣ поэтическія лица имѣютъ для насъ значеніе настолько, насколько они помогаютъ намъ группировать наши собственныя наблюденія. Одна изъ формъ подобной группировки состоитъ въ томъ, что обрисованное поэтомъ лицо заставляетъ меня воскликнуть: „А это мнѣ знакомо! Я такого встрѣчалъ“. Но вѣдь такого въ сущности я никогда не встрѣчалъ, и въ этомъ смыслѣ поэтическій образъ все-таки представляетъ иносказаніе. Къ этому опредѣленію поэзіи слѣдуетъ прибавить параллельное ему отпредѣленіе прозы. Оно дано уже въ томъ, что сказано о словѣ. Категоріи поэзіи (кромѣ внѣшней формы)—образъ и значеніе; категоріи науки и ея словесной формы—прозы суть: частный случай (фактъ) и общее положеніе (законъ). Категоріи прозы *напоминаютъ* только категоріи поэзіи *образъ* и *значеніе*, но во многомъ отъ нихъ *отличны*. Чтобы наглядно представить себѣ, чѣмъ отличается прозаическая форма отъ поэтической, слѣдуетъ передѣлать поэтическое произведеніе въ прозу.

Такая „передѣлка“ не касается превращенія стихотворной рѣчи въ нериѳмованную и не мѣрную, а нѣчто другое. Возьмемъ, напримѣръ, любую образную пословицу: „своя рубашка ближе къ тѣлу“ или: „рубашка ближе къ тѣлу, чѣмъ кафтанъ“. Это изреченіе есть поэтическое произведеніе только до тѣхъ поръ, пока оно иносказательно. Прозаическая его передѣлка будетъ состоять въ томъ, что мы или отсѣчемъ отъ образа его значеніе, и тогда образъ обратится въ частный случай, или же устранимъ образъ и оставимъ одно отвлеченное положеніе, которое можно формулировать такъ: эгоизмъ, субъективизмъ. Каждый разъ, когда мы превращаемъ такимъ образомъ поэтическое произведеніе, когда мы вмѣсто образа и значенія, тѣсно между собою связанныхъ, оставляемъ только одно,—каждый разъ, мы получаемъ въ результатѣ или выраженіе частнаго факта, или общаго закона. Что же въ такомъ случаѣ есть прозаическое мышленіе? *Это—мышленіе въ словѣ* (а можно думать и не словами, а музыкальными звуками, цвѣтами, очертаніями, *при которомъ значеніе* (частный фактъ или общій законъ) *выражается непосредственно, безъ помощи образа.*

Наука стремится къ отождествленію закона съ фактомъ,—другими словами, къ тому, чтобы каждый разъ то, что мы называемъ фактомъ, разсматривалось съ тѣхъ сторонъ, совокупность которыхъ тождественна съ законамъ. Данный треугольникъ можетъ быть разсматриваемъ съ безчисленныхъ точекъ зрѣнія, но каждый разъ мы разсматриваемъ его лишь съ извѣстной стороны, напримѣръ, съ точки зрѣнія равенства внутреннихъ угловъ двумъ прямымъ. Такое равенство или отождествленіе факта съ закономъ есть стремленіе всякаго знанія. Если приводимый частный фактъ говоритъ не то, что общее положеніе, значитъ произошла ошибка.

Съ этой точки зрѣнія можно сказать, что поэзія есть аллегорія, а проза *есть тавтологія или стремится стать* тавтологіей (слово, точно выражающее то, что называется математическимъ равенствомъ).

Это—идеалъ всякой научной дѣятельности.

Далѣе, мы видѣли, что въ языкѣ, въ отдѣльномъ словѣ, форма безъ представленія есть вторая ступень, возникающая изъ первой и безъ нея невозможная. Заключая по аналогіи, слѣдуетъ ожидать, что наука должна органически возникать изъ поэтическаго мышленія. Поэтическое мышленіе есть prius,

безъ котораго прозаическое мышленіе, какъ posterius, не можетъ существовать. Если это положеніе вѣрно, то мы получимъ совсѣмъ другой взглядъ на мнѣнія, высказанныя Максомъ Мюллеромъ. Нѣкоторые думали и думаютъ, что поэтическое мышленіе есть такая ступень, которая можетъ быть пережита, и въ исторіи литературы искали указаній на паденіе поэтическаго творчества. Если бы это было справедливо, то какія послѣдствія это имѣло бы для языка? Такъ какъ всякое новое слово есть поэтическое произведеніе, то въ отношеніи языка это значило бы, что чѣмъ далѣе, тѣмъ менѣе возможности возникновенія новыхъ значеній, понятій. На самомъ дѣлѣ исторія литературы не подтверждаетъ предположенія о паденіи поэтическаго творчества. Наблюденія за ходомъ развитія какъ отдѣльныхъ личностей, такъ и цѣлыхъ народовъ подтверждаютъ то положеніе, что обѣ формы мышленія (поэтическое и научное) не *разъ*, а *постоянно* находятся въ такомъ взаимодѣйствіи, что первая способствуетъ образованію второй, а вторая, разъ образовавшись, условливаетъ усложненіе и усовершенствованіе новыхъ поэтическихъ образовъ.

Можно проще сказать: извѣстныя поэтическія произведенія (напр. историческіе романы В. Скотта, „Капитанская дочка“ Пушкина) можетъ быть дѣйствительно были толчкомъ къ научнымъ изслѣдованіямъ, но сами они предполагаютъ извѣстную степень научной (въ данномъ случаѣ—исторической) подготовки,—слѣдовательно, такъ сказать, рождаются изъ науки; далѣе, возбужденныя или новыя научныя изслѣдованія условливаютъ то, что новѣйшія поэтическія произведенія уже будутъ сложны и совершенны. Вотъ почему историческаго романа, который былъ бы совершенно таковъ, каковы романы В. Скотта, нельзя ожидать въ наше время; если бы кто написалъ романъ совершенно въ валтеръ-скотовскомъ вкусѣ, то его врядъ ли кто сталъ бы теперь читать. Но это не значитъ, чтобы талантъ В. Скотта былъ дюжинный; живи онъ въ наше время, онъ самъ сталъ бы писать иначе. Даже произведенія не столь талантливыхъ современныхъ писателей превосходятъ его сочиненія во многихъ отношеніяхъ.

Итакъ, если будетъ доказано, что между обѣими формами мышленія существуетъ такая зависимость, что поэзія есть высшая форма человѣческой мысли, что самая проза возникаетъ

изъ поэзіи и невозможна безъ нея, то ясно, что, переведя научную дѣятельность въ сферу чуждаго языка, мы этимъ ослабимъ свою поэтическую дѣятельность, а косвенно лишимъ плодотворности и будущую научную дѣятельность.

Б. Лезинъ.

Будущее искусства.

Спенсеръ сравнивалъ науку съ Сандрильоной, которая долго скрывалась въ печальной неизвѣстности, тогда какъ ея надменныя сестры кичились передъ всѣмъ свѣтомъ своей сверкающей мишурой. Теперь очередь за Сандрильоной; пришло ея время и близокъ день, когда наука, признанная самой достойной и прекрасной изъ сестеръ, воцарится, какъ всемогущая властительница. Посрамлены будутъ кичливыя сестры—религія, метафизика, искусство.

Спенсеръ слишкомъ низко цѣнитъ свой авторитетъ, свое признаніе; оттого онъ перетасовалъ роли и отчасти перенесъ будущее въ настоящее. Если всемогущей властительницей считаетъ науку онъ, то чье признаніе сдѣлаетъ ее болѣе самодержавной? Признаніе массъ? Оно неизбѣжно отольется въ форму религіи—и съ этой точки зрѣнія наука навѣки останется Сандрильоной. Но если истинное торжество въ признаніи высокихъ избранниковъ, если обратить преимущественное вниманіе не на громкую славу, которою окружаетъ артиста толпа, а на то признаніе, какое даютъ его искусству мыслители, теоретики этого искусства, то ясно, что печальный удѣлъ непризнанной Сандрильоны достался искусству. Чтятъ его или отвергаютъ — его считаютъ прелестной, но ненужной забавой. Даже тамъ, гдѣ не противополагаютъ его теоретической безполезности элементарную пользу повседневнаго обихода, въ немъ видятъ нѣчто, далеко не безусловно необходимое для жизни. Это тихое пренебреженіе избранниковъ не искупается громкими восторгами толпы. Восторги проходятъ, — а мысль такого человѣка, какъ Ренанъ, остается. А Ренанъ—ужъ онъ-то,

историкъ, филологъ и просто эстетически мыслящій и тонко мыслящій человѣкъ, могъ бы понять роль искусства—Ренанъ предвидитъ, что „настанетъ время, когда великій художникъ будетъ изображать изъ себя нѣчто устарѣвшее, почти безполезное“. Эту цитату приводитъ Гюйо, который для выясненія роли искусства въ будущемъ собралъ, кажется, всѣ возможныя защитительныя соображенія, кромѣ, быть можетъ, самаго важнаго. Между тѣмъ—только при посредствѣ этого важнѣйшаго, окончательно установленнаго современной наукой воззрѣнія на существо художественнаго творчества могутъ быть рѣшительно отвергнуты тѣ предположенія о предстоящемъ паденіи роли искусства, которыя такъ часто раздаются изъ устъ представителей разнообразнѣйшихъ взглядовъ и такъ рѣдко встрѣчаютъ рѣшительный и *мотивированный* отпоръ. Правда, обязанность доказывать лежитъ на томъ, кто утверждаетъ. Но надо же признать, что, какъ ни слабы доводы отвергающихъ высокую роль искусства въ будущемъ, въ отвѣтъ они рѣдко получаютъ что-либо, кромѣ эстетическихъ по формѣ, но истерическихъ по содержанію возгласовъ о томъ, что все высокое и все прекрасное вѣчно, что сомнѣніе ужъ есть профанація, что искусство переживетъ все сущее уже потому, что этого хочется его адепту. Онъ *вѣритъ* въ будущность искусства: какъ смѣете вы сомнѣваться? Человѣку здравомыслящему, какъ всегда, когда онъ имѣетъ дѣло съ человѣкомъ религіознымъ, — остается отнестись почтительно къ чужой вѣрѣ, не оскорблять ея логикой и предоставить ее вѣрующему...

Попробуйте, напримѣръ, подойти съ логикой къ знаменитому гимну Теофиля Готье въ честь вѣчности искусства, такъ эффектно и горделиво воспѣтой поэтомъ:

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité
Le buste
Survit a la cité
Et la medaille austère
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.
Les dieux eux mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus fort que l'airain...

Оставимъ въ сторонѣ красивыя тавтологіи оды: „Все проходитъ. Лишь могучему искусству принадлежитъ вѣчность... Даже боги умираютъ. Но тверже бронзы вѣковѣчны царственные стихи“. Это убѣдительно для того, кто уже вѣритъ. Но вотъ доводы: „Бюстъ переживаетъ государство. И грубая медаль, которую пахарь находитъ подъ землею, открываетъ міру императора“...

Прежде всего — какой удивительный матеріализмъ. Бюстъ переживаетъ государство? Развѣ онъ переживаетъ его въ качествѣ произведенія искусства? Развѣ его сохраняетъ творческая идея, вложенная въ него? Развѣ въ этой устойчивости онъ не равенъ другому остатку матеріальной культуры — любому чурбану, любому куску желѣза? Скелетъ помпейской собаки пережилъ римскую государственность, долмены и кромлехи пережили кельтскую культуру: какое отношеніе вѣчность этихъ кусковъ кости и камня имѣетъ къ устойчивости государственныхъ или культурныхъ формъ? Да, бюстъ переживаетъ государство, — одинъ изъ тысячъ, изъ десятковъ тысячъ: вѣдь это чистая случайность. Вѣдь отъ громаднаго міра греческаго художественнаго творчества мы имѣемъ лишь жалкіе остатки, по которымъ можемъ судить о его неисчерпаемомъ величіи; и ничто — ни сокровища творческой мысли, въ него вложенныя, ни высокое мѣсто, которое ему удѣлила окружающая культура, — ничто не спасло его отъ гибели. Да, Гермесъ Праксителя пережилъ греческую государственность; но вѣдь и „Политейя“ Аристотеля ее пережила и не только пережила, но и донесла до насъ. И творческая мысль, вложенная въ греческую государственность, дошла до насъ и въ извѣстномъ смыслѣ такъ же жива, какъ мысль, воплощенная въ „Гермесѣ“.

Или другой примѣръ: погибъ древній деспотъ, исчезъ съ лица земли его обликъ, стерлась память о немъ; но вотъ, пахарь, идя за плугомъ, поднимаетъ вырытую лемехомъ монету — и въ грубыхъ „чертахъ и рѣзахъ“ древней медали ученый міръ находитъ извѣстіе о неизвѣстномъ государѣ. Очень хорошо: какое отношеніе это имѣетъ къ вѣчности искусства, какъ особаго вида мышленія? Развѣ въ созданіи этой медали непремѣнно было вложено что-либо, кромѣ узко-утилитарныхъ цѣлей? Развѣ ея чеканъ необходимо запечатлѣнъ художественнымъ творчествомъ? Развѣ любая надпись на камнѣ не сообщила бы намъ того же о забытомъ императорѣ? Tout passe —

разумѣется: поскольку мы находимся въ области матеріальной культуры. И бюсты не составляютъ исключенія. Напрасно Готье кичится тѣмъ, что „царственные стихи вѣковѣчны“. Просто совершенно непонятно, какъ поэтъ, знакомый съ исторіей литературы, можетъ сказать нѣчто подобное. Только что онъ назвалъ бюстъ болѣе вѣковѣчнымъ, чѣмъ государственный строй; теперь оказывается, что стихи болѣе устойчивы, чѣмъ бронза, т.-е. тотъ же бюстъ. Но вѣдь всякій знаетъ, что исторія древней литературы съ величайшимъ трудомъ конструируется изъ ничтожныхъ остатковъ, что то, что отъ ея памятниковъ дошло до насъ, есть поистинѣ Fragment der Fragmente. Мы не имѣемъ *почти ни одного* гревне-греческаго писателя, отъ котораго сохранилось бы все его литературное достояніе. Гдѣ греческіе киклики? — мы едва знаемъ ихъ имена. Гдѣ сатиры Архилоха? Гдѣ гимны Тиртея? Изъ семидесяти двухъ пьесъ Эсхила до насъ дошло семь, изъ ста пьесъ Софокла тоже семь, изъ многочисленныхъ пьесъ Еврипида мы имѣемъ сатирическое представленіе „Циклопъ“ и семнадцать трагедій. Ничего не спасли les vers souverains. Увы, больше сдѣлали невѣжественные монахи средневѣковые, которые кощунственной рукой стирали пемзой съ пергамента драгоцѣнныя слова мыслителей и поэтовъ древности и на этихъ палимпсестахъ вели свои приходо-расходныя записи.

Между тѣмъ, если бы Теофиль Готье обратилъ вниманіе на менѣе матеріальную сторону произведеній искусства, онъ былъ бы болѣе убѣдителенъ. Не такъ ужъ вѣковѣчны созданія искусства, какъ кажется поэту, но они все-таки устойчивѣе весьма недолговѣчныхъ бюстовъ и тысячами гибнущихъ стиховъ. Даже погибнувъ, они живутъ въ душахъ тѣхъ, кто ими наслаждался, — они живутъ въ вѣчно обновляющемъ ихъ пониманіи, они живутъ въ вліяніи, которое они оказали на душевную жизнь и на искусство. Они живутъ въ художественной традиціи. Конечно, бываютъ случаи, что гибнетъ традиція, что прерывается нить развитія. Но вообще-то, если можно говорить о вѣчной жизни отдѣльнаго художественнаго произведенія, то только въ смыслѣ его жизни духовной, которая, конечно, безконечно продолжительнѣе и надежнѣе, чѣмъ его неустойчивое существованіе въ мірѣ матеріальномъ или въ живой рѣчи народа. Умретъ народъ, умретъ языкъ — и перестанутъ переходить изъ устъ въ уста плѣнительные или цар-

ственные стихи. Но вѣчно то душевное движеніе, первымъ двигателемъ котораго было созданіе творческой мысли поэта. Эти волны моральной энергіи никогда не утратятъ своей силы; эта энергія, какъ и всякая другая, можетъ только измѣнить свою форму, но не исчезнуть безслѣдно.

Важнѣе всего, однако, то, что Готье, воспѣвая вѣчность искусства, воспѣлъ то, что въ немъ бренно. Онъ говоритъ о томъ, что созданія искусства вѣчны—хотя мы видѣли, что они далеко не вѣчны. Но онъ ни слова не сказалъ о вѣчности самого искусства. Пусть сегодня прекратится навѣки всякое художественное творчество; стоя на точкѣ зрѣнія оды Готье, можно съ тѣмъ же паѳосомъ и самоудовлетвореніемъ повторить ея торжественныя увѣренія:

Tout passe. L'art robust
Seul a l'eternité.

Старые бюсты останутся и старые стихи будутъ жить въ памяти. Для Готье вѣчно только искусство прошлаго; таинственная сила сохраняетъ его остатки вопреки стихіямъ и утвержденіямъ исторіи. До искусства настоящаго, до искусства будущаго ему нѣтъ дѣла. Все обстоитъ благополучно: по медали можно узнать о сгинувшемъ государѣ; какое еще будущее нужно искусству?

Между тѣмъ все дѣло въ этомъ будущемъ. Вопросъ не въ томъ, что оказалось устойчивѣе—гражданская община древняго міра или созданія ея художественной культуры, а въ томъ, какая будущность ждетъ искусство, какъ человѣческую дѣятельность. Намъ говорятъ: остатки прошлаго искусства, можетъ быть, и вѣчны, но у него нѣтъ будущаго; само искусство умретъ; искусства не будетъ.

I.

Въ нашей теоретической литературѣ эти споры о будущемъ искусства получили любопытнѣйшее выраженіе въ извѣстномъ діалогѣ П. Л. Лаврова: „Кому принадлежитъ будущее?“ Воззрѣнія, высказанныя здѣсь сторонниками и противниками великой и непреходящей будущности искусства, чрезвычайно

интересны не только потому, что они формулированы такимъ сильнымъ, логически послѣдовательнымъ и морально безстрашнымъ мыслителемъ, какъ П. Л. Лавровъ, но и по своеобразнымъ особенностямъ поставленной имъ себѣ задачи. Какъ помнятъ читатели, характернѣйшей особенностью собесѣдниковъ, выступающихъ въ діалогѣ, является страстность ихъ логики, ихъ нечеловѣческая послѣдовательность. Извѣстно, изъ какой школы вышли эти избранники: величайшее напряженіе скептицизма въ учителѣ выразилось въ величайшемъ напряженіи догматизма въ ученикахъ. „Я завелъ школу,—разсказываетъ ихъ учитель—гдѣ употребилъ все свое стараніе на развитіе послѣдовательности въ мысли и энергіи характера воспитанниковъ, не только не навязывая имъ какого бы то ни было единообразнаго взгляда на жизнь, но стараясь въ каждомъ развить до послѣдней возможности то направленіе, которое само собою вырабатывалось изъ его физическихъ и психическихъ особенностей. Каково бы ни было убѣжденіе, къ которому склонялся мой воспитанникъ, я давалъ ему всѣ средства открыть и усилить аргументы въ пользу этого убѣжденія, ослабить и уничтожить аргументы противниковъ; я старался направить всѣ силы его ума на послѣдовательную обработку міросозерцанія въ смыслѣ этого убѣжденія, всѣ силы его характера на энергичное воплощеніе въ жизнь того, что онъ послѣдовательно продумалъ“.

Эта система, конечно, могла проявиться во всей своей силѣ лишь на избранникахъ. Большинство учениковъ падало жертвой эклектизма. Одни пугались рѣзкаго противорѣчія своей мысли съ традиціей и пытались согласить несогласимое; другіе, оставаясь чуждыми какому бы то ни было опредѣленному убѣжденію, шли въ жизни одновременно по разнымъ путямъ и, конечно, не пришли никуда—и такъ далѣе. „Только шесть человѣкъ изъ моихъ многочисленныхъ воспитанниковъ—разсказываетъ учитель—соотвѣтствовали моимъ ожиданіямъ. Это были вы. Ваши стремленія, характеры и развитіе были рѣзко различны и рѣзко опредѣленны, но каждый изъ васъ обладалъ двумя условіями, которыя для меня были единственно существенны: послѣдовательною мыслью и неуклоннымъ, энергическимъ убѣжденіемъ. Я не жалѣлъ средствъ и стараній, чтобы развить каждаго изъ васъ именно въ томъ направленіи, которое его характеризовало, чтобы усилить и опредѣленнѣе очер-

тить его особенность, дать ему наилучшіе аргументы для защиты его взгляда на вещи, вселить въ него самую неумолимую рѣшимость додумать свою мысль послѣдовательно до конца и воплотить ее въ жизнь, чего бы это ни стоило и къ какимъ бы результатамъ ни привело. Каждый мѣсяцъ вы сходились подъ моимъ руководствомъ на диспуты, помогая каждому въ логическомъ развитіи мысли и въ выработкѣ плановъ ея практическаго примѣненія. При выходѣ изъ моей школы я взялъ съ васъ слово съѣзжаться ко мнѣ въ опредѣленные сроки и продолжать ваши совѣщанія, провѣряя ихъ практикою жизни".

Свидѣтелями одного изъ такихъ диспутовъ уже сложившихся людей дѣлаетъ насъ діалогъ П. Л. Лаврова. Мы видимъ передъ собою не просто теоретиковъ, людей, безстрастно отстаивающихъ свои точки зрѣнія, скептиковъ или эклектиковъ. Художникъ и ученый, капиталистъ и соціалистъ, государственникъ и іезуитъ выступаютъ передъ нами какъ догматики, какъ проповѣдники, какъ фанатики. Аргументы звенятъ и сверкаютъ, какъ удары смертоносныхъ клинковъ, паѳосъ убѣжденія заражаетъ даже тамъ, гдѣ содержаніе воззрѣній вамъ чуждо и тягостно. Понятно, какъ важно и интересно то, что говорится въ этихъ условіяхъ за или противъ. То, что здѣсь въ пламенномъ и творческомъ обсужденіи рокового вопроса „кому принадлежитъ будущее?"—сказано о будущемъ искусства, очевидно, есть самое убѣдительное, полное и доказательное выраженіе всего, что могутъ сказать объ этомъ предметѣ разнообразные теоретики искусства—его оптимистическіе адепты, его пессимистическіе индифферентисты, его скептики и его фанатики.

Выразителями „послѣдовательныхъ" взглядовъ на искусство является у П. Л. Лаврова три теоретика; художникъ Джуліо, представитель науки, носящій въ діалогѣ кличку Профессора, и неизвѣстный „знатокъ искусства", критическую статью котораго—написанную по поводу смерти Джуліо—читаетъ Профессоръ собесѣдникамъ.

Мы имѣемъ основанія думать, и ниже укажемъ эти основанія, что самъ П. Л. Лавровъ не раздѣлялъ категорическихъ сужденій выведенныхъ имъ теоретиковъ искусства. Онъ не осложнилъ ихъ воззрѣній, чтобы сдѣлать ихъ до конца „послѣдовательными". Они однако не только не послѣдовательны, но и не свѣдущи; они не знаютъ того, о чемъ говорятъ, они

плохо оцѣниваютъ настоящее и потому еще хуже пророчествуютъ о будущемъ.

Художникъ Джуліо слабый теоретикъ своего искусства. Повѣримъ ему и его создателю, что онъ геній—онъ такъ краснорѣчиво говоритъ о могучемъ дѣйствіи своихъ твореній,—но о психологіи художника, о смыслѣ художества и о механизмѣ художественнаго дѣйствія онъ судитъ ошибочно—и оттого въ предсказаніяхъ о великой будущности искусства опирается на то же, на что опираются всѣ пророки религіознаго склада: на свой паѳосъ. Онъ начинаетъ съ своей характеристики, онъ безконечно воспріимчивъ и многостороненъ; у него нѣтъ пристрастій, потому что всякая чужая страсть заражаетъ его сходнымъ чувствомъ; въ извѣстномъ смыслѣ онъ безразличенъ, но это только потому, что подъ этимъ безразличіемъ бьется живая симпатія ко *всякому* сильному проявленію жизни. Это свойство Джуліо, очевидно, считаетъ характернымъ для всякаго художника. „Я одинъ изъ всѣхъ васъ—напоминаетъ онъ старымъ товарищамъ, такъ далеко разошедшимся въ разныя стороны—никого изъ васъ не ненавидѣлъ, ни съ кѣмъ изъ васъ не боролся и теперь, въ послѣднія минуты жизни, съ теплою любовью отношусь къ каждому изъ васъ. Я съ наслажденіемъ слушалъ и могучую научную логику Профессора, и пламенную религіозную проповѣдь Инквизитора, и тонкія политическія соображенія Барона, и широкія финансовыя комбинаціи Картежника, и грозный революціонный призывъ Бабефа". Читатель помнитъ, что такія прозвища далъ своимъ ученикамъ ихъ усопшій учитель. „Для меня—развиваетъ свою точку зрѣнія Джуліо—все полно жизни и прелести, потому что я одинъ изъ васъ вижу живую, вѣчно прекрасную сторону того, что для васъ самихъ есть лишь преходящее средство для далекой цѣли. Когда я плакалъ при звукахъ органа и ждалъ чуда св. Януарія вмѣстѣ со всѣмъ трепещущимъ народомъ, я понималъ величіе религіи настолько же, какъ понималъ величіе революцій въ минуту, когда стоялъ съ Бабефомъ на баррикадѣ подъ краснымъ знаменемъ, и подъ ногами моими хрустѣла кукла мадонны, брошенная на баррикаду рядомъ съ бочками изъ сосѣдняго погреба. Я съ замираніемъ сердца и съ наслажденіемъ слѣдилъ за успѣхами сыщиковъ Барона, когда они разыскивали радикаловъ, и съ такимъ же наслажденіемъ, съ такимъ же замираніемъ сердца ждалъ, чтобы

удался опытъ профессора, чтобы мертвая жидкость закипѣла бактеріями и монадами; съ такимъ же наслажденіемъ и замираніемъ сердца я стоялъ подлѣ Картежника на биржѣ и слѣдилъ за выигрывавшими милліоны отъ одной телеграммы, за блѣдностью разорявшихся спекуляторовъ".

Мы можемъ вѣрить пылкимъ признаніямъ сенситивнаго Джуліо, но никакъ не рѣшимся признать это необыкновенное, активное и въ догматъ возведенное безразличіе удѣломъ всякаго художника. Преувеличенное изображеніе Джуліо напоминаетъ просто каррикатуру на эстетическую воспріимчивость артиста. Да, художникъ широкъ и подчасъ способенъ оцѣнить правду въ діаметрально противоположныхъ тенденціяхъ; да, эстетическій восторгъ въ извѣстной степени способенъ вытолкнуть на время другія чувства. Но „слѣдить съ наслажденіемъ за успѣхами сыщиковъ" человѣкъ, имъ не сочувствующій, можетъ въ такой же мѣрѣ, какъ восторгаться удивительной художественной мѣткостью выстрѣла, убившаго его ребенка. Есть предѣлы, за которыми эстетика становится смѣшна, ибо отрицаетъ себя. Надо ли къ тому же напоминать, что, если даже есть такіе художники, какъ Джуліо, какъ Верещагинъ, не безъ эстетическаго кокетства разсказывавшій, какъ по его просьбѣ повѣсили двухъ турокъ,—т.-е. и такіе, какъ полный дѣятельной любви Успенскій, или Достоевскій, ненавидѣвшій не слишкомъ мало, а слишкомъ много. Дурно ли это отразилось на ихъ искусствѣ? Сдѣлало ли менѣе „истинными" художниками? Такого дѣленія не знаетъ теорія искусства.

„Что мнѣ ваши цѣли? — развиваетъ далѣе свою теорію Джуліо: — что мнѣ все далекое, отвлеченное? Жизнь не въ этомъ: она въ стройной формѣ настоящей минуты, въ патетическомъ потрясеніи, чтобы ни скрывалось подъ этою формою. Все проходитъ, смѣняется, умираетъ. Безсмертно лишь то, что схвачено искусствомъ, что *оно* обезсмертило. И безсмертно оно *только* потому, что прекрасно, художественно схвачено. Содержаніе, идеи, нравственныя цѣли жизни, научная система — все дребедень. Живетъ и можетъ жить только искусство, потому что оно безсмертно и даетъ безсмертіе. Оно одно — все примиряетъ и все оживляетъ. Внѣ его одна пошлость и мелочность. Но чего оно коснется, то живо навѣки, и я каждому изъ васъ доказалъ это". И здѣсь, конечно, мы встрѣчаемъ ту же вереницу риторическихъ тавтологій, которыя

видѣли уже въ одѣ Теофиля Готье. Совершенно непонятно, напримѣръ, почему государственная власть надъ милліонами людей или биржевыя спекуляціи, дѣлающія человѣка такимъ же владыкой жизни или ея нищимъ рабомъ,—почему все это „далекое, отвлеченное", а идеальное созданіе художественной мысли — нѣчто близкое и конкретное. „Все проходитъ, смѣняется, умираетъ" — конечно. Но совершенно въ такой же мѣрѣ, въ какой проходитъ и умираетъ все, умираютъ и проходятъ художественныя созданія. Джуліо такъ вѣритъ въ пустую форму, что и здѣсь, въ области научной мысли, гдѣ, казалось бы, этой пустой формѣ нѣтъ мѣста,—да онъ и самъ монополію на пустыя формы отдаетъ искусству,—онъ все-таки орудуетъ исключительно утвержденіями, въ которыхъ есть что угодно, кромѣ содержанія. Теоретики эстетизма пріучили насъ къ этому—и въ этомъ смыслѣ Джуліо удивительно законченная и художественно живая фигура. Онъ только не сюсюкаетъ, какъ это обыкновенно дѣлаютъ жрецы „всего высокаго и всего прекраснаго", не вложившіе въ его разработку ни крупицы творческой мысли. Но онъ также топчется на мѣстѣ, повторяетъ себя и за неимѣніемъ иного болѣе убѣдительнаго матеріала — бранится. Несмотря на собственныя увѣренія, что онъ ко всѣмъ и ко всему относится „съ теплою любовью", онъ называетъ „дребеденью" нравственныя цѣли жизни и научныя системы—точно строй его убѣжденій не есть научная система,—и видитъ внѣ искусства только „пошлость и мелочность" вездѣ—даже въ той жизненной борьбѣ, въ трагическихъ перипетіяхъ которой принималъ участіе съ такимъ наслажденіемъ.

Искусство безсмертно потому, что оно безсмертно—кромѣ этой тавтологіи, которой не придаетъ смысла экстазъ, съ какимъ она произносится, изъ тирады Джуліо не выжмешь ничего. Не больше убѣдительности заключаютъ и его интересные и пластичные разсказы о его картинахъ. Онъ проникся религіознымъ экстазомъ и написалъ Христа, отрекающагося отъ матери и братьевъ, — и сила этого изображенія была такъ велика, что, по словамъ католическаго изувѣра, *этотъ* Христосъ долженъ быть въ кельѣ каждаго монаха: „въ его взглядѣ, въ его движеніи аскетъ долженъ черпать силу убить всѣ привязанности, всѣ человѣческія чувства и связи на алтарѣ религіи, которая не должна знать ничего человѣческаго". Затѣмъ

Джуліо, увлекшись раціональнымъ истолкованіемъ личности Спасителя, благодаря своей громадной способности перевоплощенія, изобразилъ съ такою же силой минуту, когда Христосъ воображаетъ себя Мессіей — и представитель науки долженъ былъ признать, что „для психіатра это была драгоцѣннѣйшая иллюстрація помѣшательства религіознаго визіонера и идіотическаго вѣрованія неразвитыхъ послѣдователей его“ — и профессоръ включилъ снимокъ съ этой замѣчательной картины въ свое изслѣдованіе о „Генезисѣ человѣческихъ заблужденій“. Съ той же мимикріей Джуліо отнесся въ своемъ творчествѣ къ вопросамъ политическимъ и соціальнымъ. Такъ глубоко проникнутъ этотъ геніальный художникъ своей горделивой безидейностью, такъ охотно демонстрируетъ ее и кокетничаетъ ею, что какъ дѣло коснется какого-либо изъ громадныхъ историческихъ вопросовъ, раздѣляющихъ человѣчество на два противныхъ лагеря, Джуліо пишетъ парныя картины, гдѣ воплощаетъ съ одинаковымъ мастерствомъ и могуществомъ діаметрально противоположныя точки зрѣнія. Идетъ борьба между деспотіей и народовластіемъ — Джуліо изобразилъ на одной картинѣ Людовика XIV въ то мгновеніе, когда монархъ произноситъ свое—„государство—это я“. „И зритель долженъ былъ признаться, что всѣ эти опытные, ученые, заслуженные, почтенные, но обыкновенные люди, къ которымъ обращена гордая рѣчь короля, суть низшія, ничтожныя существа передъ личностью монарха, просвѣтленнаго величіемъ своего сана, какъ бы обоготвореннаго искусствомъ“. На другой картинѣ онъ изобразилъ сентябрьскіе дни 1792 г.: „и всякій зритель сознавалъ въ кровавыхъ безпощадныхъ палачахъ не представителей минутной страсти, временнаго взрыва, а мстителей за нѣсколько вѣковъ народнаго страданія, воплощеніе исторической заслуженной казни надъ гнилымъ, себялюбивымъ и безсмысленнымъ міромъ; беззащитныя, гибнущія жертвы стали подъ его кистью наглядными представителями отжившаго прошедшаго, того развращеннаго дворянства и духовенства, которыя сами погубили себя своимъ эгоизмомъ и своею ограниченностью. Для всемогущаго искусства одинаково удобенъ и одинаково нагляденъ былъ апоѳеозъ деспотической монархіи и кровавой народной революціи“.

Съ той же упрощенной „многосторонностью“ подошелъ Джуліо и къ соціальному вопросу. Онъ нарисовалъ двѣ акварели—и на каждой одну и ту же пару: фабриканта и поденщика. „Это были одни и тѣ же лица, почти въ томъ же положеніи; но нѣсколько штриховъ — и картинки составляли поразительный антитезисъ. Съ одной стороны, передъ вами былъ представитель энергичной интеллигенціи, развитого человѣчества, рядомъ съ тупымъ идіотомъ, который безъ мысли перваго остался бы вѣчно въ доисторическомъ періодѣ развитія; передъ вами былъ естественный повелитель и руководитель рядомъ съ человѣкомъ, обреченнымъ самою природою на вѣчное подчиненіе. Съ другой стороны, вы имѣли вырождающійся, испорченный типъ эксплуататора, живущаго чужимъ умомъ, чужимъ трудомъ, и передъ нимъ былъ представитель труда, подавленный исторіей, но выработавшій въ вѣчной борьбѣ здоровую мысль и энергическую ненависть къ своему врагу; вы говорили себѣ: это — отживающій міръ, который обреченъ на скорую гибель, и гибель его придетъ отсюда, отъ этого умнаго, озлобленнаго человѣка, который такъ спокойно смотритъ на своего плута-патрона, но потому лишь, что готовится нанести ему смертельный ударъ. Весь соціальный вопросъ, надъ которымъ такъ бьются мои друзья Картежникъ и Бабефъ, былъ рѣшенъ мною въ этихъ двухъ акварелях въ нѣсколько минутъ, рѣшенъ по произволу въ ту или другую сторону, потому что искусство господствуетъ надъ всѣмъ, повелѣваетъ всѣмъ, по произволу, по прихоти минуты возвеличиваетъ и унижаетъ: внѣ его все мелко, ничтожно, мертво. Внѣ его нѣтъ жизни, нѣтъ истины, нѣтъ нравственности. Оно одно даетъ жизнь, одно—создаетъ истину, создаетъ нравственность“.

Въ этомъ чрезвычайномъ самодовольствѣ и самомнѣніи наивнаго художника одно особенно достойно замѣчанія: онъ совершенно не хочетъ знать, чѣмъ его могучее ирраціональное искусство обязано раціональной мысли. Онъ рисовалъ могучаго Людовика и могучій народъ, фабриканта-богатыря и рабочаго-идіота, фабриканта-дегенерата и рабочаго-борца, — и даже не подумалъ, въ какой степени эти воплощенныя имъ идеи подсказаны ему наукой, публицистикой, идейной борьбой, которыя онъ такъ самоувѣренно отрицаетъ.

„Религія, философскія міросозерцанія, нравственныя и соціальныя ученія, научныя теоріи одна за другой являются на историческомъ горизонтѣ, чтобы жить эфемерною жизнью минуты, чтобы дѣти смѣялись надъ тѣмъ, изъ-за чего страдали

и боролись ихъ отцы, чтобы потомки забыли даже смыслъ словъ, когда-то имѣвшихъ историческое значеніе. Всякое содержаніе, теоретическое и практическое, есть прахъ земли, навѣянный сегодняшнимъ вѣтромъ въ громадную гору и завтра разсѣянный другимъ вѣтромъ безъ слѣда. Поэтому ни одно ученіе, ни одно практическое стремленіе не имѣетъ будущаго". Какъ будто художественное произведеніе—даже въ своей якобы исключительно „формальной" сторонѣ — не полно этого „теоретическаго" содержанія, какъ будто пейзажъ не есть „система", какъ будто лирическое стихотвореніе не есть „ученіе". И оттого смѣшонъ самоувѣренный Джуліо, когда думаетъ, что подходитъ къ жизни и природѣ, какъ tabula rasa, и съ какой-то небывалой творческой пассивностью воспринимаетъ и комбинируетъ ея впечатлѣнія. Какая иллюзія! Художникъ можетъ быть безыдейнымъ въ очень высокомъ смыслѣ слова, но эта безыдейность есть не тезисъ, а синтезисъ, не пустое отъ идей мѣсто, а результатъ высокаго душевнаго развитія, дающаго прозрѣніе тамъ, гдѣ безсильна логическая мысль. Что же будетъ предметомъ воплощенія для свободнаго искусства Джуліо, когда исчезнутъ—согласно его комическому предсказанію—всѣ прочія проявленія духовной жизни человѣка? Останется одно искусство — и будетъ изображать только физическую природу и себя: третьяго ничего не будетъ. Къ замкнутому кругу физической природы и ведутъ его теоріи и пророчества Джуліо.

Самую силу искусства онъ преувеличиваетъ съ дѣтскимъ ослѣпленіемъ. Онъ увѣряетъ, будто „реальный Христосъ могъ быть или не быть; все равно: онъ живетъ, какъ божественный типъ въ воображеніи вѣрующаго, какъ типъ психопата въ мысли ученаго, и *лишь творчество искусства дало ему эту жизнь*", и онъ гордится тѣмъ, что „одно искусство, всесильное всегда и вездѣ, могло изобразить одну и ту же личность богомъ для фанатика и помѣшаннымъ для ученаго реалиста".

Одно ли искусство дѣлаетъ это? Не доступны ли эти метаморфозы также „искусству" діалектика, которое по существу не слишкомъ много имѣетъ общаго съ художественнымъ творчествомъ, съ образнымъ мышленіемъ? И въ случаяхъ, указанныхъ Джуліо, не падало ли искусство на готовую, слишкомъ готовую почву? Если Христосъ былъ богомъ для вѣрующаго и смертнымъ для ученаго реалиста, то не были ли живы и сильны эти представленія и тогда, когда о творчествѣ Джуліо

не было рѣчи? Художественное творчество внесло въ нихъ нѣчто, но сила его не всеобъемлюща и не первична.

Искусство, конечно, „можетъ по своей волѣ воплотить въ очевидность какую угодно идею, какое угодно нравственное или политическое стремленіе". Но слѣдуетъ ли изъ этого, какъ увѣрялъ не разъ Джуліо, что искусство есть „господинъ борющихся партій?" Не рабъ ли? Но Джуліо съ энергіей глубоко невѣжественнаго человѣка старается увѣрить политика, религіознаго человѣка, ученаго, борца за свободу, что идеи, ими вырабатываемыя, ничто, а все дѣло въ искусномъ воплощеніи этихъ идей. Они спорятъ изъ-за пустяковъ, изъ-за безсодержательныхъ стремленій—и не знаютъ, что надъ ними „далеко и высоко стоитъ область, гдѣ все это примирено, потому что все изъ нея лишь черпаетъ свою силу: это — область эстетической формы, область художественнаго патетизма, область искусства. Религія и наука—пустыя слова внѣ соотвѣтственнаго патетическаго настроенія. Искусство оживитъ своимъ дыханіемъ религіозные типы, и за ними идутъ народы на побѣды и на гибель. Искусство отхлынуло отъ этихъ типовъ, и религія обратилась въ безсмысленныя дѣтскія побасенки. Научная истина открыта, но безсильна, пока ученый не нашелъ той формы, въ которой истина станетъ убѣдительна для общества, пока общество не выработало въ себѣ того настроенія, въ которомъ оно способно воспринять и усвоить научное убѣжденіе". Вотъ какъ далеко идутъ притязанія искусства: даже выработку общественнаго настроенія, въ которомъ усваивается научное убѣжденіе, оно безъ доводовъ всецѣло приписываетъ себѣ. Побѣдоносную борьбу съ религіей тоже, кажется, вела не столько художественная, сколько раціональная, логическая мысль. На завоеванія послѣдней Джуліо совершенно напрасно налагаетъ руку. „Научная истина открыта, но безрезультатна, пока ученый не нашелъ той формы, въ которой истина станетъ убѣдительна для общества". Да развѣ она безъ этого перестаетъ быть истиной? Развѣ въ пріемлемости истины для современниковъ коренится окончательный критерій ея несомнѣнности? Ужъ если выбирать изъ крайностей, то не наоборотъ ли? Вотъ Галилей не нашелъ убѣдительной для современниковъ художественной формы, — а вѣдь земля все-таки движется. И научная истина, найденная Галилеемъ, едва ли будетъ забыта, едва ли будетъ пережита какимъ бы то ни

было прекраснымъ произведеніемъ искусства. О „такъ называемыхъ“ нравственныхъ, соціальныхъ и политическихъ истинахъ Джуліо и говорить не хочетъ: „Онѣ становятся истинами, становятся движущими историческими истинами, когда талантливый ораторъ или публицистъ воплотитъ ихъ въ краснорѣчивое слово, въ ѣдкую статью; когда художникъ-поэтъ, скульпторъ, или живописецъ создастъ изъ нихъ безсмертный типъ, когда художникъ-историкъ поставитъ ихъ представителей, какъ безсмертныя цѣльныя личности, на поклоненіе потомства. Пока не совершился надъ идеями этотъ процессъ художественнаго преображенія, до тѣхъ поръ онѣ вовсе не историческія силы, а пустая болтовня, посмѣшище для толпы, предметъ поруганія для руководителей мысли“. Эти утвержденія въ извѣстной части просто пустяки, но въ извѣстномъ смыслѣ они, пожалуй, и вѣрны. Они значатъ, что мысль не существуетъ, пока не воплощена въ слово, вполнѣ ее выражающее. Но какое это отношеніе имѣетъ къ художественному творчеству? Развѣ наша рѣчь есть исключительное созданіе искусства? Развѣ не равносильны въ ней элементы поэзіи и прозы? Развѣ талантливѣйшій публицистъ не можетъ быть воплощеніемъ холодной и побѣдоносной логики безъ тѣни художественнаго творчества? Развѣ нѣтъ реальнѣйшихъ историческихъ силъ, еще не нашедшихъ „художественнаго преображенія“ — и неужто соціализмъ есть не „пустая болтовня“ только потому, что онъ нашелъ „художественное преображеніе?“ Развѣ идеи П. Л. Лаврова не представляютъ собою „движущихъ историческихъ силъ“, хотя онъ не нашелъ еще художника-историка, который поставилъ бы его „какъ безсмертную цѣльную личность на поклоненіе потомства?“

И въ изображеніи будущаго, которое талантливый художникъ и ограниченный мыслитель Джуліо предрекаетъ наукѣ, общественной дѣятельности, религіи, — нѣтъ ничего, кромѣ недоразумѣній. „Пройдутъ вѣка, — пророчествуетъ онъ — улягутся страсти. Вымрутъ послѣдователи всѣхъ вашихъ ученій, борцы всѣхъ вашихъ партій. Зѣвая, будетъ перелистывать читатель будущаго поколѣнія устарѣлую проповѣдь Инквизитора, выдохшуюся рѣчь Бабефа на рабочемъ митингѣ; зѣвая, вспомнитъ законы, открытые Профессоромъ, и давно поглощенные другими, болѣе общими законами, или политическія комбинаціи Барона, финансовыя хитросплетенія Картежника,

такъ какъ все это будетъ дѣтскою забавою для людей будущихъ поколѣній“. Даже физическая смерть „послѣдователей ученій“ кажется художнику концомъ ученій: какъ будто не вымираютъ представители художественныхъ школъ, какъ будто не умерли классицизмъ, романтизмъ, сентиментализмъ. „Зѣвая“, будутъ читать „выдохшуюся рѣчь Бабефа на митингѣ“. Возможно. Но многое ли изъ художественныхъ произведеній современности сохранитъ интересъ для потомства? Не зѣваемъ ли и мы надъ длиннотами „Иліады“, не даютъ ли „Вертеръ“ и „Донъ-Жуанъ“ подлинное наслажденіе лишь немногимъ избранникамъ, не перешелъ ли Вальтеръ-Скоттъ, восторгавшій взрослыхъ, въ руки дѣтей?

Wer wird nicht einen Klopstok loben?
Doch wird ihn jemand lesen? Nein.

Научные законы — по справедливому указанію Джуліо — будутъ поглощены болѣе общими: разумѣется. Но развѣ это означаетъ ихъ смерть? Вѣдь въ этомъ ихъ торжество, ихъ жизнь, ихъ вѣчность. Вѣдь научные законы не миѳологическій фантомъ, не имманентныя сущности; это—подобно искусству—обобщенное изображеніе явленій, и до тѣхъ поръ, пока жива будетъ неистребимая человѣческая потребность познанія, жажда причинности, Causalitätsbedürfniss, она необходимо будетъ находить утоленіе въ научныхъ построеніяхъ и художественныхъ образахъ. И потому только нелѣпо, когда Джуліо ту или иную судьбу отдѣльныхъ произведеній человѣческой мысли связываетъ съ судьбой цѣлыхъ пріемовъ познанія и дѣятельности. Пусть старая рѣчь Бабефа на митингѣ станетъ скучной для читателей будущаго. Но развѣ оттого вообще прекратятся рѣчи? Развѣ угаснетъ мысль? Развѣ угаснетъ жизнь,—для того, чтобы сохраняться только въ драгоцѣнныхъ „пустыхъ формахъ“ художественныхъ произведеній прошлаго?

Какъ ни нелѣпъ этотъ выводъ, въ эту стѣну уперся послѣдовательный художникъ. — „Будущее принадлежитъ тому, что безсмертно, а безсмертна лишь неумирающая прекрасная форма“. Оттого, по убѣжденію Джуліо, умрутъ его „идейныя“ картины вмѣстѣ съ идеями, въ нихъ воплощенными—очевидно, слишкомъ слаба въ нихъ „прекрасная форма“. И потому выше всѣхъ своихъ картинъ, которыми восхищались и которыя ругали, изъ-за которыхъ писали томы полемическихъ изслѣдо-

дованій, Джуліо ставитъ небольшую картинку, которую никому не продалъ, которая виситъ въ его спальнѣ надъ кроватью, и, смотря на которую, онъ собирается умереть. Съ нея онъ не снималъ и не давалъ снимать копій, потому что это считалъ профанаціей; она „могла ему удасться разъ и не болѣе, и никому въ мірѣ не удастся“. Онъ и не показывалъ этой картинки никому, кромѣ тѣхъ художниковъ, которыхъ ставитъ всего выше, и тѣ, которые видѣли, должны были сознаться, что это—верхъ художественнаго совершенства. „Что же въ этой картинкѣ? Да ничего. Этюдъ спящей женщины, гдѣ изъподъ шелковаго одѣяла видна часть спины, закинутая за шею рука, да бѣлокурый локонъ... И только. Но что за формы. Что за отдѣлка. Здѣсь безсмертіе. Это совершенство формы я уловилъ однажды и только однажды. Пройдутъ вѣка, пройдутъ сотни поколѣній, но этимъ будетъ такъ же восхищаться художественно-развитой человѣкъ, какъ восхищается теперь, какъ восхищался я, когда, положивъ кисть, въ первую минуту, посмотрѣлъ на свое произведеніе. Да, это—вѣчно, вѣчно“.

Кой-что въ этомъ предсказаніи преувеличено — едва-ли восхищеніе воспринимающаго зрителя можетъ сравняться съ восторженнымъ самоудовлетвореніемъ творящаго художника; едва-ли можно ручаться и за сотни поколѣній: отдаленное будущее въ непрерывномъ развитіи, быть можетъ, создастъ художественныя формы такой мощи, глубины и красоты, что съ высоты ихъ оно будетъ смотрѣть на прекрасный этюдъ Джуліо только какъ на почтенный археологическій остатокъ старины, очень интересный для исторической мысли, подчасъ трогательный въ своихъ усиліяхъ, но не дающій уже живого художественнаго удовлетворенія: какъ мы смотримъ, напримѣръ, на ту медаль, которая у Теофиля Готье „раскрываетъ государя“, на христіанское искусство первыхъ вѣковъ нашей эры, на художественныя попытки дикарей и такъ далѣе. Но доля истины есть въ гордости Джуліо: его этюдъ, въ самомъ дѣлѣ, можетъ быть болѣе долговѣченъ, чѣмъ многія изъ созданій современной мысли. Произведеніе искусства имѣетъ способность долго обновляться новымъ содержаніемъ и въ этомъ смыслѣ оно можетъ жить долго. Обобщеніе по существу и индивидуальный образъ по видимости, оно долго живетъ не только въ томъ вліяніи, которое оно оказало на жизнь и творчество, но и въ этой замкнутой формѣ, въ которой

нашла выраженіе первоначальная мысль создателя. Научная формула поглощается формулами болѣе общими; произведеніе искусства не можетъ быть до конца поглощено новыми художественными обобщеніями, потому что оно не только типично, но и индивидуально, не только абстрактно, но и конкретно, не только обще, но характерно случайными чертами. Оно способно въ своихъ законченныхъ живыхъ образахъ замыкать и обобщать то содержаніе, котораго не имѣлъ въ виду его создатель и которое предъявитъ ему будущій зритель, читатель, слушатель. Въ предѣлахъ времени — ибо, вопреки мысли Джуліо, старѣютъ и умираютъ художественныя созданія—оно способно быть вѣчно исчерпывающей формой для неисчерпаемаго содержанія, которое ищетъ этой формы.

Отсюда, разумѣется, пропасть до тѣхъ возгласовъ о „прекрасной“ формѣ, которую Джуліо противополагаетъ содержанію художественаго произведенія и въ которой видитъ единственный залогъ его вѣковѣчнаго бытія. Это одни и тѣ же слова, но діаметрально противоположный смыслъ. Въ художественномъ произведеніи нѣтъ ни формы, ни содержанія, ибо въ томъ, что̀ называютъ формой, нѣтъ ничего, что̀ бы не было содержаніемъ. Говорятъ, что въ искусствѣ важно не *что*, а *какъ*. Но это только реакція на господство прозаическихъ элементовъ въ поэзіи; въ искусствѣ есть только *какъ*, и это *какъ* есть его *что*.

Nichts ist innen, nichts ist aussen,
Denn was draussen, ist auch drinnen.

Сюжетъ кажется поверхностной мысли только содержаніемъ. Но кто знаетъ, какъ опредѣляется мысль поэта господствующимъ сюжетомъ, тотъ понимаетъ, что въ этомъ сюжетѣ поэтъ находитъ лишь форму для выраженія извѣстнаго душевнаго содержанія. Не содержаніе разсказа „Чѣмъ люди живы“ составляетъ старая легенда объ ангелѣ, спустившемся на землю, а наоборотъ, въ пустую форму этого сюжета великій художникъ вложилъ новое содержаніе. И такъ какъ это понятія соотносительныя, то законченное произведеніе Толстого есть вѣковѣчная форма, которая будетъ жить до тѣхъ поръ, пока способна будетъ вбирать новое содержаніе, способна отвѣчать на обновленные—въ сущности, вѣковѣчные—вопросы. Сказать, что вѣчна только прекрасная форма и не раскрыть

смысла этой тирады—значитъ ничего не сказать. Конечно, форма вѣчна. Ибо вѣчно то, что способно жить, жить—значитъ обновляться, обновляться значитъ мѣнять содержаніе, мѣнять содержаніе могутъ только формы. Это тавтологіи—и мы никогда не узнаемъ, почему адепты искусства съ такой исключительностью относятъ ихъ только къ художественнымъ формамъ. Это не мѣшаетъ Джуліо патетически закончить свое посмертное письмо словами:

„Форма, форма. Повѣрьте, друзья, бросьте всѣ ваши столкновенія, споры, борьбы; ищите одного—прекрасной формы въ словѣ, въ выраженіи, въ жизни. Она все преображаетъ, все примиряетъ, царствуетъ надъ всѣмъ. Все пройдетъ, но она одна не пройдетъ, и потому ей, только ей, изящной, вѣчной, принадлежитъ будущее. Будущее не можетъ принадлежать ничему, что не завоевало себѣ вѣчной жизни. Будущее принадлежитъ безсмертнымъ созданіямъ искусства, и имъ однимъ...“

На эти притязанія—особенно въ нелѣпой постановкѣ, въ которой, впрочемъ, повиненъ не одинъ Джуліо, а всѣ собесѣдники — брошенъ въ дальнѣйшемъ мимоходомъ удачный отвѣтъ. „Будущее—говоритъ Бабефъ—принадлежитъ *людямъ*, ставящимъ себѣ человѣческія цѣли взаимнаго развитія, цѣли теоретической истины и нравственной правды, людямъ, способнымъ дѣйствовать вмѣстѣ, сообща, для общей цѣли, для общаго блага, для общаго развитія, для воплощенія въ жизнь и въ общественныя формы высшихъ человѣческихъ идеаловъ“.

Первыя слова — самыя важныя; будущее принадлежитъ людямъ и ихъ дѣятельности. А для того, чтобы хоть съ минимальной ясностью представить себѣ это будущее, надо разбираться въ прошломъ и въ настоящемъ. Для пророчества не нужно ничего: оттого и умерли пророчества; для прогноза нужна исторія. И Джуліо плохъ въ прогнозѣ потому, что плохъ въ исторіи.

Его противникъ не выше его—и то, что извинительно въ геніальномъ художникѣ, восторженно мыслящемъ о своемъ искусствѣ, совершенно безсмысленно въ человѣкѣ научнаго мышленія, къ которому умѣстно предъявить иныя требованія.

II.

Фанатично настроенные товарищи Джуліо слушали его посмертное письмо „со сдержаннымъ нетерпѣніемъ“. Хотѣлось бы думать, что если католику-Инквизитору они были скучны потому, что въ нихъ ничего не говорилось о приведеніи прозелитовъ къ единоспасающему догмату, дѣльцу-Картежнику потому, что въ нихъ не было business, а Барону-государственнику потому, что его „твердая власть“ не нуждается въ искусствѣ,—то Бабефъ скучалъ при этой эстетической исповѣди только потому, что видѣлъ ясно ея безсодержательность. Но онъ смолчалъ, а представитель науки отвѣтилъ столь же безсодержательными общими мѣстами. Онъ видитъ символъ въ кончинѣ Джуліо. По его мнѣнію, этотъ уходъ представителя искусства есть знаменіе того, что искусство вышло изъ „круга силъ, борющихся въ современной исторіи за побѣду, за господство, за будущность“. Здѣсь есть, конечно, глубокое недоразумѣніе — и діалогъ П. Л. Лаврова не выводитъ изъ него. Подобно религіи и наукѣ, соціализму и капитализму, искусство — въ лицѣ Джуліо — заявляетъ притязанія на то, что будущее принадлежитъ ему, одному ему нераздѣльно, ибо никто изъ „послѣдовательныхъ“ собесѣдниковъ діалога дѣлиться не собирается. Но въ сущности — зачѣмъ дѣлиться представителю искусства? Гдѣ та область, изъ-за которой оно могло бы спорить съ наукой или съ государственностью? Оно борется за побѣду, но это будетъ побѣда человѣчества, побѣда надъ тьмою, а не надъ наукой или какой бы то ни было формой человѣческаго общежитія. Это разныя плоскости. Казалось бы, — если католицизмъ дѣйствительно несовмѣстимъ съ господствомъ настоящей науки, а деспотія немногихъ даже въ мысли не мирится съ демократическимъ соціализмомъ, то почему бы послѣдовательному соціализму не сказать — да это и дѣлаютъ его нынѣшніе представители — что *его* будущее явится также будущимъ науки и искусства? То же могъ бы сдѣлать и самый послѣдовательный человѣкъ науки. Онъ могъ бы знать, что нигдѣ и никогда интересы и выводы искусства и науки не сталкивались—и по существу не могутъ столкнуться. Они дополняютъ другъ друга, они необходимы другъ другу—и рѣчь о борьбѣ между ними есть плодъ теоре-

тической ошибки или непобѣдимаго предразсудка или тупой ограниченности, которая борется за то, чѣмъ не въ силахъ овладѣть. Искусство давно перестало быть самостоятельною силою,—говоритъ непримиримый фанатикъ науки, выведенный въ діалогѣ: — оно не имѣетъ и не можетъ имѣть самостоятельной теоретической будущности". Профессоръ, несомнѣнно, такъ же плохъ въ исторіи, какъ художникъ, — и оттого онъ такъ же плохъ въ предсказаніи. Совершенно непонятно, какою такою самостоятельною силою *было* искусство въ исторіи и почему оно — если ужъ было — таковою въ дальнѣйшемъ не будетъ. Вытѣсняло когда-либо искусство религію или науку? Главенствовало оно надъ государственностью? Конечно, нѣтъ,— и ничего такого не могло быть. Искусство было и будетъ средствомъ познанія, способомъ опредѣлить свое отношеніе къ міру и жизни. Въ этомъ смыслѣ оно есть сила, и сила самостоятельная, поскольку можетъ быть что-либо самостоятельно въ этомъ мірѣ, цѣликомъ основанномъ на началѣ всепроникающаго взаимодѣйствія. Профессоръ говоритъ о какомъ-то „примирительномъ элементѣ", который присутствіе покойнаго художника вносило въ пламенныя дискуссіи непримиримыхъ противниковъ, — и склоненъ связывать эту умиротворяющую роль съ самымъ существомъ искусства. Думается, что здѣсь играли роль скорѣе индивидуальныя черты мягкой натуры талантливаго Джуліо, а не коренныя особенности той области, которой онъ посвятилъ себя. Если поэзія иногда смягчаетъ страсти

... и на бушующее море
Льетъ примирительный елей,—

то это бури отдѣльной души, а не общественныхъ разногласій. Профессоръ, быть можетъ, и правъ поэтому, когда говоритъ, что примиряющая роль Джуліо была „иллюзіей, которая намъ не нужна, едва-ли не вредна". Но онъ напрасно видитъ въ этомъ нѣкое, не въ человѣкѣ, а въ самомъ искусствѣ пребывающее, „начало" и напрасно съ такой горделивой ограниченностью заявляетъ: „будущее не нуждается въ иллюзіяхъ, и потому именно, можетъ быть, теряетъ всякое историческое значеніе та область, которой служилъ нашъ умершій товарищъ". На это всякій, думавшій о роли и смыслѣ искусства, отвѣтитъ, что въ искусствѣ столько же иллюзій—и того же типа—

какъ и въ наукѣ. Періодическая система элементовъ такая же „иллюзія", какъ и Мефистофель: это двѣ теоріи, два изображенія дѣйствительности, двѣ равноправныхъ точки зрѣнія на сущее.

Впрочемъ, профессоръ самъ не считаетъ себя „безпристрастнымъ въ этомъ отношеніи" и потому предпочитаетъ привести отрывокъ одной критической статьи, писанной однимъ знатокомъ искусства по поводу смерти Джуліо.

Трудно понять, въ какой области изученія искусства признанъ знатокомъ авторъ этой поверхностной и безсодержательной замѣтки. Она въ равной степени не считается ни съ теоріей, ни съ исторіей, ни съ общими соображеніями, ни съ фактами современной дѣйствительности. Въ ней нѣтъ ни одного слова, не вызывающаго возраженій „Наука и ремесло тѣснятъ искусство съ обѣихъ сторонъ". Непонятно, что хочетъ авторъ сказать этимъ. Выполняютъ ли науки и ремесла тѣ функціи, которыя выполняло до сихъ поръ искусство? Отнимаютъ ли они у искусства его дѣятелей или его публику? Ничего такого не видно. Искусство живетъ своей жизнью и ничѣмъ ему не приходится дѣлиться ни съ наукой, ни съ ремесломъ. Наоборотъ, кто знаетъ, какъ художественные элементы проникаютъ все больше научную прозу, какъ научились, напримѣръ, писать нѣмецкіе ученые, языкъ которыхъ еще въ половинѣ прошлаго вѣка считался образцомъ сухой абстрактности и педантской темноты, тотъ не увидитъ въ этомъ вытѣсненія наукой искусства. И кому знакомъ гигантскій расцвѣтъ художественной промышленности, которая аристократизируетъ ремесленника и демократизируетъ созданія его художественнаго ремесла, тотъ не скажетъ, что ремесленная промышленность развивается на счетъ искусства. О количественномъ паденіи искусства не можетъ быть и рѣчи. Видѣть ли средоточіе искусства въ его отдѣльныхъ избранныхъ носителяхъ или въ тѣхъ массахъ, которыми условлена самая возможность послѣднихъ, — все равно, уже постоянное возрастаніе—абсолютное и относительное—количества художественно развитыхъ людей есть залогъ развитія искусства. То, что въ малолюдной и необразованной Англіи XVI вѣка былъ Шекспиръ, а теперь его нѣтъ, конечно, не доказательство. Въ тогдашней Англіи среда, изъ которой могъ выйти Шекспиръ, исчислялась сотнями тысячъ, теперь въ ней милліоны; жизнь

этихъ милліоновъ проникнута тѣмъ пониманіемъ жизни, которое внесъ Шекспиръ — иначе, онъ прошелъ бы безъ слѣда — и это пониманіе есть живая жизнь искусства, которой не вытѣснятъ ни наука, ни ремесла. Они никогда не смогутъ устранить Шекспира — а во внѣдреніи Шекспира въ жизнь заключается развитіе художественнаго міровоззрѣнія и вѣрный залогъ появленія новыхъ художественныхъ цѣнностей. Слишкомъ великъ на нихъ спросъ, чтобы ихъ не было. Да мы и видимъ это: литературные вопросы захватываютъ широкіе слои читателей съ чрезвычайной силой; никто никогда не интересовался наукой такъ, какъ интересуются театромъ; выставки становятся необозримы — и толпы зрителей, ихъ заполняющихъ, все растутъ. Нѣтъ геніевъ? Это, конечно, пустяки: современники никогда не видятъ геніевъ. Да и не въ однихъ геніяхъ жизнь искусства.

„Люди болѣе и болѣе убѣждаются, что главная, если не единственная ихъ цѣль должна быть польза“. Трудно представить себѣ что-либо болѣе анти-историческое, чѣмъ этотъ доводъ „знатока искусства“. Дѣло не въ томъ, „убѣждены“ или не „убѣждены“ люди въ томъ, что единственная цѣль ихъ должна быть польза, а въ томъ, что всегда и неизмѣнно единственнымъ двигателемъ ихъ дѣятельности была польза. Это начало есть въ исторіи величина постоянная. Мѣняется психологическое и логическое содержаніе понятія пользы,— но въ какомъ направленіи оно мѣняется? Неужто оно суживается? Не хочетъ ли сказать авторъ, что идейныя потребности занимали въ обиходѣ первобытнаго человѣка больше мѣста, чѣмъ теперь? Не думаетъ ли онъ, что въ исторіи понижается необходимость осмыслить міръ, понять жизнь, опредѣлить свое мироотношеніе при помощи образовъ художника? Польза? — что есть польза? Развѣ когда Пушкинъ противополагаетъ „кумиръ Бельведерскій“ печному горшку, онъ менѣе утилитаренъ, чѣмъ поборникъ печного горшка? „Тебѣ бы пользы все“, — негодуетъ художникъ; но вѣдь этой пользѣ онъ ничего, кромѣ иной, высшей пользы, не противопоставитъ. Если онъ напоминаетъ, что „мраморъ сей вѣдь богъ“, то, конечно, только въ глубокомъ убѣжденіи, что богъ по малой мѣрѣ такъ же полезенъ и необходимъ людямъ, какъ печной горшокъ. И, конечно, — мѣняются боги, мѣняются идейные интересы, но ничто не говоритъ, что сознаніе ихъ необходимости вымираетъ или что искусство занимаетъ въ нихъ меньшее мѣсто.

„Точно такъ же, какъ оставлены народныя пляски, такъ оставятъ современное чистое искусство въ живописи и скульптурѣ, въ музыкѣ и поэзіи“. Народныя пляски не „оставлены“. Ихъ формы мѣняются, нѣкоторыя вымираютъ, другія распространяются. Нѣмецкій народный вальсъ, польская мазурка, французская кадриль сдѣлались международными. Танцы общественные и балетные, по разнообразнымъ причинамъ, въ значительной степени потеряли свою естественную прелесть, а вмѣстѣ съ тѣмъ и эстетическую цѣнность. Но это обычное явленіе въ жизни искусства: однѣ формы въ ней смѣняются другими. Героическая эпопея тоже умерла, — но никакого общаго заключенія о паденіи искусства въ будущемъ отсюда не выжмешь.

Оставятъ ли „современное чистое искусство“? „Знатоку искусства“, очевидно, ясенъ этотъ терминъ. Мы отказываемся видѣть въ немъ какое-либо опредѣленное содержаніе. Нѣтъ искусства чистаго и нечистаго: есть одно искусство. Если угодно, настоящее художественное произведеніе „чисто“; таковымъ ему не помѣшаетъ быть не только идейность, но и тенденціозность, если оно талантливо. Произведеніе искусства есть данная, въ индивидуальномъ образѣ законченная система знаковъ, при посредствѣ которой художникъ опредѣляетъ свой взглядъ на сущее. Его цѣли суть цѣли познанія — въ этомъ смыслѣ всѣ художественныя произведенія равнозначны. Кажется, впрочемъ, „знатокъ искусства“ склоненъ опредѣлять „чистое искусство“ изъ противоположности прикладному. Но это, конечно, не двигаетъ его впередъ ни на шагъ. „Единственное проявленіе искусства — говоритъ онъ — будетъ украшеніе жизненныхъ и научныхъ потребностей“. Это оригинальное выраженіе было бы совершенно непонятно — и „научнымъ потребностямъ“ пришлось бы остаться неукрашенными, если бы въ дальнѣйшемъ знатокъ не исчислилъ конкретнѣе, въ чемъ, собственно, выразится, по его мнѣнію, это „украшеніе потребностей“. „Живопись и скульптура — пророчествуетъ онъ — отличатся красивою отдѣлкою зданій и предметовъ ежедневнаго употребленія. Поэзія безъ стиховъ (они будутъ отброшены, какъ дѣтская забава), поэзія проявится лишь изящными описаніями природы въ географическихъ со-

чиненіяхъ и стройнымъ воспроизведеніемъ личностей въ исторіи. Музыка, вѣроятно, ограничится колыбельною пѣснью".

Не будемъ подробно разбираться въ этихъ, ни на чемъ не основанныхъ предположеніяхъ. Не станемъ спрашивать, почему, напр., отъ музыки останется только колыбельная пѣсня, а не маршъ или шансонетка,—почему исчезнутъ стихи и въ чемъ найдутъ выраженіе тѣ стороны душевной жизни, которыя до сихъ поръ выражались въ стихахъ, потому что другого способа не придумало для нихъ человѣческое творчество. Дѣло не въ этомъ. Предположимъ, что все предсказанное авторомъ произойдетъ съ буквальной точностью; слѣдуетъ ли отсюда что-нибудь? Ровно ничего. Возможно ли предвидѣнное имъ состояніе отожествить съ пониженіемъ значенія искусства? Конечно, нѣтъ, ни въ малѣйшей степени. Пусть статуи стоятъ на зданіяхъ и составляютъ нераздѣльную часть ихъ внутри ихъ,—развѣ отъ этого творчество скульптора перестанетъ быть творчествомъ? Кто видѣлъ „Ночь" Микель-Анджело, неразрывно связанную съ архитектурой капеллы Медичи, или „Пляску" Карпо, неотдѣлимую отъ парижской Grande-Opera, тотъ, конечно, только удивится, для чего приводитъ мнимый „знатокъ искусства" аргументы, которые совсѣмъ не аргументы. Пусть вся живопись обратится въ плафоны,—развѣ „Тайная вечеря" Леонардо не должна была служить украшеніемъ монастырской столовой? Развѣ фрески не живопись, и развѣ Пювисъ де-Шаваннъ пересталъ быть большимъ художникомъ оттого, что писалъ на стѣнѣ? Пусть искусство уйдетъ все въ „красивую отдѣлку предметовъ ежедневнаго употребленія". Это будетъ значить не то, что оно умерло, а то, что оно болѣе необходимо, чѣмъ когда-либо, что оно внѣдряется въ жизнь, что оно потребно для души: ибо вѣдь не для интересовъ физическаго зрѣнія мы оклеиваемъ наши комнаты обоями и стараемся, чтобы они соотвѣтствовали нашему вкусу. Если поэзія проявится, какъ „стройное воспроизведеніе личностей въ исторіи", то это будетъ свидѣтельствомъ того, что наука не придушила искусство, а, наоборотъ, совершенно не можетъ безъ него обойтись. И надо полагать, это „стройное воспроизведеніе" дастъ намъ безсмертные поэтическіе образы, а то, что основой ихъ служили дѣйствительныя историческія личности, конечно,—совершенно безразлично; поэзія всегда ихъ воспроизводила и въ этомъ отношеніи

„Война и миръ" не проводитъ разницы между „историческимъ" Кутузовымъ и „не историческимъ" Болконскимъ.

„Словомъ", таковъ общій выводъ изъ этой серіи столь же неосновательныхъ, сколь неубѣдительныхъ данныхъ—„искусство потеряетъ всякое самостоятельное право на жизнь". Трудно понять, почему съ такимъ удовольствіемъ цитируетъ эти слова безстрастный профессоръ. Только ослѣпленіе фанатика могло помѣшать ему сообразить, что, если жизнью будетъ править исключительно тотъ принципъ грубой непосредственной пользы—принципъ „печного горшка",—которому суждено свести на нѣтъ искусство, то онъ же вѣдь такимъ же образомъ сведетъ на нѣтъ и науку. Ибо Лобачевскій или Буслаевъ, высшія обобщенія гуманитарныхъ—да и естественныхъ—наукъ такъ же „безполезны", какъ Тютчевъ и Тургеневъ. Но профессоръ этого не замѣчаетъ: онъ убѣжденъ въ вѣковѣчности чистой „науки для науки", какъ будто это убѣжденіе совмѣстимо съ мыслью о гибели искусства, какъ будто человѣчество можетъ и хочетъ жить только одной половиной своего духовнаго существа.

Уже въ текущей дѣйствительности „знатокъ искусства" видитъ признаки его близкой кончины. „Смотрите,—говоритъ онъ—какъ блѣдны произведенія современныхъ художниковъ и поэтовъ, какъ на нихъ тяготѣетъ сознаніе, что они—послѣдніе представители отживающей дѣятельности, что они совсѣмъ уже не нужны. Въ лучшихъ произведеніяхъ искусства нашего времени всюду существуетъ сознаніе отживанія; поэты и художники захватываютъ что можно изъ науки и жизни, чтобы казаться нужными людьми, но они готовы уже теперь сдѣлаться лишь декораторами реальныхъ областей бытія, тѣмъ самымъ признавая нереальность своей области, области чистаго искусства, области, которая оказывается совсѣмъ ненужною въ дальнѣйшемъ развитіи человѣчества".

Конкретныхъ примѣровъ „знатокъ" не приводитъ, да онъ и не могъ бы ихъ привести. Если ему произведенія современныхъ художниковъ и поэтовъ кажутся столь рѣшительно „блѣдными", то исключительную субъективность этого воззрѣнія достаточно отмѣтить, чтобы не останавливаться на ней. Въ чемъ „знатокъ" усмотрѣлъ признаки сознанія ненужности, тяготѣющаго, напр., на созданіяхъ Ибсена или Родэна, сказать невозможно. Этого сознанія, какъ общей нормы—нѣтъ,

а если бы оно и было, оно знаменовало бы лишь теоретическую ошибку художниковъ или ихъ преходящее разочарованіе: въ худшемъ смыслѣ „болѣзнь вѣка“, но не роковое рѣшеніе судьбы искусства. Не нами оно началось, не нами и кончится.

О „реальности“ и „нереальности“ искусства и иныхъ областей жизни съ „знатокомъ“, очевидно, разговаривать не приходится. Почему художникъ, ставъ „декораторомъ реальныхъ областей бытія, *тѣмъ самымъ* признаетъ нереальность своей области“ — совершенно неизвѣстно. Это игра словъ, а не логическій выводъ. Художникъ, разумѣется, можетъ создавать статую великаго человѣка для увѣковѣченія его памяти и для украшенія площади и однако признавать во всей полнотѣ свою творческую самостоятельность и „реальность своей области“. Намъ нѣтъ нужды касаться прошлаго: оно переполнено соотвѣтственными данными. Но вотъ одно предположеніе изъ области будущаго. Объ архитектурѣ умолчалъ „знатокъ“, а между тѣмъ ея будущее представляется наименѣе спорнымъ и наиболѣе интереснымъ. То, что жизнь развивается по направленію наибольшей соціализаціи, представляется, кажется, несомнѣннымъ. Даже рѣшительная побѣда индивидуалистическаго анархизма должна привести къ религіозному торжеству общественныхъ формъ жизни—безпредѣльно свободныхъ, проникнутыхъ идеей суверенитета личности, идеей царственнаго самоопредѣленія человѣка, но все же коллективныхъ. Не къ отъединенію подполья идетъ человѣкъ, а къ могучему содружеству и сотрудничеству. Для внѣшнихъ формъ этого содружества людямъ понадобятся громадныя зданія—не „келья подъ елью“, а дворцы общественной жизни, общественнаго творчества. Что же, будутъ это „казенныя зданія“, казармы, манежи? Не потребуетъ ли общественное одушевленіе высшаго напряженія формъ зодчества? Не будутъ ли вложены въ эти формы высшія идеи новыхъ формъ общежитія?

Достаточно такимъ образомъ представить себѣ съ минимальной конкретностью „дальнѣйшее развитіе человѣчества“, чтобы искусство оказалось не только не „ненужной областью дѣятельности“, но естественнымъ выводомъ изъ грядущихъ формъ жизни.

Да, куда бы ни шло человѣчество — вверхъ или внизъ, искусство будетъ его неизмѣннымъ спутникомъ. Нельзя сказать, принадлежитъ ли ему будущее, но оно несомнѣнно принадлежитъ будущему—и въ большей степени, чѣмъ прошлому.

III.

Въ одной изъ своихъ раннихъ работъ покойный Гюйо пересмотрѣлъ тѣ доводы, въ которыхъ въ его время пыталась найти оправданіе идея неминуемой гибели искусства. Гюйо спорилъ съ этими доводами — иногда искусно, иногда наивно, но—мы уже сказали,—кой-что первостепенно важное ускользнуло отъ него.

Доводы физіологическіе покоются на предполагаемомъ упадкѣ красоты и убыли вниманія къ ней. „Искусство, чтобы достигнуть полнаго своего развитія, требуетъ извѣстнаго культа красоты, какъ въ самомъ художникѣ, такъ и вокругъ него,—какъ было, напримѣръ, въ Греціи“. Гюйо соглашается, что культъ этотъ необходимъ. Онъ соглашается съ тѣмъ, что красота тѣла падаетъ; но онъ думаетъ, что если и не возродится красота пластическая, то ее замѣститъ красота поэтическая. Если въ дальнѣйшемъ физическій подборъ даже не пойдетъ правильнѣе, то красота духовнаго выраженія, красота интеллектуализированная можетъ только развиться; искусство въ извѣстномъ смыслѣ „подымется отъ членовъ тѣла къ мозгу, отъ конечностей къ челу“—и архаическая „статика“ красоты перейдетъ въ ея „динамику“. Такимъ образомъ даже Гюйо не хочетъ или не можетъ отказаться отъ все путающаго понятія красоты. Оно можетъ царить въ любовной лирикѣ, но въ эстетикѣ давно должно занять весьма подчиненное положеніе. Наука объ искусствѣ давно построена не на понятіи прекраснаго. Да и что дѣлать съ нимъ намъ, давно понявшимъ „красоту“ характернаго и безобразнаго? Вѣдь разница въ идеалѣ красоты человѣческаго тѣла не помѣшала намъ оцѣнить великолѣпную живопись японцевъ: зачѣмъ же намъ напередъ отрекаться отъ нашего будущаго идеала. Для искусства важно не *что* мы будемъ считать красивымъ; для него важно, чтобы идеалъ красоты *былъ*, и онъ будетъ, потому что не можетъ не быть.

Доводы изъ исторіи весьма разнообразны. Длинный рядъ ихъ основанъ на паденіи отдѣльныхъ жанровъ. „Царство скульптуры—говоритъ Ренанъ—окончилось въ тотъ день, когда люди

перестали ходить полунагими. Эпопея исчезнетъ съ эпохой личнаго героизма; при существованіи артиллеріи немыслима эпопея. Каждое искусство, за исключеніемъ музыки, связано такимъ образомъ съ извѣстной эпохой прошлаго; самая музыка, которую можно признать искусствомъ девятнадцатаго вѣка, въ одинъ прекрасный день тоже споетъ свою пѣсенку и будетъ прикончена". На всѣ эти аргументы можно бы сказать одно: паденіе однихъ художественныхъ родовъ ничего не означаетъ, кромѣ замѣны ихъ другими: умерла эпопея, родился романъ. Гюйо разбирается въ деталяхъ и конкретно показываетъ, что возможенъ еще расцвѣтъ скульптуры, что не закончено еще развитіе въ человѣкѣ чувства краски, что музыка въ наши дни скорѣе эволюціонируетъ, чѣмъ увядаетъ — и такъ далѣе. Все это и безъ примѣровъ ясно для того, кто видитъ въ искусствѣ не способъ забавляться красотой, а необходимую форму мышленія.

Но будущее несетъ съ собою торжество демократіи. Что будетъ съ искусствомъ? Среди испугавшихся на первомъ мѣстѣ, конечно, Ренанъ: искусство нельзя вульгаризировать; переставъ быть достояніемъ немногихъ ибзранниковъ, оно перестанетъ существовать; бездна демократіи его поглотитъ и уже поглощаетъ. Къ сожалѣнію, въ отвѣтѣ Гюйо становится на точку зрѣнія противниковъ и въ этомъ основная ошибка его аргументаціи. Онъ успокаиваетъ ихъ: народъ всегда имѣлъ свои „низшіе роды" искусства — и при нихъ можетъ остаться: „существованіе популярныхъ искусствъ для народа не только не заслуживаетъ порицанія, но является фактомъ отраднымъ, потому что это именно открываетъ возможность болѣе высокому искусству стоять выше ихъ; народу всегда приходилось пройти эти ступени, чтобы подняться выше, — это ступени, ведущія въ храмъ". Между тѣмъ ясно, что все это разсужденіе совершенно не нужно. Никакой вульгаризаціи искусства демократія съ собой не несетъ: пріобщающіеся къ образованности слои отказываются отъ старой благородной стихіи первобытной народной поэзіи, которую несли съ собой; это вѣрно и неизбѣжно. Но мѣняютъ ли они ее на безусловно худшее? Въ тѣхъ массахъ „вульгарной" поэзіи и „вульгарнаго" искусства, которыя создаются спросомъ полуобразованнаго народа, все ли такъ дурно, какъ объ этомъ принято судить на эстетическомъ Олимпѣ? Да, конечно, частушка смѣнила былину, и былина

представляется намъ безконечно глубже, шире, благороднѣе. Но не потому ли отчасти, что мы въ былинѣ находимъ законченный жанръ, что мы полны апріорнаго уваженія къ старинѣ, что въ себѣ носимъ ея культъ и отрицаніе новаго; а частушку мы видимъ im Werden, во всей пошлости моды, во всемъ ея легкомысліи и случайности. И въ мѣщанскомъ романсѣ, который теперь отталкиваетъ насъ безвкусіемъ, на который мы отзываемся только каррикатурами въ родѣ „Царской короны" Смердякова, быть можетъ, будущее оцѣнитъ то, что онъ все-таки былъ искреннимъ выраженіемъ какого-то душевнаго содержанія, которое нашло въ немъ адеквантную форму.

Но творчество аристократично; „искусство живетъ лишь величіемъ генія" — „всемірная посредственность убьетъ искусство". И на эти доводы Гюйо отвѣтилъ соображеніями, которыя соперничаютъ съ ними въ поверхности. Органическихъ и физіологическихъ условій геніальности у художника демократія, очевидно, уничтожить не можетъ: она не уменьшитъ въ его мозгу количества извилинъ. Наоборотъ, демократія дастъ ему свободу, досугъ, поклоненіе широкихъ массъ, въ атмосферѣ котораго расцвѣтаетъ дарованіе: ничего, кромѣ этихъ розовыхъ перспективъ, Гюйо не противопоставляетъ историко-эстетическому пессимизму. Между тѣмъ ему стоило только указать— и мы будемъ имѣть случай вернуться къ этому необходимому соображенію — что „посредственность" не убиваетъ искусства, а своимъ коллективнымъ творчествомъ создаетъ его. Вмѣсто этого Гюйо старательно доказываетъ, что демократическій строй не враждебенъ генію—„намъ эта враждебность представляется столь же платоническою, какъ часто бывала любовь аристократическихъ правительствъ". Онъ надѣется также, что „американизмъ" не убьетъ искусство, что промышленныя націи покажутъ еще себя въ области духа. Цѣлую главу отняла у него полемика съ тѣми, которые указываютъ на антагонизмъ между завоеваніями техники и художественной красотой: корабль красивѣе парохода, лошадь красивѣе локомотива, лукъ красивѣе пушки и т. д. Гюйо старается показать, что поэтическій оттѣнокъ присущъ техникѣ, что эстетическое совершенство вещи тѣсно связано съ механическимъ, что оно есть лишь внѣшнее выраженіе внутренней цѣлесообразности, что чѣмъ лучше машины, тѣмъ онѣ красивѣе и т. д. Ему тоже

не нравится прямой рельсовый путь, но Сенъ-Готардъ великолѣпенъ, туннели прекрасны — и, наконецъ, „самъ г. Рескинъ едва ли зналъ бы такъ хорошо Венецію, Римъ или Альпы безъ этихъ желѣзныхъ дорогъ, которыя онъ проклинаетъ, хотя и пользуется ими“. Какъ будто божественные „камни Венеціи“ были менѣе прекрасны, когда пилигримы красоты пріѣзжали поклониться имъ въ мальпостѣ... Разумѣется, гораздо убѣдительнѣе, важнѣе и проще было бы указаніе, что не техника создаетъ „эстетическіе“ предметы, а искусство, — совершенно такъ же, какъ искусство, а не жизнь, создаетъ типичные образы. Если искусство не найдетъ матеріала для прекрасныхъ созданій въ гигантскихъ чудесахъ промышленности, оно найдетъ этотъ матеріалъ въ другомъ мѣстѣ: художественное творчество живетъ не красотой внѣшняго міра; оно даетъ ему эту красоту. Гюйо самъ очень удачно сказалъ впослѣдствіи; „красивый пейзажъ рисуемъ мы сами“; здѣсь онъ забылъ объ этой истинѣ. Въ нее можно внести оговорки; явленія дѣйствительной жизни не равноцѣнны съ точки зрѣнія типичности и красоты. Но въ общемъ это вѣрно. Къ тому же — надо напомнить еще разъ: искусство не исчерпывается созданіемъ красивыхъ формъ. Если паровозы будутъ не красивы, а уродливы, — на нихъ будутъ рисовать каррикатуры: развѣ это не будетъ искусство?

Съ указаніемъ на то, будто наука „тѣснитъ“ искусство и понемногу дѣлаетъ его ненужнымъ, считается и Гюйо — и очень основательно. Онъ различаетъ для этой цѣли три важнѣйшія способности художника — воображеніе, творческій инстинктъ и чувство—и подробно разсматриваетъ, въ какомъ направленіи наука можетъ повліять на эти основныя предпосылки индивидуальнаго художественнаго творчества. Поэтическое воображеніе не будетъ ли угашено развитіемъ научной мысли? Не будетъ тайны — а въ таинственномъ Штраусъ и Вагнеръ усматривали существо поэзіи; ея необходимое условіе Гете видѣлъ въ суевѣріи. „Красота, открывшая намъ свое имя, свою исторію и всѣ свои тайны, быть можетъ, навѣки скроется отъ насъ“. Гюйо не боится этого. По его убѣжденію, наука перемѣститъ и отодвинетъ тайну, но не устранитъ ея. Эта „метафизическая тайна, касающаяся не только неизвѣстныхъ законовъ, но, быть можетъ, и *непознаваемой* сущности реальнаго міра“ вѣчна, и вмѣстѣ съ нею вѣчна потребность знанія, вѣчна поэзія. „Всѣ теоремы астрономіи никогда не

повліяютъ на насъ такимъ образомъ, чтобы картина безпредѣльнаго неба не вызывала въ насъ какой-то смутной тревоги, соединенной съ ненасытной пытливостью, составляющихъ поэзію неба“. Самобытный творческій инстинктъ художественнаго генія также не можетъ быть устраненъ самымъ широкимъ развитіемъ точныхъ методовъ раціональнаго научнаго мышленія. Инстинкты, дѣйствительно замѣщаются пріемами метода и разсчета, но вѣдь эта точность пріемовъ совершенно непримѣнима къ искусству. Нельзя раціонально конструировать нѣчто прекрасное; можно пойти далеко въ его анализѣ, но обратный путь синтеза невозможенъ: можно знать, какъ построена трагедія Расина, и не умѣть написать такую трагедію: „знать не есть творить... поэтическій инстинктъ не можетъ быть замѣненъ разумомъ“. Къ тому же самаго главнаго въ художественномъ произведеніи не раскрываетъ никакой научный анализъ, который неизмѣнно упирается въ неразложимыя и необъяснимыя свойства генія. Тэнъ могъ объяснить, какимъ образомъ — при наличности геніальныхъ художниковъ — фламандская или итальянская живопись стали такими, какими онѣ были; но *почему* явились здѣсь, а не въ другомъ мѣстѣ эти художественные геніи, почему они сумѣли воплотить съ такой силой содержаніе, существенное не только для ихъ среды и вѣка, этого не могъ бы объяснить и Тэнъ.

И здѣсь Гюйо не вполнѣ отвѣчаетъ на вопросъ — или, вѣрнѣе, не придаетъ ему той сложности, которую онъ могъ бы имѣть въ иной постановкѣ. Поскольку онъ утверждаетъ вѣчность неразложимаго остатка, который все оттѣсняется въ даль подъ напоромъ научнаго изслѣдованія, но никогда не исчезаетъ въ душѣ, онъ, конечно, правъ. Но онъ могъ бы не ограничиться качественнымъ анализомъ — и показать ту силу, которую неизмѣнно сохранитъ надъ душой при самыхъ необъятныхъ завоеваніяхъ науки этотъ неразложимый остатокъ, уясняемый только искусствомъ. Ему могутъ сказать, что область тайны, нѣкогда владѣвшей огромнымъ міромъ бытія, все суживается въ мысли человѣка; настанетъ моментъ, когда эта область будетъ такъ мала, что о значеніи ея не стоитъ говорить. На этотъ доводъ Гюйо могъ бы отвѣтить указаніемъ на возрастаніе теоретическихъ интересовъ. Вопреки указанію „знатока искусства“ въ діалогѣ П. Л. Лаврова, растетъ не узенькое сознаніе пользы, а потребность познать бытіе въ его

основахъ, въ его „матеряхъ“, — хотя бы никакіе житейскіе интересы не были непосредственно съ этимъ познаніемъ связаны. Познающая мысль, даже пройдя доступный ей путь научнаго изслѣдованія и натолкнувшись въ концѣ его на неразложимый *residuum*, неизбѣжно обратится къ успокоенію въ искусствѣ, которое и дастъ его.

Надо только ясно представлять себѣ, какъ отвѣчаетъ искусство на запросы, предъявленные ему человѣческой мыслью. Общаго, группового, для всѣхъ пригоднаго рѣшенія загадокъ, еще не рѣшенныхъ въ наукѣ, оно, конечно, не дастъ. Если бы то, что мы называемъ художественнымъ отвѣтомъ на наши вопросы, могло быть дано въ области научной прозы, искусство не вторглось бы въ чужія права. Оно даетъ не формулу общаго рѣшенія, всѣхъ удовлетворяющаго: оно даетъ индивидуальные отвѣты отдѣльному уму. Оно сообщаетъ не результатъ, а процессъ исканія истины, оно заражаетъ атмосферой мышленія—и въ этомъ движеніи познающей мысли, а не въ законченныхъ формулахъ заключается рѣшеніе для нея важнѣйшихъ загадокъ. Не трудно видѣть, что на этихъ вершинахъ познанія рѣзкая грань между наукой и искусствомъ, между познаніемъ раціональнымъ и образнымъ стирается. Здѣсь наука не такъ категорична, не такъ логична, не такъ разсудочна; ея прозаическія схемы переходятъ здѣсь въ неясные образы научнаго предвидѣнія, уже близкіе къ индивидуальнымъ образамъ художественнаго познанія, столь отчетливымъ въ рисункѣ художника и столь колеблющимся въ томъ содержаніи, которое вправѣ сообщить имъ мысль воспринимающаго. Съ другой стороны, на этихъ вершинахъ абстрагируется мысль художника; его символы становятся все безплотнѣе, все ближе къ аллегоріи, все опредѣленнѣе въ своей абстрактности. Но это вершины, удаленныя отъ жизни; не всякому дано долго дышать ихъ разрѣженнымъ воздухомъ.

Третью опасность, грозящую искусству со стороны развивающейся науки, представляетъ антагонизмъ между умомъ и чувствомъ. Научный анализъ пагубенъ для жизни чувства, а чувство необходимо для поэзіи. На это Гюйо отвѣчаетъ указаніемъ на эволюцію чувствъ; они развиваются подъ вліяніемъ жизни мысли, они интеллектуализируются, но, ставъ болѣе философскими, не становятся менѣе поэтичными. Ростъ знаній расширяетъ міръ, расширяетъ личность человѣка: это

не ослабляетъ, а, наоборотъ, усиливаетъ напряженность его чувства. Гюйо подробно разсматриваетъ эволюцію отдѣльныхъ чувствъ и въ особой главѣ занимается вопросомъ, въ какой степени научныя и философскія идеи могутъ служить предметомъ вдохновенія для поэзіи. Онъ избавилъ бы себя отъ этой—въ подробностяхъ, правда, очень интересной — работы, если бы точнѣе опредѣлилъ себѣ роль чувства въ художественномъ творчествѣ — созданія или воспріятія—и дѣйствительно былъ проникнутъ мыслью, что искусство есть познаніе. Смѣшна самая мысль, что какія бы то ни было идеи не могутъ служить предметомъ вдохновенія для поэзіи. Нѣтъ не поэтичныхъ предметовъ, какъ нѣтъ предметовъ, не подлежащихъ наукѣ: все дѣло въ точкѣ зрѣнія, въ отношеніи осмысливающаго міръ разума. Если посланіе „О пользѣ стекла“ не есть поэзія, то это не потому, что въ поэзіи нѣтъ мѣста идеѣ пользы стекла, а потому что въ посланіи эта идея получила педантически-прозаическое выраженіе. Что касается жизни чувствъ, то достаточно сказать одно: какова бы ни была ихъ судьба, она будетъ находить неизмѣнное выраженіе въ искусствѣ, не затрагивая его сущности. Судьбы искусства касалась бы жизнь эстетическаго чувства, но эстетическое чувство сопровождаетъ всякое завоеваніе мысли—равно въ области научной и художественной. Наслажденіе мышленіемъ есть опредѣляющій моментъ, отъ котораго въ равной степени зависятъ искусство и наука: въ тотъ моментъ, когда самый процессъ познанія — независимо отъ практической полезности его результатовъ — перестанетъ быть источникомъ безконечной радости для человѣка — наука исчезнетъ такъ же, какъ искусство. Но ничто не говоритъ намъ о возможности этого пониженія человѣческой личности.

Мы пересмотрѣли, вѣроятно, громадное большинство точекъ зрѣнія, съ которыхъ будущее искусства представляется радужнымъ или мрачнымъ, и, кажется, имѣемъ возможность утверждать, что пессимистическія предсказанія, по крайней мѣрѣ, мало обоснованы. Но и въ тѣхъ доводахъ, которыми эстетики и художники стараются оградить отъ печальныхъ предсказаній будущее дорогого имъ искусства, мы не всегда встрѣчали достаточную ясность и часто чувствовали, что паѳосъ риторическихъ плеоназмовъ вызванъ робостью теоретической мысли, которая страстной увѣренностью заявленій какъ

будто хочетъ убѣдить не только другихъ, но и себя. Кажется, теоретики были бы тверже въ своемъ убѣжденіи, если бы яснѣе и непреложнѣе была для нихъ роль искусства, какъ познаніе, и—что̀ еще важнѣе — то мѣсто, которое занимаетъ художественное познаніе въ мысли каждаго человѣка, — изъ тѣхъ, кого мы не называемъ не только „художниками“, но даже „публикой“.

Въ посмертномъ отрывкѣ Чехова „Письмо“ докторъ Травниковъ — типичный и для русской дѣйствительности, и для чеховскаго взгляда на нее интеллигентъ—является выразителемъ утилитарныхъ взглядовъ на искусство. „Красота пріятна— говоритъ Травниковъ — и служитъ только для удовольствія. потому-то безъ нея трудно обходиться. Кто же ищетъ въ ней не удовольствія, а правды или знанія, того она подкупаетъ, обманываетъ и сбиваетъ съ толку, какъ миражъ. Когда я имѣлъ неосторожность учиться у красоты мыслить, то она дѣлала изъ меня пьянаго и слѣпого. Такъ, читая „Фауста“, я не замѣчалъ, что Маргарита — убійца своего ребенка; въ Байроновскомъ „Каинѣ“ для меня были безконечно симпатичны и самъ Каинъ, и чортъ... Да мало ли?“ Однимъ словомъ, у поэзіи, беллетристики и философіи „много претензій, но онѣ не объяснили и не освѣтили мнѣ ни одного явленія“. За это Травниковъ ихъ не любитъ: мнѣніе, будто безъ нихъ нельзя обойтись, онъ считаетъ предразсудкомъ. „Красота, талантъ, высокое, прекрасное, художественное—все это очень мило, но условно, не поддается логическому опредѣленію и изъ всего этого не извлечешь ни одного непреложнаго закона“.

Хотѣлось бы сказать, что съ Травниковымъ не стоитъ спорить; но мы видѣли—это не такъ. Въ „Письмѣ“ онъ имѣетъ противника, но — подобно поэту Теофилю Готье и художнику Джуліо—его противникъ въ отрывкѣ, авторъ „Письма“, составляющаго содержаніе разсказа, силенъ больше паѳосомъ, чѣмъ логикой. Нельзя принижать познавательную роль паѳоса: паѳосъ играетъ роль въ уясненіи истины, коимъ мы обязаны искусству. Но въ теоретическомъ спорѣ возможны и желательны аргументы менѣе ирраціональные, чѣмъ захватывающія внутренней правдой реплики героя и автора „Письма“.

„Поэзія и беллетристика не объяснили ни одного явленія!— восклицаетъ онъ.—Да развѣ молнія, когда блеститъ, объясняетъ что-нибудь? Не она должна объяснять намъ, а мы должны

объяснить ее. Хороши бы мы были, если бы вмѣсто того, чтобы объяснять электричество, стали бы отрицать его только на томъ основаніи, что оно намъ многаго не объясняетъ. А вѣдь поэзія и всѣ такъ называемыя изящныя искусства — это тѣ же грозныя, чудесныя явленія природы, которыя мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станутъ объяснять намъ что-нибудь“.

Правда это, конечно. Но для автора даже какъ будто не существуетъ вопроса, — такъ ли ужъ стихійны искусства. Во всемъ ли они подобны молніи? Пусть въ нихъ есть и стихія,—но вѣдь есть и разумъ. Они—произведеніе человѣческой мысли— и какъ бы ни законенъ по отношенію къ послѣднему вопросъ „почему?“ — въ равной степени позволителенъ вопросъ „для чего“. Ихъ подмѣниваютъ одинъ другимъ—и это иногда очень удобная позиція, имѣющая всю видимость научности, историчности и глубины. Вмѣсто того, чтобы разсуждать о цѣляхъ уголовнаго наказанія, говорятъ: „нѣтъ, вопросъ, для чего наказывать, — второй вопросъ: это не важно; изслѣдуемъ лучше, *почему* люди наказываютъ“. Но для человѣка, который хочетъ сознавать себя не игрушкой ирраціональныхъ силъ, а дѣятельнымъ разумомъ, важно не только „почему“, но и „для чего“. Онъ ставитъ этотъ вопросъ ежеминутно, и общіе отвѣты изъ области какого бы то ни было фатализма, мистическаго или экономическаго, не удовлетворяютъ его, не нужны ему, лишены содержанія. То, что моя дѣятельность опредѣляется игрой экономическихъ или иныхъ силъ, можетъ быть вѣрно или не вѣрно, но въ моемъ сегодняшнемъ поведеніи эта истина играетъ такую же роль, какъ то, что вся солнечная система движется въ какой-то точкѣ во вселенной. Пусть искусство стихійно — это не лишаетъ Травникова права считать поэтовъ бездѣльниками: вѣдь воровство стихійно въ такой же мѣрѣ.

Не желая оцѣнивать эмоціональные элементы искусства, Травниковъ удалися въ область сухого раціонализма и здѣсь считаетъ себя въ безопасности. Успокоившись на томъ, что въ искусствѣ нѣтъ логическихъ опредѣленій, онъ кажется себѣ какимъ-то монополистомъ логики и разума. Но искусство можетъ принять бой на той единственной почвѣ, которая предложена Травниковымъ. Искусство достаточно могуче, чтобы выдержать огненное испытаніе раціональной мысли. Травниковъ, читая „Фауста“, забылъ, что Маргарита — дѣтоубійца?

Разумѣется: онъ видѣлъ въ ней то, что хотѣлъ показать ему Гете, ни больше, ни меньше. Развѣ ея красота или красота ея поэмы скрыла ея преступленіе? Развѣ холодная логика не извращаетъ факты? Изъ красоты „не извлечешь ни одного непреложнаго закона?“ А изъ исторіи они извлечены? Изъ правовѣдѣнія извлечены? Гдѣ есть непреложные законы, кромѣ царства нашей мысли, добросовѣстно описывающей явленія такъ, какъ она ихъ видитъ. И въ этомъ смыслѣ развѣ Евгеній Онѣгинъ менѣе непреложенъ, чѣмъ періодическая система элементовъ? Красота сбиваетъ съ толку?“ Возможно. Красота въ искусствѣ—примемъ этотъ терминъ, подсказанный логическому Травникову восторженными эстетами, — красота есть дѣло человѣческаго творчества, которое не было бы человѣческимъ, если бы было безошибочно. Но здѣсь есть еще другое. Красота есть обобщеніе, которое поддается разнымъ толкованіямъ, разнымъ примѣненіямъ. Здѣсь — сколько угодно произвола и возможности заблужденій. Но гдѣ же нѣтъ этой возможности? Въ наукѣ? Нѣтъ. Точно и ясно все только въ тѣхъ низахъ науки, гдѣ кропотливо подбираютъ матеріалы; на вершинахъ точной науки—та же мгла, и отклики споровъ и разногласій, доносящихся оттуда, только свидѣтельствуютъ о томъ, какъ медленно отодвигается эта мгла ввысь подъ напоромъ все проясняющей мысли. Разсѣется ли она когда-нибудь окончательно? Конечно, нѣтъ. Подсознательное всегда будетъ предтечей сознательнаго на его трудномъ творческомъ пути.

„Искусства служатъ только для развлеченія“. Спокойно изрекаетъ Травниковъ эту кощунственную нелѣпицу, не понимая, что ею онъ сдалъ уже всѣ свои позиціи. *Только* для развлеченія? Очень хорошо. Но *почему* искусство развлекаетъ? Потому, что обобщаетъ, потому, что сводитъ многообразіе явленій къ единому образу, замкнутому и безконечно содержательному. Искусство учитъ жить — всякое искусство, всякія его формы — сложныя и простыя, возвышенныя и „низкія“. Травниковъ находитъ, что поэзія и романы не говорятъ и правды — „все въ нихъ субъективно, а потому на половину онѣ — ложь, а на половину — ни то, ни се, середка между ложью и правдой“. Все-таки есть какой-то кончикъ, близкій къ правдѣ. Въ этомъ кончикѣ все дѣло. Въ немъ искусство, заблуждаясь и обманывая, безумствуя и до крови обламывая

ногти о жестокія твердыни истины, все-таки добирается до нихъ, — добирается какъ-разъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ эти твердыни совершенно недоступны для умной прозы.

IV.

Искусство есть мышленіе, искусство есть познаніе, всякое искусство—романъ, соната, орнаментъ, пляска. Въ искусствѣ обобщается, приводится въ систему то, что разрознено въ мірѣ. Оно отличается отъ научнаго познанія не результатами, а пріемами, не выводами, а методомъ. Художественная мысль такъ же обобщаетъ жизненныя явленія, такъ же создаетъ новыя категоріи, такъ же индивидуализируетъ и типизируетъ, какъ мысль научная. Она идетъ при этомъ своимъ путемъ: осмысленная жизнь, идеальная закономѣрность бытія предстаетъ предъ художникомъ не въ видѣ закона, формулы, схемы, а въ видѣ образа: индивидуальнаго явленія, вобравшаго въ себя общія черты рода, говорящаго о типичномъ. Искусство и наука, поэзія и проза—равноправные и равноцѣнные способы познать міръ, опредѣлить свое отношеніе къ нему—незамѣнимы въ своей сферѣ. Онѣ могутъ совпадать въ нѣкоторой долѣ своихъ выводовъ, ихъ выводы могутъ въ извѣстной степени нести одно логическое содержаніе: психологически онѣ коренным образомъ различны; различенъ ихъ механизмъ въ душѣ творящаго, еще болѣе различно ихъ дѣйствіе въ душѣ воспринимающаго. Содержаніе научной формулы легче поддается учету; мы можемъ точнѣе опредѣлить ея вмѣстимость, можемъ—и то не всегда — напередъ указать всю совокупность жизненныхъ явленій, которыя обобщаются и объясняются ею. За художественнымъ образомъ стоитъ безконечность; никогда нельзя сказать, для какой необозримой группы разрозненныхъ явленій онъ станетъ объясняющимъ замѣстителемъ, какія переживанія онъ затронетъ, приведетъ въ движеніе и перетасуетъ въ душѣ воспринимающаго, что̀ онъ подскажетъ, что́ онъ внушитъ читателю, зрителю, слушателю. Въ самомъ создателѣ онъ также неясенъ, неустойчивъ въ содержаніи, безконечно вмѣстителенъ по формѣ. Художникъ никогда не знаетъ, „что̀ онъ хотѣлъ сказать“ своимъ произведеніемъ, ибо, если бы онъ это зналъ, онъ выразилъ бы это въ ясной и

опредѣленной формѣ прозы, которая не вызываетъ кривотолковъ и ищетъ автентическаго толкованія лишь въ исключительныхъ случаяхъ: на тѣхъ вершинахъ научнаго познанія, гдѣ оно сближается съ познаніемъ художественнымъ. Въ этомъ сила и незамѣнимость художественнаго познанія. Образъ не требуетъ доказательствъ; онъ построенъ по своему внутреннему закону и покрываетъ явленія дѣйствительности въ составѣ неопредѣленномъ и неопредѣлимомъ. Это не мѣшаетъ ему, и даже помогаетъ, говорить о нихъ нѣкоторую истину, инымъ путемъ непостижимую. Отношенія художественнаго образа къ дѣйствительности безконечно болѣе сложны, чѣмъ отношенія научнаго обобщенія; онъ охватываетъ ихъ тогда, когда соотвѣтствуетъ самому себѣ, своему особому міру, своему стилю. Мы смотримъ на портреты Рембрандта и говоримъ себѣ: „какъ похоже“,—хотя, конечно, не знаемъ оригиналовъ. Почему? Потому что Рембрандтъ уловилъ въ нихъ типичное, вѣчно человѣческое? Нѣтъ, этого мало: типичное могло быть схематичнымъ, а схема не похожа ни на кого, потому что похожа на всѣхъ. Рембрандтъ уловилъ индивидуальное? Но вѣдь мы этого не знаемъ; да этого и мало, потому что индивидуальныя черты могли быть сочинены и сведены изъ разныхъ образовъ. Нѣтъ: портреты Рембрандта кажутся намъ похожими, потому что убѣдительны: потому что индивидуальное въ нихъ обобщено, а типичное индивидуализировано. Это достигается не прямой вѣрностью дѣйствительности, но перестройкой этой дѣйствительности, соотвѣтствіемъ художественнаго образа не только жизни, но еще какому-то началу, также опредѣляющему соотношеніе его частей: его стилю. То, что было названо „возведеніемъ въ перлъ созданія“, идеализація дѣйствительности — есть не только ея обобщеніе, но и субъективное ея преображеніе, гдѣ опредѣляющую роль играютъ не только элементы познаваемой дѣйствительности, но и опредѣляющія стиль свойства познающаго ума. Это та область познанія, гдѣ субъективный методъ есть единственный возможный и незамѣнимый путь.

Ученый профессоръ въ діалогѣ П. Л. Лаврова твердитъ одно: „для меня все то, что добыто строгимъ научнымъ методомъ, есть безусловная, безспорная истина. Это я знаю; въ этомъ я увѣренъ. Но только это и есть истина. Внѣ области точной, объективной науки я не только ничего не знаю, но

ничему и не вѣрю, ничего не допускаю. Я наблюдаю, сравниваю и дѣлаю скромные выводы относительно небольшихъ группъ фактовъ, не забѣгая ни въ область гипотезъ, ни въ область предсказаній будущаго... Признавая недостаточность научныхъ успѣховъ, тѣмъ сильнѣе мнѣ приходится утверждать, что въ наукѣ и только въ наукѣ заключается вся истина, доступная человѣку и даже сама по себѣ существующая; что лишь путемъ науки былъ добытъ и можетъ быть добытъ какой-либо успѣхъ въ человѣчествѣ“.

Но самъ авторъ діалога „Кому принадлежитъ будущее“ думалъ иначе. Въ русскомъ изданіи вмѣстѣ съ діалогомъ напечатаны рѣчи и лекціи П. Л. Лаврова и здѣсь онъ съ извѣстной осторожностью, но все-таки съ достаточной опредѣленностью высказываетъ соображенія, ничѣмъ не напоминающія тирады профессора и его „знатока“. „Романтическая мысль— говоритъ П. Л. Лавровъ — приписываетъ поэтамъ и художникамъ высшія, какъ бы пророческія, способности провидѣнія прошедшаго, настоящаго и будущаго въ ихъ истинномъ значеніи и смыслѣ. Современная реалистическая психологія склонна къ тому, чтобы отрицать всякую способность доходить до пониманія вещей и событій внѣ метода тщательнаго аналитическаго ихъ изученія и осторожнаго систематическаго построенія. Можетъ быть, истинная роль художественнаго угадыванія заключается между этими крайностями. Художникъ и поэтъ такъ же часто ошибаются и даже прямо искажаютъ истину, какъ всякій другой смертный, не опирающійся на науку и послѣдовательную критику. Но его способность улавливать характеристическія черты образовъ и настроеній, имъ воспринимаемыхъ изъ окружающаго его міра, иногда позволяетъ ему, даже при очень недостаточномъ умственномъ и нравственномъ развитіи, угадывать комбинаціи явленій, которыя ускользаютъ отъ методическаго анализа ученаго критика въ своей отдѣльности и по тому самому не входятъ въ его систематическія построенія. Художникъ же, непосредственно воспринимая цѣлую комбинацію и крупныхъ, и едва замѣтныхъ явленій, имѣетъ возможность въ иныхъ случаяхъ уловить гораздо ближе дѣйствительный смыслъ историческаго теченія даже тогда, когда ни его умственныя силы, ни его нравственное развитіе не дозволяютъ ему ни понять этотъ смыслъ, ни, тѣмъ менѣе, разглядѣть свои нравственныя и гражданскія обязанности, которыя

были бы обусловлены подобнымъ пониманіемъ у болѣе развитой личности". Въ извѣстной степени П. Л. Лавровъ схватилъ ту особенность художественнаго мышленія, которая дѣлаетъ его иногда предшественникомъ научнаго изслѣдованія: „Угадываніе художника—замѣчаетъ онъ—важно намъ не въ тѣхъ областяхъ, которыя видны всякому лѣтописцу литературы, а въ тѣхъ, гдѣ характеристическія черты выступаютъ во множествѣ мелочей, едва замѣтныхъ или вовсе не замѣтныхъ для подобнаго лѣтописца, сливаясь болѣе въ общее настроеніе лица и общества, чѣмъ въ опредѣленныя событія и дѣйствія". И онъ говоритъ о „глубокой поэтической угадкѣ" Лермонтова.

Естественно, что отъ этой „угадки", отъ художественныхъ путей познанія міра никогда не откажется человѣческая мысль—не откажется уже потому, что пути эти не для однихъ избранниковъ. Вопреки общепринятому мнѣнію, это общіе пути, и именно въ этомъ залогъ устойчивости искусства. Уже въ замѣчаніи Гюйо,—„искусство живетъ лишь величіемъ генія"—мы видѣли отголосокъ этого общепринятаго заблужденія. Даже такой мыслитель, какъ Гюйо—не только демократически настроенный, но и филологически образованный,—не хочетъ замѣтить ошибку и прямо заявляетъ, что „искусство по существу аристократично". Нѣтъ, нимало не покушаясь на права и заслуги генія, надо сказать: не искусство аристократично, а его теорія, которая съ удивительнымъ упорствомъ держится воззрѣнія, что великіе люди дѣлаютъ исторію—воззрѣнія, весьма осложненнаго въ другихъ областяхъ исторической науки. Но грѣхъ эстетики именно въ томъ, что она никогда не хотѣла быть исторической; крайне медленно отказывается она отъ былого аристократизма—и слѣды этого аристократизма мы находимъ тамъ, гдѣ менѣе всего можно было разсчитывать на это. Оторванная отъ исторіи искусства, отъ психологіи, отъ филологіи, обиходная теорія искусства до сихъ поръ знаетъ только индивидуальное творчество и ничего, кромѣ него. Она фингируетъ какого-то ирреальнаго отдѣльнаго творца, геніальнаго создателя идеальныхъ „формъ", подъ наитіемъ прозирающаго въ безформенный и безобразный міръ дѣйствительности—и только твореніями этого генія занимается, только ими оперируетъ, только на нихъ основываетъ свои сужденія. Это вѣчный синтезъ безъ предварительнаго анализа, вѣчный переплетъ гипотезъ, основанныхъ на интуитивномъ воззрѣніи, на восхищеніи художественнымъ произведеніемъ, на благоговѣйномъ преклоненіи предъ геніемъ—конечно, упавшимъ съ неба. Эстетика аристократична, потому что анти-исторична. Она интересуется шедеврами, а не эпохами, она занимается „твореніями", а не стилями. „Искусство живетъ лишь величіемъ генія"? Гдѣ же тѣ геніи, которые создали народную пѣсню, народную поговорку, живую народную рѣчь, полную поэтическихъ элементовъ? Дѣло не въ томъ, что мы не знаемъ ихъ именъ, а въ томъ, что ихъ и не было: предъ нами громадныя художественныя сокровища, созданныя коллективнымъ творчествомъ. Говорятъ: такъ было раньше; изъ массы, въ своей безразличной совокупности создавшей себѣ искусство, давно выдѣлились спеціалисты, мастера этого дѣла; процессъ дифференціаціи продолжается—и мы уже не встрѣтимся съ массовымъ творчествомъ. Но на самомъ дѣлѣ мы съ нимъ и не разставались. По превосходному сравненію Потебни—какъ электричество не только тамъ, гдѣ гроза, такъ поэзія не только тамъ, гдѣ великія произведенія. Первичная клѣточка поэзіи, ея эмбріонъ—слово—убѣждаетъ насъ, что поэзія вездѣ, гдѣ говорятъ и думаютъ люди: слово можетъ быть прозаично можетъ быть и поэтично. Почти каждое новое слово въ созданіи своемъ представляетъ собою актъ поэтическаго творчества; лишь потомъ, медленно и—если обратить вниманіе на психологическую сторону—постепенно оно прозаируется. Мы живемъ въ атмосферѣ художественнаго мышленія. Всякій разъ, когда, объясняя себѣ новое явленіе, мы категоризируемъ его, пріобщаемъ къ прежде познаннымъ посредствомъ новаго слова, новаго образа,—мы въ сферѣ искусства. Когда мы восхищаемся природой или человѣческимъ лицомъ, мы творимъ; когда мы предъявляемъ спросъ на извѣстные сюжеты, извѣстные типы, извѣстные образы,—мы творимъ. Мы ищемъ генія—и мы создаемъ его. Мы безъ его творчества только страдаемъ; онъ безъ нашего творчества не существуетъ. Посредственность не убиваетъ искусства, какъ слишкомъ поспѣшно согласился Гюйо. Посредственность—мы вѣдь помнимъ, что такъ названы не дилетанты, компиляторы и ремесленники искусства, а широкія народныя массы—посредственность въ этомъ смыслѣ создаетъ искусство. Она есть тотъ маточный растворъ, изъ котораго кристаллизуются сверкающіе кристаллы индивидуальнаго твор-

чества—и ихъ не будетъ, если растворъ не насыщенъ. Это не апріорное предположеніе, не метафизическая философія искусства: это выводъ, подтвержденный разными детальными изслѣдованіями его исторіи. Достаточно, напримѣръ, вспомнить судьбу поэтическихъ сюжетовъ, которые какъ бы живутъ своей жизнью, замираютъ, когда современная имъ мысль ничего не можетъ вложить въ нихъ, и воскресаютъ, и находятъ художниковъ, оживляющихъ ихъ новымъ содержаніемъ, когда на нихъ есть спросъ, когда это новое содержаніе бродитъ въ душахъ и ищетъ воплощенія, т.-е. полной ясности. Когда съ высоты исторіи посмотришь назадъ, на пройденный людьми путь художественнаго творчества, то скрадываются личные оттѣнки, личные вклады: остаются широкія движенія, въ которыхъ личность можетъ быть творцомъ постольку, поскольку является выразителемъ болѣе или менѣе коллективнаго настроенія. Геній подобенъ Богу: его находятъ въ той мѣрѣ, въ какой ищутъ.

Этимъ спросомъ опредѣляется будущность искусства. Его существованіе зависитъ не отъ того, признаютъ или не признаютъ его полезнымъ, не отъ того, исчезнутъ или не исчезнутъ пригодные для изображенія предметы, явятся или не явятся художественные геніи, а отъ того, въ какомъ направленіи пойдетъ развитіе человѣческой мысли. Пока нѣтъ никакихъ основаній утверждать, что наука во всей полнотѣ удовлетворяетъ наши душевные запросы, что элементы поэзіи въ созданіи рѣчи перестали быть творческимъ двигателемъ, пока искусство намъ нужно не „потому, что оно полезно“,—нѣтъ основаній пророчествовать о предстоящей кончинѣ искусства. Оно будетъ—и новые теоретики грядущаго строя давно отказались отъ старыхъ предразсудковъ, еще нашедшихъ выраженіе въ рѣчахъ послѣдовательныхъ—и ограниченныхъ—собесѣдниковъ Лаврова. Западная соціалистическая литература уже давно не занимается ненужнымъ вопросомъ о будущности искусства: этотъ вопросъ представляется ей рѣшеннымъ. Ее интересуетъ болѣе конкретный вопросъ объ искусствѣ будущаго, о будущемъ искусствѣ. Ей хочется опредѣлить и предсказать тѣ формы, въ которыя — въ связи съ новымъ общественнымъ строемъ — отольются вѣковѣчныя художественныя исканія людей и художественные отвѣты ихъ избранниковъ. Она далеко ушла отъ той точки зрѣнія, съ которой молодой русскій въ діалогѣ

П. Л. Лаврова отвергаетъ „форму безъ содержанія, какъ бы красива она ни была“. Она знаетъ, что такой формы нѣтъ. И оттого она знаетъ, что искусство не роскошь, не забава, не сладкое блюдо, а необходимость: предпосылка того *культурнаго синтеза*, того примиренія личности съ обществомъ, которое должно быть вѣнцомъ новыхъ формъ человѣческаго общежитія. Эти новыя формы будутъ заполнены художественной жизнью; онѣ принесутъ съ собой небывалый расцвѣтъ искусства. Ибо когда элементарныя жизненныя потребности будутъ удовлетворены, запросы познанія охватятъ съ небывалой силой освобожденную человѣческую мысль — и художественные пути познанія займутъ достойное ихъ мощи мѣсто въ человѣческой дѣятельности. Въ этомъ ограниченномъ смыслѣ будущее, несомнѣнно, принадлежитъ искусству.

А. Г. Горнфельдъ.

Лирика — какъ особый видъ творчества.

I.

Въ книжкѣ „Теорія поэзіи и прозы“ я предложилъ видоизмѣнить традиціонное дѣленіе поэзіи на *лирику*, *эпосъ* и *драму* слѣдующимъ образомъ: поэтическое творчество, съ моей точки зрѣнія, дѣлится на два *вида*: 1) *на творчество лирическое* и 2)—*образное*, и уже это послѣднее является въ двухъ *формахъ*: 1) *эпической* и *драматической*.

Я предлагаю, слѣдовательно, различить *виды* и *формы* поэзіи, и съ этой точки зрѣнія *лирику* уже нельзя классифицировать вмѣстѣ съ *эпосомъ* и *драмой*.

Не трудно убѣдиться, что это явленія разныхъ категорій, что эпосъ и драма находятся въ одной плоскости, а лирика въ другой. Одно и тоже содержаніе—мыслей, чувствъ, настроеній, претворенныхъ въ образы, можетъ быть обработано двояко: либо эпически, либо драматически, — и это, очевидно, *вопросъ формы*. Но когда оно становится объектомъ лирическаго творчества, тогда мы имѣемъ дѣло не съ новою формою, а съ чѣмъ-то принципіально и психологически отличнымъ отъ этихъ двухъ формъ: сюда уже входитъ какая-то особая „пружина“ творчества, которую нельзя смѣшать съ другими „пружинами“, ибо слишкомъ явственно и властно она даетъ чувствовать себя—*какъ особый родъ эмоціи. Этого сорта эмоціи* мы не найдемъ въ чисто-образномъ искусствѣ, лишенномъ лирическихъ элементовъ. Весьма часто оба творчества—образное и лирическое—совмѣщаются: поэтъ, создавая свои образы и обрабатывая ихъ

эпически или драматически, въ тоже время находился подъ властью лирической эмоціи, которая такъ или иначе отразилась на его произведеніи. Но есть не мало и другихъ—чисто-образныхъ, лишенныхъ лиризма — произведеній, при созданіи которыхъ поэтъ не переживалъ лирической эмоціи или, можетъ быть, и переживалъ ее, но только не далъ ей выраженія. Такія произведенія даютъ намъ возможность уловить принципіальное отличіе лирическаго творчества отъ не лирическаго. Въ ихъ ряду есть творенія высокаго художественнаго достоинства, какъ, напр., „Капитанская дочка“, „Арапъ Петра В.“, „Война и миръ“, „Анна Каренина“. Это — верхи образнаго искусства, а лирики въ нихъ нѣтъ. И мы выносимъ убѣжденіе. что образное художество—это одно, а лирическое творчество—нѣчто совсѣмъ другое.

Для той-же цѣли—принципіальнаго различенія лирики отъ образнаго искусства — можно пользоваться тѣми лирическими произведеніями, въ которыхъ образовъ совсѣмъ нѣтъ, или-же, если они и есть, то ихъ роль ничтожна. Таковы многочисленныя лирическія стихотворенія, гдѣ воспроизводятся тѣ или другія мысли, чувства, настроенія, не отлитыя въ форму образовъ въ собственномъ смыслѣ и только служащія способомъ вызвать лирическую эмоцію. Вспомнимъ хотя-бы „Я васъ любилъ“, „Я помню чудное мгновеніе“ и многое другое, гдѣ вся суть дѣла *въ формѣ* и гдѣ содержаніе только помогаетъ формѣ, усиливая создаваемую ею эмоцію. Оттуда—одинъ шагъ до того лиризма, который даетъ только форму, а содержаніе въ эту форму каждый изъ насъ вкладываетъ самъ,—*до лиризма музыкальнаго*. Въ этомъ чистомъ, безпримѣсномъ видѣ лирика выступаетъ передъ нами—какъ нѣчто по существу и глубоко отличное отъ поэзіи образной.

Принципіальное различіе между этими двумя видами творчества наглядно сказывается также въ фактѣ расхожденія путей ихъ историческаго развитія: образное творчество идетъ въ направленіи наибольшаго развитія образовъ въ смыслѣ ихъ ясности, опредѣленности, точности, типичности, широты захвата, глубины возбуждаемыхъ ими идей; творчество лирическое, напротивъ, идетъ въ сторону наибольшей безъ-образности, достигая апогея—въ музыкѣ, въ безплотныхъ сферахъ гармоніи и мелодіи.

Въ предлагаемой статьѣ я попытаюсь пойти дальше въ

намѣченномъ направленіи и установить понятіе о лирикѣ, *какъ объ особомъ видѣ творчества*, занимающемъ свое самостоятельное мѣсто въ ряду другихъ видовъ его. Я предлагаю дѣлить человѣческое творчество на виды: 1) *философское*, 2) *научное*, 3) *художественное* и 4) *лирическое* [1]).

Чтобы оправдать это воззрѣніе, нужно доказать, что: 1) *психологія лирики характеризуется особыми признаками, которыми она рѣзко отличается отъ психологіи другихъ видовъ творчества*; 2) *если эти признаки или, по крайней мѣрѣ, аналогичные имъ найдутся и въ другихъ видахъ творчества, то это объясняется вторженіемъ лирическихъ элементовъ въ процессъ даннаго творчества*; 3) *отличительные психологическіе признаки лирики должны быть признаны вѣчными: они обнаруживаются уже въ древнѣйшемъ, доступномъ изученію фазисѣ лиризма, проходятъ черезъ всю исторію его, и всѣ измѣненія, какимъ они подвергаются въ процессѣ эволюціи, не только не нарушаютъ ихъ психологической природы, но лишь содѣйствуютъ ея упроченію и полнотѣ ея выраженія*; 4) *лирика имѣетъ свои идеальныя цѣли, хотя въ послѣднемъ итогѣ и совпадающія съ идеальными цѣлями другихъ видовъ творчества, но вмѣстѣ съ тѣмъ рѣзко отмѣченныя своимъ особымъ характеромъ и своей оригинальной постановкой.*

II.

Обращаюсь къ первому пункту. Выше я указалъ на *эмоціональный* по преимуществу характеръ лирики и упомянулъ о *музыкѣ*, какъ высшемъ ея выраженіи, гдѣ этотъ характеръ ея обнаруживается съ наибольшею яркостью. Кромѣ музыки, нужно вспомнить еще о *пѣснѣ* (т.-е. музыкѣ вокальной) и о *танцахъ*. Вотъ, стало быть, область лиризма или вотъ тѣ акты, въ которыхъ онъ осуществляется: 1) *лирическая поэзія въ собственномъ (тѣсномъ) смыслѣ*; 2) *пѣсня*; 3) *музыка*; 4) *танцы*. Всѣ эти разновидности лирики суть способы осуществленія *особой эмоціи*. Нужно уяснить себѣ специфическій характеръ этой эмоціи и показать, что, при всѣхъ видоизмѣненіяхъ, ка-

[1]) Это—виды творчества, которое можно назвать „теоретическимъ“ — въ противоположность *практическому*, распадающемуся на 1) религіозное, 2) моральное, 3) правовое и т. д.

кимъ она подвергается въ каждомъ изъ этихъ четырехъ актовъ, ея психическая сущность остается неизмѣнною.

Наша психическая жизнь богата всевозможными эмоціями, различающимися одна отъ другой по своей чувственной окраскѣ: есть эмоціи гнѣва, стыда, любви, жалости, страха, зависти и т. д. и т. д.; есть и эмоціи съ тѣмъ минимумомъ чувственной окраски, при которомъ субъектъ не можетъ уяснить себѣ, что̀ именно испытываетъ онъ въ данную мнуту, какое именно чувство переживаетъ: ему ясно лишь одно то, что его психика находится въ эмоціональномъ состояніи.

Достаточно извѣстенъ психическій „механизмъ“ эмоцій: подъ воздѣйствіемъ какого-либо импульса, который всего чаще облекается въ форму представленія и идеи, возбуждаются нервы сосудодвигательной системы, въ силу чего происходитъ сокращеніе соотвѣтствующихъ мышцъ, а это приводитъ, напр., къ тому, что лицо вдругъ покраснѣло или поблѣднѣло, или-же появились слезы и т. п.

Едва успѣваютъ эти физіологическія явленія обнаружиться, какъ человѣкъ уже ощущаетъ ихъ психическую сторону, — специфическое возбужденіе или волненіе, которое сейчасъ-же и окрашивается тѣмъ или инымъ чувствомъ: страха, радости, гнѣва и т. д., — смотря по смыслу, значенію или характеру импульса. Быстрота, съ которою появляется эта чувственная окраска, производитъ иллюзію, будто порядокъ тутъ такой: 1) *импульсъ* (напр., человѣкъ вспомнилъ дурной поступокъ, имъ совершенный), 2) *чувство*, вызванное этимъ импульсомъ (въ данномъ случаѣ — чувство стыда), 3) *физіологическій эффектъ*, вызванный вліяніемъ чувства на нервы сосудодвигательной системы (человѣкъ покраснѣлъ отъ стыда). Въ дѣйствительности, какъ это установлено впервые изслѣдованіями датскаго ученаго *Ланге*, порядокъ здѣсь другой, а именно: 1) *импульсъ* (представленіе, идея, напр., воспоминаніе о дурномъ поступкѣ), 2) *физіологическій эффектъ — подъ непосредственнымъ вліяніемъ импульса* (вспомнилъ о дурномъ поступкѣ и уже покраснѣлъ), 3) *быстрое появленіе чувства* (покраснѣвъ, почувствовалъ стыдъ). Въ этомъ третьемъ актѣ необходимо различать, съ одной стороны, *чистую эмоцію*, специфическое возбужденіе психики, какъ безсодержательную форму, а съ другой — *наполненіе этой формы тѣмъ или инымъ опредѣленнымъ чувствомъ, а нерѣдко и чувствомъ неопредѣленнымъ, неяснымъ.*

Психическій „механизмъ“ эмоцій, конечно, сложнѣе этой схемы, но послѣдняя удобна и — въ ожиданіи дальнѣйшихъ открытій — незамѣнима въ томъ смыслѣ, что устанавливаетъ фактическую послѣдовательность моментовъ процесса и позволяетъ намъ заглянуть въ самую суть этого процесса: это — *процессъ возбужденія и разряженія нервной энергіи*, при чемъ импульсъ — возбудитель является въ видѣ психическаго акта, не окрашеннаго чувствомъ, — это представленіе, воспріятіе, образъ, воспоминаніе, идея, а чувство, возникающее въ концѣ процесса, должно быть понимаемо — какъ психическій коррелятъ или психическое слѣдствіе разряженія нервной энергіи.

При изученіи природы эмоцій необходимо считаться еще съ одною стороною ихъ, почти не затронутою въ вышеизложенномъ ученіи, какъ оно установлено Ланге. Другіе изслѣдователи (въ особенности Дарвинъ) обращались къ этой сторонѣ, но она доселѣ еще остается темною. Это именно глубокая древность большинства эмоцій, изъ которыхъ многія возникли еще въ доисторическія времена, а иныя восходятъ къ эпохѣ дочеловѣческой, т.-е. унаслѣдованы человѣкомъ отъ его зоологическаго предка. Во всѣхъ эмоціяхъ есть элементъ *инстинктивности*: мы краснѣемъ, блѣднѣемъ и т. д. и при этомъ испытываемъ тѣ или другія чувства совершенно *инстинктивно*. Давнымъ давно эти акты стали въ человѣческомъ родѣ врожденными и независящими отъ воли. И вопросы, почему, напр., поблѣднѣніе лица отражается въ психикѣ чувствомъ страха, почему, краснѣя, мы испытываемъ стыдъ, радость, гнѣвъ, почему слезы вызываютъ жалость, печаль, часто радость, умиленіе и т. д., — останутся, вѣроятно, навсегда загадками или, если и будутъ рѣшены, то только гипотетически. Психологія эмоцій (а также и аффектовъ) есть, если можно такъ выразиться, самая *археологическая* часть въ психологіи человѣчества.

Къ числу *наиболѣе архаическихъ* эмоцій принадлежатъ и тѣ, которыя мы объединяемъ въ особую группу—*эмоцій лирическихъ*. Эта группа рѣзко отличается прежде всего тѣмъ, что здѣсь въ роли импульса (возбудителя) является особое начало, какого мы не находимъ въ другихъ эмоціяхъ. Это именно—*ритмъ* въ его различныхъ выраженіяхъ, но преимущественно въ формѣ *звуковой* и также въ видѣ *тѣлодвиженій*.

Дѣйствіе ритма на нашу психику весьма разнообразно,

какъ это знаетъ каждый изъ насъ по собственному опыту. Мы знаемъ также, что это разнообразіе зависитъ отъ характера ритма. Есть ритмъ монотонный, слагающійся изъ одинаковыхъ моментовъ, слѣдующихъ другъ за другомъ черезъ одинаковые промежутки времени,—и этотъ ритмъ дѣйствуетъ на психику удручающимъ образомъ. Но есть ритмы, слагающіеся изъ различныхъ, часто противуположныхъ моментовъ, другъ съ другомъ гармонирующихъ и сливающихся въ мелодію. Эти ритмы дѣйствуютъ возбуждающимъ образомъ, настраиваютъ психику и вызываютъ въ ней специфическое волненіе, *лирическую эмоцію*, окрашивающуюся тѣми или иными чувствами, въ которыхъ и разряжается накопленная нервная энергія. Психофизическій моментъ, выражающійся въ учащенномъ сердцебіеніи, въ покраснѣніи или поблѣднѣніи лица, въ появленіи слезъ, выступаетъ явственно при болѣе или менѣе сильномъ дѣйствіи гармоническаго ритма и затушевывается при слабомъ или, хотя и сильномъ, но привычномъ. При ослабленіи психофизическаго момента идетъ на ущербъ и сама эмоція, и ея окраска чувствами: мы слушаемъ или сами напѣваемъ пріѣвшійся, „заигранный“ мотивъ машинально и безучастно, не испытывая того пріятнаго волненія, какое нѣкогда онъ вызывалъ у насъ или вызываетъ у другихъ, кому онъ еще не надоѣлъ.

Убыль психофизическаго момента съ ея послѣдствіями представляется мнѣ явленіемъ весьма важнымъ; въ психологической эволюціи лиризма она сыграла крупную роль, и при томъ не только отрицательную, но и положительную, творческую. Это послѣднее утвержденіе, кажущееся на первый взглядъ парадоксальнымъ, я обосновываю на слѣдующихъ данныхъ.

Извѣстно тѣсное психологическое родство между эмоціями и аффектами. Точной границы между ними провести нельзя, и сплошь и рядомъ та или иная эмоція незамѣтно переходитъ въ аффектъ. Когда импульсъ (напр., сознаніе опасности для жизни при встрѣчѣ въ лѣсу съ разбойникомъ) подѣйствовалъ не только на сосудодвигательную систему, независящую отъ нашей воли, но и на мускулатуру, отъ нея зависящую, и человѣкъ не только поблѣднѣлъ и волосы стали дыбомъ, но, кромѣ того, закричалъ и бросился бѣжать, тогда эмоція перешла въ аффектъ, и соотвѣтственное ей чувство мы назовемъ

не „эмоціей страха“, а „аффектомъ страха“. Но вѣдь извѣстно, что и при обыкновенныхъ эмоціяхъ, даже не очень сильныхъ, мы зачастую не только краснѣемъ, блѣднѣемъ, плачемъ и пр., но и говоримъ, стонемъ, вздыхаемъ, издаемъ восклицанія, дѣлаемъ различные жесты и т. п. Рѣдкая эмоція не получаетъ словеснаго выраженія, хотя бы мимолетнаго. Всѣ эти акты — рѣчь, восклицаніе, стонъ, вздохъ, жесты — подчинены нашей воли, и поскольку они участвуютъ въ процессѣ эмоціи, постольку эмоція уже заключаетъ въ себѣ элементы аффекта, хотя бы и зачаточнаго. Съ другой стороны всѣ аффекты въ своей психофизической части содержатъ чисто — эмоціальные элементы: аффектъ гнѣва не обходится безъ того, чтобы лицо не покраснѣло или не поблѣднѣло, аффектъ страха сопровождается учащеннымъ серцебіеніемъ, блѣдностью лица и т. д.

Еще одно замѣчаніе, которое сейчасъ пригодится намъ. Эмоція усиливается и переходитъ въ настоящій аффектъ чаще и скорѣе всего тогда, когда она возникаетъ не у отдѣльнаго, изолированнаго субъекта, а у нѣсколькихъ или многихъ субъектовъ, составляющихъ группу, толпу и находящихся подъ воздѣйствіемъ одного и того же импульса. Эмоціи и аффекты заразительны и, развиваясь въ группѣ, переходятъ въ панику, ярость толпы, изступленные крики, аплодисменты и другія формы изъявленія восторга публики въ театрѣ и т. д.

Теперь мы можемъ сдѣлать одно — важное для насъ — предположеніе по вопросу о происхожденіи нѣкоторыхъ эмоцій, именно тѣхъ, которыя должны быть признаны древнѣйшими въ человѣчествѣ. Таковы эмоціи *страха, гнѣва, ярости, боя, „торжества побѣдителей“, храбрости и трусости* и нѣк. др.

Эти эмоціи возникли, какъ я думаю, *изъ соотвѣтственныхъ имъ аффектовъ — черезъ ихъ постепенное ослабленіе.*

Первобытное человѣчество переживало *не эмоціи, а аффекты* — ярости, боевого пыла, страха и т. д., аффекты, сила которыхъ была огромна. Это явствуетъ, во-первыхъ, изъ того факта, что жизнь первобытнаго человѣка была обставлена величайшими опасностями и ужасами, и импульсы, дѣйствовавшія на его нервную систему, были чрезвычайно могущественны, а во-вторыхъ, еще и изъ того факта, что онъ былъ животное *стадное*, жилъ тѣсносплоченными группами и переживалъ свои аффекты *коллективно, толпою*. Лишь

постепенно, тысячелѣтіями, его жизнь, благодаря культурному прогрессу, становилась легче, спокойнѣе, безопаснѣе, — импульсы страха, ярости и т. д. появлялись рѣже, аффекты мало по-малу теряли свою исключительную остроту и силу. Кромѣ того тысячелѣтіями хроническаго страха и постоянной необходимости приходить въ ярость и свирѣпствовать выработалась *привычка*, совершалось *приспособленіе нервной системы къ этимъ воздѣйствіямъ, въ силу чего сложный механизмъ аффекта упрощался, переходя въ менѣе сложный механизмъ эмоцій.* Тотъ же импульсъ, который раньше вызывалъ рядъ произвольныхъ — изступленныхъ — дѣйствій, съ теченіемъ времени оказывался способнымъ вызвать лишь жесты, символъ этихъ дѣйствій, и тѣ явленія прилива или отлива крови, которыя прежде были только физіологическими спутниками аффекта. Аффектъ — во многихъ случаяхъ — шелъ на убыль и отпадалъ, оставались его физіологическіе спутники и его символы, и отраженіе этихъ остатковъ въ психикѣ давало въ результатѣ уже не аффектъ, а эмоцію или нѣчто среднее между ними.

Послѣ этихъ соображеній вопросъ о природѣ, происхожденіи и эволюціи *лирической эмоціи* уже не покажется намъ столь мудренымъ. По тому же пути, по которому шло развитіе эмоцій изъ аффектовъ, шло и развитіе лирической эмоціи: *она возникла изъ могущественнаго нѣкогда аффекта, производившагося дѣйствіемъ ритма.*

Здѣсь необходимо установить различіе между двумя формами ритма: *формою активною и формою пассивною.*

Когда я самъ пою, танцую и т. д., то я испытываю дѣйствіе активнаго ритма. Когда я слушаю пѣніе, музыку или смотрю на танцы, не участвуя въ нихъ, то я переживаю дѣйствіе пассивнаго ритма. Излишне пояснять, что импульсъ, исходящій изъ активнаго ритма, значительно сильнѣе (по существу, при прочихъ равныхъ условіяхъ) импульса, исходящаго отъ ритма пассивнаго. Активный ритмъ заключаетъ въ себѣ элементы аффективности, которыхъ нѣтъ въ ритмѣ пассивномъ, гдѣ произвольные акты (пѣніе, игра на музыкальномъ инструментѣ, тѣлодвиженія) замѣнены ихъ представленіями.

Не подлежитъ сомнѣнію, что ритмъ, дѣйствовавшій на человѣческую психику въ первобытномъ обществѣ, былъ именно *активный*, а не пассивный. Это былъ ритмъ „пѣнья“, танца, жестикуляціи. Не подлежитъ также сомнѣнію и то, что не

существовало „солистовъ“, что пѣли хоромъ, толпой, сопровождая пѣніе коллективнымъ танцемъ и общей жестикуляціей. Это было нѣчто въ родѣ „радѣній“, какія практикуются въ нѣкоторыхъ мистическихъ сектахъ (у насъ — въ „хлыстовщинѣ“), только безъ какого-либо *религіознаго* характера, который обозначился позже — по мѣрѣ возникновенія религіозныхъ чувствъ и представленій.

То, что̀ мы знаемъ о хоровыхъ пѣсняхъ и пляскахъ „дикарей“, даетъ намъ образчикъ, по которому, учитывая элементы послѣдующаго многовѣковаго „развитія“ (дикарь — не первобытный человѣкъ), мы можемъ составить себѣ довольно полное представленіе о хоровомъ пѣніи и пляскѣ первобытнаго человѣчества. Данныя и выводы изъ дошедшихъ до насъ преданій культурныхъ народовъ древности, а равно и изученіе пережитковъ соотвѣтственныхъ явленій у современныхъ культурныхъ народовъ являются также весьма важнымъ источникомъ для возстановленія психологіи аффектовъ, нѣкогда возникавшихъ въ первобытномъ человѣчествѣ подъ воздѣйствіемъ ритма коллективнаго пѣнія, танцевъ и тѣлодвиженій.

Въ этой психологіи легко намѣчаются явленія крайней аффектаціи, доходящей до изступленія, до экстаза и засимъ— разряженія энергіи, то, что̀ покойный Александръ Веселовскій обозначалъ аристотелевскимъ терминомъ „катарсисъ“. Разряженіе энергіи отражалось въ психикѣ чувствомъ, характеръ котораго угадать не трудно: это было смѣшанное чувство усталости и пріятнаго освобожденія отъ избытка накопленной нервной энергіи. Первобытный человѣкъ не зналъ правильнаго, систематическаго труда и тратилъ энергію только въ формѣ самой грубой и жестокой борьбы за существованіе: его „трудомъ“, его „работою“ были оборона, набѣгъ, охота, убійство. Умный и даровитый звѣрь, — если можно такъ выразиться „сверхъ-звѣрь“, онъ накопилъ нервной и психической силы гораздо больше, чѣмъ требовалось для голой борьбы за существованіе. Въ этомъ отношеніи современный захудалый дикарь, быстро вырождающійся и вымирающій, представляетъ собою не подобіе первобытнаго человѣка, а, такъ сказать, пародію на него, его каррикатуру. Первобытный „человѣкъ“ былъ выше звѣря и ниже дикаря, но богатство его психо-физической энергіи далеко превышало потребности его текущаго жизненнаго обихода, и этотъ избытокъ частью истрачивался

аффектами, въ томъ числѣ и аффектомъ активнаго массоваго ритма, частью же шелъ на созданіе того, чѣмъ этотъ звѣрь и „вышелъ въ люди“: матеріальной и духовной культуры.

Первобытный аффектъ, вызывавшійся дѣйствіемъ активнаго ритма, былъ явленіемъ соціальнымъ (скажемъ точнѣе: соціально-психологическимъ), но онъ еще не былъ явленіемъ культурнымъ. Онъ предшествовалъ возникновенію человѣческой культуры. Мы имѣемъ основаніе думать, что онъ предшествовалъ также и возникновенію человѣческаго языка, рѣчи. Ритмъ, его вызывавшій, былъ звуковой, но это не были звуки членораздѣльной рѣчи, это не были слова: *это было „пѣніе безъ словъ“*, — нашъ звѣроподобный предокъ былъ одаренъ способностью издавать музыкальные звуки, брать высокія и низкія ноты, голосить, выть. Къ этому ритму присоединялся и ритмъ тѣлодвиженій и мимики, откуда впослѣдствіи возникли танцы. Изъ этого-то ритма звуковъ и тѣлодвиженій и образовались— вѣками — два первобытныхъ языка: языкъ членораздѣльной рѣчи и языкъ жестовъ. Они возникали вмѣстѣ съ развитіемъ культуры, къ потребностямъ которой они приспособлялись; однимъ изъ древнѣйшихъ приспособленій этого рода была утилизація звукового ритма въ работѣ: оттуда — тѣ „рабочія пѣсни“, большею частью безсмысленныя, которыя поются въ тактъ совершаемой работѣ; ихъ монотонный ритмъ, несмотря на активность (работаютъ и поютъ), не производитъ аффекта,— его дѣйствіе разрѣшается слабой эмоціей, которая не мѣшаетъ работѣ, а скорѣе помогаетъ ей, вліяя благотворно на психику [1]).

Въ этомъ фактѣ — сопутствія работы звуковымъ ритмомъ съ его эмоціональнымъ воздѣйствіемъ — мы видимъ глубокохарактерный образчикъ общаго, можно сказать, всемірно-историческаго явленія, которое можно подвести подъ слѣдующую формулу: звуковой ритмъ и ритмъ тѣлодвиженій, какъ активные, такъ еще болѣе пассивные, съ ихъ психо-физическими и психическими воздѣйствіями (аффектъ, эмоція), ассоціировались еще во времена первобытныя съ различными функціями культуры и всей соціальной жизни, и эта ассоціяція такъ упрочилась, что съ тѣхъ поръ человѣчество во всѣхъ сферахъ своей жизни и дѣятельности, на всѣхъ путяхъ своей цивилизаціи инстинктивно ищетъ эмоцій ритма, какъ сопутствующаго

[1]) *Bücher.* „Arbeit und Rythmus“.

момента, и обрѣтаетъ въ нихъ потребное облегченіе, освѣженіе, успокоеніе, душевное подспорье, часто дѣйствительныя, нерѣдко мнимыя. Религіи съ самаго начала ихъ возникновенія и въ теченіе всей послѣдующей ихъ исторіи не обходятся безъ эмоцій и аффектовъ ритма — пѣнья, музыки, во многихъ случаяхъ и пляски. О рабочихъ пѣсняхъ я упомянулъ выше. Война искони сочеталась (и это остается доселѣ) съ воинственными пѣснями и музыкой, и боевой пылъ всегда искалъ подспорья въ эмоціяхъ ритма. Безъ этихъ же эмоцій не обходится и любовь: такъ это было на древнѣйшихъ ступеняхъ человѣческаго развитія, такъ это и до сихъ поръ. Рѣдкое частное или общественное дѣло благополучно совершается или злополучно проваливается безъ того, чтобы по этому случаю люди не запѣли, не заиграли, не потанцовали. Образованіе національностей, какъ особыхъ соціально-психологическихъ — коллективныхъ — „физіономій“, неизмѣнно сопровождалось созданіемъ національныхъ пѣсенъ, національной музыки и пляски, т.-е. особыхъ ритмовъ, эмоціональное дѣйствіе которыхъ составляетъ какъ бы спеціальность данной націи. Уже издревле эмоціи ритма вторгались въ различныя сферы человѣческаго творчества...

Вотъ именно совокупность этихъ *эмоцій ритма*, сопутствующихъ человѣчеству на всѣхъ путяхъ его, и образуетъ то, что̀ мы называемъ *лирикою*.

Творчество, направленное на созданіе и разработку ритмовъ, производящихъ эти эмоціи, мы называемъ лирическимъ — въ отличіе отъ всѣхъ другихъ видовъ творчества, въ процессѣ которыхъ лирическія эмоціи могутъ участвовать, но сущность и призваніе которыхъ вовсе не въ томъ, чтобы создавать и разрабатывать ритмы.

III.

Во всякомъ человѣческомъ творчествѣ есть свои эмоціи. При анализѣ психологіи, напр., математическаго творчества найдется непремѣнно особая „математическая эмоція“. Однако, ни математикъ, ни философъ, ни естествоиспытатель не согласятся съ тѣмъ, чтобы ихъ задача сводилась къ созданію специфическихъ эмоцій, связанныхъ съ ихъ спеціальностью.

Ни науку, ни философію мы не назовемъ дѣятельностями эмоціональными.

Элементы своеобразной эмоціональности въ изобиліи найдутся въ творчествѣ религіозномъ и моральномъ, какъ и въ другихъ видахъ соціальнаго въ тѣсномъ смыслѣ творчества. Но и здѣсь эмоція — не цѣль, не сущность дѣла, а только средство (правда, зачастую могущественное) и только сопутствующій моментъ, который иногда, непомѣрно разрастаясь, заслоняетъ собою настоящую цѣль, — но вѣдь это, такъ сказать, злоупотребленіе съ его стороны, способное исказить природу даннаго процесса. Это наблюдается въ религіозномъ творчествѣ, когда оно вырождается въ крайнюю мистику. Упоенный мистической экзальтаціей, весь во власти могучихъ религіозныхъ эмоцій и аффектовъ, доходящихъ до экстаза, мистикъ становится жертвою патологическихъ процессовъ, извращающихъ и его личность, и его религіозное творчество. Замѣтимъ также, что въ этихъ случаяхъ, помимо мистической экзальтаціи, часто усматривается дѣйствіе посторонняго — чисто-эмоціональнаго — фактора, а именно все того же *ритма* пѣнья, музыки, пляски. Здѣсь мы видимъ вторженіе *лирическаго элемента*, который и вноситъ сюда ему свойственную тенденцію — трактовать эмоцію, какъ цѣль, какъ нѣчто самодовлѣющее.

Огромную роль играютъ эмоціи въ творчествѣ художественномъ,—*образномъ*. Они вызываются здѣсь самимъ содержаніемъ и могутъ быть какія угодно: эмоціями скорби, грусти, жалости, негодованія, соболѣзнованія, умиленія, ужаса и т. д. и т. д.,— *только онѣ сами по себѣ не являются лирическими*. Но къ нимъ можетъ примѣшиваться лирическая эмоція — со стороны, именно со стороны формы, если данное художественное произведеніе облечено въ ритмическую форму, напр., стихотворную или такую прозаическую, въ которой соблюденъ ритмическій кадансъ рѣчи. Вотъ сцена прощанія Гектора съ Андромахой. Вы можете испытать, читая ее, сильную эмоцію и прослезиться. Безъ всякаго сомнѣнія, эта эмоція, поскольку она вызвана трогательностью самой сцены, не заключаетъ въ себѣ ничего лирическаго. Но къ этой эмоціи, вызванной содержаніемъ, присоединяется ритмическое воздѣйствіе плавныхъ гекаметровъ, и вы, въ придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцію. Эта послѣдняя была гораздо сильнѣе въ тѣ времена, когда гомеровскія поэмы не были книгою для чтенія,

когда слѣпые рапсоды пѣли эти пѣсни, сопровождая пѣніе игрою на киѳарѣ. Къ ритму стиха присоединялся ритмъ пѣнья и музыки. Лирическій элементъ усугублялся, усиливая, а можетъ быть иной разъ и заслоняя эмоцію, вызывавшуюся содержаніемъ. Если хотите получить эту эмоцію въ ея чистомъ видѣ, безъ всякой примѣси лирической эмоціи, — переложите сцену въ прозу, лишенную ритмическаго каданса,—представьте себѣ, напр., прощаніе Гектора съ Андромахою, разсказанное Писемскимъ. Вы переживете подлинную эмоцію сочувствія, состраданія, жалости и даже прольете слезу, — но ничего по существу лирическаго тутъ не будетъ.

Не всегда можно сдѣлать такую операцію. Есть произведенія, содержаніе которыхъ неразрывно свито съ ихъ ритмическою формою. Въ нихъ лирическая эмоція вторгается во всѣ детали; образы обработаны лирически; психологическій анализъ проникнутъ лирическою эмоціональностью. Если эту эмоціональность устранить, пострадаетъ психологическій анализъ; образы будучи уже не тѣ, ихъ смыслъ измѣнится. Такія произведенія нѣтъ возможности переложить въ прозу, лишенную ритмическаго каданса. Очень трудно, иногда невозможно переводить ихъ на другой языкъ, характеризующійся другимъ ритмическимъ строемъ. Къ числу такихъ вещей относится „Фаустъ“ Гете. Таковы же „Каменный гость“, „Скупой рыцарь“, „Моцартъ и Сальери“ Пушкина и мн. др.

Съ точки зрѣнія, насъ интересующей, т.-е. въ интересахъ строгаго различенія лирической эмоціи отъ иныхъ, нелирическихъ, эмоцій, вызываемыхъ самимъ содержаніемъ произведенія, „лирическія драмы“ въ родѣ вышеупомянутыхъ, а равно и „лирическія поэмы“, баллады и т. п. заслуживаютъ особаго вниманія. Ихъ содержаніе относится къ драмѣ и эпосу, но ихъ форма—лирическая, а въ цѣломъ они представляютъ сложный продуктъ двухъ видовъ творчества—*образнаго* и *лирическаго*. И по праву ихъ можно назвать *образцами новѣйшаго синкретизма*. Другимъ яркимъ выраженіемъ этого новѣйшаго синкретизма является *опера*.

Здѣсь будетъ у мѣста предложить слѣдующій взглядъ на эволюцію такъ-наз. „поэтическаго синкретизма“.

Стремленіе къ синкретизму въ творчествѣ проходитъ черезъ всю исторію человѣчества—параллельно противоположной тенденціи—выдѣленія и обособленія отдѣльныхъ видовъ и формъ творчества.

„Первобытный поэтическій синкретизмъ“, изслѣдованный Веселовскимъ, была только древнѣйшею, архаическою формою синкретизма, въ свою очередь пережившею не одну стадію развитія. Онъ былъ по преимуществу явленіемъ лирическимъ (хоровая пѣсня, пляска, музыка),—содержаніе, выражавшееся пѣснью („текстъ“) было вначалѣ ничтожно, — вся суть дѣла сводилась къ лирическому аффекту и эмоціи. Заключавшіеся въ этомъ первобытномъ „творчествѣ“ эпическіе и драматическіе элементы были только зачатками будущаго эпоса и драмы, ихъ прецедентами.

Извѣстенъ ходъ дальнѣйшей эволюціи, какъ извѣстны и ея результаты: изъ первобытнаго синкретизма выдѣляются эпосъ и драма, какъ особыя формы поэтическаго творчества, но они не освобождаются отъ ритмическихъ и слѣдов. лирическихъ элементовъ: эпическія поэмы надолго сохраняютъ *стихотворную форму* и *поются* съ акомпаниментомъ музыки, драма также удерживаетъ *стихотворную форму* и, кромѣ того, содержитъ въ себѣ *музыкальные элементы* (хоръ въ античной трагедіи). Это, стало быть, несомнѣнный *синкретизмъ*, но только уже не первобытной,—это одна изъ послѣдовательныхъ стадій въ развитіи синкретизма, которую можно условно назвать „античною“ и которая характеризуется тѣмъ, что обособившіеся уже виды и формы художественнаго творчества, противуполагаемыя чистой лирикѣ, продолжаютъ облекаться въ лирическую форму, и, кромѣ того, въ ихъ составъ включаются отдѣльныя „лирическія мѣста“.

На слѣдующей ступени развитія лирическія примѣси идутъ на убыль: эпическія поэмы уже не поются, музыкальный акомпаниментъ устраняется, — онѣ предназначены для чтенія, для декламаціи; драма освобождается отъ хора и музыкальныхъ элементовъ, „лирическія мѣста“ устраняются. Но стихотворная форма все еще остается, внося свою, уже довольно слабую, долю въ составъ эмоцій, вызываемыхъ мотивами эпоса и коллизіями драмы. На этой ступени развитія стихъ удерживается не только въ героическомъ эпосѣ и въ „высокой трагедіи“, но и въ бытовыхъ частяхъ эпоса и въ комедіи, рисующей и осмѣивающей нравы обыденной жизни,—полуясный свѣтъ и слабый отголосокъ былыхъ формъ синкретизма.

Дальнѣйшій шагъ — замѣна стихотворной формы прозаической. Возникаетъ эпосъ въ прозѣ—романъ, повѣсть, разсказъ, возникаютъ и драматическія произведенія въ прозѣ, какъ комедіи, такъ и трагедіи.

Казалось бы, этимъ переходомъ къ прозѣ положенъ конецъ всякимъ пережиткамъ и остаткамъ былого синкретизма образнаго творчества съ лирическимъ. Но мы знаемъ, что, при всемъ ограниченіи области стиха, и несмотря на то, что „вѣкъ эпическихъ поэмъ“ (въ стихахъ) давно „умчался“, стихъ то-и-дѣло вновь появляется въ различныхъ произведеніяхъ, какъ эпическаго, такъ и драматическаго творчества и при томъ нерѣдко такъ, что возстановляется и его лирическая мощь, его эмоціональное дѣйствіе. Вспомнимъ поэмы и трагедіи Байрона, романы въ стихахъ, какъ „Евг. Онѣгинъ“, комедіи, какъ „Горе отъ ума“, поэмы въ родѣ „Цыганъ“, „Мѣдный всадникъ“, „Демона“, „Мцыри“ и многое другое—на протяженіи всего XIX-вѣка, во всѣхъ европейскихъ литературахъ—вплоть до нашихъ дней. Но и этимъ дѣло не ограничивается. Во многихъ произведеніяхъ, написанныхъ прозою, лиризмъ оказывается на-лицо; отсутствуетъ только его орудіе — ритмичность стиха; но вѣдь и проза имѣетъ свою ритмичность, свою гармонію и „мелодію“, и поэты-лирики зачастую пользуются этимъ прозаическимъ орудіемъ ритма для возбужденія лирическихъ эмоцій огромной силы. Достаточно вспомнить „лирическія мѣста“ въ „Мертвыхъ душахъ“, многія — лирическія — страницы у Тургенева, у Мопассана, у Чехова, наконецъ „лирическія пьесы“ послѣдняго („Дядя Ваня“, „Три сестры“, „Вишневый садъ“).

Все это свидѣтельствуетъ о живучести *синкретизма* образнаго творчества съ лирическимъ и заставляетъ думать, что такъ будетъ и впредь, что въ дальнѣйшемъ можно предвидѣть, кромѣ архаизирующаго возвращенія къ прежнимъ формамъ, возникновеніе все новыхъ и новыхъ видовъ сочетанія художественныхъ образовъ съ различными способами вызывать лирическія эмоціи. Въ области музыки самымъ яркимъ выраженіемъ этого новѣйшаго синкретизма является опера и оперетка — съ ихъ тенденціей создавать не только лирическія — музыкальныя—эмоціи, но и образы, приближающіеся къ художественной типичности.

Обозрѣвая многовѣковыя судьбы синкретизма, процессы его

разложенія и возстановленія, мы убѣждаемся въ слѣдующемъ: 1) лиризмъ всегда легко, охотно и свободно сочетался съ искусствомъ образнымъ и 2) *столь же легко и свободно отдѣлялся отъ него. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ обнаруживается принципіальное — психологическое — различіе между этими двумя видами творчества.* Во всѣхъ формахъ ихъ сочетанія мы ясно различаемъ, гдѣ лирика и гдѣ не-лирика. Это именно—„синкретизмъ“, соединеніе, союзъ разнородныхъ элементовъ. Есть вещи, въ которыхъ это соединеніе походитъ на „механическое“: „лирическія мѣста“ вкраплены тамъ и сямъ въ эпическое или драматическое цѣлое. Есть другія произведенія, гдѣ лиризмъ, такъ сказать, держится на поверхности, какъ масло на водѣ, или гдѣ онъ, связанный съ лирическою формою (напр. стихотворною), набрасываетъ на содержаніе легкій покровъ эмоціональности, не проникая въ структуру образовъ. Есть, наконецъ и такія произведенія, въ которыхъ лиризмъ сливается съ образами столь тѣсно, что, устраняя его, мы лишаемъ образы половины ихъ смысла и значенія (выше я привелъ образчики: „Фаустъ“ Гете, „драматическіе опыты“ Пушкина,—вспомнимъ еще „Пана Тадеуша“ Мицкевича, лирико-эпическія стихотворенія Гейне и др.). Такое сочетаніе можно уподобить уже не „механическому“, а „химическому“. Но и здѣсь лирическій элементъ легко отдаляется отъ образнаго, при чемъ фактъ порчи образа при этой операціи наглядно обнаруживаетъ самобытность лирики, какъ особаго вида творчества: образъ, при всемъ его художественномъ совершенствѣ, не въ силахъ выразить то, что́ выразили внесенные въ него лирическіе элементы.

Изъ всего изложеннаго въ этой главѣ я дѣлаю выводъ, гласящій такъ: *во всѣхъ случаяхъ, когда произведеніе образнаго творчества обнаруживаетъ признаки, которыми характеризуется лирика, т.-е. когда оно вызываетъ въ насъ лирическую эмоцію, это отнюдь не вытекаетъ изъ самой природы образнаго творчества, а зависитъ исключительно отъ примѣси лирическихъ элементовъ, и это — явленіе лирико-образнаго синкретизма.*

Къ сказанному присоединено еще два указанія—*на фактъ обособленія лирики, съ ея тенденціей освобождаться отъ всякой примѣси образныхъ элементовъ*, что́ осуществляется въ „чистой“ музыкѣ (вокальной безъ текста и особенно въ инстру-

ментальной) *и на параллельный фактъ обособленія образнаго творчества, съ его тенденціей устранять всякую примѣсь лирики*, что̀ мы и находимъ во множествѣ романовъ, повѣстей, драматическихъ произведеній и т. д. (беллетристическая проза Пушкина, романы и повѣсти Писемскаго, комедіи Гоголя и Островскаго и т. д. и т. д.).

И мы убѣждаемся, что обособленная лирика свое—лирическое—дѣло отлично дѣлаетъ, не прибѣгая къ помощи образныхъ элементовъ, а съ другой стороны и образное искусство отлично справляется со своей спеціальной задачей и исполняетъ свою миссію, обходясь безъ подспорья лирики.

Геніальное творчество Пушкина создало образцы, какъ синкретизма различныхъ степеней—отъ внѣшняго („механическаго“ до внутренняго („химическаго“), такъ и крайняго, до послѣднихъ предѣловъ, обособленія чистой лирики въ одну сторону и чистаго образнаго искусства, безъ малѣйшихъ лирическихъ примѣсей,—въ другую.

IV.

Перехожу къ третьему положенію, гласящему, что основные психологическіе признаки лирики должны быть признаны вѣчными и въ историческомъ развитіи лиризма не только не затушевываются, но, напротивъ, достигаютъ все большей полноты выраженія.

Въ нѣкоторыхъ областяхъ лиризма этотъ тезисъ не нуждается въ долгихъ разъясненіяхъ и легко оправдывается простымъ указаніемъ на общеизвѣстный фактъ—*прогресса техники тѣхъ средствъ, которыми вызываются лирическія эмоціи*. Средства совершенствуются, слѣдовательно лирическія эмоціи, въ которыхъ вся суть дѣла, не утрачиваются, не идутъ на убыль, а напротивъ, осложняются, упрочиваются и выражаются съ наивозможною большею силою и полнотой. Такъ это въ музыкѣ (вокальной и инструментальной) и въ танцѣ. Стоитъ только сопоставить пѣніе дикаря и однообразные мотивы старинныхъ пѣсенъ у культурныхъ народовъ съ успѣхами вокальной музыки въ новѣйшее время, — стоитъ вспомнить, съ одной стороны, свирѣли, киѳары и прочіе музыкальные инструменты старины и современный оркестръ съ другой,—наконецъ

сличить танцы и хороводы древности и у дикарей съ современнымъ балетомъ,— и огромный прогрессъ въ техникѣ гармоніи, мелодіи и ритма тѣлодвиженій, представится намъ воочію и явится краснорѣчивымъ свидѣтельствомъ, какъ вѣчности, такъ и непрекращающейся прогрессивной эволюціи лирическихъ эмоцій.

Не столь ясенъ этотъ вопросъ въ другой области лиризма, именно въ *лирической поэзіи*. Здѣсь дѣло сложнѣе.

Сперва бросается въ глаза и можетъ смутить насъ тотъ фактъ, что ритмическія средства современныхъ, наиболѣе развитыхъ языковъ оказываются значительно ниже ритмичности древнихъ. Гармонія и мелодія рѣчи вообще и стиха въ частности пошли на убыль. Вспомнимъ ритмическіе элементы старыхъ, давно уже мертвыхъ, языковъ—греческаго, латинскаго, санскрита—съ ихъ *музыкальнымъ удареніемъ*, особенно развитымъ въ древне-греческомъ [1]), съ чередованіемъ *количества*, т.-е. *долготы* и *краткости*, гласныхъ, на чемъ и было основано античное стихосложеніе, и зависѣвшую отъ этихъ двухъ условій *пѣвучесть* рѣчи. Съ другой же стороны обратимъ вниманіе на незначительность этихъ ритмическихъ элементовъ и часто на полное ихъ отсутствіе въ современныхъ языкахъ: удареніе перестало быть музыкальнымъ, т.-е. чередованіемъ и различеніемъ высокихъ и низкихъ нотъ, и стало выдыхательнымъ (основаннымъ на силѣ выдыханія), различеніе долготы и краткости слоговъ (напр. въ нѣмецкомъ, французскомъ, чешскомъ) не проведено съ тою послѣдовательностью, которая позволяла бы обосновать на этомъ строй стиха, во многихъ же языкахъ совсѣмъ отсутствуетъ. Музыкальность и пѣвучесть современныхъ языковъ, сравнительно съ такимъ характеромъ древнихъ, ничтожна. И неудивительно, поэтому, что пришлось, начиная съ среднихъ вѣковъ, прибѣгать—въ стихосложеніи—къ такому искусственному и условному подспорью ритмичности, какимъ является пресловутая риѳма, стѣсняющая свободное движеніе мысли. Современное стихосложеніе, даже въ тѣхъ языкахъ, гдѣ оно наиболѣе разнообразно и виртуозно (напр. въ нѣмецкомъ и русскомъ), представится намъ крайне бѣд-

[1]) Въ латинскомъ языкѣ ритмическій элементъ пошелъ на убыль еще въ античное время, и латинское ударение изъ музыкальнаго перешло въ „выдыхательное“.

нымъ при сопоставленіи съ богатою и сложною метрикою древнихъ. А если возьмемъ съ одной стороны однообразный и почти „прозаическій“ французскій стихъ, а съ другой поражающую роскошь и разнообразіе древнегреческаго стиха, то и получимъ два полюса, являющихъ картину упадка, регресса,— въ родѣ того, какъ если бы человѣчество отъ сложной и высоко совершенной оркестровки современной музыки вдругъ опустилось къ жалкимъ гармоникамъ и примитивнымъ дудкамъ.

И невольно напрашивается мысль: не свидѣтельствуетъ ли этотъ „регрессъ“ ритмическихъ силъ рѣчи и стиха о регрессѣ или убыли самихъ лирическихъ эмоцій въ поэзіи? Быть можетъ, развитіе лиризма пошло по другому руслу — музыкальному, и только здѣсь оправдывается нашъ тезисъ о вѣчности и прогрессивномъ развитіи лирическихъ эмоцій. А что касается „лирической поэзіи“, то тутъ мы наблюдаемъ картину регресса и упадка... Но едва эта мысль успѣваетъ оформиться, какъ мы уже спохватываемся и—вспоминаетъ рядъ великихъ именъ — Гёте, Байрона, Шиллера, Гейне, Мицкевича, Пушкина, Лермонтова, Тютчева и длинный рядъ многихъ и многихъ — не столь великихъ, но несомнѣнныхъ—поэтовъ-лириковъ, какихъ не знала древность, и которые довели лирическую поэзію до такой высоты и виртуозности, что всѣ Пиндары, Анакреоны, Горація и Катуллы древности блекнутъ и стушевываются передъ ними.

Лирика древности—лепетъ младенца сравнительно съ лирикою новаго времени. Не будетъ парадоксомъ сказать, что „настоящаго“, высокаго лиризма въ поэзіи древность и не знала, что *этого рода лиризмъ* есть созданіе новой европейской цивилизаціи,—съ XIX вѣка по преимуществу.

Вотъ и попробуемъ выйти изъ этого противорѣчія. Вопросъ сложенъ, но далеко не такъ труденъ, какъ кажется на первый взглядъ.

Вопросъ сложенъ, потому что сложно само явленіе, его возбуждающее. Необходимо поэтому расчленить и явленіе, и вопросъ. Расчленяя ихъ, мы прежде всего выдѣлимъ ту сторону ихъ, которую легко подвести подъ понятіе „экономизаціи силы“, очень плодотворное въ психологіи вообще и въ частности въ психологіи творчества. Прогрессъ сводится здѣсь, какъ и въ другихъ областяхъ, къ экономизаціи силы, т.-е. къ развитію способности создавать большія цѣнности помощью

сравнительно—немногочисленныхъ или не тяжелыхъ, не трудныхъ средствъ,—не истрачивая слишкомъ много силы на самыя средства, на орудованіе ими. Въ различныхъ областяхъ человѣческой дѣятельности отношеніе между „орудіемъ“ и его функціей съ одной стороны и создаваемой „цѣнностью“ — съ другой, оказывается различнымъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ эта „цѣнность“ является непосредственнымъ результатомъ функціи „орудія“,—и здѣсь всякій прогрессъ сводится къ усовершенствованію „орудія“ и къ развитію способности или умѣнія владѣть имъ, орудовать имъ. Въ этихъ случаяхъ всякая попытка создать извѣстную цѣнность помощью негоднаго орудія будетъ напрасною тратою силъ; тотъ же печальный результатъ воспослѣдуетъ и тогда, когда человѣкъ, имѣя въ своемъ распоряженіи хорошее орудіе, не умѣетъ владѣть имъ. Никакой Рубинштейнъ не сыграетъ сонаты Бетховена на гармоникѣ, равно какъ и я не сыграю ея на самомъ лучшемъ роялѣ.

Но есть не мало другихъ случаевъ, гдѣ отношеніе между средствомъ и результатомъ, между „орудіемъ“ и „цѣнностью“ гораздо сложнѣе, гдѣ усовершенствованіе „орудія“ и достиженіе высшей виртуозности въ орудованіи имъ еще не означаетъ, что тѣмъ самымъ уже обезпечено созданіе высшихъ въ данной области цѣнностей. Это нерѣдко наблюдается въ наукѣ, въ философіи, въ искусствѣ о́бразномъ и — наконецъ — въ „лирической поэзіи“, т.-е. въ „словесной лирикѣ“. Оставляя въ сторонѣ случаи этого рода, какіе можно привести изъ исторіи научнаго, философскаго и художественнаго познанія, и ограничиваясь „лирической поэзіей“, я напомню читателю о тѣхъ безчисленныхъ лирическихъ стихотвореніяхъ въ литературахъ всѣхъ народовъ и эпохъ, гдѣ „орудіе“ словесной лирики — стихъ — доведено до совершенства, и гдѣ обнаруживается высшая степень виртуозности въ орудованіи имъ, и гдѣ — при всемъ томъ — достигнутые результаты, „лирическія цѣнности“, очень незначительны, зачастую совершенно ничтожны. Выходить такъ, какъ будто на усовершенствованіе орудія потрачено такъ много силъ, что осталось слишкомъ мало ихъ, или совсѣмъ не осталось—на долю самихъ „лирическихъ цѣнностей“. Такова та искусственная лирическая „поэзія“, которая „процвѣтала“ у разныхъ народовъ во времена „упадка“, когда упражнялись въ сочиненіи изысканныхъ стиховъ (часто на мертвыхъ языкахъ), съ изумительною вир-

туозностью выражая ими—все что̀ угодно, кромѣ настоящихъ лирическихъ вдохновеній. Такъ было въ послѣдніе вѣка античной древности, такъ это было въ Индіи въ эпоху такъ называемаго „возрожденія“ санскритской литературы (VI—VII вв. по Р. Хр.) и позже. Куда дѣвались „лирическія вдохновенія“? Какъ могли исчезнуть лирическія эмоціи, безъ которыхъ человѣчество не обходится, которыя сопутствуютъ ему на всѣхъ ступеняхъ его развитія, на всѣхъ путяхъ его жизни? Безъ всякаго сомнѣнія, эти эмоціи не могли исчезнуть: онѣ только ушли изъ „лирической поэзіи“ куда-нибудь въ другое мѣсто,— и эта „поэзія“ превратилась въ искусство стихосложенія, имѣвшее свое литературное значеніе, отвѣчавшее умственнымъ потребностямъ и вкусамъ публики, но безсильное выражать лирическія движенія души. Повидимому, въ „словесной лирикѣ“ сила и достоинство лирическихъ эмоцій не всегда находятся въ прямомъ отношеніи къ совершенству „формы“, т.-е., точнѣе говоря, „словеснаго орудія“ лирики — ритмическихъ силъ языка, дисциплинированныхъ стихотворствомъ. Давно извѣстно, что нужно отличать поэта отъ стихотворца. Къ этому я добавлю, что иногда даже настоящему, призванному поэту искусство версификаціи мѣшаетъ находить и выражать свои вдохновенія; онъ легче находилъ бы ихъ и лучше выражалъ, если бы не былъ столь виртуознымъ версификаторомъ...

Это не такъ парадоксально, какъ кажется. И сейчасъ, надѣюсь, мы уяснимъ себѣ смыслъ и правду этого противорѣчія.

То, что выше мы сказали о стихотворныхъ упражненіяхъ временъ „упадка“, о холодныхъ версификаторахъ, ставшихъ на мѣсто истинныхъ поэтовъ, есть только крайнее выраженіе того кореннаго противорѣчія, которое присуще самой природѣ „словесной лирики“ и которое такъ или иначе обнаруживается во всѣ времена, не только въ эпохи „упадка“, но и въ эпохи „процвѣтанія“. Оставимъ холодныхъ версификаторовъ александрійской эпохи и перейдемъ къ настоящимъ поэтамъ-лирикамъ древности, къ Пиндарамъ, Анакреонтамъ, Гораціямъ и т. д. Что мы тутъ находимъ? Огромное богатство ритмическихъ элементовъ языка, большое разнообразіе стихотворныхъ размѣровъ, удивительную виртуозность въ ихъ утилизаціи и— сравнительно съ этой тяжелой „артиллеріей“ метрики — относительную скудость „лирическихъ цѣнностей“. Отправляясь отъ Пиндаровъ и наблюдая процессъ постепеннаго изощренія и совершенствованія стихотворной формы, развертывавшійся параллельно съ убылью „лирическихъ цѣнностей“, мы шагъ за шагомъ, можно бы сказать — логически, дойдемъ до виртуозовъ-версификаторовъ эпохи „упадка“. Указанное противорѣчіе коренится въ самой природѣ „словесной лирики“ и обнаруживается такъ или иначе во всякой „искусственной“ лирической поэзіи, стремясь къ своему логическому завершенію. *Суть дѣла здѣсь въ томъ, что разработка стиха, т.-е. искусственное упорядоченіе и усовершенствованіе ритмическихъ средствъ языка, во всѣ эпохи культурнаго развитія, въ особенности въ эпохи процвѣтанія литературы, идетъ ускореннымъ темпомъ—гораздо быстрѣе, чѣмъ идутъ впередъ, развиваясь и изощряясь, лирическія цѣнности, какими въ ту или иную эпоху располагаетъ человѣчество.* Относительное равновѣсіе между тѣмъ и другимъ наблюдается лишь на двухъ противуположныхъ полюсахъ: 1) въ такъ называемой „безыскусственной“, народной поэзіи, гдѣ „лирическія цѣнности“ очень примитивны, а форма близка къ натуральной ритмичности языка, на помощь которой приходитъ пѣніе и часто музыкальный аккомпаниментъ, и 2) на высотахъ лирической поэзіи, гдѣ, какъ у Гете, Шиллера, Гейне, Пушкина и т. д., совершенство стихотворной формы уравновѣшивается высокой внутренней цѣнностью лирическихъ вдохновеній. На огромномъ разстояніи, раздѣляющемъ эти полюсы, мы видимъ многочисленные продукты лирической поэзіи, въ которыхъ указаннаго равновѣсія нѣтъ. Либо мастерство формы беретъ верхъ надъ силою и цѣнностью лирическихъ эмоцій, охлаждая ихъ, либо поэтъ, владѣя болѣе или менѣе значительнымъ капиталомъ лирическихъ „чувствъ и думъ“, не владѣетъ формою и не въ состояніи поэтому реализировать и половины этого капитала. Всемірная исторія лирической поэзіи являетъ намъ зрѣлище постоянныхъ усилій и постоянныхъ неудачъ заключить въ словесную форму весь запасъ лирическихъ цѣнностей, вырабатываемыхъ человѣчествомъ, и добрая ихъ половина ищетъ себѣ другихъ формъ, не-словесныхъ, изъ которой самой подходящей и дѣйственной является музыкальная. Въ многовѣковой исторіи лирической поэзіи на каждомъ шагу мы видимъ напрасную трату силъ, нарушеніе принципа ихъ эконо-

мизаціи, что сказывается и въ фактѣ перепроизводства лирическихъ стихотвореній, и въ фактѣ появленія множества посредственныхъ и плохихъ поэтовъ, и, наконецъ, въ удручающей шаблонности „лирическихъ мотивовъ“, безъ конца и до тошноты варіирующихъ все тѣ-же вѣковѣчныя темы — о любви, о грусти томной, о лунѣ, о соловьѣ и т. д. и т. д.,— темы, казалось бы, давно ужъ исчерпанныя. Пусть эти варіаціи въ самомъ дѣлѣ сопряжены съ подлинными лирическими эмоціями: бѣда въ томъ, что этимъ эмоціямъ въ ихъ шаблонно-лирической формѣ — цѣна грошъ, и онѣ получаютъ гораздо лучшее выраженіе въ музыкѣ.

Принципъ экономизаціи силы, столь часто нарушаемый въ лирической поэзіи, тѣмъ не менѣе остается въ силѣ, какъ здѣсь, такъ и въ другихъ областяхъ человѣческой дѣятельности, гдѣ мы также зачастую наблюдаемъ его нарушеніе. Его незыблемость обнаруживается прежде всего тѣмъ, что его нарушеніе не остается безнаказаннымъ: всякая дѣятельность, гдѣ трата силы превышаетъ ея накопленіе, гдѣ сила тратится попусту, фатально приходитъ въ упадокъ. Но принципъ оправдывается и иначе: *наблюденіями надъ ходомъ прогрессивнаго развитія въ различныхъ областяхъ человѣческой дѣятельности*. Здѣсь бросается въ глаза множество фактовъ, показывающихъ, что колоссальная и все увеличивающаяся масса энергіи, затрачиваемая человѣчествомъ на созданіе своей культуры, матеріальной и духовной, тратится экономно или съ явнымъ стремленіемъ къ экономіи такъ, чтобы при возможно меньшей тратѣ силъ достигались наилучшіе результаты и чтобы, параллельно тратѣ, неукоснительно совершалось и накопленіе запаса связанной силы, уподобляющейся основному капиталу, на проценты отъ котораго и живетъ прогрессирующее человѣчество. Народы, которые истрачиваютъ самый капиталъ, вырождаются.

Въ исторіи лирической поэзіи *принципъ экономизаціи силы обнаруживается, прежде всего, въ томъ самомъ процессѣ упрощенія и оскудѣнія ритмики и метрики*, о которомъ мы говорили выше и который на первый взглядъ являетъ картину регресса. Въ дѣйствительности же это не регрессъ, *а прогрессъ*. Переходъ отъ сложной, разнообразной и богатой ритмики и метрики старыхъ языковъ къ упрощенной и бѣдной ритмикѣ и метрикѣ новыхъ означаетъ, что нынѣ тѣ же и, навѣрное, лучшіе, высшіе продукты лиризма достигаются съ гораздо меньшей затратой силы. Упростилось „орудіе“ лирики. Вспомнимъ Гейне: какое однообразіе и какая простота метрики, приближающейся къ складу народной пѣсни въ „Buch der Lieder“, а въ „Nordsee“ почти переходящей въ размѣренную прозу, и—какая мощь лирическихъ вдохновеній, осуществляемыхъ столь „дешевыми“ средствами! [1]).

Этотъ процессъ упрощенія метрики есть только частный случай общей прогрессивной эволюціи языковъ, переходящихъ отъ сложныхъ *внѣшнихъ грамматическихъ формъ* старыхъ языковъ къ упрощеннымъ формамъ новыхъ, при чемъ эти формы, лишенныя окончаній и суффиксовъ, способны выражать не только то, что̀ выражалось старыми языками, но многое, чего эти послѣднія выразить не могли. Лишняя затрата времени и силы, неизбѣжныя—въ практикѣ рѣчи и въ словесномъ творчествѣ—для людей, говорящихъ на языкѣ съ богатой ритмикой, съ постояннымъ чередованіемъ долгихъ и краткихъ слоговъ, съ музыкальнымъ удареніемъ, съ сложнымъ внѣшнимъ строемъ грамматическихъ формъ,—устраняется въ новыхъ языкахъ, скудныхъ съ ритмической и съ формально-грамматической стороны. Сбереженная на этомъ важномъ пунктѣ энергія пошла на обогащеніе внутренней жизни языка, на разработку виртуозно-гибкаго синтаксиса современныхъ передовыхъ языковъ, на созданіе образовъ и идей, выражаемыхъ словами.

Возвращаясь къ лирической поэзіи, мы изо всего вышеизложеннаго сдѣлаемъ выводъ, гласящій такъ: въ „словесной лирикѣ“ убыль ритмическихъ силъ языка и оскудѣніе метрики отнюдь не означаетъ убыли и оскудѣнія самихъ лирическихъ эмоцій; это процессъ—экономизаціи силы; лирическія эмоціи не только не оскудѣли, а, напротивъ, достигли небывалой прежде высоты лиризма; и, стало быть, здѣсь, какъ и въ музыкѣ, оправдывается нашъ тезисъ о вѣчности и все возрастающей силѣ ихъ, о томъ, что въ процессѣ прогрессивнаго развитія онѣ достигаютъ той *полноты выраженія*, въ силу которой мы склонны видѣть въ лирикѣ особый видъ человѣческаго творчества.

Читатель помнитъ, что, обратясь къ лирической поэзіи,

---

[1]) Эту мощь вдохновеній я старался показать и объяснить въ этюдѣ о поэзіи Гейне (отдѣльное изданіе 1909 г.).

мы расчленили сложную задачу и выдѣлили одну ея сторону, именно вопросъ объ эволюціи ритмическихъ элементовъ языка, объ оскудѣніи метрики, т.-е. объ историческихъ судьбахъ *внѣшняго, звукового орудія словесной лирики.*—Теперь намъ предстоитъ перейти къ разсмотрѣнію *внутренней стороны ея,*— и это поможетъ намъ обосновать нашъ послѣдній тезисъ, гласящій, что лирика (конечно, не только словесная, а и въ другихъ—также высшихъ—ея формахъ) есть творческая дѣятельность, имѣющая свои цѣли и свое призваніе, отличныя отъ цѣлей и призванія другихъ видовъ творчества, чему, разумѣется, не противорѣчитъ то, *что въ конечномъ итогѣ* всѣ виды человѣческаго творчества сходятся въ стремленіи къ единому высшему идеалу—*полному очеловѣченію* рода человѣческаго.

Положеніе, гласящее, что въ лирикѣ *форма* и *содержаніе* сливаются въ одно нераздѣльное цѣлое, давно стало „общимъ мѣстомъ“. Оно вполнѣ правильно, но только страдаетъ однимъ недостаткомъ: не установлены и не провѣрены *самыя понятія „формы“ и „содержанія“ въ лирикѣ.* Эти термины, взятыя изъ другихъ областей (изъ творчества художественнаго-образнаго, изъ литературной дѣятельности и т. д.), гдѣ они вполнѣ примѣнимы, не совсѣмъ удобны въ примѣненіи къ лирикѣ, творчеству эмоціональному. Слушая какое-либо музыкальное произведеніе, вы испытываете лирическую эмоцію. Гдѣ здѣсь „форма“ и гдѣ „содержаніе“? Есть-ли возможность, да и—надобность разлагать этотъ процессъ на его „формальные элементы“ и на тѣ, которые можно бы признать „содержаніемъ“, влагаемымъ въ извѣстную „форму“, подобно тому какъ въ художественномъ произведеніи содержаніе образовъ и идей вкладывается въ однихъ случаяхъ въ эпическую форму, въ другихъ—въ драматическую, и гдѣ легко распознать особенности формы, какъ таковой,—по художественнымъ пріемамъ, манерѣ письма, способу изложенія и т. д.? Если, вмѣсто музыкальнаго произведенія, возьмемъ словесное, то на первый взглядъ дѣйствительно покажется, что понятія содержанія и формы здѣсь вполнѣ примѣнимы: выраженныя въ стихотвореніи мысли и чувства составятъ *содержаніе*, а размѣръ, структура стиха, его темпъ и другія—звуковыя—особенности будутъ опредѣлены какъ *форма*. Но не трудно убѣдиться, что это—сущая схоластика, быть можетъ, весьма пригодная въ

школѣ, въ педагогическихъ интересахъ (здѣсь безъ нѣкоторой „схоластики“ обойтись нельзя), но для научнаго изученія лирики совершенно безплодная. Дѣло въ томъ, что всѣ эти мысли, чувства, настроенія, выраженныя въ лирическомъ стихотвореніи, вовсе не „вкладываются“ въ „форму“, а вмѣстѣ съ этою „формою“ входятъ въ психологическій составъ эмоціи. Въ словесной лирикѣ эмоція производится не исключительно формою, т.-е. ритмомъ и гармоніей стиха или гармонической конструкціей прозы, *но также и ритмомъ представленій,*— гармоническимъ сочетаніемъ выраженныхъ мыслей и чувствъ. Нерѣдки случаи, когда лирическая эмоція (и очень сильная) возникаетъ подъ воздѣйствіемъ именно этого ритма представленій, безъ содѣйствія звукового ритма стиха или прозы. Содѣйствіе звукового ритма весьма часто теряетъ свое значеніе, идетъ на убыль и, наконецъ, становится мнимымъ. Вотъ примѣрная схема такой убыли: 1) вы громко декламируете стихотвореніе, испытывая лирическую эмоцію, въ осуществленіи которой огромную роль играетъ звуковой ритмъ (размѣръ стиха, его темпъ, его „фактура“, риѳма и пр.); 2) вы читаете стихотвореніе вполголоса или шопотомъ („про себя“), вникая больше въ его смыслъ, въ его „содержаніе“; звуковой ритмъ уже на-ущербѣ; 3) вы читаете стихотвореніе, какъ говорится, только глазами, замѣняя звуковой ритмъ *зрительными представленіями* (печатныхъ строкъ, внѣшней-зрительной формой стихотворенія) и, что̀ важнѣе, *представленіемъ звукового ритма*; этотъ ритмъ данъ не въ видѣ воспріятія звуковъ, а въ видѣ ихъ *представленія*; оно является *актомъ воспоминанія*, если звуковой ритмъ стихотворенія былъ извѣстенъ вамъ раньше, или же, въ противномъ случаѣ,—болѣе творческимъ актомъ построенія (проекціи) этого ритма силою конструктивнаго воображенія и на основаніи зрительныхъ впечатлѣній; въ томъ и въ другомъ случаѣ звуковой ритмъ отсутствуетъ—какъ воспріятіе, какъ наличность звуковъ съ ихъ психофизическимъ эмоціональнымъ дѣйствіемъ,—онъ замѣненъ ритмомъ звуковыхъ представленій; его можно назвать въ этомъ случаѣ воображаемымъ или *фиктивнымъ*; 4) отъ фикціи до мнимости уже недалеко: а) вы не имѣете передъ глазами текста стихотворенія и не можете возстановить его въ памяти, но хорошо помните выраженныя въ немъ мысли и чувства и живо представляете себѣ то настроеніе, которое оно вызывало въ васъ,—

и вотъ вы его „импровизируете“ — „своими словами“; въ результатѣ вы можете испытать ту же или аналогичную лирическую эмоцію, какую испытывали раньше, читая это стихотвореніе; эта эмоція осуществилась безъ содѣйствія звукового ритма, который потерянъ, или, если хотите, при нѣкоторомъ лишь содѣйствіи смутнаго воспоминанія о немъ,—содѣйствіи, которое даже въ счетъ не идетъ; она осуществилась почти исключительно силою ритмическаго сочетанія представленій, т.-е. извѣстныхъ мыслей и чувствъ и гармоничностью вызваннаго ими настроенія; здѣсь остатки (смутныя представленія) звукового ритма могутъ считаться величиною мнимою; б) отъ такихъ случаевъ нужно отличать тѣ, когда звуковой ритмъ еще не созданъ, а поэтъ уже переживаетъ лирическую эмоцію, вызываемую мыслями, чувствами, настроеніями. Спеціальное дарованіе поэтовъ—лириковъ или композиторовъ въ томъ и состоитъ, что у нихъ, подъ весьма различными вліяніями—воспоминаній, случайно-пришедшей мысли, того или иного чувства, ими испытаннаго, картинъ природы, мимолетнаго впечатлѣнія и т. д., легко вызывается ритмическое вообще и гармоническое въ частности сочетаніе душевныхъ движеній, ищущее вылиться въ соотвѣтственную звуковую форму. Иногда форма возникаетъ очень быстро, почти моментально (это—то, что̀ называется импровизаціей), но чаще она слагается постепенно, требуя продолжительной и нерѣдко кропотливой работы. *Ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ нельзя понимать дѣло такъ, что для готоваго содержанія подыскивается и разрабатывается подходящая форма*: въ обоихъ случаяхъ созидающійся звуковой ритмъ только усиливаетъ и развиваетъ ритмичность душевныхъ движеній, возникшую раньше, и оба ритма въ дальнѣйшемъ сливается въ одно цѣлое, въ которомъ нѣтъ ни „содержанія“, ни „формы“; передъ нами лирическая эмоція, слагающаяся изъ психофизическихъ и чисто-психическихъ элементовъ; здѣсь двѣ волны, изъ которыхъ одна, чисто-психическая, поднялась раньше, а другая, волна звуковой эмоціи, возникла вслѣдъ за нею, ею возбужденная; когда эта вторая волна догонитъ первую, тогда только и будетъ положено начало созданію произведенія въ цѣломъ, и въ этомъ цѣломъ нѣтъ надобности различать „содержаніе“ (мысли, чувства) отъ „формы“. Въ этомъ процессѣ, въ особенности при постепенномъ возникновеніи звукового ритма, явственно наблюдается моментъ, когда этотъ ритмъ (т.-е. именно „звуковая форма“) не существуетъ или существуетъ лишь потенціально, и поэтъ переживаетъ чисто-психическую эмоцію, волну лирическаго подъема души, который можетъ и не разрѣшиться созданіемъ „формы“: лирическій процессъ на-лицо, а „звуковой формы“ нѣтъ.

Этотъ послѣдній случай особенно важенъ для изученія природы и самобытныхъ цѣлей лиризма. Вся суть дѣла и цѣль — въ лирикѣ — сводятся *къ гармоническому сочетанію душевныхъ элементовъ, къ созданію психическаго ритма „думъ и чувствъ“*, однимъ словомъ того, что̀ мы называемъ *лирической эмоціей*. Если, прочитавъ стихотвореніе, вы не испытали этой эмоціи, — стихотвореніе пропало для васъ, какъ лирическое. Если поэтъ не пережилъ лирической эмоціи, когда „творилъ“, то это значитъ, что онъ совсѣмъ и не „творилъ“, а только сочинялъ стихи, которые могутъ быть отличными и даже художественными, но которые къ области лирики не принадлежатъ. И вотъ *такія-то* стихотворенія вы и можете разлагать на „форму“, и на „содержаніе“, относя къ первой стихотворный размѣръ со всѣми его принадлежностями, а ко второму—образы, мысли, чувства, выраженные въ стихотвореніи, и такъ наз. „идею“ его. Передъ вами художественное или просто литературное произведеніе, въ которомъ въ самомъ дѣлѣ есть „форма“, есть „содержаніе“, — есть „идея“. Но лишь только эту „форму“, это „содержаніе“ подхватитъ лирическая эмоція, закружитъ и унесетъ въ своемъ потокѣ, то моментально все это исчезнетъ,—форма перестанетъ быть формою, „содержаніе“ само превратится въ эмоцію и растворится въ эмоціи „формы“, а „идея“ испарится безслѣдно. „Идея“, какъ цѣль, есть принадлежность *мышленія логическаго* и *художественно-образнаго;* ея нѣтъ въ творчествѣ эмоціональномъ, гдѣ цѣлью процесса является созданіе не идей, а высшей гармоніи духа, достигаемой гармоническимъ сочетаніемъ душевныхъ элементовъ и ихъ „лирическимъ движеніемъ“ различной силы и различнаго душевнаго захвата. Терминъ „идея“ можетъ быть примѣненъ къ лирической поэзіи только въ томъ особомъ смыслѣ, въ какомъ онъ примѣняется къ музыкѣ, когда говорятъ о „музыкальныхъ идеяхъ“. Въ этомъ смыслѣ можно вообще говорить о „лирическихъ идеяхъ“, понимая подъ ними индивидуальный (у каждаго лирика) пошибъ или характеръ лириче-

скихъ эмоцій. Пушкинъ имѣлъ свои „лирическія (т.-е. лирико-поэтическія) идеи“, какъ Бетховенъ—свои „музыкальныя идеи“.

Для устраненія недоразумѣній вернусь къ той бьющей въ глаза особенности лирики, о которой я уже говорилъ выше: лирическія эмоціи легко возбуждаются по всякимъ поводамъ, сопутствуютъ человѣчеству на всѣхъ поприщахъ и путяхъ его и, такъ сказать, охотно вмѣшиваются въ весьма различныя сферы, даже такія, которыя, судя à priori, представляютъ для нихъ неблагодарную почву. Оттуда—рѣзко выраженный *прикладной характеръ лирики:* достаточно вспомнить о лирикѣ *религіозной*, *военной*, *патріотической*, *любовной* и т. д. Такъ вотъ, и является соблазнъ искать здѣсь, въ этомъ прикладномъ характерѣ лирики, ея *идей*—въ обычномъ смыслѣ этого слова, а въ этихъ идеяхъ—усматривать ея *цѣли*. Съ этой точки зрѣнія, идея и цѣль религіозной лирики сводились бы къ развитію понятій о Божествѣ, объ отношеніяхъ человѣка къ Богу и т. д. и къ возбужденію религіознаго чувства; въ патріотической лирикѣ нетрудно было бы усмотрѣть идею любви къ отечеству и сказать, что цѣль этого отдѣла лирики—возбуждать патріотическое чувство и т. д.

Но это значило бы забывать, что этого рода *идеи*, а равно и чувства, съ ними связанныя (напр. религіозное, патріотическое и др.), сами по себѣ отнюдь не „лиричны“, что они не вытекаютъ изъ сущности лиризма и являются въ отношеніи къ нему чѣмъ-то постороннимъ. Далѣе, оказалось бы, что лирика имѣетъ не одну цѣль, а множество цѣлей и при томъ — весьма различныхъ, часто даже діаметрально-противоположныхъ и несогласуемыхъ (есть лирика воинственныхъ настроеній, вражды, мести и т. д. и есть лирика христіанской любви, всепрощенія, мира и идиллическихъ настроеній). Наконецъ, не слѣдуетъ смѣшивать идей и цѣлей, вытекающихъ изъ *прикладного значенія* той или иной человѣческой дѣятельности (въ данномъ случаѣ — лирики), съ тѣми „идеями“ и цѣлями, которыя опредѣляются ея сущностью, ея психологическою природою. Если допустимъ такое смѣшеніе, то окажется, что, напр., цѣль многочисленныхъ эротическихъ стихотвореній состоитъ въ возбужденіи полового чувства, идея и цѣль „Скупого рыцаря“ — доказать, что скупость — порокъ, цѣль живописи — украшать картинами комнаты богатыхъ людей, цѣль скульптуры—поставлять монументы и надгробные памятники, цѣль химіи — опредѣлять доброкачественность воды и съѣстныхъ припасовъ и т. д. безъ конца. Мало ли кому и чему можетъ служить—на пользу или на вредъ—та или иная вѣтвь человѣческой дѣятельности! Всякая изъ нихъ имѣетъ или можетъ имѣть свою прикладную сторону. Имѣетъ ее и лирика. Но если мы хотимъ уяснить себѣ ея истинную цѣль, ея специфическое призваніе, то мы должны попытаться вывести эту цѣль и призваніе изъ самой сущности лиризма, изъ природы лирическаго процесса и лирическаго творчества, а не изъ практическаго примѣненія лирики, гдѣ такъ много противорѣчій и злоупотребленій. Тотъ же принципъ необходимо строго соблюдать и при опредѣленіи специфическихъ цѣлей художественнаго (образнаго) познанія и творчества, научной и философской дѣятельности. И только въ свѣтѣ этихъ истинныхъ цѣлей, выведенныхъ изъ сущности процесса, и можетъ выясниться *настоящее прикладное значеніе* той или иной дѣятельности, которое слѣдуетъ отличать отъ случайныхъ, временныхъ и часто недостойныхъ ея или неподобающихъ ей примѣненій къ жизни.

Итакъ, обратимся къ вопросу о сущности, о психологической природѣ лирики. Все предыдущее изложеніе подготовило насъ къ выводу, что лирика, основываясь на дѣйствіи гармоническаго ритма и разрѣшаясь особыми эмоціями, которыя, въ отличіе отъ всякихъ другихъ, мы называемъ „лирическими“, дѣйствуетъ на душу умиротворяющимъ и возвышающимъ образомъ. Она создаетъ гармонію духа. Она отвлекаетъ отъ мелочей душевнаго обихода, очищаетъ душу отъ всего ея сора и вздора, оздоровляетъ и просвѣтляетъ ее. Подъ воздѣйствіемъ лирики мы становимся человѣчнѣе. Она дѣйствуетъ благотворно на нравственную сторону человѣка, укрощая страсти и укрѣпляя задерживающую волю. Послѣднее утвержденіе покажется рискованнымъ лишь тому, кто не далъ себѣ труда уяснить психологическія отношенія лирическихъ эмоцій къ другимъ эмоціямъ и къ аффектамъ. Нельзя сомнѣваться въ томъ, что на всѣ другія эмоціи (и аффекты) лирическая эмоція дѣйствуетъ смягчающимъ образомъ, а нерѣдко и парализуетъ ихъ. Прежде всего такъ дѣйствуетъ она на половое чувство съ его эмоціями и аффектами. Въ эротической поэзіи, *если только она въ самомъ дѣлѣ лирична*, гораздо меньше соблазна, чѣмъ въ тѣхъ произведеніяхъ образнаго искусства,

въ которыхъ вопросъ любви и пресловутая половая проблема трактуются съ цѣлью моральнаго воздѣйствія на читателя. Та доля соблазна, какую можно, при желаніи найти въ эротической лирикѣ Гейне, Пушкина и другихъ, ничтожна сравнительно съ эротическимъ соблазномъ, напр. „Крейцеровой сонаты“ Толстого. Половое чувство, по существу очень эмоціональное и легко переходящее въ аффектъ, возбуждается прежде всего представленіями, образами. Въ лирической поэзіи эти образы обезвреживаются лирической эмоціей. Относительнымъ укрощеніемъ полового инстинкта и облагороженіемъ любви человѣчество обязаны лирикѣ не меньше, если не больше, чѣмъ—этикѣ.

Военная лирика и музыка „подымаетъ духъ“ войска, „воодушевляетъ“ на подвигъ, но вѣдь онѣ не разрѣшаются боевой эмоціей или боевымъ аффектомъ. Онѣ скорѣе умѣряютъ и дисциплинируютъ боевой пылъ, а кромѣ того успокаиваютъ взвинченную нервную систему и прогоняютъ страхъ.

Пріободрять психику, успокаивать взбудораженную душу и прогонять страхъ—это, можно сказать, одно изъ важнѣйшихъ практическихъ приложеній „лирики“, вытекающихъ изъ ея психологической природы. Съ лирически-приподнятымъ и гармонически-упорядоченнымъ состояніемъ души эмоція и аффектъ страха несовмѣстимы. Толпу, охваченную паникою (напр., при пожарѣ въ театрѣ), можно успокоить звуками оркестра. Когда человѣку страшновато и жутко гдѣ-нибудь на пустынной дорогѣ или ночью на кладбищѣ, онъ поетъ пѣсню и пріободряется.

Несовмѣстимы съ лирическою эмоціею также эмоціи и аффекты гнѣва, злобы, ярости. Въ библейской легендѣ о томъ, какъ Давидъ укрощалъ музыкою гнѣвъ царя Саула, скрывается глубокій психологическій смыслъ. Разгнѣваннаго человѣка можно успокоить пѣніемъ или музыкой, а съ другой стороны какое-нибудь лирическое стихотвореніе или пѣсня, которыхъ текстъ способенъ вызвать злобное чувство, предотвращаетъ дѣйствіемъ лирической эмоціи возможность перехода этого злобнаго чувства въ соотвѣтственную эмоцію и аффектъ злости. Оно становится, такъ сказать, „платоническимъ“, подобно тому какъ превращается въ „платоническое“, подъ воздѣйствіемъ эротической лирики, половое чувство, казалось бы, уже готовое перейти въ эмоцію подъ вліяніемъ соблазнительнаго текста пьесы.

Всему вышесказанному мы подведемъ итогъ, гласящій, что лирическія эмоціи, по самой природѣ своей, призваны противодѣйствовать грубымъ инстинктамъ, животнымъ страстямъ и множеству отрицательныхъ эмоцій и аффектовъ, разлагающихъ, угнетающихъ душу, какъ, напр., это дѣлаетъ страхъ, или ожесточающихъ ее, какъ это дѣлаетъ гнѣвъ.

Гармоническій ритмъ лирики упорядочиваетъ, „собираетъ“ душу и создаетъ ту гармонію душевныхъ движеній и ту высоту душевнаго строя, благодаря которымъ изъ души изгоняются мелкія чувства, низменныя побужденія, дурныя или вредныя эмоціи—злобы, гнѣва, страха. Разумѣется, это благое дѣйствіе лирики кратковременно; это—мгновенія; но изъ такихъ мгновеній годами въ жизни человѣка и тысячелѣтіями въ жизни человѣчества складываются огромныя суммы лирическихъ эмоцій и развивается ихъ огромная энергія, которая могущественно вліяетъ въ смыслѣ возможно большаго облагороженія, просвѣтлѣнія и укрѣпленія психики человѣческой.

Но есть лиризмъ и лиризмъ. По силѣ воздѣйствія и по своему внутреннему достоинству лирическія эмоціи разнообразятся до безконечности,—отъ монотонной пѣсни дикаря до высшихъ созданій лирической поэзіи и музыки, отъ дикой, аффектированной пляски дикарей до современныхъ танцевъ балета. Различается психологія лиризма также и по разновидностямъ лирики, каковы лирическая поэзія, пѣсня, музыка, танцы. Я не могу входить здѣсь въ анализъ всѣхъ этихъ отличій и ограничусь лишь немногими соображеніями.

Въ другихъ статьяхъ я уже указывалъ на то, что ритмъ есть порядокъ, а порядокъ—экономія. Я повторю это въ такой формѣ: *гармоническій ритмъ лирики создаетъ эмоціи, отличающіяся отъ большинства другихъ эмоцій тѣмъ, что онѣ, эти „лирическія эмоціи“, экономизируютъ психическую силу, внося стройный порядокъ въ „душевное хозяйство“*. Къ этому и сводятся спеціальныя цѣли лиризма, въ этомъ его призваніе. Въ другихъ областяхъ человѣческой дѣятельности и творчества мы также наблюдаемъ это стремленіе къ порядку и экономіи силъ. Но тамъ это достигается иными средствами,—не ритмомъ, а, напр., созданіемъ обобщающихъ образовъ (въ искусствѣ) и идей (въ наукѣ и философіи). Тамъ есть свои эмоціи, но онѣ имѣютъ второстепенное значеніе, служа лишь симптомами и спорадическими спутниками процесса. Особенность и

ничѣмъ незамѣнимая роль лирики въ томъ и состоитъ, что здѣсь порядокъ и экономія осуществляются именно въ сферѣ эмоціональныхъ процессовъ, т.-е. въ самой безпорядочной, прихотливой и неэкономной сферѣ психики, и что ея упорядоченіе, ея обузданіе совершается силою опять-таки *эмоціи*, а не чисто интеллектуальными продуктами, каковы идеи и образы. И понятно, что, при всемъ своемъ могуществѣ и достоинствѣ, идеи философіи и науки и образы искусства не могутъ замѣнить лирическую эмоцію. Экономія силы, упорядоченіе и оздоровленіе духа, ими осуществляемыя,—не тѣ и не такія, какія осуществляются силою лиризма.

Лирика ничѣмъ незамѣнима по существу дѣла, и оттуда же вытекаетъ и другая ея особенность: она дѣйствуетъ непосредственно — *своими продуктами*, т.-е. ритмомъ, вызывающимъ лирическую эмоцію, между тѣмъ какъ философія и наука дѣйствуютъ не столько готовыми продуктами (идеями, „законами“, гипотезами), сколько своими *методами*. Для того, чтобы во всей силѣ испытать благое дѣйствіе философіи и науки, недостаточно познакомиться съ выводами, „послѣдними словами“, а нужно войти въ курсъ дѣла, усвоить методъ изученія, пріобщиться къ процессу философскаго и научнаго мышленія. Это доступно далеко не всѣмъ. Въ лирикѣ только высшія ея созданія требуютъ изученія и проникновенія въ процессъ творчества. Но въ ея огромномъ репертуарѣ всякій найдетъ готовые продукты, какіе ему доступны и нужны. Что касается образнаго искусства, то на первый взглядъ можетъ показаться, что здѣсь дѣло обстоитъ такъ же, какъ и въ лирикѣ. Высокія созданія искусства требуютъ, какъ и высокія созданія лирики, изученія и проникновенія въ процессъ, да еще и личнаго опыта жизни. Въ его обширномъ репертуарѣ найдется многое, доступное большинству и не требующее ни изученія, ни проникновенія въ процессъ творчества, и, казалось бы, здѣсь нѣтъ разницы между образнымъ искусствомъ и лирикою. Но въ дѣйствительности выходитъ иначе. Художественные образы, въ томъ числѣ и общедоступные, въ большинствѣ случаевъ воспринимаются—какъ готовый продуктъ, безъ того, что̀ называется „повтореніемъ творчества“, и тогда утрачиваютъ свою художественную силу, остаются непонятыми, и произведеніе дѣйствуетъ не какъ художественное, а какъ „легкое чтеніе“, какъ забава. И тутъ-то, между прочимъ, и обнаруживается

близкое психологическое родство образнаго искусства съ наукой и философіей и его принципіальное отличіе отъ лирики: художественный образъ, какъ и философская идея или научный законъ, есть продуктъ мысли, *интеллектуальнаго въ тѣсномъ смыслѣ* творчества, а не ритма съ его эмоціональнымъ дѣйствіемъ. Чтобы восчувствовать художественность образа, нужно сперва понять его, уяснить себѣ его обобщающее значеніе, его смыслъ. Если это сдѣлано, то, какъ симптомъ и результатъ процесса „художественнаго познанія“, возникаетъ такъ наз. „эстетическое чувство“, легко переходящее въ художественную эмоцію и даже — въ иныхъ случаяхъ — въ соотвѣтственный аффектъ. Но кто изъ насъ не знаетъ, по личному опыту и по наблюденію надъ другими, что сплошь и рядомъ завѣдомо — художественныя произведенія воспринимаются безо всякаго „эстетическаго чувства“ и, вызывая разныя другія эмоціи, напр., жалости, состраданія, негодованія, отнюдь не производятъ специфической художественной эмоціи. Это значитъ, что *ихъ художественное дѣйствіе не осуществилось*, но отсюда еще не слѣдуетъ, что знакомство съ этими произведеніями прошло безслѣдно: результаты были, и при томъ разные — хорошіе и дурные. Они будутъ хорошими, если произведеніе дало полезныя фактическія свѣдѣнія, или возбудило добрыя чувства; они будутъ дурными, если произведеніе дало ненужныя и нежелательныя свѣдѣнія или возбудило дурныя чувства, что и бываетъ нерѣдко Къ числу хорошихъ результатовъ нужно отнести и тотъ, который сводится просто къ невинному развлеченію и отдыху.—Вотъ именно этой-то двойственности и нѣтъ въ лирикѣ: лирика, если лирическая эмоція не осуществилась, перестаетъ быть лирикой, исчезаетъ безслѣдно и безрезультатно; если лирическая эмоція осуществилась,—лирика дала все, что могла дать, или,—что субъектъ могъ отъ нея взять, и то, что онъ взялъ,—всегда благотворно.

V.

Эти соображенія, между прочимъ, приводятъ къ необходимости пересмотра вопроса объ отношеніяхъ между лирической эмоціей и эстетическимъ чувствомъ съ его чисто-художественной эмоціей. Еще недавно я усматривалъ тѣсное родство между

ними и даже былъ склоненъ отожествлять ихъ, полагая, что лирическая и эстетическая эмоціи—только разновидности одного и того же душевнаго движенія. Теперь я убѣждаюсь въ томъ, что это—явленія весьма различныя по существу и весьма различнаго происхожденія. Начнемъ съ послѣдняго пункта.

Лирическія эмоціи, въ своемъ первоисточникѣ, восходятъ въ глубочайшую доисторическую и даже дочеловѣческую древность. Первобытный „поэтическій синкретизмъ“ былъ явленіемъ лирическимъ по преимуществу. Ему предшествовала долгая эпоха развитія языка, эпоха, когда „языкъ“ былъ не столько явленіемъ мысли, сколько—явленіемъ чувства, когда онъ слагался изъ ритмическихъ и эмоціональныхъ элементовъ. Это была уже „лирика“, конечно, очень не высокой пробы, но зато необычайно сильная, и „лиризмъ“ этой еще не совсѣмъ человѣческой древности былъ лиризмомъ могучихъ аффектовъ. О какомъ бы то ни было „эстетическомъ чувствѣ“ тутъ не можетъ быть и рѣчи. Не приходится также говорить о немъ, возстановляя картину болѣе поздняго, уже вполнѣ человѣческаго „поэтическаго синкретизма“. Не стоитъ подымать о немъ вопроса, когда рѣчь идетъ о пѣсняхъ, музыкѣ, танцахъ и даже рисункахъ, татуировкѣ и другихъ „украшеніяхъ“ дикарей. Эстетическое чувство могло возникнуть лишь въ сравнительно позднія, историческія эпохи, да и то развивалось оно очень медленно и неравномѣрно, у однихъ народовъ быстрѣе и полнѣе, у другихъ медленнѣе и слабѣе. Впервые оно расцвѣло у древнихъ грековъ—въ связи съ пышнымъ развитіемъ ихъ художественнаго творчества. Эллины (да и то не всѣ) были націей, одаренной исключительными художественными силами, что и выразилось въ ихъ несравненной скульптурѣ и въ ихъ эпической и драматической поэзіи.

Чтобы не запутаться въ этомъ вопросѣ, необходимо разграничить *понятія*, съ которыми имѣемъ тутъ дѣло. Это будетъ первый шагъ къ разграниченію самихъ явленій, скрытыхъ и спутанныхъ подъ неопредѣленнымъ и расплывчатымъ общимъ понятіемъ *„эстетическаго чувства“*, или, какъ часто говорятъ, *„чувства красоты“*. Тутъ происходитъ то же самое, что̀ нерѣдко случается, когда ведутъ рѣчь, напр., о любви и когда остается невыясненнымъ, о какомъ именно чувствѣ идетъ дѣло: о чувствѣ ли влюбленности, о любви ли родительской, о любви ли къ отечеству, къ истинѣ, къ ближнему и т. д.; вѣдь все

это—чувства весьма различныя... Такъ и здѣсь: подъ понятіе „эстетическаго чувства“ или „чувства красоты“ подводятъ и чувство, испытываемое нами при созерцаніи картинъ природы, и то особое удовольствіе, которое возбуждаютъ у дамъ изящные костюмы и шляпки, и пріятное чувство, вызываемое, напр., „красивымъ“ узоромъ, и чувство красоты человѣческаго тѣла, и наконецъ художественную эмоцію, да еще — въ придачу — и эмоцію лирическую. Это называется „обобщать“! На такомъ-то „обобщеніи“ и основана вульгарная эстетика.

И первое, что̀ необходимо сдѣлать, это—провести рѣзкую грань между понятіемъ *„художественнаго чувства“ съ его эмоціей* съ одной стороны и понятіемъ *„общеэстетическаго чувства“ („чувства красоты“)* — съ другой. Подъ этимъ послѣднимъ понятіемъ въ свою очередь скрывается масса весьма различныхъ явленій, и, объединяя ихъ подъ общимъ терминомъ, я не претендую „обобщать“ ихъ и даже сомнѣваюсь въ возможноти такого „обобщенія“. Нужно сперва доказать, что, напр., чувство красоты человѣческаго тѣла и чувство красоты узора, вышивки и т. д. въ самомъ дѣлѣ, по существу, одно и то же чувство, и что они—одного и того же происхожденія. И я склоненъ думать, что доказать этого нельзя. Эстетическихъ чувствъ множество, нѣкоторыя изъ нихъ сближаются и по существу и по происхожденію, другія находятся между собою лишь въ отдаленномъ родствѣ; третьи ничего общаго не имѣютъ. Это—пока—искусственная объединяющая схема, въ рамки которой мы согласились включить массу разнообразныхъ явленій, которыхъ происхожденіе и природу нужно еще выяснить, и тогда будетъ видно, какія изъ нихъ въ самомъ дѣлѣ могутъ быть подведены подъ точно установленное *психологическое понятіе* „эстетическаго чувства“, а какія не могутъ и нуждаются въ другомъ опредѣленіи. Я объединяю ихъ—пока—въ эту группу для того только, чтобы показать, что такъ называемое „чувство художественной красоты“, которое мы будемъ называть „художественною эмоціею“, къ этой группѣ не принадлежитъ, что оно было отнесено къ ней по недоразумѣнію,— и давно пора выдѣлить его оттуда и изучать особо, какъ явленіе—совсѣмъ другого порядка и происхожденія.

Художественная эмоція есть специфическое чувство [1]),

[1]) Беру этотъ терминъ „чувство“—въ обширномъ смыслѣ, въ какомъ онъ примѣнимъ къ *чувству* въ тѣсномъ смыслѣ, и къ эмоціи, и къ аффекту.

выдѣляющееся въ процессѣ художественнаго (образнаго творчества) и также въ процессѣ воспріятія художественнаго произведенія (извѣстно, что второй процессъ есть лишь повтореніе перваго). Гдѣ нѣтъ художественнаго процесса (созданія или воспріятія образа), *тамъ не можетъ быть и художественной эмоціи.*

Художественная эмоція принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя можно назвать *въ тѣсномъ смыслѣ „интеллектуальными“, эмоціями мысли по преимуществу*: она возникаетъ въ процессѣ умственнаго — творческаго — труда, и если сближать ее съ какими-либо другими, то только — съ эмоціями, сопровождающими философское и научное творчество (включая сюда и прикладную науку). Психологія явленія представляется намъ въ слѣдующемъ видѣ. Созданіе обобщающей идеи (научной или философской) и обобщающаго образа (въ искусствѣ, при чемъ все-равно, будетъ ли это образъ типичный, или символическій, или схематическій, — лишь бы онъ обобщалъ), а равно и воспріятіе уже созданной идеи и созданнаго образа сопровождаются умственнымъ ощущеніемъ порядка и свѣта, внесенныхъ въ хаосъ и тьму разрозненныхъ явленій, — отраднымъ ощущеніемъ силы мысли, сконцентрированной въ одномъ пунктѣ (въ идеѣ, въ образѣ), откуда исходятъ лучи умственнаго свѣта, — наконецъ ощущеніемъ какъ бы облегченія ума, сбросившаго тяжесть непониманія, незнанія, безотвѣтныхъ вопросовъ. *Созданіе обобщающей идеи и обобщающаго образа есть отвѣтъ на вопросъ, — сложный актъ философскаго, научнаго и художественнаго предицированія, и психологія сопутствующихъ этому процессу чувствъ и эмоцій коренится въ психологіи ощущеній, сопровождающихъ всякій актъ предицированія и въ особенности актъ грамматическаго предицированія.* Данъ *отвѣтъ* на вопросъ, найдено *сказуемое*, — и субъектъ ощущаетъ родъ умственнаго удовлетворенія. Найдена идея, созданъ образъ, — и субъектъ чувствуетъ своеобразную интеллектуальную радость. *Это чувство болѣе или менѣе эмоціонально*, и его эмоціональность усиливается по мѣрѣ восхожденія отъ простыхъ актовъ предицированія (въ рѣчи) къ сложнымъ актамъ мысли, переходящимъ въ творчество мыслителя, ученаго, изобрѣтателя, художника.

Родство эмоцій художественныхъ съ эмоціями научными и философскими обнаруживается и общностью ихъ происхо-

жденія. Всѣ эти виды мышленія, — философское, научное и художественное (образное), — возникли изъ одного и того же источника — *изъ мышленія миѳологическаго*, а первоисточникомъ этого послѣдняго былъ языкъ съ его отвлеченіями, его образами и его актомъ предицированія. Въ эпоху научно-философско-художественнаго *синкретизма*, т.-е. сліянія зачатковъ будущей науки, философіи и искусства въ миѳѣ, надо полагать, не существовало особыхъ „художественныхъ“ эмоцій, отличныхъ отъ „научныхъ“ и „философскихъ“; а были эмоціи миѳологическаго мышленія, впослѣдствіи дифференцировавшіяся на философскія, научныя и художественныя — вмѣстѣ съ соотвѣтственнымъ дифференцированіемъ самого мышленія. Рапсоды, слагавшіе и пѣвшіе поэмы Гомера, уже должны были испытывать художественную эмоцію, а Пиѳагоры, Ѳалесы, Гераклиты, безъ сомнѣнія, знали философскую и архаически-научную. Но, я думаю, люди, которые умѣли уже — и весьма недурно — рисовать сѣвернаго оленя и мамонта (есть находки такихъ рисунковъ — на рогѣ оленя и на кости мамонта), — еще не вѣдали обособленныхъ художественныхъ эмоцій — и не только потому, что эти рисунки были только копіями (иная копія можетъ сопровождаться художественной эмоціей, хотя бы слабой) но главнымъ образомъ потому, что это „творчество“ рисунка не могло быть обособлено отъ состава миѳологическихъ (въ данномъ случаѣ зооморфическихъ) понятій; и если, рисуя мамонта, человѣкъ переживалъ извѣстную эмоцію, то это была, такъ сказать, „синкретическая“ эмоція, въ которой рѣшающую роль игралъ не образъ самъ по себѣ, какъ таковой, а цѣлый комплексъ миѳологическихъ понятій и вѣрованій. То же самое мы скажемъ и о рисовальномъ искусствѣ дикарей, которые (напр. бушмены) весьма удачно рисуютъ животныхъ и цѣлыя сцены изъ области отношеній человѣка къ животнымъ (напр. охоту).

Художественная эмоція, въ ея чистомъ видѣ, въ ея обособленности отъ другихъ родственныхъ ей эмоцій, возникаетъ съ того момента, когда образъ утрачиваетъ свое миѳологическое значеніе, когда онъ перестаетъ быть религіознымъ символомъ, когда, наконецъ, онъ освобождается отъ примѣсей „научно-философской“ мысли. Впослѣдствіи же — на извѣстной высотѣ культуры — послѣ того какъ образное искусство давно выдѣлилось и образовало особую вѣтвь творчества и техники,

художникъ получитъ возможность—безъ опасенія рецидива—посвящать свое искусство служенію миѳу, религіи, философіи,—чему угодно. Онъ изваяетъ Зевса или Палладу и при этомъ будетъ ясно сознавать границы, отдѣляющія его — художественное — творчество отъ миѳа и религіи и, переживая, можетъ быть рядъ эмоцій, — связанныхъ съ миѳологическими понятіями и религіозными вѣрованіями его эпохи, сумѣетъ отличать отъ нихъ ту специфическую эмоцію творчества, которую онъ испытаетъ—какъ художникъ.

Такой взглядъ на художественную эмоцію, на ея психологическую природу и ея происхожденіе заставляетъ насъ отдѣлять ее, какъ явленіе, и ея *понятіе* отъ явленія и понятія такъ-называемыхъ „эстетическихъ чувствъ“ различнаго происхожденія и различной давности. Возьмемъ, для примѣра, эстетику половой любви, эстетику украшеній, причесокъ и т. д., эстетику войны (и такая, несомнѣнно, существуетъ), эстетику племенныхъ, классовыхъ и сословныхъ отличій (и такая есть), и мы легко поймемъ, что всѣ эти „эстетики“ ничего общаго не имѣютъ съ художественнымъ творчествомъ и его эмоціями.

Итакъ, мы отдѣляемъ *художественное чувство* отъ массы разнообразныхъ *эстетическихъ* чувствъ. Это необходимо было сдѣлать, прежде чѣмъ сопоставлять его съ лирической эмоціей. Сопоставляя ихъ, мы найдемъ въ ихъ психологіи нѣкоторыя черты, ихъ сближающія, напр., хотя бы то, что и та и другая эмоція (художественная и лирическая) одинаково принадлежатъ къ области высшаго творчества, что онѣ упорядочиваютъ психику, экономизируютъ силу, доставляютъ высокое наслажденіе и т. д. Но, за вычетомъ такихъ чертъ сходства, принципіальное различіе между этими двумя явленіями бросается въ глаза. Оно сводится къ слѣдующему.

1) Необходимымъ условіемъ или импульсомъ для возникновенія художественной эмоціи является *образъ*; лирическая же эмоція, какъ мы знаемъ, возникаетъ подъ воздѣйствіемъ *ритма*.

2) Воспріятіе художественнаго образа далеко не всегда сопровождается появленіемъ художественной эмоціи; чаще всего это — не эмоція, а простое чувство (художественное), играющее болѣе видную роль въ процессѣ созданія образа, чѣмъ въ процессѣ его воспріятія; но и въ томъ и въ другомъ оно не составляетъ сущности процесса, а является только его

спутникомъ и симптомомъ. Лирическая эмоція, наоборотъ, образуетъ самую сущность лирическаго процесса, какъ творческаго, такъ и процесса воспріятія. Если ея нѣтъ, или если это—не эмоція, а простое чувство, то нѣтъ и самаго процесса.

3) Художественное чувство съ его эмоціей принадлежитъ къ разряду *чисто-интеллектуальныхъ чувствъ*, сопровождающихъ актъ созданія или воспріятія художественныхъ образовъ, которые имѣютъ психологическое значеніе *сказуемаго*; *это — эмоціи предикативности*. Лирическая же эмоція не имѣетъ никакого отношенія къ предицирующему акту; она — явленіе *интеллектуальное только въ обширномъ, но отнюдь не въ тѣсномъ смыслѣ этого слова*. Есть много чувствъ и эмоцій, которыя мы имѣемъ право назвать *интеллектуальными (умственными) въ обширномъ смыслѣ*: это — всѣ тѣ, которыя являются симптомомъ или слѣдствіемъ мозгового возбужденія и отлагаются въ процессѣ умственной дѣятельности; большею частью онѣ сопутствуютъ безсознательнымъ или подсознательнымъ процессамъ мысли. Сюда мы отнесемъ, напр., чувство мозгового утомленія, чувство пріятнаго возбужденія умственной сферы, ощущаемое при успѣшности умственной работы, а также являющееся ея предвѣстникомъ, вообще—всѣ эмоціи, вызываемыя не тѣмъ или инымъ опредѣленнымъ актомъ мысли, не ея продуктомъ, а самою работою мысли, затратою и экономизаціею мозговой энергіи. Наконецъ сюда же слѣдуетъ отнести всѣ тѣ чувства, эмоціи и аффекты, которые возникаютъ подъ непосредственнымъ воздѣйствіемъ возбуждающихъ факторовъ, какъ-то: свѣта, звука, наркозовъ. Чувство, которое мы испытываемъ при быстрой смѣнѣ темноты яркимъ свѣтомъ и наоборотъ, есть именно такое „мозговое“, „интеллектуальное“ чувство, вызванное зрительнымъ впечатлѣніемъ. Подъ слуховыми впечатлѣніями шума или, напротивъ, тишины, „гробового молчанія“ возникаетъ также особое—„мозговое“, „интеллектуальное“ — чувство. Алкоголь, опіумъ и т. п. производятъ извѣстное мозговое возбужденіе, отлагающееся особыми чувствами, эмоціями и аффектами. Вотъ именно къ этому порядку явленій принадлежатъ и эмоціи, вызываемыя дѣйствіемъ ритма. Лирическая эмоція — *въ этомъ смыслѣ* — есть эмоція мозговая, интеллектуальная.

Ея интеллектуальный характеръ обнаруживается всего ярче въ томъ фактѣ, что она становится объектомъ *умственнаго*

творчества; но только не того, которое вырабатываетъ идеи и образы, а того, которое создаетъ гармонію и мелодію.

4) Происхожденіе и развитіе художественной и лирической эмоціи—различны. Лирическая гораздо древнѣе художественной, и возникла она изъ психо-физическихъ эмоцій и аффектовъ, возбуждавшихся нѣкогда воздѣйствіемъ ритма рѣчи, пѣсни и тѣлодвиженій. Художественная эмоція обособилась въ болѣе позднее время,—когда изъ миѳологическаго и поэтическаго синкретизма выдѣлилось образное творчество.

VI.

Въ этомъ этюдѣ мы имѣли въ виду только ритмъ *звуковой*,—и рѣчь шла о пѣснѣ, о музыкѣ, о лирической поэзіи. Это—„ритмъ, гармонія и мелодія *во времени*“. Мы оставили безъ разсмотрѣнія ритмъ *зрительный*, и ничего не сказали ни о живописи, ни объ архитектурѣ, ни о декоративномъ рисункѣ. Все это—„ритмъ, гармонія и мелодія *въ пространствѣ*“. Ихъ разсмотрѣніе потребовало бы особаго этюда. Здѣсь я ограничусь немногими замѣчаніями, которыя помогутъ намъ отчетливѣе уяснить себѣ *внутреннюю сторону* всякой лирики и вообще *интеллектуальный характеръ* лирическаго процесса.

Зрительный ритмъ, воспринимаемый какъ *симметрія*, какъ *гармоническое сочетаніе линій, плоскостей, формъ, красокъ, свѣта и тѣни*, нерѣдко представляется *ритмомъ покоя*, когда мы имѣемъ въ виду наиболѣе неподвижныя формы его и сопоставляемъ ихъ съ ритмомъ звуковымъ, воспринимаемымъ какъ *ритмъ движенія*. Но не трудно убѣдиться въ томъ, что тутъ скрывается иллюзія, и что зрительный ритмъ, въ существѣ дѣла, есть также ритмъ движенія, а нѣкоторыя формы его сводятся именно къ *движенію*—въ механическомъ смыслѣ этого слова, т.-е. въ смыслѣ передвиженія, чередованія ритмическихъ моментовъ въ пространствѣ. Таковъ, напр., зрительный ритмъ танцевъ, гимнастическихъ упражненій, маршировки и маневровъ войска, прибоя волнъ и т. д. Ритмъ архитектурныхъ формъ неподвиженъ только въ механическомъ смыслѣ, но въ сознаніи зрителя онъ отражается какъ сочетаніе и чередованіе въ пространствѣ ритмующихъ и гармонирующихъ другъ съ другомъ зрительныхъ представленій, а сочетаніе и чередованіе представленій, какъ все психическое, совершается *во времени*, откуда ощущеніе *психологическаго движенія. Это ощущеніе психологическаго движенія представленій, къ которому присоединяется наплывъ чувствъ и мыслей высшаго порядка, въ свою очередь воспринимается какъ моментъ, находящійся въ ритмическомъ и гармоническомъ соотношеніи съ механической неподвижностью архитектурныхъ формъ, — въ соотношеніи антитеза, контраста. Всякое же воспріятіе контраста, антитезы отличается въ психикѣ специфическимъ чувствомъ психологическаго движенія, и при томъ ускореннаго, какъ бы скачка, рѣзкой смѣны противоположностей.* Тотъ же эффектъ получается и при созерцаніи картинъ природы (въ натурѣ и въ живописи). Во многихъ случаяхъ здѣсь прямо даны представленія механическаго движенія, какъ, напр., въ зрѣлищѣ волнующагося моря; во многихъ другихъ дано зрѣлище покоя (неподвижная гладь моря, степь и т. п.). Но — все равно — и въ тѣхъ и въ другихъ случаяхъ зрительныя представленія движутся во времени, за ними движутся нанизывающіяся на нихъ мысли и чувства, и это психологическое движеніе образуетъ контрастъ или антитезу относительной неподвижности самой картины. Другимъ—и очень важнымъ—элементомъ психологическаго движенія въ архитектурѣ и въ живописи природы является воспріятіе перспективы: колоннада, куполъ, аллея, гладь моря, просторъ степей, высь неба, все это претворяется въ интенсивное ощущеніе движенія, навѣвающее мысли и чувства, которыя уносятъ насъ куда-то въ даль, куда-то въ безконечность. Воспріятіе или созерцаніе перспективы ближе всего, по своей психологіи, подходитъ къ воспріятію музыкальнаго ритма. Музыкальный ритмъ есть, такъ сказать, слуховая (звуковая) перспектива.

Воспріятіе зрительнаго ритма разрѣшается или можетъ разрѣшиться эмоціей, *и эта эмоція есть разновидность лирической.*

Безъ сомнѣнія, въ ея психологическомъ составѣ имѣются свои особенности, которыми она отличается отъ этой эмоціи звукового ритма.

Указаніемъ на одну изъ этихъ особенностей я и закончу настоящій этюдъ.

Я имѣю въ виду то обстоятельство, что зрительныя пред-

ставленія, такъ сказать, съ большею поспѣшностью и готовностью, чѣмъ слуховыя, группируются въ образы, способные вызвать работу мысли въ опредѣленномъ направленіи. Произведенія архитектуры и живописи природы зачастую вызываютъ эмоцію не непосредственно дѣйствіемъ зрительнаго ритма, а болѣе сложнымъ путемъ—черезъ посредничество сложившихся образовъ и уже намѣтившихся идей. Не ритмъ и гармонія архитектурныхъ формъ храма сами по себѣ, а религіозная идея, съ ними связанная, производитъ соотвѣтственную эмоцію. Не сама по себѣ даль океана, а порядокъ мыслей, вызванныхъ ея зрѣлищемъ, разрѣшается эмоціей. Звуковой же ритмъ, въ особенности музыкальный, дѣйствуетъ эмоціонально самъ по себѣ, а образы и идеи, имъ возбуждаемые, только усиливаютъ его дѣйствіе, и нерѣдко эмоція уже осуществилась, прежде чѣмъ эти образы и идеи успѣли отложиться въ сознаніи.

Лирическая эмоція, производимая зрительными эффектами архитектуры и живописи, сопряжена съ сознательной работой мысли, и, благодаря этому, мы яснѣе и легче распознаемъ въ ней тотъ интеллектуальный *(въ тѣсномъ смыслѣ)* характеръ, который въ эмоціяхъ слухового ритма либо отсутствуетъ, либо заслоненъ или замаскированъ непосредственнымъ дѣйствіемъ звуковой гармоніи, въ особенности—музыкальной.

Лирика словесная, т.-е. лирическая поэзія, въ этомъ отношеніи занимаетъ середину между лирикою архитектуры и живописи, съ одной стороны, и музыкою — съ другой. Слово, кромѣ звука съ его ритмомъ и гармоніей, содержитъ въ себѣ представленіе, образъ, идею. И эти элементы входятъ, на ряду съ ритмомъ, въ составъ того сложнаго фактора, того импульса, отъ котораго въ словесной лирикѣ исходитъ эмоціональное дѣйствіе.

Но произведенія лирической поэзіи легко подраздѣляются на два типа: одинъ, который назовемъ „*живописнымъ*“, дѣйствуетъ больше образами, зрительными представленіями слова, напр. въ описаніяхъ картинъ природы, чѣмъ „музыкою“ рѣчи; другой типъ, напротивъ, прежде всего вліяетъ именно „музыкою“ рѣчи, и самое сочетаніе образовъ или идей напоминаетъ то, какое вызываетъ музыка; этотъ типъ мы назовемъ „*музыкальнымъ*“ [1]).

[1]) Попытку разграничить эти два типа въ поэзіи Пушкина я сдѣлалъ въ статьѣ о Пушкинѣ, помѣщенной въ V выпускѣ „Исторіи новой русской литературы“, изд. т-ва „Міръ“.

VII.

Подведемъ итоги.

1) Лирика, какъ творчество по существу *ритмически-эмоціональное,* образуетъ особый видъ творчества, а не разновидность и не форму какого-либо другого. Она психологически и принципіально отлична не только отъ творчества философскаго и научнаго, но и отъ художественнаго (образнаго).

2) Лирическій процессъ есть процессъ *интеллектуальный въ обширномъ смыслѣ*, и лирическая эмоція, въ отличіе отъ многихъ другихъ, есть эмоція „*интеллектуальная*“ или, скажемъ лучше, „*мозговая*“; это проводитъ рѣзкую границу между нею и эмоціями чувствующей сферы, каковы эмоціи страха, гнѣва, стыда, жалости, скорби, любви и т. д., и отчасти сближаетъ ее съ „*художественною эмоціею*“, которая должна быть названа „*интеллектуальною въ тѣсномъ смыслѣ*“; но отъ этой послѣдней она рѣзко отличается какъ съ психологической стороны, такъ и по происхожденію: лирическая эмоція есть эмоція психо-физическаго и психическаго ритма, художественная есть результатъ образнаго мышленія.

3) Нужно различать двѣ—главныя—разновидности лиризма: I, *лиризмъ слуховой*, осуществляемый силою *звукового* ритма, и II, лиризмъ *зрительный*, осуществляемый силою *ритма въ пространствѣ*, воспринимаемаго глазами. Къ первой разновидности относятся пѣсня, музыка, лирическая поэзія; ко второй — архитектура, живопись природы, созерцаніе картинъ природы въ натурѣ, декоративная лѣпка и живопись; сюда же мы отнесемъ и танцы, поскольку дѣйствіе ихъ ритма (такта) обусловливается ихъ зрительнымъ воспріятіемъ.

4) Во всѣхъ своихъ формахъ лирика есть процессъ созданія гармоническихъ душевныхъ состояній *особаго типа*. Гармонія духа достигается и другими средствами: религіознымъ подъемомъ, философскимъ созерцаніемъ, моральнымъ покоемъ совѣсти и т. д. и т. д., и можно найти нѣчто общее между этою гармоніей духа и тою, которая осуществляется силою лирики. Но есть между ними и существенная разница, зависящая отъ специфическаго дѣйствія ритма въ одномъ случаѣ и отъ отсутствія этого фактора въ другихъ. Гармонія духа,

достигаемая религіознымъ или философскимъ созерцаніемъ и т. д., есть гармонія *психическаго покоя;* гармонія духа, осуществляемая лирическими средствами, есть гармонія *психическаго движенія:* ритмъ, какъ мы видѣли, всегда — „движеніе“.

5) Основные психологическіе признаки лиризма вѣчны и, развиваясь въ эволюціонномъ порядкѣ, прогрессируютъ и достигаютъ наибольшей полноты выраженія.

6) Лирика имѣетъ свои спеціальныя цѣли и свою „прикладную сторону“, вытекающія изъ ея сущности. Ея дѣло — вносить порядокъ въ сферу эмоцій, оздоровлять и облагораживать душу, экономизировать психическую силу. Она достигаетъ этого *по-своему,* — средствами ритма, которыми не располагаютъ другія вѣтви человѣческой дѣятельности и творчества. Она незамѣнима. Она имѣетъ свое мѣсто и призваніе въ нескончаемомъ движеніи человѣчества по пути къ высшей человѣчности.

Д. Овсянико-Куликовскій.