

II.

Художественное творчество, какъ особый видъ экономіи мысли.

Мысль наша, по содержанію, или образъ, или понятіе (т. е. искусство или наука); третьяго средняго нѣтъ между ними. Искусство и наука—лишь особыя формы мысли, ведущія свое начало отъ одной ячейки—*слова* и имѣющія одну и ту-же конечную цѣль—познаніе дѣйствительности въ широкомъ смыслѣ этого слова. Поэтому наша задача,—имѣющая въ виду прослѣдить, хотя бы въ самомъ краткомъ видѣ, процессъ художественнаго творчества въ его послѣдовательномъ развитіи, начиная со слова—образа и кончая высшимъ продуктомъ его—сложнымъ поэтическимъ произведеніемъ, съ точки зрѣнія *экономіи силъ*, осложняется тѣмъ, что мы попутно, по необходимости, должны указывать на тѣсную, родственную, неразрывную связь поэтического мышленія съ научно-философскимъ, корни котораго также незамѣтно скрываются въ обыкновенномъ словѣ—понятіи.

Прослѣдить, какъ ощущенія складываются въ высшія формы мысли, слѣдуя принципу наименьшей траты силъ, какъ ученый обрабатываетъ матеріалъ въ законахъ, а поэтъ—въ образахъ, символахъ и другихъ возбудителяхъ художественнаго творчества—и все въ силу того же принципа—развить послѣдовательно эту, въ высшей степени интересную, постановку вопроса—чрезвычайно трудно, и мы ограничимся лишь самымъ бѣглымъ очеркомъ. Будемъ считать себя удовлетворенными, если законъ экономіи силъ въ мышленіи найдетъ болѣе обстоятельное изслѣдованіе, если намъ удалось возбудить къ нему интересъ....

Законъ экономіи силъ въ мышленіи, открытый одновременно Э. Махомъ и Р. Авенариусомъ, имѣетъ свое глубокое историческое прошлое. Еще Аристотель замѣтилъ, что *ритмъ* (ритмъ—порядокъ; порядокъ—въ чемъ бы то ни было—ведетъ къ экономіи силъ) соответствуетъ нашей природѣ.

Ритмъ исходитъ изъ органическаго существа человѣка, управляя всѣми естественными проявленіями его, какъ регулирующий элементъ (кровообращеніе, біеніе пульса, дыханіе, и т. д.). Несомнѣнно въ ритмѣ сказался *экономическій* принципъ самосохраненія, повелѣвающий намъ

„стремиться къ возможно большей полнотѣ жизни и жизненныхъ наслаждений съ возможно меньшимъ пожертвованіемъ жизненной силы и жизне-радостности“. (Бюхеръ).

Ритмъ мы замѣчаемъ въ языкѣ, пѣснѣ, въ работѣ и вообще во всѣхъ жизненныхъ проявленіяхъ человѣка. Ритмъ можно опредѣлить, какъ явленіе, прежде всего, механическое, физическое, заключающееся въ правильномъ чередованіи соответствующихъ другъ другу моментовъ, которые могутъ являться и какъ краски, и какъ звуки, и какъ движущіяся частицы. Всякаго изъ насъ поражаетъ идеально-правильное теченіе времени, движенія; можно смѣло сказать, что законы, управляющіе вселенной, суть проявленіе ритма, экономіи. Этому закону, очевидно, долженъ подчиниться и человѣкъ, съ его сложнымъ организмомъ,—который, подобно машинамъ, совершенствуясь, долженъ былъ притти къ необходимости *экономизировать* свои силы, чтобы получить избытокъ силы, не утилизированный текущими потребностями жизни,—и мышленіе, съ одной стороны, ограниченное въ своихъ силахъ, а съ другой—имѣющее необходимость объять необъятное, т. е. изучить природу человѣка.

Лейбницъ впервые ясно отмѣтилъ особенности достиженія цѣли во всей природѣ съ наименьшею затратою силъ. Кантъ указалъ на отличительную черту знаній человѣка—синтетическую. Честь открытія закона цѣлесообразности, обоснованнаго безчисленнымъ количествомъ фактовъ, принадлежитъ *Дарвину*.

Естественный подборъ, по Дарвину, охраняетъ и собираетъ полезныя измѣненія и устраняетъ вредныя, работая неслышно и невидимо, „гдѣ бы и когда бы ни представился къ тому случай, надъ *усовершенствованіемъ каждаго* органическаго существа къ условіямъ его жизни, органическимъ и неорганическимъ“ (Дарвинъ). Въ итогѣ каждое существо обнаруживаетъ стремленіе сдѣлаться болѣе совершеннымъ по отношенію къ окружающимъ его условіямъ. Естественный отборъ всегда и во всемъ *соблюдаетъ экономію*. Такая цѣлесообразность сказывается въ привычкахъ,—которая работаетъ съ естественнымъ отборомъ рука объ руку,—и въ инстинктѣ, который есть не что иное какъ унаслѣдованная привычка.

Ярый поклонникъ Дарвина, Махъ примѣнилъ его теорію къ мышленію. Привѣтъ экономіи силъ оказался основою нашего мышленія, начиная съ его эмбріональной формы—ощущеній и кончая верхами человѣческой мысли—научно-философскими системами, законами. *Махъ* и *Авенариусъ* касались преимущественно научнаго мышленія; въ области художественнаго творчества, отъ элементарныхъ формъ поэзій до сложнаго поэтическаго произведенія,—законъ экономіи силъ былъ примѣненъ гениальнымъ ученымъ—философомъ А. А. Потебнею, который впервые опредѣлилъ искусство, какъ *сгущеніе* мысли, какъ способность сводить разнообразіе явленій жизни къ относительно немногимъ символическимъ формамъ. Даровитый послѣдователь А. А. Потебни, Д. Н. Овсянко-Куликовскій красной нитью подчеркнул въ своихъ критическихъ работахъ этотъ законъ.

„Если бы душа обладала неисчислимыми силами, то для нея было бы, конечно, безразлично, какъ много истрачено изъ этого неисчерпаемаго источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но такъ какъ силы эти ограничены, то слѣдуетъ ожидать, что душа

стремится выполнять апперцептивные процессы по возможности цѣлесообразно, т. е. съ сравнительно наименьшей тратой силъ или—что тоже—сравнительно наибольшимъ результатомъ“. (Р. Авенаріусъ). Какъ бы ни были неистощимы силы познавательной дѣятельности человѣка, у него не хватило бы ни времени, ни энергіи, въ концѣ-концовъ, если бы пришлось запоминать каждое изъ впечатлѣній въ отдѣльности, если бы они не регистрировались въ памяти въ типичныхъ формахъ. Съ самаго начала миллионы ощущеній сливаются *въ единицы*. Нашъ умъ, по мѣткому замѣчанію Рибо, подобенъ тигелю, на днѣ котораго остается *осадокъ* общихъ чертъ, въ то время какъ различія улетучиваются.— Если бы было иначе, то мышленіе наше настолько было бы загромажено повседневной обстановкой, что на высшіе продукты его не осталось бы ничего. Къ счастью для насъ, дѣло обстоитъ совершенно иначе: повторяющіяся родственныя впечатлѣнія по сходству, регистрируются въ памяти *слитно*, лишь съ отмѣткой частныхъ.

Въ силу этого, „становится возможнымъ сумму всего дѣйствительно запоминаемаго въ отношеніи ко всему видѣнному, слышанному и испытанному выражать сотнями, если все перечувствованное мѣрить миллионами“. (Сѣменовъ). Знанія въ „умственномъ складѣ“ взрослого распределены не зря, а въ извѣстномъ порядкѣ, по рубрикамъ, и такого благоустройства въ „умственномъ складѣ“ ребенка, конечно, нѣтъ. Прежде, чѣмъ получить такое благоустройство, прежде чѣмъ научиться запоминать „правильно систематизированные продукты опыта“,—человѣку, очевидно, необходимо совершить огромную умственную работу; для этого ему нужны и силы, и время.

А между тѣмъ намъ хорошо, точно извѣстно, что область сознанія крайне ограничена, узка; мы, напримѣръ, можемъ подвергать обработкѣ сознанія лишь незначительное количество ощущеній *единовременно*, располагая ихъ къ послѣдовательности, и качество „обработки“ всецѣло зависитъ отъ того, сколько времени мы затратили на уясненіе того или иного воспріятія,—словомъ, отъ *вниманія*. Въ физиологіи теперь точно измѣрено воспріятіе ощущенія. Гдѣ же находится сбереженіе психическихъ силъ? Что помогаетъ нашей мысли совершить такую непосильную, на первый взглядъ, работу? Въ настоящее время отвѣтъ безспоренъ: *область безсознательнаго сберегаетъ, совершая колоссальную по трудности и количеству работу*.

Сфера мысли распадается на сознательную и безсознательную. Это, конечно, образное выраженіе, подъ которымъ нужно разумѣть, что извѣстные психическіе процессы совершаются сознательно, а другіе—безсознательно, такъ что мы можемъ замѣчать только результаты послѣднихъ, а иногда и таковыхъ не обнаруживаемъ. Путь отъ безсознательной сферы къ сознательной представляетъ собой цѣлый рядъ нарастающихъ постепенно градацій, „начинающихся отъ біологическаго нуля и оканчивающихся человѣческимъ сознаніемъ“. И безсознательную сферу опредѣляютъ иногда (Вундтъ), какъ минимальное сознаніе. Большинство поступковъ, совершаемыхъ днемъ, проходятъ безсознательно.

Если бы всѣ акты умственной дѣятельности были продуктомъ работы сознанія, то человѣчество многое потеряло бы; едва ли хватило бы силъ у него на созданіе науки и искусства. „Неоспоримъ тотъ фактъ, что область безсознательныхъ психическихъ актовъ гораздо шире, чѣмъ область сознательныхъ актовъ“ (Геккель). Главное значеніе безсознательной сферы

заклучается въ томъ, что въ ней сохраняется огромная масса матеріала, прошедшаго сквозь область сознанія—воспріятій, образовъ, идей и т. п. Обладай мы только сознательною сферою, мы были бы самыми несчастными, жалкими существами: сознаніе было бы загромождено такимъ количествомъ матеріала, что голова разрывалась бы на части, и мы не могли бы ни надъ чѣмъ сосредоточиться. А между тѣмъ ни одинъ изъ психическихъ актовъ не забывается; всякое воспріятіе сохраняется, и память можно опредѣлить, какъ переходъ изъ безсознательной сферы въ сознательную. Въ доказательство того, что въ мысляхъ нѣтъ забвенія, — *въ противоположность чувствамъ, склоннымъ къ забвенію*, — ученые ссылаются на поразительные случаи патологическаго характера.

Тѣмъ приводитъ нѣсколько такихъ примѣровъ. Одинъ докторъ, произносившій длинныя выдержки изъ Гомера въ болѣзненномъ состояніи, въ здоровомъ видѣ не помнилъ ни слова. Часто бываютъ такіе случаи, что во время болѣзни челоѣкъ вдругъ начинаетъ говорить на языкѣ дѣтства, совершенно имъ забытомъ. Старики въ преклонномъ возрастѣ хорошо помнятъ ранній періодъ дѣтства, о чемъ не могли вспомнить въ зрѣломъ возрастѣ (см. біографію Л. Н. Толстого—Бирюкова). И такъ, сфера безсознательнаго мышленія огромна, прямо-таки колоссальна, наполнена массою матеріала, изъ котораго лишь незначительная часть переходитъ въ сознательную, чрезвычайно узкую, могущую, по своей природѣ, вмѣстить лишь очень ограниченное количество психическихъ актовъ. Въ безсознательной сферѣ происходитъ не только храненіе полученнаго имъ отъ сознанія матеріала, но и классификація его, и вообще работа огромной важности, направляющая волю. Въ научно-философскомъ, художественномъ творчествѣ сфера безсознательнаго играетъ выдающуюся роль. Ею, между прочимъ, объясняется и вдохновеніе—и въ научномъ творчествѣ и въ художественномъ. Вдругъ всплываютъ образы, совершенно неожиданные, на первый взглядъ, но являющіеся, конечно, плодомъ усиленной, плодотворной умственной работы соответствующаго направленія.

Левинъ—Толстой очень долго обдумывалъ вопросъ, какъ ему жить, въ чемъ счастье, но никакъ не могъ свои неясныя идеи облечь въ такую формулу, которая своею опредѣленностью, законченностью могла бы успокоить его мятущуюся душу. Но вотъ онъ однажды заговорилъ съ умнымъ, религіознымъ мужикомъ. „При словахъ мужика о томъ, что Ооканычъ живетъ для души, по правдѣ, по Божью, *неясныя*, но значительныя мысли толпою, какъ будто вырвались *откуда-то изъ-заперти* и, всѣ стремясь къ одной цѣли, закружились въ его головѣ, ослѣпляя его свѣтомъ“. Такую радость вдохновенія испытываютъ и ученые, и поэты и, наконецъ, мы, обыкновенные люди. Безъ преувеличенія можно повторить, что безъ участія безсознательной сферы не мыслимо никакое творчество.

Сознательная сфера отдѣляется отъ безсознательной цѣлымъ рядомъ ступеней. Есть свѣтлая точка сознанія и полусвѣтлая; есть граница, отдѣляющая сознаніе отъ безсознательности. По мѣрѣ отдаленія отъ свѣтлой точки, образъ темнѣетъ все болѣе и болѣе. Существуютъ два порога—сознанія и вниманія; послѣдній отдѣляетъ свѣтлую точку отъ болѣе темныхъ частей сознанія. Наиболѣе ярко освѣщено все то, на что обращено вниманіе, которое есть не что иное, какъ прохожденіе черезъ свѣтлую точку вниманія, актъ уловленія сознаніемъ к. н. представленія. Всякій процессъ мысли состоитъ въ томъ, что при совершеніи его дѣйствуютъ, въ той или иной степени, всѣ сферы—безсознательная, сознательная и

вниманіе—одновременно и непрерывно. (Даже и во снѣ мысль работаетъ, только беспорядочно: во снѣ вниманіе не урегулировано. Психологія мышленія во снѣ—пока очень темная, но крайне интересная научная задача). Вся суть дѣла заключается не только въ томъ, что всякое воспріятіе обязательно попадаетъ въ сферу безсознательнаго, и тамъ *навсегда* остается, но и въ томъ, что эта сфера *активна*, а не пассивна. Къ этому убѣжденію пришли теперь почти всѣ выдающіеся психологи*); разногласіе касается лишь степени активности. „Безсознательная душевная жизнь,—замѣчаетъ Крафтъ-Эбингъ,—находится въ непрерывной дѣятельности; она превращаетъ нервныя возбужденія въ настроенія духа, упорядочиваетъ волевые движенія, перерабатываетъ *представленія, образы* и пр. въ *мысли*, импульсы и въ другіе *сложные психическіе* процессы; она—гораздо болѣе важное отправление, чѣмъ дѣятельность нашего сознающаго“ „я“. Проф. Корсаковъ рѣшительно утверждаетъ, что въ безсознательной сферѣ происходитъ ходъ идей, сочетаніе ихъ („безсознательная идеация“).

Развитіе сферы сознанія стоитъ въ прямой зависимости отъ развитія безсознательной, которая, черпая матеріалъ изъ несознанныхъ ощущеній и изъ сферы сознанія, обуславливаетъ существованіе послѣдней и сама ею обуславливается. Обогащеніе сферы безсознательной идетъ гораздо успѣшнѣе: она питается новыми элементами несравненно въ большей степени, чѣмъ сфера сознанія, до которой масса ежеминутно воспринимаемыхъ раздраженій даже не доходитъ, а въ сферу безсознательнаго мышленія протекаютъ и дѣлаютъ тамъ свое дѣло. Безсознательная сфера *сберегаетъ, экономизируетъ* психическіе акты; сознательная—тратитъ; къ первой относится и дѣятельность языка, характеръ которой, какъ сейчасъ увидимъ, сводится къ тому же принципу сбереженію силъ.

II.

Окружающую насъ природу мы познаемъ путемъ чувственныхъ воспріятій; органы чувствъ даютъ очень намъ впечатлѣнія отъ окружающей насъ дѣйствительности и нашего собственного организма. Первые воспріятія не распределяются у ребенка по группамъ, они очень смутны. „Начинающееся сознаніе должно носить хаотическій характеръ“ (Гейдингъ), такъ что ребенокъ вначалѣ не можетъ отдѣлѣть въ сознаніи, напр. дерева отъ неба, отъ предметовъ, находящихся возлѣ него; отца—отъ похожихъ на него мужчинъ и т. д. Какъ ни туманно такое сознаніе ребенка, но оно уже носить въ себѣ замѣтный характеръ—синтетическій (Кантъ). Какъ бы подчиняясь инстинкту самосохраненія, самыя элементарныя ощущенія: зрительныя, слуховыя, осязательныя и т. д., благодаря ассоціаціи и группировкѣ, превращаются въ высшіе продукты мысли, но все же это не мѣшаетъ ощущеніямъ продолжать свою работу, иначе прекратилась бы высшая психическая работа. Затѣмъ возникаютъ образы—посредствующее звено между воспріятіемъ и понятіемъ—путемъ ассоціаціи, напр., зрѣнія съ ощущеніемъ осязанія. Если данное дерево (напр., ель) было въ представленіи ребенка, который мыслить единицами, слишкомъ конкретнымъ, т. е. кромѣ несущественныхъ признаковъ, принадлежащихъ данному дереву, приписывались ему признаки другихъ предметовъ,—чужіе, то затѣмъ, когда мышленіе ребенка пріобрѣтаетъ

*) См. Современная психологія Э. Гартмана.

навыкъ, ель является „символомъ, знакомъ—по отношенію къ группѣ родственныхъ предметовъ“. (Сѣченовъ). *Совершается переработка чувственного матеріала въ идейномъ направленіи,—въ силу закона экономіи силъ.* Въ силу того же закона, слитныя ощущенія расчленяются, а затѣмъ уже сочетаются по группамъ, вслѣдствіе чего—и благодаря еще повторенію—впечатлѣніе выигрываетъ въ скорости и легкости. Образы, полученные путемъ сложныхъ ассоціацій изъ группъ ощущеній, въ свою очередь, ассоціируются по времени и мѣсту. Возникновеніе образовъ—результатъ сложной и цѣлесообразно (въ силу инстинкта самосохраненія) направленной психической работы, ибо они—эскизы, въ которыхъ сокращается дѣйствительность, путемъ отброса массы подробностей,—путемъ отбора, ведущаго къ преобладанію немногочисленныхъ, конкретныхъ представленій, вытѣснившихъ другія, послѣ долгой борьбы за *типичность*, за свое право сохраненія въ памяти, за право существованія вообще.

Конкретный образъ, полученный, благодаря такой борьбѣ ощущеній за существованіе, составляетъ какъ бы первый умственный багажъ ребенка. Образы ассоціируются по внутреннему сходству, слѣдствіемъ чего и является обобщеніе. (Намѣренно пока оставляемъ въ сторонѣ дѣйствіе языка). Изъ этихъ обобщеній получается, въ концѣ концовъ, нѣчто въ родѣ понятій. Это уже анализъ, разложеніе образа на части; параллельно анализу идетъ синтезъ, который, собственно, дѣйствуетъ сначала, такъ какъ разложеніе происходитъ лишь тогда, когда уже произошло сочетаніе.

Дальнѣйшій шагъ въ умственной дѣятельности ребенка—апперцепція, которая раньше незримо работала, а теперь вступаетъ въ полныя свои права, объясняя новое комплексомъ ранѣ воспринятаго.

Если бы предоставили ребенка *такъ* развиваться, то онъ, пожалуй, и въ 100 лѣтъ не развился бы. Вся суть дѣла въ томъ, что въ основѣ вышеупомянутыхъ процессовъ лежатъ другія,—это апріорныя категоріи, указанныя еще Кантомъ. Одни изъ нихъ коренятся въ физиологій, задача которой—прослѣдить дѣйствіе этихъ категорій, какъ первыхъ пружинокъ, которыя какъ бы заводятъ и даютъ ходъ всей остальной машинѣ. Наше дѣло изучить апріорную категорію—*языкъ*.

Категоріи дѣлятся на апріорныя и апостеріорныя. Всякая категорія есть общая норма, подъ которую подводится конкретное содержаніе воспріятій. Любая категорія, какъ бы она ни была нова и апріорна, становится апостеріорною для ряда новыхъ воспріятій. Но есть категоріи безусловно апріорныя, которыя даны съ первыхъ же шаговъ умственной дѣятельности ребенка. Какъ только ребенокъ научается различать свѣтовую точку, то такое воспріятіе непременно связано съ категоріями пространства и времени. Онѣ коренятся въ физиологической основѣ органа воспріятій (Сѣченовъ). Затѣмъ есть другія, которымъ не трудно подыскать физиологическій эквивалентъ. Таковъ языкъ, который имѣетъ свои физиологическія основы (даже для такого сложнаго акта, какъ предсказаніе), но въ процессѣ развитія категорія языка несразу начинаетъ дѣйствовать. Первая сортировка, которая нужна ребенку для того, чтобы ити ему въ мышленіи дальше, такова: вещь, качество, дѣйствіе. Представимъ себѣ языкъ, гдѣ нѣтъ разницы между существительнымъ и прилагательнымъ, а глагола и нарѣчія нѣтъ совсѣмъ. Ребенокъ съ такою категоріей (языкомъ) будетъ сортировать впечатлѣнія очень плохо; его умственное развитіе совсѣмъ затормозится.

А. А. Потебня былъ правъ, говоря, что нашъ ребенокъ, усвоившій эти категоріи (сущ., прил., глаголъ, вообще части рѣчи нашего языка), имѣетъ огромное преимущество предъ какимъ-нибудь философомъ, который мыслить на языкѣ, менѣе совершенномъ. Умственное развитіе ребенка такъ быстро идетъ впередъ благодаря совершенству языка. Итакъ, категоріи помогаютъ и ребенку и взрослому мыслить: онѣ прокладываютъ колеи, по которымъ мысли легче направляться, систематизируются, группируются матеріалъ, словомъ сберегаютъ наши психическія силы.

Слѣдовательно, отъ самаго начала и до самыхъ „верховъ“ мысли—принципъ разумности и экономіи въ мышленіи совпадаютъ, и прогрессъ его (мышленія) измѣряется степенью экономности. Въ экономномъ схематизированіи мышленія кроется его сила. Тому же принципу подчиненъ характеръ дѣятельности интересующей насъ категоріи—языка.

Языкъ существуетъ, какъ функція мозгового аппарата человѣка, такъ что эволюція языка есть въ сущности эволюція человѣка, какъ носителя его. Эволюционируетъ, конечно не языкъ, а человѣкъ, его даръ рѣчи. Каждый отдѣльный актъ рѣчи—подлинное явленіе языка. Слово „человѣкъ“ есть обобщеніе миллиардовъ актовъ рѣчи; каждый падежъ—новое слово, новый актъ мысли. Такъ, на пространствѣ вѣковъ образуются новыя формы мышленія; оказывается потомъ, что потомки обладаютъ иными формами рѣчи, инымъ внутреннимъ содержаніемъ. Можно себя вообразить то состояніе, когда человѣкъ еще не опредѣлился окончательно, когда его почти нельзя было отличить (по внутреннему содержанію) отъ другихъ, ему подобныхъ животныхъ. Такое состояніе совпадаетъ, несомнѣнно, съ поразительною, убожескою бѣдностью языка, бывшимъ тогда,—какъ теперь и у животныхъ,—языкомъ чувствъ, страстей. Языкъ,—самое важное отличіе человѣка отъ другихъ животныхъ, важнѣе всѣхъ другихъ физиологическихъ и зоологическихъ. *Очевидно, только обладанію языкомъ нужно приписать причину власти человѣка надъ природой и развитіе цивилизаціи. Языкъ—фундаментъ, на которомъ строятся другія зданія человеческой культуры*—матеріальной и духовной, и про него смѣло можно сказать, что безъ „него ничто же бысть, еже бысть“. Мы бы не только не царствовали надъ природой, а, пожалуй, и не существовали бы, ибо другіе виды животныхъ и выносливѣе и сильнѣе насъ физически.

Въ развитіи языка можно отмѣтить 2 существенныя эпохи: 1) созданіе начатковъ языка (десятки—сотни тысячъ лѣтъ тому назадъ), въ теченіе котораго человѣкъ возникалъ изъ другого вида, и 2) дальнѣйшая эволюція его. Эта, разъ начавшаяся эволюція, не прекращается и не прекратится никогда и совершается она, подчиняясь закону экономіи силъ. Такое раздѣленіе исторіи языка является выводомъ современнаго языковѣдѣнія. Самая же мудреная задача, относящаяся къ числу семи міровыхъ загадокъ,—это рѣшить, какъ возникъ первый лепетъ, какъ антропоидъ превратился въ homo sapiens (задача, собственно, психофизики и антропологій).

Спрашивается теперь, гдѣ критерій, который позволяетъ намъ установить такое двойственное дѣленіе? Установлено, что человѣческій языкъ начинается съ того момента, когда члено-раздѣльные звуки рѣчи вступили въ психологическую ассоціацію съ представленіями о предметахъ. Когда являлись предметы въ сознаніи, возникали и звуки, и наоборотъ. Если сочетаніе звуковъ представляетъ извѣстный предметъ,—это значитъ, что

психологическая ассоціація существуетъ между мускульными движеніями рта, артикуляціей, производящей звуковой эффектъ и—предметомъ.

Когда эта ассоціація упрочилась между извѣстными представленіями и звуками,—стали возникать слова, языкъ. Едва ли эта ассоціація возникла сразу; ей долженъ былъ предшествовать долгій періодъ *возникновенія* языка, созданія первыхъ словъ. Этотъ періодъ времени представляется для лингвиста наибольшую трудность въ пониманіи его. Можно предположить, что языкъ человѣческій возникъ, несомнѣнно, изъ до-человѣческаго языка,—языка животныхъ. Обратимъ вниманіе на фиктивную часть рѣчи—*междометіе*. Это не слова, такъ какъ здѣсь нѣтъ прямой ассоціаціи, а есть таковая съ представленіями *чувствъ*. Междометіе—архаическій остатокъ первобытнаго языка, и если сравнить эту часть рѣчи съ языкомъ животныхъ,—найдемъ поразительное сходство.

Языкъ животныхъ—языкъ чувствъ. Человѣкъ, знакомый съ нравами, напр., собаки, узнаетъ по звукамъ, что она думаетъ. *Но ни одно животное не можетъ выразить представленія, какъ умственного акта, и передать его другому.* Когда собака лаетъ, можно узнать, радостно или нѣтъ; но до представленія добраться нельзя, такъ какъ таковыхъ, можетъ быть, сотня. Характерная особенность междометнаго языка заключается въ произвольности, рефлексности его. Въ сущности, для психологін рефлекснаго языка не важно, даны ли звуки, или жесты, или чисто фізіологическіе проц-сы: слезы, смѣхъ, крики. (Традиціонность въ утилизации звуковъ есть характерная черта человѣческаго языка). О древнѣйшихъ словахъ можно сказать, что они соединяли въ себѣ несовершенное выраженіе воспріятія съ междометнымъ характеромъ. Это былъ языкъ жестовъ; и языкъ древній былъ болѣе языкъ жестовъ, чѣмъ словесный. Подобно тому, какъ чувственная окраска слова сохранилась и до нашего времени, такъ и другая половина (мимика, жестикуляція) уцѣлѣла и до сихъ поръ. Для первобытнаго человѣчества, которое носило характеръ стадности, такой языкъ былъ необходимъ.

Мы можемъ составить такую приблизительно формулу первобытнаго языка: звуки+аффектъ+представленіе аффекта. Въ дальнѣйшемъ развитіи языка аффектъ исчезаетъ постепенно. *Рубиконъ въ эволюціи языка былъ перейденъ человекомъ лишь тогда, когда рѣчь его стала симптомомъ не аффектовъ, а умственныхъ актовъ, понятій.* Человѣческій языкъ—въ этомъ капитальное различіе его отъ языка животныхъ—*языкъ понятій, представленій.*

Языкъ—орудіе созданія мысли. Это основано на законѣ сохраненія силъ. Языкъ сберегаетъ болѣе, чѣмъ тратитъ, и остатокъ сбереженной энергіи уходитъ на созданіе творческой дѣятельности. Наша мысль есть сложный аппаратъ, гдѣ происходитъ явное и скрытое дѣйствіе силъ. Что языкъ принадлежитъ психикѣ, что онъ есть совокупность извѣстныхъ умственныхъ актовъ,—въ этомъ нѣтъ теперь ни малѣйшаго сомнѣнія. *Психика человека выросла изъ животной благодаря лишь языку, который возникалъ тысячекратно, и когда онъ сталъ языкомъ понятій, тогда сталъ возможнымъ прогрессъ психики.*

Звуки, будучи оболочкой слова,—самое удобное орудіе для передачи представленій. „Такъ, говоритъ Гумбольдтъ, безъ ущерба для своей опредѣленности, звуки допускаютъ безпредѣльное множество видоизмѣненій, которыя наше представленіе способно различить безошибочно; въ этомъ отношеніи далеко не таковы впечатлѣнія другихъ чувствъ“. Языкъ есть

непрестанное дѣйствіе духа человѣческаго на членораздѣльные звуки для претворенія ихъ въ мысли; только посредствомъ языка мы узнаемъ о таинственномъ пути и изгибахъ его, только языкъ связывается такими нѣжными и „задушевными“ связями съ индивидуальностью человѣка. „Души могучія и самыя мягкія, воспріимчивыя и производительныя въ своей внутренней жизни изливають свою силу и нѣжность, проникаемость и глубокомысліе“—въ словѣ. (В. Гумбольдтъ).

Та мысль, которая непосредственно выражается въ языкѣ, есть созданіе его (У животныхъ мысль ниже языка; есть мысль и выше языка—въ „верхахъ“ научнаго и художественнаго творчества).

Слово—сложный психическій процессъ. Къ сожалѣнію, въ широкихъ слояхъ такъ называемой „образованной“ публики господствуетъ тотъ взглядъ, по которому языкъ является лишь формою мысли; такимъ образомъ, отрицается основное положеніе языкознанія, — по которому языкъ—активенъ, орудіе созданія мысли (Arbeit des Geistes).—Выдающіеся ученые—естественники принимаютъ въ общемъ выводы лингвистики (Дарвинъ, Геккель, Э. Дю-Буа-Раймондъ, Сѣменовъ и мн. др.). „Человѣкъ, говоритъ Дарвинъ, способенъ безспорно къ большому и болѣе быстрому совершенствованію, чѣмъ какое-либо другое животное; *этимъ, главнымъ образомъ, онъ обязанъ способности рѣчи*, и умѣнно примѣнять пріобрѣтенныя знанія. У ребенка гораздо больше наблюдательности, большая быстрота ассоціаціи, чѣмъ у самаго высшаго животнаго.

III.

Мы не знаемъ человѣка до языка. Языкъ предшествуетъ всѣмъ остальнымъ социально-человѣческимъ дѣятельностямъ. Подъ какими-нибудь развалинами ассиро-вавилонскихъ городовъ, заключавшихъ въ себѣ цѣлыя библиотечки изъ кирпичныхъ дощечекъ съ разнообразнымъ содержаніемъ, относящимся къ исторіи, естествознанію, религіи, —подъ такими развалинами находились остатки каменнаго періода, первобытныя кремневые орудія. Такія орудія встрѣчаются въ разныхъ мѣстностяхъ Европы, Азіи и, вѣроятно, Америки, подъ такими толщами, на образованіе которыхъ пошло десятки, сотни тысячелѣтій, а между тѣмъ мы вѣримъ, что тѣ люди, которые отбивали кремни о кости, были люди, говорящіе члено-раздѣльно, такъ какъ прежде, чѣмъ создать орудіе, начертать изображеніе его, *надо назвать его, говорить о немъ*. Такимъ образомъ, языкъ есть prius; всякая послѣдующая дѣятельность есть уже нѣчто болѣе позднее. Задача языкознанія сводится къ тому, чтобы опредѣлить ту долю мысли, которая безъ члено-раздѣльнаго звука невозможна, а также—вліяніе ея на другіе виды человѣческой дѣятельности, и обратно; или, —что тоже,—опредѣлить формы, принимаемыя мыслью до проявленія ея въ наукѣ, искусствѣ, религіи, правѣ, государствѣ, и обратно,—вліяніе этихъ проявленій на самую мысль, языкъ. Языкознаніе—элементарная наука среди наукъ гуманитарныхъ, такъ какъ она разсматриваетъ элементарныя (основныя) формы мысли; она является таковой и по отношенію къ наукамъ, занимающимся изученіемъ явленій вѣншей природы, такъ какъ, вѣдь, нѣтъ различія между способами познанія природы и человѣка.

И по отношенію къ математикѣ, безъ основныхъ категорій которой—величины и формы, представляющихъ собой продукты природы, перера-

ботанные человѣческимъ духомъ, не обходится никто,—языкознаніе является болѣе элементарною наукою. Совершенно напрасно учить ариметикѣ дикаря, въ языкѣ котораго нѣтъ числительныхъ болѣе 4, да и тѣ таковы, что понятія объ отвѣченномъ числѣ нѣтъ. Въ европейскихъ языкахъ слово „одинъ“ сразу даетъ ребенку понятіе объ единицѣ, не допускающее понятія о какой-либо именованной единицѣ.

Математика и языкознаніе служатъ единственнымъ входомъ въ познаніе человѣка и природы.

Языкъ, начиная съ первыхъ шаговъ, своей дѣятельности, помогаетъ человѣку мыслить, сберегая, *экономизируя* его силы. Великое значеніе языка сказывается въ процессѣ познавательной дѣятельности человѣка вообще и ребенка—въ частности. Психологи, разсматривая процессъ мышленія, совершенно игнорируютъ дѣятельность языка, какъ будто его совсѣмъ не существуетъ, какъ будто мы—глухонѣмые. Такое игнорированіе, конечно, чрезвычайно вредно отражается на результатахъ научныхъ работъ ихъ; недаромъ въ послѣднее время горько укоряли ихъ за это—Вундтъ. Проф. Лопатинъ совершенно правильно замѣчаетъ, что потеря зрѣнія не такъ пагубно отражается на умственномъ развитіи субъекта, какъ потеря способности говорить. Слѣпыя издревле слыли мудрецами (по преданію, Гомеръ былъ слѣпымъ); глухо-нѣмые отличаются поразительною скудостью мышленія. „Міръ высшихъ понятій для нихъ—нравственныхъ, религіозныхъ, космологическихъ, метафизическихъ—остается закрытымъ“. (Рибо). Ту, сравнительно большую разницу, которая ихъ мышленіе, однако, отличаетъ отъ мышленія животнаго, нужно отнести къ заслугѣ языка ихъ—жестовъ, который, по сравненію съ нашимъ,—все же крайне несовершенное орудіе. Теперь вернемся къ прошлому и посмотримъ, какое видоизмѣненіе, въ цѣляхъ сбереженія силъ, вносить языкъ въ мышленіе ребенка, при самомъ его началѣ.—

Слово необходимо для преобразованія низшихъ формъ мысли въ понятія; оно является какъ бы посредникомъ между новымъ воспріятіемъ и прежнимъ запасомъ мысли. Слово не есть средство выражать готовую мысль, оно есть средство преобразовывать впечатлѣнія воспріятія и дѣлать ихъ объектомъ нашего познанія. Члено-раздѣльные звуки, служа откликомъ на впечатлѣнія „извнѣ“, становятся центромъ соотвѣтственныхъ образовъ, будучи заключены въ словѣ. Первоначальная умственная переработка ощущеній у ребенка влечетъ за собою образованіе образовъ, которые, въ отличіе отъ образовъ животныхъ, связаны съ кличкою, съ именемъ, какъ напр., образъ дома у русскихъ связывается съ кличкою, звучащей „домъ“. „Разъ эта ассоціація готова, то всякій новый образъ дома тѣмъ легче и тѣснѣе примкнетъ къ ней, что ему также соотвѣтствуетъ тотъ же звуковой комплексъ и тотъ же рядъ мышечныхъ движеній. Такимъ образомъ, въ ассоціацію входятъ не только ощущенія зрительныя, слуховыя, осязательныя и проч., но также мышечныя (во рту) и слуховыя, исходящія отъ самого субъекта, и съ тѣмъ вмѣстѣ происходитъ какъ бы реакція на впечатлѣнія, полученныя извнѣ“. (Д. Н. Овсянко-Куликовскій). Когда ребенку необходимо впервые знакомиться съ звуками и значеніями нашихъ словъ, мы ему говоримъ, указывая на вещь: это—лѣсъ, это—столъ, это—соль и т. д. Ребенокъ по нашимъ указаніямъ, но совершенно *самостоятельно* составляетъ себѣ образы и понятія. Если онъ сложитъ нѣчто въ своей памяти подъ ярлыкомъ „соль“, то это—его приобрѣтеніе, а мы въ словѣ „соль“ дали ему только рамку, которая—въ интересахъ

экономіи силъ—будетъ сдерживать его личвыя наблюденія и „*совокуплять ихъ въ одно цѣлое*“. Мы лишь не позволяемъ ему сойти съ пути, намѣченнаго преданіемъ, и назвать, напр., соль—сыромъ, и наоборотъ.

Подъ такимъ давленіемъ преданія значеніе непосредственно и безотчетно примыкаетъ къ звуку. Здѣсь нельзя не указать на въ высшей степени благодарную роль языка: достаточно вспомнить, какая масса ощущеній вторгается въ душу, въ сознаніе человѣка, какъ они смутны, темны, какъ они нуждаются въ распредѣленіи, классификаціи,—и слово вноситъ порядокъ въ тотъ хаосъ, направляетъ мысль по извѣстной колеѣ, не даетъ массѣ ощущеній *безплодно* расплыться, а сдерживаетъ ихъ въ рамкахъ—словахъ. „Слово для первобытнаго человѣка обозначало предметъ по одному изъ многочисленныхъ признаковъ, служа выраженіемъ невольнаго, естественнаго „отвлеченія“ (Рибо). Слово объединяетъ чувственный образъ и условливаетъ его сознаніе. Чтобы судить человѣку о томъ, что происходитъ въ немъ самомъ, т. е. совершить самую почетную задачу, завѣщанную намъ еще Сократомъ,—самопознаніе, для этого необходимо объектировать внутреннее душевное состояніе *въ словъ*. Благодаря этому, человѣкъ имѣетъ возможность задерживать передъ собою и подвергать обработкѣ данный актъ мысли. Средство преобразовывать впечатлѣнія для созданія новой мысли коренится также въ словѣ. Объединяя въ словѣ свою мысль, такимъ образомъ подчиняя ее вновь своему познанію, человѣкъ обладаетъ цѣннымъ даромъ, отличающимъ его отъ животныхъ. „При помощи слова человѣкъ одновременно и творитъ новый міръ, и увеличиваетъ свои силы для расширенія предѣловъ этого міра“ (А. А. Потебня). *Путь наукъ и искусству уготовляется словомъ*.

Понимая языкъ, какъ дѣятельность, (*ἐνέργεια*, а не *ἔργον*) какъ *das bildende Organ des Geistes*, мы должны указать на его *творческую, созидательную* роль въ процессѣ мышленія ребенка. Назвавъ данный предметъ столомъ, ребенокъ проявилъ своего рода *творчество*, сопровождаемое специфическою радостью познанія. Чтобы приблизительно судить о томъ, что заключено въ мысли до языка, надо вычестъ изъ наличнаго состава мысли все, что не дано чувственными воспріятіями. Въ нашемъ внутреннемъ мірѣ лишь незначительное количество комплексовъ находится въ непосредственной связи съ чувственными воспріятіями. Мы говоримъ, напр., 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 зрѣніе, не дано ни дѣйствующее лицо (субстанція), ни его качество, ни его дѣйствіе, и все это прибавлено нашею мыслью,—мыслью сознательно“. (А. Потебня). Можно предположить,—что въ до-словесномъ состояніи языка могли быть объединены извѣстныя связки впечатлѣній, но самое содержаніе связокъ не было расчленено, разложено; нужно допустить, кромѣ того, массу несвязанныхъ, несоединенныхъ. Чувствами не дано ни субстанція, ни качество, ни дѣйствіе. *Даны эти категоріи явыкомъ*. Мысль ребенка, благодаря слову, крѣпнетъ, создаются понятія—эти ячейки научнаго мышленія, и развитее ребенка съ этихъ поръ идетъ гигантскими шагами.—Теперь необходимо подробнѣе остановиться на этомъ вопросѣ, *какъ языкъ, съ самаго своего возникновенія, проявляетъ основную свою черту—способность экономизировать психическія силы человѣка, что и послужило причиной созданія искусства и науки и вообще—человѣческаго прогресса духовнаго и матеріальнаго*.

IV.

Слово—актъ мысли, слагающійся изъ совокупности извѣстныхъ процессовъ. Прежде всего мы должны обратить вниманіе на *фонетическую* сторону слова. Фонетическій процессъ—сложный, куда входитъ разсмотрѣніе *артикуляціи*, физиологіи звуковъ языка. Но бываетъ иногда такъ, что артикуляція нѣтъ, а слово есть; когда думаемъ, бываютъ попытки на артикуляцію. Однако, не говоря, мы все же представляемъ звукъ, какъ представляемъ зрительныя впечатлѣнія, не видя. Во время чтенія (про себя) и письма, артикуляція является въ видѣ представленія, и она такъ ничтожна, что ее можно считать несуществующей. Но здѣсь является на помощь графика: начертанія и представленіе начертанія. Есть 2 типа людей—въ отношеніи *зрѣнія* и *слуха*: *зрительные*, которые всѣ свои представленія связываютъ со зрительными образами, и другіе—со слуховыми образами. Въ языкѣ и математикѣ это различіе особенно ярко сказывается. Умственные вычисленія дѣлаются одними,—путемъ представленій звуковъ, а другими—путемъ начертаній. Что же касается языка, то можно замѣтить, что всѣ безграмотные—по преимуществу слуховые типы, а грамотные—по преимуществу зрительные. Что же касается внѣшней стороны слова, то артикуляція, звукъ, будучи процессами сложными и требующими вначалѣ для себя много силы, вниманія, времени,—что особенно ярко замѣтно при изученіи иностранныхъ языковъ,—впослѣдствіи доходятъ до *minimum'a*, такъ что съ ними почти не приходится считаться (мысленіе про себя, напр.), въ чемъ нельзя, конечно, не видѣть *огромнаго сбереженія труда*.

Значеніе—это то понятіе, для выраженія котораго служитъ слово. Нельзя представить себѣ слово отдѣльно отъ значенія; безъ него не существуетъ слова. Слово—психологическая ассоціація звукового комплекса съ опредѣленнымъ значеніемъ.—Всякая научная дѣятельность есть не что иное, какъ выработка новыхъ понятій, а такъ какъ всякое понятіе есть значеніе к. н. слова, то и научная дѣятельность сводится къ усовершенствованію, къ выработкѣ новыхъ словъ. Вся научно-философская дѣятельность человѣка и искусства сводится, слѣдовательно, къ усовершенствованію языка, который является какъ бы пружиной, движущей высшими слоями мысли—научно-философской и художественной.

Возьмемъ такія теперь слова, какъ „подсѣжникъ“, „медвѣдь“: мы въ нихъ замѣчаемъ какой-то другой привходящій элементъ, который принято называть представленіемъ, образомъ, а само слово—словомъ съ внутреннимъ значеніемъ. Прежде этотъ элементъ былъ во всѣхъ словахъ, но съ теченіемъ времени многія утеряли свою образность,—въ силу той же экономіи мысли. Мышь значила раньше—воръ, мѣсяцъ—измѣритель и т. д. Слово—съ живымъ представленіемъ—поэтическое, такъ какъ нетрудно между нимъ и поэтическимъ произведеніемъ провести полную аналогію; слово съ забытымъ образомъ—прозаическое,—ячейка, изъ которой образовалось научно-философское мышленіе. Не трудно видѣть, каковъ былъ бы перевѣсъ прозы надъ поэзіей въ языкѣ, если бы прозаическія слова не становились бы вновь поэтическими. Слово домъ—прозаическое; но если мы скажемъ, что онъ чувствуетъ себя въ этомъ дѣлѣ, какъ „дома“; или—на „дворѣ морозъ“—то всякому ясно, что проза обратилась въ поэзію.

Проза и поэзія постоянно смѣняются другъ друга, какъ приливъ и отливъ океана, что даетъ намъ поводъ замѣтить, что наука и искусство

къ психической энергіи? Оказывается, что да, и законъ сохраненія силъ и здѣсь играетъ выдающуюся роль; *сохраняетъ болѣе, чѣмъ тратитъ умственные силы—языкъ*. Остатокъ сбереженной психической энергіи идетъ на созданіе научно-философскаго и художественнаго творчества. „Моменты вещественный (значеніе слова) и формальный (грамматическая форма), пишетъ А. А. Потебня,—различны для насъ не тогда, когда говоримъ, а когда дѣлаемъ слово предметомъ наблюденія. На мышленіе грамматической формы, какъ бы она ни была сложна, затрачивается такъ мало новой силы, кромѣ той, которая нужна для мышленія лексическаго содержанія, что содержаніе это и грамматическая форма составляютъ какъ бы одинъ актъ мысли, а не два и болѣе, и живутъ въ сознаніи говорящаго, какъ недѣлимая единица. Говорить на формальномъ языкѣ, каковы арійскіе, значить, систематизировать мысль по извѣстнымъ отдѣламъ. Эта первоначальная классификація образовъ и понятій, служащая основаніемъ позднѣйшей, умышленной и критической, обходится намъ, при пользованіи формальнымъ языкомъ, почти ни во что. *По этому свойству сберегать силу арійскіе языки суть весьма совершенное орудіе умственного развитія*; остатокъ силы, сбереженной словами, неизбѣжно находить себѣ другое примѣненіе, усиливая наше стремленіе возвыситься надъ ближайшимъ содержаніемъ слова“.

Остатокъ умственной энергіи, сбереженной, благодаря участію грамматическихъ категорій въ нашей рѣчи, направится куда-то выше языка, и то, „что мысль создавала въ сферѣ словъ и ихъ грамматическихъ формъ, будетъ создаваться въ большемъ масштабѣ въ тѣхъ областяхъ творчества, которыя называются пѣней, сказкой, басней, поэмой“. Сперва эта умственная дѣятельность будетъ хранить живые слѣды своего происхожденія, сперва все будетъ пониматься мнѣически, а затѣмъ мысль, привыкнувъ къ отвлеченному мышленію, будетъ восходить отъ образа къ идеѣ.

Вотъ, намъ кажется, причина возникновенія искусства и науки, которыя, выйдя изъ одного яйца, пошли въ разныя стороны, преслѣдуя одну и ту же цѣль—познаніе дѣйствительности и питая другъ друга своимъ содержаніемъ и формой. Объектъ науки и искусства, слѣдовательно, одинаковъ; точки зрѣнія—различны. Наука и искусство суть процессы познанія дѣйствительности; разница между ними лишь та, что искусство создаетъ образы, символы и другіе возбудители художественнаго творчества, а наука ищетъ отвлеченныя формулы. „Поэзія, какъ и наука,—замѣчаетъ А. Потебня,—есть лишь способъ мышленія, употребляемый взрослыми и дѣтьми, цивилизованными и дикими, нравственными и безнравственными. Она не только тамъ, гдѣ великія произведенія (какъ электричество не только тамъ, гдѣ гроза), а какъ видно уже изъ ея эмбріональной формы, т. е. слова, вездѣ, ежечасно и ежеминутно, гдѣ говорятъ и думаютъ“.

Подобно тому, какъ искусство „сводитъ разнообразіе явленій къ относительно немногимъ символическимъ формамъ“, тѣмъ самымъ стущая до невѣроятности мысль,—такъ и наука сводитъ безконечное количество фактовъ одного разряда подъ одну формулу—*закона*. (Можно предложить слѣдующую формулу *всякаго* научнаго закона: законъ равенъ безконечному количеству фактовъ одного порядка. Мириады случаевъ паденія тѣлъ подходятъ лишь подъ одну формулу—закона тяготѣнія тѣлъ). Можно смѣло сказать, что какъ наука, такъ и искусство суть особаго вида процессы стущенія мысли, экономія ея; разница лишь въ способахъ и *быстротѣ* познанія. „Назначеніе поэзіи не только готовить науку, но и временно

устраивать и довершать невысоко отъ земли выведенное ею зданіе. Въ этомъ заключается давно замѣчаемое сходство поэзіи и философіи. Но философія доступна лишь немногимъ: тяжеловѣсный ходъ ея не внушаетъ довѣрія чувству недовольства одностороннею отрывочностью науки и слишкомъ медленно исцѣляетъ происходящія отсюда нравственные страданія. Въ этихъ случаяхъ выручаетъ человѣка искусство, особенно поэзія и первоначально тѣсно связанная съ нею религія“ (А. Потебня). Въ силу этого, искусство перестаетъ быть только описательнымъ; тѣмъ и опредѣляется его важная задача, что оно служитъ выразителемъ лучшихъ человѣческихъ стремленій и идеаловъ, оно становится реально-идеалистическимъ.

Въ данномъ случаѣ поэзія

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

(Тютчевъ).

Медленнымъ, увѣреннымъ шагомъ подвигается наука впередъ, за одной тайной открывая другую, и на пространствѣ вѣковъ съ гордостью указываетъ на свои роскошные плоды. Но жизнь человѣка—очень короткая, полная сомнѣній, неразрѣшенныхъ загадокъ; жизнь—такой тяжелой, непосильный для большинства трудъ, который мыслимъ только при существованіи надежды на лучшее,—на то лучшее, которое дало бы пищу не только уму, но и сердцу. Гдѣ же тотъ журавль въ небѣ, къ которому все такъ стремятся? Кто его можетъ дать въ заманчивой, увлекательной формѣ и тѣмъ предоставить возможность свободнѣе вздохнуть? Религія сперва, а затѣмъ, и главнымъ образомъ,—искусство. „Кто оскорбленъ, негодуешь, кому надоѣла жизнь съ ея мелкими, грошевыми интересами, тотъ можетъ найти утѣшеніе только въ прекрасномъ. Милое, милое искусство!“ (А. Чеховъ). Правда, и человѣку, занимающемуся наукой, доступно такое утѣшеніе, разъясненіе нѣкоторыхъ сомнѣній, но искусство этимъ завѣдуетъ всецѣло: оно открываетъ широко двери всякому, кто можетъ и хочетъ понять его; задача искусства—всецѣло завѣдывать человѣческимъ „міркомъ“; наука-же устремляетъ свой взоръ на весь міръ, космосъ. Несомнѣнно, тѣснѣе и ближе къ человѣку—искусство. Идя такимъ же индуктивнымъ путемъ, какъ и наука, но построя только болѣе быстрыя, смѣлыя обобщенія,—искусство нерѣдко предвосхищаетъ выводы науки. Особенно это замѣтно въ психологіи, социологіи и исторіи. „Поэзія,—замѣчаетъ Гюйо,—это взглядъ, устремленный въ туманную, волнующуюся и безконечную глубину вещей. Наши ученые похожи на рудокоповъ въ глубинѣ шахтъ—освѣщено только то, что непосредственно окружаетъ ихъ; дальше тьма и неизвѣстность. Обратитъ мысль только на небольшой, освѣщенный кругъ, въ которомъ мы движемся, желать ограничить этимъ наше зрѣніе, утративъ воспоминаніе о той безконечности, которая отъ насъ ускользаетъ, это значитъ,—самимъ потушить дрожащее пламя въ лампѣ рудокопа“.

Несомнѣнно, что типичный образъ, завершающій рядъ фактическихъ данныхъ, имѣетъ такое же право на существованіе, какъ какое-нибудь

тѣло, не существовавшее раньше въ природѣ, было сфабриковано изъ различныхъ частей природы химіей. Для поэта созданіе типа есть средство отгадать безконечныя комбинаціи, представляемыя природой. Будучи само продуктомъ идеальнаго, являясь концентраціей лучшихъ думъ и чувствъ создателя, искусство возстановляетъ его въ душѣ человѣка, заражая его этимъ настроеніемъ. И тогда-то получается у послѣдняго то настроеніе, которое аналогично творческому экстазу творца, и характеризуется, въ общихъ чертахъ, неземнымъ наслажденіемъ, особенно душевнымъ подъемомъ, какъ будто въ этотъ моментъ, какъ въ фокусѣ, въ душѣ собирается все лучшее, что нами растрачивается, походя, среди суеты жизни, въ жестокой жизненной борьбѣ. Съ этой точки зрѣнія—Гамлетъ, симфонія Чайковского, картина Рѣпина и т. д. суть сгустители, сберегатели, аккумуляторы психическіе, разряженіе которыхъ происходитъ постоянно при пользованіи ими. Сколько душевныхъ силъ сбережено такимъ путемъ!.. И какая огромная заслуга въ этомъ отношеніи у искусства! Какъ какой-то волшебный источникъ, наполяетъ оно всѣхъ страждущихъ, обремененныхъ, всѣхъ томящихся духовно. Произведенія искусства—это огромный духовный капиталъ, вліяніе котораго прямо пропорціонально существованію всего лучшаго въ современномъ человѣкѣ. А вѣдь находятся и такія лица, которыя къ идеальному искусству подходятъ съ грубой мѣркой реального значенія, и что всего удивительнѣе—даже такіе выдающіеся художники, какъ Антокольскій, Рѣпинъ—и тѣ, въ дни своей молодости, рѣшали вопросъ о значеніи искусства, въ духѣ Базарова. Для подтвержденія полезности искусства, своего милаго, родного дѣтища, скептики-юноши: Антокольскій и Рѣпинъ разбирали самыя выдающіеся произведенія гениальныхъ художниковъ; но метафизическія разсужденія приходили къ естественному выводу: яблоко настоящее лучше нарисованнаго. И вотъ, въ одинъ скучный зимній вечеръ, повѣствуетъ Антокольскій, заиграла шарманка. Звуки ея, далеко несовершенные, и мотивъ пѣсенки—самый простой, незатѣйливой—такъ всколыхнули его и Рѣпина, такое сильное душевное движеніе вызвали, такъ напомнили о веснѣ, что невольно одинъ изъ нихъ воскликнулъ: „Вотъ и искусство“. Этотъ возгласъ явился какъ бы отвѣтомъ тѣхъ сильныхъ, невыразимыхъ, по блаженству, душевныхъ эмоцій, о пользѣ существованія которыхъ едва-ли можно спорить, разъ идетъ вопросъ о „человѣченіи человѣчества“.

Такъ, въ дивной гармоніи сочетаются тѣ звуки, которые—разрозненные—не замѣчались нами; такъ въ пластическомъ образѣ, въ прекрасной картинѣ линіи сливаются въ одно цѣлое—понятное уму и сердцу; такъ въ прекрасномъ произведеніи словеснаго искусства собираются во-едино тѣ образы, которые въ обыденномъ мышленіи не обращали на себя вниманія. И, созерцая ихъ, мы не только получаемъ высшее эстетическое удовольствіе, но воспринимаемъ и болѣе реальную пользу: часто иное произведеніе образнаго слова открываетъ перспективу въ прошлое, объясняя, на протяженіи цѣлыхъ вѣковъ, смѣну общественныхъ явленій и тѣмъ, проще, чѣмъ, напр., наука-исторія.

Самопознаніе человѣчества—вотъ конечная, великая цѣль искусства. Какъ оно рѣшаетъ эту великую задачу, въ какомъ направленіи, какое облегченіе приноситъ оно этимъ человѣчеству,—это мы постараемся выяснитъ теперь же. Для насъ необходимо раскрыть психологію художественнаго творчества, отмѣтивъ его основную тенденцію—стремленіе къ сбереженію силъ, экономіи.

разившую его, („познай самого себя“), онъ, говорятъ, простоялъ невѣроятно долго на одномъ и томъ же мѣстѣ въ глубокой задумчивости, никого и ничего не замѣчая. Думаютъ они объ одномъ и томъ же сутки, годы, десятки лѣтъ. Великіе люди мысли обладаютъ какъ бы „интеллектуальнымъ инстинктомъ“. „Геній“,—говорить Э. Махъ,—сознательно или инстинктивно, обладая тонкимъ чутьемъ, не приметя даже за нѣкоторые изъ работъ, надъ которыми безплодно трудится бездарность, или же онъ оставитъ ихъ послѣ первой же попытки. Такимъ образомъ, *геній въ короткое время создаетъ то, на что не хватило бы всей жизни обыкновеннаго человека...* (Слѣдовательно, характеръ организаціи генія—экономическій, замѣтимъ отъ себя). Заслугою того, кто дѣлаетъ открытіе, является особое *напряженіе вниманія*. Оно позволяетъ по нѣкоторымъ слѣдамъ находить въ явленіи и его условіяхъ то, что есть въ нихъ необыкновеннаго. Онъ же даетъ возможность узнать тѣ пути, которыми приходять къ полному наблюденію факта.

Араго обнаружилъ, что магнитная стрѣлка, помѣщенная въ мѣдной коробкѣ, скорѣе останавливается, чѣмъ стрѣлка, находящаяся въ картонной коробкѣ. Шэнбейнъ обратилъ вниманіе на фосфорный запахъ, распространяющійся при пробѣганіи электрической искры черезъ воздухъ, и это привело его къ открытію озона. Эти факты показываютъ, какую важную роль въ этихъ случаяхъ играетъ *напряженное*¹⁾ вниманіе“. (Э. Махъ, стр. 105. Научно-популярные очерки).

У генія *вниманіе* въ болѣе высокой степени сконцентрировано, чѣмъ таланта; у послѣдняго—въ болѣе высокой, чѣмъ у обыкновеннаго человека и т. д.—вплоть до сумасшедшаго. Такое напряженіе вниманія,—какое мы замѣчаемъ у генія,—требуетъ громаднаго труда, и геній—обязательно великій труженикъ, только *экономно* распредѣляющій свои силы. „Геній, по опредѣленію Ньютона,—есть не что иное, какъ упорное терпѣніе“. Когда его спросили о методѣ его работы, онъ отвѣтилъ, что по нѣскольку разъ передумываетъ объ одномъ и томъ же. По опредѣленіямъ д'Аламбера, Гельмгольца и др., „геній это—постоянная сосредоточенность мысли на одномъ предметѣ“. (Рибо).

„Успѣхъ мой, какъ человека науки,—заявляетъ Дарвинъ,—заключается въ *безграничномъ терпѣніи при обдумываніи какого-нибудь предмета, изобрѣтательности* при соединеніи фактовъ и при ихъ наблюденіи“... „Авторъ,—пишетъ Л. Н. Толстой про художника слова,—обладаетъ тѣмъ особеннымъ, называемымъ талантомъ, даромъ, который состоитъ въ способности усиленнаго, напряженнаго вниманія, направленнаго на тотъ или другой предметъ, вслѣдствіе котораго человекъ, одаренный этой способностью видитъ въ *тѣхъ предметахъ, на которые онъ направляетъ свое вниманіе, нѣчто новое,—такое, что не видятъ другіе*“. „Талантъ видитъ вещи въ *сущности*“.

Трудъ генія, терпѣніе его удѣляется такимъ предметамъ, которые, дѣйствительно, достойны этого и не обманутъ его геніальнаго чутья. Чрезвычайно трудно разбраться въ лабиринтѣ сложныхъ явленій и выдѣлить изъ безконечнаго количества ихъ лишь существенные, такъ какъ въ подмѣиваніи типичныхъ, существенныхъ явленій, признаковъ ихъ—заключается несомнѣнная особенность генія, рѣзко отдѣляющаяся отъ нашей

¹⁾ Курсивъ подлинника.

таковой же. Мы, по сравненію съ нимъ, по выраженію Шиллера, „природу созерцаемъ мертвыми очами“. „Описаніе у Васъ выходитъ прелестно—тѣмъ болѣе прелестно, что Вы всего кладете 2—3 штриха, но *характерныхъ*. Въ этомъ умѣньи класть характерные штрихи я вижу Вашъ поэтический даръ“—пишетъ И. С. Тургеневъ начинающему художнику. „Къ живописи примѣняется то же, что и къ литературѣ,—ко всякому искусству,—замѣчаетъ тотъ же И. С. Тургеневъ,—кто всѣ детали передаетъ—пропаль; надо умѣть схватывать однѣ характеристическія детали. Въ этомъ одномъ и состоитъ талантъ и даже то, что называется творчествомъ“. Чтобы схватить однѣ характеристическіе детали, для этого надо большая степень *внимательности, воспріимчивости*, впечатлительности. Въдѣ вниманіе, несомнѣнно,—процессъ сложный, и начальными элементами его являются *воспріимчивость, впечатлительность*.

Геній могъ бы сказать словами Гауптмана:

„Я силою предчувствія вхожу
Въ твой міръ....
Да, я доволенъ, кажется, по праву;
Изъ безпорядка—форма родилась,
Изъ хаоса—сокровище возникло“...

Геній, дѣйствительно, въ „природѣ природу творить“.

Безъ сомнѣнія, большая впечатлительность, быстрота реакцій въ мозгу—принадлежность генія. Въ общемъ организація поэта—раздражительная, крайне воспріимчивая, всегда дѣятельная, реагирующая на все дурное и хорошее, а поэтому болѣзненное другихъ страдающая; поэтъ, обладающій творческимъ даромъ, долженъ отличаться широкою гуманностью, сочувствовать горю, понять его, возлюбить добро и возненавидѣть зло.

„Поэтъ полной горстью съѣтъ въ сердца состраданіе и великодушіе“.
(В. Гюго).

Про поэта можно было бы также сказать, что онъ „хотѣлъ бы объять весь міръ“. „Возбуждать въ человѣческихъ сердцахъ новыя потребности, тоску по новымъ мірамъ при посредствѣ искусства въ широчайшемъ смыслѣ этого слова—значить повышать жизнедѣятельность энергіи и красоту жизни человѣчества“ (Р. Авенариусъ). Признаніе поэта—увеличивать основной капиталъ силъ человѣчества, *накапливать ихъ*. Въ немъ сосредоточивается та дѣятельность мысли, которая разсѣивается въ насъ. „Онъ—конденсаторъ въ людяхъ силы“ (А. Потембня). Въ этомъ призваніе его роднится съ задачею ученаго. Въ частности, особенность таланта поэта заключается, кромѣ вышеупомянутыхъ свойствъ, въ способности поэтически, *образно* воспринимать дѣйствительность и воспроизводить ихъ дѣятельностью *фантазіи* въ поэтическихъ образахъ, символахъ.

Способность фантазіи, т. е. какъ особаго рода дара, способнаго комбинировать, создавать обобщеніе, образы, свойственна намъ и ученому; разница лишь въ степени и направленіи (у ученаго—въ сильной степени и направлена въ сторону исключительно абстрактныхъ обобщеній, выводовъ; у поэта—въ стремленіи создавать образы, символы, и тѣмъ самымъ также обобщать впечатлѣнія). Очевидно, что не всякій смертный можетъ быть „настоящимъ“ ученымъ или поэтомъ; для этого требуется довольно значительное развитіе способности „zu fabuliren“ (замѣчаніе Гёте). „Способности во всѣхъ

этих Стѣпцовыхъ, Рѣшетниковыхъ и т. д. есть, но гдѣ же *вымыселъ*, сила, воображеніе, *выдумка* гдѣ? Они ничего *выдумать* не могутъ,—и пожалуй, даже радуются этому; этакъ мы, полагаютъ они, ближе къ правдѣ“. (И. С. Тургеневъ). Впослѣдствіи мы шире коснемся этого вопроса (идеализаціи), а теперь обратимся къ тѣмъ интереснымъ документамъ, которые намъ характеризуютъ отличительныя свойства, какъ поэтовъ, нашихъ великихъ писателей. За образецъ возьмемъ А. Чехова, Н. Гоголя и Л. Толстого.

„Глубокій психологъ, А. Чеховъ, какъ-то сразу умѣлъ узнавать людей. Онъ подмѣчалъ въ нихъ то, до чего бы другой никогда не додумался. Его названія, которыя онъ любилъ давать людямъ, были мѣткі и характеристичны“. То же подтверждаетъ и другой его знакомый—Б. Лазаревскій. „А. П. Чеховъ обладалъ исключительною наблюдательностью,—если такъ можно выразиться,—непроизвольною. Онъ запоминалъ *характерныя черты* каждаго, кого видѣлъ хоть разъ. Однажды при мнѣ онъ изобразилъ походку и гнусавый голосъ какого-то субъекта. Присутствующій здѣсь гость, знавшій этого господина, пришелъ въ восторгъ отъ безусловно вѣрной передачи изображенія. А. Чеховъ сразу бралъ *всего человѣка*, опредѣлялъ вѣрно и быстро, точно опытный химикъ, его удѣльный вѣсъ, качество и порядокъ, и уже зналъ, какъ очертить его главную, внутреннюю суть двумя-тремя штрихами“,—пишетъ А. Купринъ. То же самое свидѣлствуетъ Шенрокъ и о Н. В. Гоголѣ, который еще въ юношескіе годы обладалъ способностью—мѣтко схватить отличительныя свойства того или иного товарища,—въ особомъ освѣщеніи—юмористическомъ, возбуждавшемъ всегда всеобщій смѣхъ товарищей. „Левъ Николаевичъ Толстой,—повѣствуетъ о немъ Бирюковъ,—въ дѣтствѣ своемъ воспринялъ своей отзывчивой душой все, что могъ лучшаго“. Безъ преувеличенія можно сказать, что *всякій поэтъ или ученый обладаетъ такою впечатлительностью, умѣнїемъ сразу схватывать существенное*.

„Маленькій Левочка былъ очень оригинальный ребенокъ и чудакъ“, какъ большинство великихъ геніевъ. Жажда казаться оригинальнымъ доходила у однихъ геніевъ до того, что, желая хоть чѣмъ-нибудь отличиться отъ толпы, какъ бы инстинктивно чувствуя свои силы,—одинъ старается пойти пятками впередъ, другой („Левочка“) бросается со второго этажа, третій поражаетъ еще чѣмъ-нибудь—необыкновенной меланхоліей. Такая оригинальность находить себѣ объясненіе въ самомъ характерѣ творчества ихъ—*оригинальномъ, субъективномъ*. Всякое творчество субъективно, а тѣмъ болѣе—высшее. Всякій поэтъ или ученый творить что-нибудь *новое*, которое, невольно, заставляетъ ихъ *уклоняться* въ сторону отъ шаблона. Рѣзкое уклоненіе въ этомъ направленіи объясняется повышенной чувствительностью поэтовъ.

Обладая впечатлительностью, умѣнїемъ подмѣчать характерное, поэты съ жадностью набрасываются на дѣйствительность и изучаютъ ее съ великимъ прилежаніемъ—и любовью. „Друзья А. Пушкина рассказывали, что ни одно чтеніе, ни одинъ разговоръ, ни одна минута не пропадала даромъ для него на цѣлую жизнь. Такъ не пропадали для него и всѣ богатства русской рѣчи, слыханной имъ въ теченіе его бурной и разнообразной жизни во всѣхъ сферахъ, отъ царскихъ чертоговъ до крестьянскихъ избъ“. (А. Н. Пыпинъ).

Здѣсь мы подошли къ очень интересному вопросу—къ вопросу, нуженъ матеріалъ для поэта? Повидимому, да; такъ какъ изъ ничего нельзя создать, вѣдь, ничего. Но нѣкоторые выдающіеся мыслители (Гете, Бѣлинскій) придаютъ *слишкомъ* большое значеніе способности художника, его интуиціи, дару „предчувствія, предугадыванія“. Интуиція есть творческая познавательная способность, присущая въ сильной степени великимъ ученымъ и поэтамъ, обнаруживающаяся въ особой, какъ бы безсознательной инстинктивной дѣятельности ума, чувства и воли. Ярko, замѣтно она обнаруживается при волнѣ вдохновенія, но незримо работаетъ всегда: направляетъ поэта или ученаго какъ бы инстинктивно на тѣ матеріалы, которые, дѣйствительно, нужны; способствуетъ правильной, быстрой сортировкѣ этого сырья, и затѣмъ уже сверкаетъ въ итогахъ, какъ будто сразу озаряя умъ законченностью рѣшенія тревожащаго его вопроса. Такимъ образомъ, интуиція не противорѣчитъ индуктивному характеру всякаго художественнаго творчества. Постараемся опровергнуть категоричность такого взгляда (Гёте, Бѣлинскаго) собственными признаніями писателей—художниковъ. Выясненіе этого вопроса чрезвычайно важно по двумъ причинамъ: 1) *оно покажетъ, съ какой необъятной массой матеріала приходится имѣть дѣло поэту, и* 2) *въ какомъ направленіи и какъ совершается переработка его, каковы конечныя формы такого сгущенія мысли.*

„Какъ только кончилось во мнѣ это состояніе, говоритъ Гоголь (мы назовемъ это состояніе спеціальнымъ терминомъ—броженіемъ), и жажда знать человѣка удовлетворилась, во мнѣ родилось сильное желаніе знать Россію. Я сталъ знакомиться съ людьми, отъ которыхъ я могъ чему-нибудь научиться и разузнать, что дѣлается на Руси; старался знакомиться съ такими опытными, практическими людьми всѣхъ сословій, которые были обращены лицомъ ко всякимъ продѣлкамъ внутри Россіи. Мнѣ хотѣлось сойтись съ людьми всѣхъ сословій и отъ каждаго что-нибудь узнать. Всякій должностной и чѣмъ-нибудь занятой человѣкъ сталъ въ моихъ глазахъ моимъ интересомъ. Прежде всего я хотѣлъ опредѣлить себѣ всякую должность, всякое сословіе, всякое мѣсто и всякое званіе въ государствѣ. Изъ-за этого я старался завести переписку съ такими людьми, которые могли мнѣ что-нибудь сообщить. Прочихъ я просилъ набрасывать легкіе портреты и характеры, какіе имъ попадутся. Свѣдѣнія эти мнѣ, просто, нужны были, какъ нужны этюды съ натуры художнику, который пишетъ большую картину собственнаго сочиненія. Онъ не переводитъ этихъ рисунковъ къ себѣ на картину, но развѣшиваетъ ихъ внутри по стѣнамъ, чтобы держать передъ собою неотлучно, чтобы не погрѣшить ни въ чемъ противъ дѣйствительности, противъ времени или эпохи, какая имъ взята“.

„Я никогда ничего не создавалъ въ воображеніи, продолжаетъ Гоголь, и не имѣлъ этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято мною было изъ дѣйствительности, изъ данныхъ, мнѣ извѣстныхъ. Угадывать человѣка я могъ только тогда, когда мнѣ представлялись самыя мельчайшія подробности его внѣшности. Я никогда не писалъ портрета въ смыслѣ простой копіи. Я создавалъ портретъ, но создавалъ его вслѣдствіе соображенія, а не воображенія. (Подъ воображеніемъ Гоголь подразумѣвалъ какъ бы твореніе изъ ничего). Чѣмъ больше вещей принималъ я въ соображеніе, тѣмъ у меня вѣрнѣе выходило созданіе. Стоило мнѣ нѣсколько подробностей пропустить, не принять въ соображеніе, и ложъ выходила у меня ярче, нежели у кого другого“.

Когда Гоголь начиналъ писать, онъ посылалъ одно за другимъ письма и матери и знакомымъ съ просьбою присылать ему свѣдѣнія, касающіяся быта малороссіянъ. Въ 1830 году онъ пишетъ, напр., матери: „Вы не сердитесь, моя великодушная маменька, что я васъ *часто* безпокою просьбою доставлять мнѣ свѣдѣнія о Малороссіи или что-либо подобное. *Это составляетъ мой хлѣбъ*“. Многихъ свѣдѣній Гоголю, конечно, не могли доставить, и мы видимъ, что онъ пропускаетъ рассказы въ точномъ видѣ, а передаетъ его лишь вкратцѣ или замѣняетъ его подобнымъ. Игра въ панфила и пашокъ въ „Пропавшей Грамотѣ“ замѣнена игрою въ дурни; описаніе игры въ хрещика и журавля не было доставлено, а было прислано описаніе игры въ вороны, что и помѣщено въ „Майской Ночи“. Все предисловіе ко второму изданію „Мертвыхъ Душъ“ проникнуто убѣдительною просьбою „ко *всякому*“ читателю—прислать Гоголю описаніе своей собственной жизни и „всѣхъ людей“, съ которыми встрѣчался, и всѣ происшествія, случившіяся передъ его (читателя) глазами, и „все, что видѣлъ самъ или что слышалъ отъ другихъ подобное тому, что изображено въ „Мертвыхъ Душахъ“ или противоположное ему“.

Гоголь провелъ прекрасную параллель между писателемъ и художникомъ. Какъ пишется картина? Всѣмъ извѣстно, что прежде, чѣмъ взяться за картину, художникъ набрасываетъ рядъ этюдовъ, не придавая имъ освѣщенія, самое же освѣщеніе, колоритъ и окончательная обработка зависятъ отъ памяти, воображенія, доходящаго до иллюзіи. Словомъ, въ это время художникъ „вынимаетъ“ изъ области безсознательнаго и передаетъ образы въ сознательную. Само собою разумѣется, что если бы ничего не было въ сферѣ безсознательной, художникъ ничего оттуда и не извлекъ бы. Это положеніе можно подтвердить многочисленными свидѣтельствами выдающихся писателей, но я ограничусь лишь нѣкоторыми. Въ 1869 году Тургеневъ пишетъ Полонскому: „Я очень хорошо понимаю, что мое пребываніе за границей вредитъ моей литературной дѣятельности,—да *такъ вредитъ*, что, пожалуй, и совсѣмъ ее уничтожить; но этого измѣнить нельзя. Такъ какъ я въ теченіе моей сочинительской карьеры никогда не отрываюсь отъ идей, а всегда отъ образовъ,—при болѣе или менѣе сказывающемся недостаткѣ образовъ, музѣ моей не съ чего будетъ писать эти картинки“. У Гоголя мы также имѣемъ подобныя замѣчанія. На этотъ счетъ Гоголь говоритъ, что пребываніе за границей для него благотельно, во 1) потому, что издали ему лучше изображать нравы Россіи; 2) еще потому, что за границей онъ будто бы больше получаетъ свѣдѣній о Россіи, чѣмъ живя въ ней (Авт. Исп.). Но—странное дѣло! въ другомъ мѣстѣ, а именно въ первомъ письмѣ по поводу „Мертвыхъ Душъ“, мы находимъ совершенно противоположное тому, что имъ было высказано въ Авторской Исповѣди „Какъ будто непременно, силою Святого духа, долженъ я занять все, что ни дѣлается во всѣхъ углахъ ея (Россіи)—безъ наученія научиться! Но какими путями могу научиться, я, писатель, осужденный уже самимъ званіемъ писателя на сидячую, затворническую жизнь, и притомъ еще больной, и *притомъ еще принужденный жить вдали отъ Россіи*,—какими путями я могу научиться? И меня же упрекаютъ въ плохомъ знаніи Россіи!“ Эта выдержка всецѣло подтверждаетъ нашъ взглядъ относительно общенія писателя со средою, изображаемою имъ, относительно необходимости для писателя имѣть матеріалъ для своихъ произведеній. Настоящее художественное творчество тогда только проявляется у писателя, когда онъ ѣдетъ

отъ частнаго къ общему, къ обобщеніямъ фактовъ. Художникъ наблюдаетъ дѣйствительность *не пассивно, а активно*, т. е. переживая самъ всѣ тѣ чувства, мысли, которыми онъ надѣляетъ своихъ героевъ. Безъ *симпатическаго* чувства, воображенія творчество немислимо: матеріаль долженъ пройти сквозь горнило очищенія—душу поэта. Всякій поэтъ могъ бы сказать словами Гоголя: „герои мои близки мнѣ потому, что они изъ души“ Эти типы „подсказываютъ“ какъ творцу ихъ, такъ и читателю, обобщаютъ. Въ этомъ ихъ великое значеніе. Нѣтъ обобщенія, нѣтъ и поэзіи. Процессъ творчества писателя—это та же индукція, и чѣмъ индуктивнѣе творчество, тѣмъ оно художественнѣе. „Я, говоритъ Гончаровъ, писалъ Бабушку съ *русскихъ старыхъ женщинъ стараго, добраго времени—коллективно*“. Можетъ быть Гоголь особенно нуждался въ матеріалѣ, какъ реалистъ—бытописатель? Но если даже и принять это во вниманіе, то это нисколько не говоритъ противъ нашего положенія: въ основѣ своей взглядъ Гоголя безусловно вѣренъ, потому что онъ не противорѣчитъ естественнымъ законамъ построенія образовъ и подтверждается признаніями всѣхъ писателей. По мнѣнію Гоголя, творчество должно быть обязательно индукціей. „Нынѣ избранные характеры и лица моего сочиненія крупнѣе прежнихъ. Чѣмъ выше достоинство взятаго лица, тѣмъ ошутительнѣе, осязательнѣе нужно его выставить передъ читателемъ. Для этого нужны всѣ тѣ безчисленные мелочи и подробности, которыя говорятъ, что взятое лицо дѣйствительно жило на свѣтѣ, иначе оно станетъ идеальнымъ: будетъ блѣдно, и, сколько ни навяжи ему добродѣтелей, будетъ все ничтожно. Нужно, чтобы русскій читатель дѣйствительно почувствовалъ, что выведенное лицо взято именно изъ того самого тѣла, изъ котораго созданы онъ самъ, что это живое и какъ бы его собственное тѣло. Тогда только сливается онъ самъ съ своимъ героемъ и нечувствительно принимаетъ отъ него тѣ внушенія, которыхъ никакимъ разсужденіемъ и никакою проповѣдью не внушишь. Это полное воплощеніе въ плоть совершалось у меня *только тогда, когда я собираю въ умъ своемъ весь прозаическій, существенный дразгъ жизни*, когда, держа въ головѣ всѣ крупныя черты характера, собираю въ то же время вокругъ него все тряпье *до малѣйшей булавки*, ничего не пропустивши“. Эта выдержка весьма драгоцѣнна: она показываетъ, что поэту для созданія типа необходимо собрать матеріаль „до мельчайшей булавки“, и тогда художникъ слова можетъ, „возсоздавая предметъ въ своемъ воображеніи, уничтожить всякую черту, основанную на случайности, каждую дѣлать зависимую только отъ другой, а все—только отъ самого себя. Если ему удастся, то подъ конецъ у него выйдутъ однѣ характеристическія формы, одни образы очищенный и неискаженной измѣнчивыми обстоятельствами природы“ (Потебня). Таковы должны быть образы у настоящаго художника.

Но Бѣлинскій,—не даромъ же друзья его называли его „неистовымъ Виссаріономъ“,—конечно, преувеличилъ способность (интуицію) поэта схватывать „Прочтите „Египетскія ночи“ Пушкина: *вы будете перенесены въ самое сердце жизни издыхающаго древняго міра*. Такихъ примѣровъ удивительной способности Пушкина быть, какъ у себя дома, во многихъ и самыхъ противоположныхъ сферахъ жизни, мы могли бы привести много, но довольно и этихъ... Если онъ, съ такой истиной рисовалъ *природу и нравы, даже никогда невиданныхъ имъ странъ*, какъ же бы его изображенія предметовъ русскихъ не отличались вѣр-

ностью природѣ“?. Но вѣдъ самъ Бѣлинскій также не видѣлъ того, о чемъ писалъ Пушкинъ, слѣдовательно, его сужденіе о вѣрности изображенія не заслуживаютъ вниманія. Въ многочисленныхъ своихъ признаніяхъ, Гете самъ опровергаетъ себя относительно высказаннаго имъ мнѣнія о талантѣ Байрона и поэта вообще—о необычайной силѣ *предзнанія* и ненужности особаго, тщательнаго изученія дѣйствительности. „Я могъ затвердить природу *до мельчайшихъ подробностей*, и когда мнѣ приходится рассказывать ее, какъ поэту, то она въ полномъ моемъ распоряженіи, и мнѣ нелегко погрѣшить противъ правды“. Въ другомъ мѣстѣ Гете еще рѣшительнѣе подчеркиваетъ необходимость наблюденія: „Къ образованію поэта принадлежитъ упражненіе глаза въ всестороннему схватыванію внѣшнихъ предметовъ; я высоко цѣню пріобрѣтенныя при помощи этого свѣдѣнія“. Дѣло въ томъ, что стихотворенія Гете—плоды пережитыхъ имъ чувствъ, мыслей, какъ онъ самъ признается; Гецъ, Вертеръ, Фаустъ—это самъ Гете, только въ различные періоды своей жизни. „Поэты похожи на медвѣдей, сосущихъ собственную лапу“, замѣчаетъ онъ же. Въ строгомъ смыслѣ слова, никто не можетъ создать ничего новаго, куда бы не входила составными своими элементами дѣйствительность, понимаемая въ широкомъ смыслѣ этого слова. Самое фантастическое воображеніе имѣетъ свои корни въ ней. Нечего, конечно, говорить объ искусствѣ, которое, какъ зеркало, отражаетъ дѣйствительность; если нечего отражать, ничего и не отразится. „Не слѣдуетъ думать, что дѣйствительность не представляетъ поэтическаго интереса“, замѣчаетъ Гёте. „Поэтъ тѣмъ и можетъ доказать что онъ даровитъ, когда откроетъ интересную сторону въ самомъ обыкновенномъ сюжетѣ. Дѣйствительность должна дать мотивы, пункты, подлежащіе выраженію, зерно; сдѣлать же изъ этого прекрасное и живое цѣлое—задача поэта... И далѣе... у Рубенса была такая необыкновенная память, что всю природу носилъ онъ въ головѣ, и она во всѣхъ подробностяхъ всегда была въ его распоряженіи. Отсюда и проистекаетъ эта вѣрность и всего въ совокупности, и подробностяхъ; такъ что намъ картина кажется копіей съ природы. Гёте вполне согласенъ съ мнѣніемъ Леонарда де Винчи: „Если Вашъ сынъ (художн.) не знаетъ вполне перспективы и анатоміи, то сведите его къ хорошему учителю“.—„Наука (подобно искусству,—замѣтимъ отъ себя) не создаетъ одного факта изъ другого, но лишь *приводитъ въ порядокъ* тѣ факты, которые уже извѣстны“. (Э. Махъ) „Угадать человѣка я могъ лишь тогда, говорить Гоголь, когда мнѣ представлялись самыя мельчайшія подробности его внѣшности“.

Фактическій матеріалъ, который подтверждаетъ наше положеніе—это „записныя книжки“, которыя, въ томъ или другомъ видѣ, существуютъ, вѣроятно у всѣхъ поэтовъ, какъ у художниковъ кисти—предварительные наброски, этюды.

До насъ, случайно, дошли свѣдѣнія о записныхъ книжкахъ,—еще неизданныхъ,—А. Чехова; онѣ были и у Л. Толстого; записныя книжки Гоголя напечатаны и представляютъ собой выдающійся интересъ.

Привычка пользоваться записной книжкой появилась у Гоголя очень рано: шестнадцати-лѣтнимъ мальчикомъ онъ вносилъ уже въ нее результаты своей острой наблюдательности. И во время своего пребыванія въ Петербургѣ, Гоголь также пользовался записными книжками въ широкой степени. Поэтому „Записныя карманныя книжки“ Гоголя представляютъ огромный цѣнный матеріалъ. И чего тутъ нѣтъ! Есть

собрание анекдотовъ, разговоры мужиковъ, описаніе праздниковъ съ весельями, очень длинныя замѣтки, предназначавшіяся, повидимому, для печати, рядъ пословицъ, народныя средства отъ различныхъ болѣзней, народныя выраженія и слова, описаніе породъ собакъ, описаніе блюдъ, свѣдѣнія по различнымъ отраслямъ хозяйства,—словомъ, все, кажется, что ни попадалось ему на глаза, отъ „мельчайшей булавки“ до „великаго“,—все внесено въ книжку. По поводу этихъ записныхъ книжекъ А. О. Смирнова пишетъ: „Пушкинъ провелъ четыре часа у Гоголя и далъ ему сюжетъ для романа, который какъ Донъ Кихоть, будетъ раздѣленъ на пѣсни. Герой объѣдетъ провинцію; *Гоголь воспользуется своими путевыми записками*“. И дѣйствительно, послѣ тщательнаго сличенія, оказывается, что авторомъ „Мертвыхъ душъ“ многое было перенесено изъ книжекъ въ его безсмертную поэму... Вотъ почему такъ цѣнили Гоголь дорогу...

„А. Чеховъ,—вспоминаетъ А. Купринъ,—изъ первыхъ рукъ, изъ первоисточниковъ, знакомился со всѣмъ, что дѣлалось въ данную минуту въ Россіи... Говорятъ послѣ него осталось много записныхъ книжекъ...

„Однажды Чеховъ только что съ увлеченіемъ убѣждалъ насъ не обращаться къ помощи записныхъ книжекъ, полагаясь во всемъ на память и воображеніе. „Крупное само останется, а мелочи вы всегда изобрѣтете. или опишите“. Но вотъ спустя часъ, кто-то изъ присутствующихъ, прослужившій какъ-то годъ на сценѣ, сталъ разсказывать о своихъ театральныхъ впечатлѣніяхъ,—и, между прочимъ, упомянулъ о такомъ случаѣ. Идетъ дневная репетиція въ садовомъ театрѣ маленькаго провинціальнаго театра. Первый любовникъ въ шляпѣ и въ клѣтчатыхъ панталонахъ, руки въ карманахъ, расхаживаетъ по сценѣ, рисуясь передъ случайной публикой, забредшей въ зрительный залъ. Эпизену—комикъ, его театральная жена, тоже находившаяся на сценѣ, обращается къ нему: „Саша, какъ это ты вчера напѣвалъ изъ Паяцовъ? Насвищи пожалуйста“. Первый любовникъ поворачивается къ ней, медленно мѣрять ее съ ногъ до головы уничтожающимъ взоромъ и говоритъ жирнымъ актерскимъ голосомъ: „Что—о? Свистать на сценѣ? А въ церкви ты будешь свистать? Такъ знай же, что сцена—тотъ же храмъ!“

Послѣ этого разсказа, А. П. сбросилъ ринсе-пез, откинулся на спинку кресла и захохоталъ своимъ громкимъ, яснымъ смѣхомъ. И тотчасъ же полѣзъ въ боковой ящикъ стола за записной книжкой. „Постойте, постойте, какъ вы это разсказывали? Сцена это храмъ?“ И записалъ весь анекдотъ.—Въ сущности, даже и противорѣчія во всемъ этомъ не было, и самъ А. П. потомъ объяснилъ это. „Не надо записывать сравненій, мѣткихъ черточекъ, подробностей картинъ природы—это должно появиться само собой, когда будетъ нужно. Но голый фактъ, рѣдкое имя, техническое названіе надо занести въ книжку—иначе забудется, разбѣется“...

„А. П. свой прилестный, разнообразный языкъ обогащалъ отовсюду: изъ разговоровъ, изъ словарей, изъ каталоговъ, изъ ученыхъ сочиненій, изъ священныхъ книгъ“. „Слушайте: ѣздите почаще въ III классъ,—совѣтовалъ онъ своему близкому знакомому.—Я жалѣю, что болѣзнь мѣшаетъ мнѣ теперь ѣздить въ III классъ. Тамъ иногда услышишь замѣчательно интересныя вещи“.

Насколько реальны повѣсти А. П., какъ онѣ питались этимъ грубымъ сырьемъ,—можно видѣть по воспоминаніямъ брата Чехова (помѣщенномъ въ „Журналѣ для всѣхъ“) и его близкихъ знакомыхъ. Почти

каждому рассказу можно найти канву, отправную точку въ дѣйствительности. Также точно и біографія Л. Толстого (Бирюкова) подтверждаетъ наличность огромнаго количества матеріала—сырья, который потомъ переработался, профильтровался до неузнаваемости въ поэтическихъ образахъ.

Мы нарочно дольше остановились на вопросѣ о необходимости для поэта черпать матеріалъ изъ дѣйствительности. Трудно себѣ вообразить, сколько пытливый умъ, экономно направляющій свои силы, можетъ собрать фактическихъ данныхъ!

Наблюденія надъ дѣйствительностью, надъ самимъ собою,—процессъ чрезвычайно сложный, трудный, все увеличивающійся по своей трудности, по мѣрѣ приближенія къ концу, т. е. когда все это выливается въ поэтическомъ произведеніи. Недаромъ гениальность понимается, какъ особый видъ труда, крайне сложнаго и экономнаго, и гений, повторяемъ—будь-ли онъ поэтъ или ученый—всегда труженикъ. „Обдумываю и придумываю,—пишетъ Л. Н. Толстой Фету,—что можетъ случиться со всѣми будущими людьми предстоящаго сочиненія, очень большого, и обдумать миллионы возможныхъ сочетаній для того, чтобы выбрать ^{1/1000000} ужасно трудно“. Достаточно посмотреть на черновые наброски художественныхъ произведеній любого поэта, чтобы понять, въ какихъ мукахъ появляются на свѣтъ его произведенія:—всѣ они перечеркнуты, перемараны. Л. Толстой переписывалъ, постоянно видоизмѣняя, „Войну и Миръ“ 7 разъ! Въ отвѣтъ на замѣчанія по этому поводу, онъ отвѣчалъ, что *золото добывается усиленнымъ промываніемъ. Золото это, конечно, является въ удивительно сгущенномъ видѣ*. „Настоящее имѣетъ свои права; мысли и чувства, ежедневно зарождающіяся въ душѣ поэта, ищутъ выраженія, и должны быть выражены“, говоритъ Гете. Но, если въ головѣ засядетъ большое сочиненіе, то уже оно не допустить ничего подлѣ себя: всѣ другія мысли устраниются, и для васъ потеряны даже всѣ пріятности жизни. Какое напряженіе, какая трата душевныхъ силъ потребуется только для того, чтобы привести въ порядокъ и округлить въ головѣ большое цѣлое, и какія нужны силы, чтобы выразить его должнымъ образомъ! Казалось бы, въ лирикѣ, по общепринятому, ходячему убѣжденію, не требуется такого труда; но и здѣсь, какъ увидимъ изъ признанія Чайковского, вдохновеніе не любитъ посѣщать лѣнливыхъ.

„Только та музыка можетъ тронуть, потрясти и задѣть, которая вылилась изъ глубины взволнованной вдохновеніемъ артистической души. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что даже и величайшіе музыкальные гении работали, иногда не согрѣтые вдохновеніемъ. Это такой гость, который не всегда является на первый зовъ. Между тѣмъ, работать нужно всегда, и настоящій честный артистъ не можетъ сидѣть, сложа руки, подъ предлогомъ, что онъ не расположенъ. Если ждать расположенія и не пытаться идти навстрѣчу къ нему, то легко впасть въ лѣнь, апатію. Со мною случилось не далѣе, какъ сегодня. Я работалъ эти дни безъ увлеченія. Стоило мнѣ поддаться неохотѣ работать, и я бы, навѣрное, ничего не сдѣлалъ. Но вѣра и терпѣніе никогда не покидаютъ меня, и сегодня, съ утра, я былъ охваченъ тѣмъ непонятнымъ и неизвѣстно откуда берущимся огнемъ вдохновенія, благодаря которому я знаю, что все написанное мною сегодня будетъ имѣть свойства западать въ сердца и оставлять въ немъ впечатлѣніе. Я приучилъ себя никогда не поддаваться неохотѣ“. Въ другомъ письмѣ П. Чайковскій еще сильнѣе подчеркиваетъ тотъ огромный трудъ, который обыкновенно затрачивается всякимъ художникомъ. „Я кон-

чаю теперь трудъ, который мнѣ стоилъ невыразимыхъ усилій и страданій“. Рѣшительнѣе объ этомъ свидѣлствуетъ великій художникъ И. Рѣпинъ: „Надо семь разъ издохнуть, прежде чѣмъ что-нибудь выйдетъ“. „Въ каждое свое произведеніе—вторить Стровъ—надо врѣзать часть самого себя, да и вложить“. Здѣсь уже идетъ рѣчь о „мукахъ слова“, такъ прекрасно разработанныхъ А. Горнфельдомъ въ его статьѣ, подъ тѣмъ же заглавіемъ. „Муки слова“ испытываютъ всѣ, особенно же геніи. Богатство имени требуется втиснуть въ готовые рамки—въ слово,—и, конечно, такая работа весьма тяжела: приходится, грубо выражаясь, что-нибудь всегда или прибавить или урѣзать. Если для генія, *экономно* располагающаго свои богатые уметвенныя силы, поэтическое произведеніе представляетъ огромный трудъ, то для насъ таковое тѣмъ болѣе непосильно, и нашихъ силъ хватаетъ лишь на незамысловатые образы, часто—извѣстные, шаблонные. Мы какъ бы по камушку складываемъ, подготавливаемъ для поэта то зданіе, которое онъ сразу воздвигаетъ грандіознымъ по красотѣ и величію!

Отличительный характеръ художественнаго творчества—его индуктивный методъ: поэтъ не стремится къ воплощенію какого-нибудь абстракта, а собираетъ въ душѣ впечатлѣнія, и притомъ впечатлѣнія чувственныя, полныя жизни, пріятныя, горькія,—словомъ многообразныя, какія даетъ дѣйствительность и какія затѣмъ образуются въ душѣ. Остается только округлять и развивать эти образы и впечатлѣнія, при помощи конкретного—отвлеченнаго образа—типа, проявлять ихъ во внѣ—съ цѣлью заставить читателя, испытать то же самое, но *только въ обратномъ порядкѣ*. „Я встрѣчаю въ жизни,—пишетъ И. С. Тургеневъ,—к. н. Оеклу Андреевну, к. н. Петра, к. н. Ивана, и представьте, что вдругъ въ этой Оеклѣ Андреевнѣ, въ этомъ Петрѣ, въ этомъ Иванѣ поражаетъ меня нѣчто особенное—то, чего я не видѣлъ, не слыхалъ отъ другихъ. Я въ него вглядываюсь; на меня онъ или она производитъ особенное впечатлѣніе; вдумываюсь, затѣмъ О. А-на, Петръ, Иванъ удаляются, пропадаютъ неизвестно куда (поступаютъ въ безсознательную область), но впечатлѣніе, ими произведенное, остается, зрѣетъ. Я сопоставляю эти лица съ другими, ввожу ихъ въ сферу различныхъ дѣйствій, и вотъ создается у меня цѣлый, особый мірокъ. Затѣмъ неожиданно—негаданно является потребность изобразить этотъ мірокъ, и я удовлетворяю этой потребности съ удовольствіемъ, съ наслажденіемъ“.

Творчество поэта строится, въ двухъ словахъ, такъ: мелькаетъ какая-нибудь идея передъ сознаніемъ—Х и требуетъ, мучительно тревожить художника, заставляя ее разъяснить—образомъ, типомъ. Познать новое можно только старымъ, актомъ сравненія. Пусть прежнее мы назовемъ А,—тогда новое получить наименованіе а. Это а и есть художественный типъ; изъ отношенія типовъ другъ къ другу и къ дѣйствительности—выдѣляется идея.

Поэтъ говоритъ: „Я ежедневно думаю и придумываю“ (Гете), и тогда:

„Воспоминаніе безмолвно предо мной
Свой длинный развиваетъ свитокъ“.

Плодомъ этихъ думъ является художественное произведеніе.

„Прошла любовь (1), явилась муза (2),
И проявился темный умъ (3).“

Здѣсь въ 2 строкахъ превосходно отмѣчены 3 главныхъ послѣдовательныхъ момента въ процессѣ творчества.

Если суть художественнаго процесса сводится къ наблюденію и переработкѣ результатовъ его; то во-первыхъ, задача художника слова или кисти упрощается, разъ въ жизни попадаетъ такое типичное, характерное лицо, которое служитъ какъ бы представителемъ цѣлаго разряда подобныхъ людей. Поэту ничего не остается, какъ, видоизмѣнивъ его нѣсколько, сдѣлать изъ него художественный типъ. Такъ поступилъ И. С. Тургеневъ съ провинціальнымъ врачомъ, очень похожимъ на Базарова, съ Бакунинымъ, ставшимъ прототипомъ Рудина; Л. Толстой, какъ видно изъ біографіи Бирюкова, былъ еще счастливѣе его: находится цѣлая плеяда лицъ, которымъ можно подыскать соотвѣтствующіе типы въ его романахъ. Точно также дѣло обстоитъ и съ Чеховымъ и, можно сказать, со всякимъ поэтомъ.

„Извѣстно, что художникъ, задумавшій воспроизвести Венеру, былъ чрезвычайно облегченъ въ своей задачѣ, когда получилъ возможность пользоваться для своего труда многими натурщицами. Точно также и я соединилъ въ моей Лоттѣ черты многихъ знакомыхъ дѣвушекъ, хотя прототипъ былъ въ общихъ чертахъ списанъ съ лучшей и наиболѣе мнѣ дорогой“ (Гете). Чтобы воспользоваться такимъ *счастливымъ* случаемъ, необходимо обладать наблюдательнымъ умомъ, необходимо, чтобы художественное чувство не переставало работать, собирая матеріалъ,—возбужденнымъ, развитымъ вниманіемъ, которое изолируетъ и запечатлѣваетъ фактъ. Въдѣ только *талантливымъ, гениальнымъ* людямъ судьба посылаетъ *счастливыя* совпаденія; люди обыкновенные не замѣчаютъ ихъ, и проходятъ мимо.—Извѣстно, что къ своей картинѣ: „Тайная Вечера“ Леонардо „подготовлялся безконечными размышленіями и безчисленными этюдами. *Собравъ и сведя вмѣстѣ свои долгія наблюденія надъ человеческой природой*, Леонардо принялся изучать одинъ за другимъ разнообразныя типы 12 апостоловъ. Долго искалъ онъ ихъ въ живой толпѣ; долго бродилъ онъ по рынкамъ и предмѣстьямъ Милана, чтобы повстрѣчать среди простонародья такія головы, которыя подходили бы къ его представленіямъ о головахъ двѣнадцати евангельскихъ рыбаей. Нося постоянно съ собою рисовальныя дощечки и карандашъ, Леонардо набрасывалъ наскоро всѣ черты, подходящія для его цѣли. Даже самыя уродливыя головы служили ему на пользу, какъ рѣзкое выраженіе того характера, который онъ сумѣлъ *свести* потомъ къ болѣе человѣчной формѣ, сгладивъ ихъ безобразіе и сохранивъ ихъ типическую экспрессію. Такъ онъ, мало-по-малу, очищалъ отысканныхъ имъ чудовищъ отъ ихъ первоначальной грубости, извлекая изъ крайнихъ аномалій природы могучее зерно глубоко характеристической фізіономіи, становившейся, вслѣдствіе этого, внушительной, сильной и въ своемъ родѣ прекрасной! Только прототипъ Іуды долго пришлось искать. „Вотъ уже болѣе года,—замѣчаетъ Леонардо,—какъ я хожу ежедневно въ Борgetto, гдѣ гнѣздится вся сволочь столицы; я бываю тамъ каждое утро и каждый вечеръ, но до сихъ поръ мнѣ еще не удалось найти между всевозможными негодями ни одного лица, которое удовлетворяло бы вполне тому, что я ношу въ своей мысли“. Черезъ нѣкоторое время Леонардо, дѣйствительно, нашелъ такую фугуру, и сейчасъ же набросалъ для себя ея главныя черты; затѣмъ, собравъ и присоединивъ всѣ предыдущія наблюденія, онъ написалъ знаменитую голову Іуды, носящую печать измѣны и предательства. „Въ головѣ

Левитана,—говорить біографъ его,—вдругъ создалась одна изъ лучшихъ его картинъ, въ которой слились въ одно: и саввинскія переживанія и вновь увидѣнное и сотни другихъ воспоминаній“.—Эти превосходныя строки, кромѣ того, что свидѣлствуютъ, какъ создается типъ (о чемъ подробнѣе—дальше), но и отвѣчаютъ на *второй* выводъ нашего положенія. Если поэтъ или художникъ кисти при созданіи художественнаго творчества идетъ отъ частнаго къ общему, отъ конкретнаго къ абстрактному, при чемъ идея у читателя получается лишь отъ соотношенія типовъ другъ къ другу и къ дѣйствительности,—слѣдовательно, выводъ обуславливается содержаніемъ и качествомъ того, что вошло изъ матеріала въ художественные типы,—то о какой тенденціи можетъ быть рѣчь? „А какая тенденція въ „Отцахъ и Дѣтяхъ“, позвольте спросить? Хотѣлъ-ли я обругать Базарова, или его превознести? *Я самъ этого не знаю*, ибо не знаю, люблю-ли его или ненавижу! Вотъ тебѣ и тенденція! Скажу вамъ одно, что я всѣ эти лица (Базарова, Аркадія, Өеничку) рисовалъ, какъ бы и рисовалъ грибы, листья, деревья; *намозолили мнѣ глаза, я и принялся чертить*. Этимъ я освобождался отъ собственныхъ впечатлѣній“ (И. Тургеневъ). Когда животное сильно страдаетъ отъ боли, оно издаетъ раздражающіе душу крики и стоны (Дарвинъ). Таково, очевидно, фізіологическое дѣйствіе звука на боль—успокоительное. Слово человѣка, кромѣ того,—результатъ его умственной работы, объектированіе тѣхъ мыслей, чувствъ, которыя волновали его. Разъ чувство объяснено, оно теряетъ свою силу. Таковъ законъ его. Намъ мучить трудная задача,—когда мы можемъ отъ нея избавиться?

Всякій знаетъ по опыту, что когда мы ее такъ или иначе рѣшимъ, мы успокаиваемся. Иногда освободиться отъ того, что давить душу (сильное горе, тоска, восторгъ) бываетъ такъ сильно, что граничить съ фізіологическою потребностью. Въ разсказѣ „Тоска“ (Чехова) извозчикъ изливаетъ свое горе—лошади; герой „Трехъ сестеръ“ Чехова—профессоръ жалуется своему *глухому* слугѣ, заявляя послѣднему, что если бы онъ слышалъ, тогда бы онъ не изливалъ бы своихъ желаній. Не трудно найти примѣры, а трудно указать поэта, который не свидѣлствовалъ бы о томъ, что, творя, онъ освобождается отъ тѣхъ вопросовъ, которые его волновали, и что это—единственная причина появленія на свѣтъ произведенія. Когда Л. Толстого спросили, пишетъ ли онъ теперь (въ девяностыхъ годахъ) разсказы, онъ отвѣтилъ: „Пишу такъ, для собственнаго удовольствія, *и ни за что печатать не буду*“. „Я,—говоритъ Гете,—ощущалъ непреодолимое стремленіе къ тому, чтобы оживленной бесѣдой съ другомъ *освободить* душу отъ впечатлѣвшагося въ немъ образа: сердце мое было переполнено, уста жаждали изліяній“.

Пушкинъ заявляетъ: „Поэзія священный бредъ...

Муки сердца успокоилъ...

Пишу, и сердце не тоскуетъ“.

Успокоительное дѣйствіе искусства,—какъ и слова,—заключается въ томъ, что оно очищаетъ и упрощаетъ мысль, разлагая волнуемое человѣка чувство, уничтожая власть его тѣмъ, что отодвигаетъ его къ *прошлому*. Тѣмъ художественное и научное творчество отличается отъ обыкновеннаго мышленія, что оно мотивируется изнутри, а не извнѣ. Писать по заказу можно лишь тогда, когда заказъ гармонизируетъ съ тѣмъ, что художникъ чувствуетъ, выноситъ въ своей душѣ. „Я не могъ писать

того Христа, котораго у меня нѣтъ въ душѣ“,—замѣтилъ художникъ Михайловъ мрачно“ (Анна Каренина, стр. 362). „По заказу я писать не могу“, отвѣтилъ А. Чеховъ Б. Лазаревскому, какъ могъ бы отвѣтить всякій настоящій художникъ.

Но возвратимся къ прерванному.

Мы разсмотрѣли ту стадію творчества, когда поэтъ все свои наблюденія заперъ, по выраженію Чехова, въ „литературную кладовую“—безсознательную область. Здѣсь идетъ великая работа: необходимо произвести *отборъ*, т. е. выбрать изъ всего матеріала $\frac{1}{100000}$, по замѣчанію Л. Толстого.

Иногда такое обдумываніе, вынашиваніе тянется очень долго. „Замысль очень старый,—говоритъ Гете,—и я обдумываю его пятьдесятъ лѣтъ, а потому внутренняго матеріала накопилось такъ много, что теперь *трудно* рѣшить, что изъ него выбрать и отбросить“. Къ тому же отбору сводится и всякая научная работа, судя по Дарвину и Ньютону, работавшимъ десятки лѣтъ, прежде чѣмъ они повѣдали міру свои гениальныя открытія. Какъ эта работа совершается, объ этомъ, конечно, нельзя судить,—это тайна, одна изъ 7 міровыхъ загадокъ; можно лишь съ увѣренностью замѣтить, что *работа эта носитъ характеръ закона наименьшаго сопротивленія силъ*, въ силу котораго выбирается исключительно *типичное*.—Насколько этотъ процессъ труденъ, лишній разъ подтверждаетъ знаменитый скульпторъ Антокольскій.

„Я принялся за работу со всею энергіею, которою обладалъ: подъ напѣвъ гнулъ желѣзо, устраивалъ каркасъ, началъ обкладывать фигуру съ лихорадочною торопливостью... Работалъ, не чувствуя ни усталости, ни голода, сердился, волновался, гримасничалъ. Такъ продолжалось дѣло часъ, два, шесть... Мнѣ хотѣлось передать все то, что я чувствую, все, что пережилъ, вложить свою душу въ эту глину, вдохнуть въ нее жизнь... Каждый штрихъ, каждый мазокъ я дѣлалъ съ трепетомъ... Такъ проходилъ день и наступалъ вечеръ; идя по набережной, я машинально смотрѣлъ на кипучую ея жизнь, на корабли, на цѣлый лѣсъ мачтъ, на здоровыхъ носильщиковъ... а передо мной все онъ (Іоаннъ Грозный), недовершенный образъ. Я уносилъ его домой и засыпалъ съ нимъ, нетерпѣливо ожидая завтрашняго дня. Прошло шесть недѣль, я продолжалъ работать съ жаромъ“. При дальнѣйшей работѣ смутный образъ сталъ выясняться понемногу, и образъ, наконецъ, всталъ передъ художникомъ, во всей своей наготѣ, ясности, послѣ упорнаго тяжелаго труда. „Но знаешь ли ты грозный образъ мой? Обращается Антокольскій къ другому. Въ немъ духъ могучій, сила большого человѣка, передъ которымъ вся русская земля трепетала. Онъ былъ грознымъ; отъ одного движенія его пальца падали тысячи головъ; онъ былъ похожъ на высохшую губку, съ жадностью—впивавшую кровь... и тѣмъ больше жаждалъ. День онъ проводилъ, смотря на пытки и казни; а по ночамъ, когда усталая душа и тѣло требовали покоя, когда все кругомъ спало, у него пробуждалась совѣсть, сознаніе и воображеніе; они терзали его, и эти терзанія были страшнѣе пытокъ... Тѣни убитыхъ имъ подступаютъ, онѣ наполняютъ весь покой—ему страшно, душно, онъ хватается за псалтырь, падаетъ ницъ, бьетъ себя въ грудь, кается и падаетъ въ изнеможеніи... На завтра онъ весь разбитъ, нервно потрясенъ, раздражителенъ... Онъ старается найти себѣ оправданіе, и находитъ его въ поступкахъ людей, его окружающихъ. Подозрѣнія превращаются въ обвиненія, и сегодняшній

день становится похожим на вчерашний. Онъ мучилъ и самъ страдалъ. Таковъ Иванъ Грозный“. Передать этотъ огромный замыселъ посредствомъ рѣзца—невѣроятная трудность! Передъ вдохновеніемъ наступаетъ, такъ называемое, „броженіе идей“, сопровождаемое мучительными потугами родовъ.

„Радуюсь тому,—пишетъ И. Тургеневъ Л. Толстому,—что вы *физически здоровы, что и умственная хворь, о которой вы пишете прошла*. И она мнѣ была знакома: *тогда она являлась въ видѣ внутренняго броженія передъ началомъ дѣла*; полагаю, что такого рода *броженіе* совершилось и въ васъ“. Я испытываю,—пишетъ Тургеневъ Віардо,—въ настоящее время *муки родовъ*. У меня въ головѣ сюжетъ романа, который я верчу и перевертываю все время; но до настоящей минуты ребенокъ сопротивляется появленію на свѣтъ Божій... Въ тотъ моментъ, когда Ньютону на 17-ый годъ своего упорнаго труда оставалось сдѣлать окончательныя вычисленія, имъ овладѣло такое сильное волненіе, что онъ долженъ былъ ихъ передать другому.

Такое душевное состояніе совершенно понятно: если насъ, обыкновенныхъ людей, мучить какая—нибудь трудная, упорная работа, то передъ окончаніемъ ея мы испытываемъ родъ облегченія, радости творческой. И вдохновеніе заключается въ томъ, что, по замѣчанію математика Гамильтона, въ одинъ моментъ обрѣтается результатъ продолжительнаго труда. Какъ въ искусствѣ, такъ и въ наукѣ *вдохновеніе* необходимо, и есть не что иное, какъ „перекладываніе“ изъ безсознательной сферы въ сознательную уже готоваго вывода; въ это время психическія силы *концентрируются* на одной основной идеѣ, поддерживаютъ друга друга и взаимно усиливаются. Происходитъ *творческій синтезъ*.

„Онъ (художникъ Михайловъ) подходилъ быстрымъ шагомъ къ двери своей студіи и, несмотря на его волненіе, мягкое освѣщеніе фигуры Анны поразило его. Онъ и самъ не замѣтилъ, какъ онъ, подходя къ нимъ, схватилъ и проглотилъ это впечатлѣніе и спряталъ его куда-то, откуда онъ вынетъ его, когда понадобится“. Процессъ вдохновенія и заключается въ этомъ „*выниманіи*“. Подобно тому какъ ребенокъ радуется, когда впервые произноситъ слово, такъ какъ это слово является для него творческимъ актомъ; такъ художникъ и ученый радуются своему созданію. „Величайшимъ моимъ удовольствіемъ въ жизни,—заявляетъ Гете,—по прежнему оставалось поэтическое воспроизведеніе всего того, что я подмѣчалъ въ себѣ самомъ, въ другихъ людяхъ или въ природѣ“. То, что было неясно въ душѣ, разбросанное, мучившее своею неопредѣленностью,—то получало ясную, осязательную форму закона (у ученаго), образа, типа (у художника).

Для поэта актъ творчества есть актъ познанія, самопознанія.

То, что происходитъ въ душѣ, мы узнаемъ лишь тогда, когда объективируемъ въ словѣ; поэтъ объективируетъ свою душу въ художественномъ произведеніи. Каждый поэтъ могъ бы сказать словами Гете: „Я не сочинялъ и не высказывалъ того, что меня не мучило и не жгло“. Отсюда—надѣленіе героевъ своими недостатками, и въ тоже время желаніе стать лучшимъ. „Я не держу своихъ мерзостей въ себѣ и буду ихъ выводить,—заявляетъ Н. Гоголь. Я избавился отъ того, что передалъ своимъ героямъ и заставилъ другихъ смѣяться надъ ними... Необыкновеннымъ душевнымъ событіемъ я былъ наведенъ на то, чтобы передавать недостатки моимъ героямъ. Герои мои потому близки душѣ, что они изъ

души; всё мои послѣднія сочиненія—исторіи моей собственной души“. „Во всѣхъ характерахъ Софокла,—говоритъ Гете,—есть частица высокой души поэта; точно также и у Шекспира. И это такъ и должно быть; такъ и слѣдуетъ писать“. Тургеневъ пишетъ Толстому: „Въ поэтическое произведеніе входитъ бѣлая часть души“... Если поэту приходится непрестанно вѣдаться съ своимъ душевнымъ міромъ, то отсюда вытекаетъ естественное желаніе стать *лучшимъ*. „Я всегда старался о томъ,—заявляетъ Гете,—чтобы стать проникательнѣе и лучше, чтобы возвысить достоинство собственной личности и затѣмъ высказывать всегда то, что я признаю хорошимъ и справедливымъ“. Первый шагъ къ исправленію—признаніе ошибки, объектированіе ея; вотъ почему поэты такъ охотно казнятъ свои погрѣшности въ лицѣ своихъ героевъ. Творчество Гоголя, Пушкина, Гете, Сервантеса и т. п.—есть превосходная иллюстрація того, какъ они постепенно *такимъ путемъ* совершенствовались. „Кавказскій плѣнникъ“, „Алеко“, Онегинъ—тоже для Пушкина, что для Гете—Гецъ, Вертеръ, Фаустъ, что для Толстого—Николинька, Оленинь, Нехлюдовъ, Пьеръ, Левинъ, для Сервантеса—Донъ-Кихоть и т. д. Литература, разсматриваемая въ цѣломъ, есть въ высшей степени интересная исповѣдь лучшихъ людей своего времени, есть трудная и почетная задача для творцовъ—*разъяснять, упрощать* сложные явленія человѣческой жизни. Эта сторона вопроса требуетъ болѣе обстоятельнаго разъясненія.

VI.

Жизнь поэтического произведенія состоитъ въ примѣненіи образа. При этомъ образъ остается относительно неподвиженъ, а примѣненіе его измѣняется каждый разъ, при новомъ пользованіи его. Въ данномъ случаѣ образъ, типъ становятся сказуемыми къ безчисленнымъ подлежащимъ: чѣмъ больше подлежащихъ, чѣмъ больше примѣняется типъ, тѣмъ онъ *цѣлнѣе*. Каждый разъ, при новомъ примѣненіи, онъ какъ бы оживаетъ. Гамлетъ въ свое время говорилъ, подсказывалъ не то, что теперь намъ,—несомнѣнно меньше, уже. Свойство всякаго художественнаго произведенія состоитъ въ неподвижности образа и *безконечной* измѣнчивости содержанія. Отсюда слѣдуетъ, что искать идею какого-либо поэтического произведенія—трудъ совершенно напрасный: пословица живетъ тысячи лѣтъ; поэтому мы не можемъ представить себѣ количества тѣхъ случаевъ, къ которымъ она примѣняется. „Ко мнѣ приходятъ,—замѣчаетъ Гете Эккерману,—и спрашиваютъ, какую идею я хотѣлъ выполнить въ моемъ „Фаустѣ“. Точно я самъ знаю это и могу выразить“.

Значеніе шире образа; иначе, если бы между ними можно было бы поставить=, поэзии не существовало бы. То, что поэтическое произведеніе говоритъ одно одному, другому—другое, обусловливается его свойствомъ—аллегоричностью, иносказаніемъ, или, по старинной терминологіи, поэтическое произведеніе можно назвать притчею, примѣромъ. Послѣднія обозначенія будутъ подходить только въ этимологическомъ смыслѣ: то, что притягается къ чему-то; то, что примѣняется къ чему-то другому.

Итакъ, „поэзія есть такой способъ, пріемъ мышленія, при которомъ сужденіе происходитъ при помощи образа, имѣющаго непременно иносказательное значеніе“. Картины во снѣ, какъ бы онѣ ни были ярки, но лишеныя обобщающей силы, не составляютъ художественнаго произведенія. Иносказательность можно понимать двояко; 1) какъ *метафору*, когда образъ съ одной стороны, а примѣненіе его—съ другой относится

къ рядамъ явленій, далекимъ другъ отъ друга, когда, напр., образъ относится къ внѣшней природѣ, а значеніе его—къ области личной жизни человѣка. (Примѣръ Гейне: „На сѣверѣ дикомъ“). Въ 2-хъ—*типичность* образа, когда образъ становится въ мысли началомъ ряда подобныхъ. Вышею цѣлью поэтическаго произведенія является *обобщеніе*, сведеніе разнообразныхъ явленій человѣческой жизни къ немногимъ формуламъ.

Есть возможность, напр., рядомъ математическихъ формулъ изобразить статую, но тогда получится огромное количество формулъ, которыя только лишь при сложеніи могутъ дать *синтезъ*. Такого синтеза *такимъ путемъ* едва ли мы добились бы, такъ какъ, потративъ значительныя усилія на складываніе, мы тѣмъ бы самымъ разсѣяли бы психическую энергію. Искусство же собираетъ ее, экономизируя вниманіе. По первому требованію, образъ способенъ стать „общей схемой“ спутанныхъ явленій жизни, служа объясненіемъ ихъ; онъ является какъ бы точкой,—какъ и слово,—вокругъ которой группируются факты, изъ которыхъ получается обобщеніе. *Роль искусства—экономическая—замѣщать массу разнообразныхъ мыслей относительно небольшими умственными величинами.* Отсюда такого рода совѣты самихъ же поэтовъ.

„Вы должны изъ разсказа лишнее все выкинуть, и сдѣлать изъ всего *перло*. Добывайте золото просѣваніемъ“. „Главное, разумѣется, въ расположеніи частей,—продолжаетъ Л. Толстой,—относительно фокуса, и когда правильно расположено—все ненужное, лишнее само-собою отпадаетъ, и все выигрываетъ въ огромныхъ степеняхъ“. „Знаете, какъ нужно писать, чтобы вышла хорошая повѣсть?—спрашиваетъ Чеховъ. Въ ней не должно быть ничего лишняго“. Но частностями писатель—художникъ не пренебрегаетъ. Л. Толстой совѣтуетъ упоминать и о полуоторванной пуговицѣ, если она характеризуетъ ту или иную черту характера. Все должно быть направлено къ одной цѣли—выясненію сущности, и влѣдствіе этого энергія вниманія сберегается и произведеніе выигрываетъ въ легкости пониманія и художественности. Гельмгольцу удалось объяснить, почему гармонія и ритмъ пріятны. *Глазъ предполагаетъ симметрію и фигуру съ правильными повтореніями*; на этихъ законахъ покоится чувство *красоты*. Вотъ почему красота древняго греческаго міра такъ плѣняетъ до сихъ поръ всѣхъ. Для уха пріятно правильное чередованіе звуковъ, наиболѣе воспріемлемое слуховымъ органомъ и вниманіемъ. Не нужно забывать, что энергія вниманія, воспріятія имѣетъ свои предѣлы; она не неистощима, а посему задача поэта сводится къ тому, чтобы возможно больше вызвать ее у читателя возможно скорыми, легкими путями. Особенно эта необходимость сказывается въ живописи: требуется „схватить“ одинъ моментъ, конечно, самый характерный, обставить его такими частностями, которыя ясно выясняли бы характеръ этого момента. Большей концентраціи мысли трудно себѣ представить; вотъ почему зрители стоятъ *часами* предъ картиной, какъ бы разматывая тотъ психическій клубокъ, который былъ крѣпко, туго *навсегда* завязанъ художникомъ. И здѣсь значеніе шире образа; каждый толкуетъ картину по своему. Конечно, это толкованіе имѣетъ свои границы, предѣлы, для чего, собственно, и существуетъ *критика*.—

Искусство сберегаетъ психическія силы человѣка на основаніи того, что оно пользуется, какъ и наука, *типичностью* при изображеніи

огромнаго цѣлаго, частью—вмѣсто цѣлаго. Къ выясненію понятія типичности мы и приступимъ.

Что такое типъ? Типъ—греческое слово и въ своей эволюціи пріобрѣло очень много значеній. Сначала оно означало: 1) просто печать, 2) затѣмъ—характеръ почерка, 3) рельефное изображеніе, 4) отблескъ, 5) вообще внѣшній видъ, образъ, форму, 6) форму словеснаго изображенія, 7) образецъ и, наконецъ, у Аристотеля,—общее представленіе.—Попытаемся дать опредѣленіе типу со стороны *признаковъ*. Несомнѣнно, въ понятіе типа входятъ главные, существенные признаки, такъ какъ у насъ въ языкѣ понятія: „типичный“, „характерный“, „существенный“ смѣшиваются. Будетъ ли типъ, такимъ образомъ, совокупностью существенныхъ признаковъ, какъ понятіе? Повидимому, не совсѣмъ. Понятіе мы можемъ только представить мысленно, какъ сумму существенныхъ признаковъ, такъ какъ мы, по устройству нашего мыслительнаго аппарата, не въ состояніи заняться такой операціей: мы стремимся лишь къ этому, но обязательно при этомъ хоть одинъ конкретный признакъ, да промелькнетъ, иначе невозможно. Какъ бы мы ни разлагали понятіе „стола“, а все же мыслимъ его въ какомъ-либо конкретномъ видѣ. Ученый, пожалуй, въ формѣ письменнаго стола, учащійся—въ другомъ видѣ, лакей клуба—въ видѣ „зеленаго сукна“ и т. д. Положимъ, мы составили понятіе стола, отмѣтили его существенные признаки. Теперь мы скажемъ такъ: этотъ типъ столовъ свойственъ такому-то заведенію. Очевидно, тутъ, кромѣ существенныхъ признаковъ,—безъ которыхъ обойтись никакъ нельзя,—мы мыслили и другіе, которые и обозначили типичными. Слѣдовательно, *типомъ мы назовемъ совокупность существенныхъ признаковъ*, но только съ тою оговоркою, что понятіе „существенный“ нами принимается относительно, т. е. эти признаки—*несущественные*, для нашихъ же цѣлей—важны, существенны, чтобы отдѣлить данное явленіе или предметъ отъ родственнаго, въ цѣляхъ—классификаціи, которая лежитъ въ основаніи всякой научной системы. Напр., *форма носа* не является существенной для человѣческаго организма; между тѣмъ для насъ важно, если мы, по строенію носа („картофельный“), отнесемъ человѣка къ той или иной народности, какъ лицо съ типичнымъ греческимъ носомъ мы относимъ къ греческому племени. Въ общемъ можно себѣ представить такую формулу „типичности“: *совокупность существенныхъ признаковъ + группа несущественныхъ, но отличающихъ* данное явленіе отъ родственнаго, схожаго. При чемъ та группа несущественныхъ признаковъ мыслится нами въ формѣ единицы. Понятіе типичности мыслимо лишь при *множествѣ* однородныхъ единицъ; оно является существенною частью громаднаго цѣлаго. „Это, такъ сказать, средній видъ. Нѣчто аналогичное наблюдается и при образованіи понятій въ нашей головѣ“. (Э. Махъ). Такъ типъ можно понимать въ наукѣ; въ искусствѣ онъ понимается иначе.

Положимъ, художникъ набрелъ на типичное лицо,—какъ Леонардо на прототипъ Іуды. Если бы онъ обладалъ возможностью фотографически переснять его, то онъ не сталъ бы его копировать: ему необходимо кое-что прибавить, кое-что отбавить, и тогда получится лицо, ни на кого въ точности не похожее, но напоминающее *очень многихъ*. Эта прибавка и убавленіе есть продукты развитія самого художника, и мы не можемъ себѣ вообразить, чтобы художникъ встрѣтилъ когда-либо, при тщательныхъ поискахъ, такое лицо, которое удовлетворило бы его *по вѣсѣ*

пунктамъ. Этого никогда не бываетъ. Художественная типичность лучше всего выясняется на сравненіи живописи съ фотографіей.

Положимъ, фотографъ снимаетъ мальчика-шалуна, небрежного; положимъ, прежде чѣмъ ему сняться, мать его позавботилась о приведеніи въ порядокъ его костюма и сдѣлала ему внушеніе—вести себя „прилично“. На карточкѣ мальчикъ выходитъ совсѣмъ „паинька“, аккуратный. Какъ поступить художникъ? Онъ прежде всего изучилъ бы характеръ мальчика, и отмѣтилъ бы его *основную* черту характера, *преувеличилъ* бы нѣсколько его веселость и неаккуратность, и создалъ бы типъ. Такая ложь въ частностяхъ выясняетъ высшую правду—истину, возможную для созерцанія только въ процессѣ творчества, только при измѣненіи случайныхъ явленій, которыми полна наша жизнь, природа—въ сторону типичнаго. Вслѣдствіе этого, каждый типъ является невольнымъ *преувеличеніемъ*, гиперболою; иначе мы плохо понимали бы искусство, какъ плохо видимъ клѣточки растений невооруженнымъ глазомъ. Необходимо увеличеніе. На эту особенность типа указалъ еще Тэнъ. Вотъ, напр., какъ описываетъ Чеховъ „Человѣка въ футлярѣ“.

„Онъ былъ замѣчательнѣе тѣмъ, что всегда, даже въ очень хорошую погоду, выходилъ въ *калошахъ* и съ *зонтикомъ* и неперемѣнно въ тепломъ *пальто* на ватѣ. И *зонтикъ* былъ у него въ *чехлѣ*, и *часы* въ *чехлѣ* изъ сѣрой замши и, когда вынималъ перочинный ножъ, чтобы очинить карандашъ, то и *ножъ* былъ у него въ *чехольчикѣ*; и *лицо*, казалось, тоже было въ *чехлѣ*, т. к. онъ все время пряталъ его въ поднятый воротникъ. Онъ носилъ темные *очки*, *фуфайку*, *уши* закладывалъ *ватой* и, когда садился на извозчика, то *приказывалъ* *поднимать* *верхъ*... И свою мысль *Бѣликовъ* также старался *запрятать* въ *футляръ*. Для него были ясны только циркуляры и газетныя статьи, въ которыхъ запрещалось что-нибудь. И дома та же исторія: *халатъ*, *коляска*, *табачки*, *задвиги*, *цѣлый рядъ всякихъ запрещеній*, ограниченій, и—ахъ, какъ бы чего не вышло!...

Спальня у *Бѣликова* была маленькая, точно *ящикъ*, *кровать* была съ *пологомъ*. Ложась спать, онъ *укрывался* съ *головой*...

Бѣликовъ умеръ. Теперь, когда онъ лежалъ въ гробу, выраженіе у него было кроткое, пріятное, точно онъ былъ радъ, что наконецъ его положили въ *футляръ*, изъ котораго онъ уже никогда не выйдетъ. И какъ бы въ честь его, во время похоронъ, была пасмурная, дождливая погода, и всѣ мы были въ *калошахъ* и съ *зонтиками*“...

Преувеличеніе во всякомъ типѣ является слѣдствіемъ *идеализаціи* (о чемъ ниже).

Итакъ, художественный типъ есть соединеніе конкретнаго съ абстрактнымъ. Ни того, ни другого отнять нельзя: если мы лишимъ его конкретности, выйдетъ символъ, схема („Фаустъ“, напр. Гете); если надѣлимъ конкретностью только, совсѣмъ не будетъ его: будетъ простой, фотографическій снимокъ. (У Рѣшетникова, Слѣпцова и у мн. друг.—вплоть до полнѣйшихъ бездарностей).

Типъ есть часть вмѣсто цѣлаго, синекдоха. Поэтическое произведеніе, разсматриваемое въ цѣломъ, есть также типъ. Отсюда понятно такое требованіе Бѣлинскаго къ поэтамъ: „Чѣмъ выше талантъ поэта, тѣмъ больше находимъ въ его произведеніяхъ примѣненій и къ собственной нашей жизни и къ жизни другихъ людей“. Типъ является какъ бы *аккумуляторомъ* умственной энергіи; таковымъ является и всякій гений мысли,—сберегаю-

пцій и накапливающей огромную силу мысли (въ типахъ, законахъ), въ противоположность обыкновеннымъ людямъ, „сберегательная“ сила мысли которыхъ очень не велика: она вся почти тратится по мелочамъ. „Художественныя обобщенія, типичные образы—очаги умственного свѣта, откуда мысли распределяются на огромные районы фактовъ дѣйствительности“ (Д. Овсянико-Куликовскій). Типизмъ является однимъ изъ основныхъ законовъ творчества, внѣ котораго—нѣтъ творчества—ни научнаго, ни художественнаго. Задача художника сводится къ тому, чтобы одною—двумя чертами изобразить человѣка—вмѣсто группы людей, лицо—вмѣсто лицъ, чтобы оно стало—*нарицательнымъ*, *сказуемымъ*.

„Отдѣльный случай становится *общимъ* и поэтическимъ потому, что онъ обрабатывается поэтомъ“. (Гете). Мы прибавили бы: *общимъ* и въ томъ случаѣ, если обрабатывается *ученымъ*.

Чѣмъ шире типъ или цѣлое поэтическое произведеніе захватываютъ кругъ явленій, чѣмъ больше находимъ примѣненій, тѣмъ они цѣннѣе.

„Теперь загадка разъяснилась,
Теперь *имъ* ¹⁾ слово найдено“.

„Слово это—*обломовщина*,—пишетъ даровитый критикъ Добролюбовъ.

„Если я вижу теперь помѣщика, толкующаго о правахъ человѣка и о необходимости развитія,—я уже съ первыхъ словъ его знаю, что это Обломовъ.

Если встрѣчаю чиновника, жалующагося на запутанность и обременительность дѣлопроизводства, онъ—Обломовъ.

Если слышу отъ офицера жалобы на утомительность парадовъ и смѣлыя разсужденія о бесполезности *тихаго шага*, и т. п., я не сомнѣваюсь, что онъ Обломовъ.

Когда я читаю въ журналахъ либеральныя выходки противъ злоупотребленій и радость о томъ, что, наконецъ, сдѣлано то, чего мы давно надѣялись и желали,—я думаю, что все это пишутъ изъ Обломовки.

Когда я нахожусь въ кружкѣ образованныхъ людей, горячо сочувствующихъ нуждамъ человѣчества и въ теченіе многихъ лѣтъ съ неуменьшающимся жаромъ разсказывающихъ все тѣ же самыя анекдоты о взяточничествахъ, о притѣсненіяхъ, о беззаконіяхъ всякаго рода—я невольно чувствую, что я переносусь въ старую Обломовку“...

Болѣе широкое толкованіе типу дать нельзя, хотя, замѣтимъ, что оно нисколько не исключаетъ, конечно, и другихъ, быть можетъ, не такихъ широкихъ, но все же *своихъ* примѣненій. Знаменитый историкъ В. О. Ключевскій въ своей превосходной статьѣ: „Предки Евгенія Онѣгина“ далъ историческое, научное толкованіе типу—Онѣгину. Черта Онѣгинскаго характера, оказывается, начинается проявляться со второй половины XVII вѣка и, благодаря историческимъ условіямъ, въ началѣ XIX вѣка получила свое высшее развитіе среди помѣщиковъ-дворянъ. Пушкинъ своимъ гениальнымъ чутьемъ сумѣлъ схватить основныя черты Онѣгина и вывести ихъ въ художественномъ типѣ. Это ли не экономія силъ! Въ данномъ случаѣ изслѣдованія ученаго и творчество поэта идутъ рука объ руку, орудія только различными методами. Интересно отмѣтить то, что сами поэты какъ бы инстинктивно чувствуютъ необходимость обобщающей силы

1) Онѣгину, Печорину и др.

типа. „*Мы все—Авдотьи!*“ заявляет авторъ пьесы—„Авдотьиная жизнь“. (Вы, конечно, можете съ нимъ не согласиться, но это уже другой вопросъ). „Я вижу,—сказалъ Панинъ фонъ-Визину про Бригадиршу,—что вы очень правы наши знаете; *ибо бригадирша ваша всемъ родня*; никто сказать не можетъ, что такую-же Акулину Тимофеевну не имѣтъ или бабушку, или тетушку, или какую-нибудь свойственницу“,—(„Признанія“ фонъ-Физина). Любопытны заглавія: „Безъ вины виноватые“, „Одинокіе“, „Отцы и дѣти“ и т. д. Часто самъ творецъ становится въ роли критика, читателя и даетъ широкое толкованіе созданному имъ типу.

„Бѣликова похоронили,—говоритъ А. Чеховъ,—а *сколько* еще *такихъ* человѣковъ въ футлярѣ осталось, *сколько* ихъ еще будетъ! А развѣ то, что мы живемъ въ городѣ, въ духотѣ, въ тѣсотѣ, пишемъ ненужныя бумаги, играемъ въ винтъ,—развѣ это не футляръ? А то, что мы проводимъ всю жизнь среди бездѣльниковъ, сутягъ, глупыхъ, праздныхъ женинъ, говоримъ и слушаемъ разный вздоръ,—развѣ это не футляръ? Видѣтъ и слышать, какъ лгутъ и тебя же называютъ дуракомъ за то, что ты терпишь эту ложь, сносишь обиды, униженія, не смѣтъ открыто заявить, что ты на сторонѣ честныхъ, свободныхъ людей, и самому лгать, улыбаться, и все это изъ-за куска хлѣба, изъ-за теплаго угла“,—развѣ это не футляръ?

Еще болѣе широкое толкованіе дано А. Чеховымъ дѣйствующему лицу въ разсказѣ „Крыжовникъ“. Это обобщеніе—лучшее изъ всѣхъ критическихъ замѣтокъ, какія намъ приходилось читать. Мы думаемъ, что не поспѣетъ на насъ читатель, если заставимъ обратить еще разъ его вниманіе на эту великолѣпную обвинительную рѣчь геніальнаго художника слова, касающуюся нашихъ, человѣческихъ недостатковъ, являющихся слѣдствіемъ какъ національныхъ недостатковъ, соціальнаго неустройства, такъ и грубаго эгоизма человѣка.—При видѣ человѣка, который чувствовалъ себя счастливымъ потому, что исполнились его мелкіе, грошевые интересы, А. Чеховъ говоритъ:

„Я соображалъ; какъ въ сущности *много* довольныхъ, счастливыхъ людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильныхъ, невѣжество и скотоподобіе слабыхъ, кругомъ бѣдность невозможная, тѣснота, вырожденіе, пьянство, лицемеріе, вранье... Между тѣмъ *во всѣхъ* домахъ и на улицахъ тишина, спокойствіе; *изъ пятидесяти тысячъ живущихъ въ городѣ нѣтъ ни одного*, который бы вскрикнулъ, громко возмущенъ. Мы видимъ тѣхъ, которые ходятъ на рынокъ за провизіей, днемъ ѣдятъ, ночью спятъ, которые говорятъ свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащатъ на кладбище своихъ покойниковъ; но мы не видимъ и не слышимъ тѣхъ, которые страдаютъ, и то, что страшно въ жизни, происходитъ гдѣ-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестуетъ одна только нѣмая статистика: столько-то съ ума сошло, столько-то ведеръ выпито, столько-то дѣтей погибло отъ недоѣданія... И такой порядокъ, очевидно, нуженъ; очевидно, счастливый человѣкъ чувствуетъ себя хорошо только потому, что несчастные несутъ свое бремя молча, и безъ этого молчанія счастье было бы невозможно. Это общій гипнозъ. Надо, чтобы за дверью каждаго довольнаго счастливаго человѣка стоялъ кто-нибудь съ молоточкомъ и постоянно напоминалъ бы стукомъ, что есть несчастные, что какъ бы онъ ни былъ счастливъ, жизнь рано или поздно покажетъ ему свои когти, стрясется бѣда—болѣзнь, бѣдность, потери, и его никто не увидитъ и не услышитъ, какъ теперь

онъ не видитъ и не слышитъ другихъ. Но человѣка съ молоточкомъ нѣтъ, счастливый живетъ себѣ, и мелкія житейскія заботы волнуютъ его слегка, какъ вѣтеръ осину—и все обстоитъ благополучно... Съ тѣхъ поръ для меня стало невыносимо бывать въ *городѣ*. Меня угнетаетъ тишина и спокойствіе, я боюсь смотрѣть на окна, такъ какъ для меня теперь нѣтъ болѣе тяжелаго зрѣлища, какъ счастливое семейство, сидящее вокругъ стола и пьющее чай. Я уже старъ и не гожусь для борьбы, я неспособенъ даже ненавидѣть. Я только скорблю душевно, раздражаюсь, досадую, по ночамъ у меня горитъ голова отъ наплыва мыслей, и я не могу спать... Ахъ, еслибъ я былъ молодъ!“—

Павель Константиновичъ,—проговорилъ онъ умоляющимъ голосомъ, обращаясь къ товарищу,—не успокаиваетесь, не давай же усыплять себя! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте дѣлать добро! Счастья нѣтъ и не должно его быть, а если въ жизни есть смыслъ и цѣль, то смыслъ этотъ и цѣль вовсе не въ нашемъ счастьѣ, а въ чемъ-то болѣе разумномъ и великомъ. Дѣлайте добро!“

Въ данномъ случаѣ типъ „счастливаго“ человѣка, который того и гляди „хрюкнетъ“ вамъ въ лицо (выраженіе Чехова), послужилъ поводомъ къ широчайшему обобщенію.—Типичность въ художественномъ творчествѣ обуславливается *идеализаціей*.

VII.

„Намъ, поэтамъ,—замѣчаетъ Гете, нужны были образы; но откуда было взять ихъ, кромѣ природы? Если художникъ явно подражалъ природѣ, то почему же не дѣлать поэту того же самого? Но простиравшаяся передъ нами природа не могла быть воспроизводима нами вполнѣ. *Въ ней было много дурного и нестоющаго. Поэтому предстояло сдѣлать выборъ*. Но чѣмъ же слѣдовало его обусловить? Конечно, болѣе достойнымъ!“. „Я знаю, продолжаетъ Гете, что природа часто обнаруживаетъ недостижимую прелесть; но я отнюдь не того мнѣнія, что она прекрасна во всѣхъ своихъ проявленіяхъ. Привходящія обстоятельства не всегда допускаютъ обнаружиться совершенству. Такъ, дубъ—дерево, которое можетъ стать очень красивымъ. Но сколько счастливыхъ обстоятельствъ должно соединиться, чтобы природѣ удалось произвести дѣйствительно прекрасный дубъ. Если дубъ растетъ въ лѣсной чащѣ, окруженный большими стволами, то онъ будетъ стремиться все вверхъ, все къ вольному воздуху и свѣту. Въ стороны онъ пуститъ только нѣсколько слабыхъ вѣтвей, да и тѣ въ теченіе ста лѣтъ захирѣютъ и отпадутъ. Когда онъ достигнетъ, наконецъ, того, что его верхушка станетъ на свободѣ, то онъ успокоится, начнетъ раскидываться въ стороны и образуетъ вершину. Но онъ достигъ уже между тѣмъ середины своего возраста; онъ уже потерялъ свои свѣжія силы на многолѣтнее стремленіе вверхъ, и его теперешнее стремленіе могущественно раскинуться въ стороны уже не будетъ имѣть надлежащаго успѣха. При полномъ возрастѣ онъ будетъ и высокъ, и крѣпокъ, и строенъ, но у него не будетъ того соотношенія между вѣтвями и вершиной, какое необходимо для полной красоты.—Если, напротивъ, дубъ вырастетъ на сыромъ, болотномъ мѣстѣ, на почвѣ, слишкомъ питательной, то если и окажется достаточно мѣста, онъ преждевременно развѣтвится во всѣ стороны; ему будетъ недоставать противодѣйствующихъ, задерживающихъ растеніе вліяній и въ немъ не разовьется ни узловатости, ни упругости, ни вязкости; издали онъ будетъ казаться слабымъ въ

родѣ липы, деревомъ; онѣ не будутъ красивы, по крайней мѣрѣ, не такъ красивы, какъ приличествуетъ дубу. Наконецъ, если онѣ вырастеть на горномъ склонѣ, на тощей и каменистой почвѣ, то у него черезчуръ разовьются узлы и свилы, но ему будетъ не доставать свободного развитія; онѣ захирѣютъ и остановятся въ ростѣ, и никогда не достигнутъ того, чтобы про него сказали: какая въ немъ изумительная сила! Песчаная почва, или супесь, гдѣ дубъ можетъ пустить могучіе корни во все стороны, кажется, самая благоприятная. При этомъ требуется, чтобы было довольно мѣста, дабы онѣ могъ воспринимать со всехъ сторонъ все вліяніе свѣта, и солнца, дождя и вѣтра. Въ столѣтней борьбѣ со стихіями дубы становятся крѣпкими и сильными и, достигнувъ полного роста, приводятъ насъ въ восхищеніе и изумленіе“. Слѣдовательно, изъ огромнаго количества дубовъ, по красотѣ, по истинному выраженію своего характера, можетъ удовлетворить лишь очень и очень незначительное количество, и художнику *всегда* придется убавлять, добавлять, выбирать освѣщеніе, словомъ производить, своего рода, умышленный экспериментъ. Здѣсь невольно вспоминается изреченіе одного изъ художниковъ (А. Васнецова), что, рисуя, художникъ передаетъ на полотно не тотъ или иной предметъ, а *свое отношеніе къ нему*. Погрѣшности противъ реальной правды вполне допустимы; иногда онѣ дѣлаются художникомъ *сознательно*, чтобы рѣзче отѣнить правду идеальную, возможную только въ воображеніи, въ идеалѣ. На замѣчаніе Эккермана по поводу манеры письма картинѣ Рубенса, а именно: тѣнь отъ фигуры падаетъ вглубь картины, а отъ деревьевъ наоборотъ, къ зрителю; такимъ образомъ получается свѣтъ съ двухъ сторонъ, что совсѣмъ противъ природы,—Гете отвѣтилъ замѣчательно вѣрно. „Черезъ это-то и обнаруживается, что Рубенсъ великъ, и становится ясно, что онѣ переступилъ чрезъ натуру своимъ свободнымъ духомъ, и поступилъ такъ, согласно съ своей высшею цѣлью. Двойной свѣтъ, конечно, насиліе, и въ правѣ сказать, что это совсѣмъ противъ природы. Но, хотя это и противъ природы, я все же скажу, что это *выше* природы; я все же скажу, что это смѣлый приемъ мастера, который гениальнымъ образомъ доказываетъ, что искусство не вполне подчинено закону естественной необходимости, но что у него есть свой законъ. Художникъ, конечно, въ подробностяхъ долженъ вѣрно и благочестиво подражать природѣ, онъ не долженъ по произволу измѣнять строеніе остова, или положенія связокъ и мускуловъ даннаго животнаго, потому что чрезъ это разрушится свойственный ему характеръ.

Это значило бы уничтожить природу. Но въ высшихъ областяхъ художественной практики, когда дѣло идетъ о томъ, чтобы картина стала настоящей картиной, художнику предоставляется свобода, и онѣ тутъ можетъ прибѣгнуть къ *фикции*, какъ и допустилъ Рубенсъ въ этомъ ландшафтѣ относительно двойного свѣта. У художника двойное отношеніе къ природѣ; онѣ въ одно и тоже время и господинъ ея и рабъ. Онѣ ея рабъ—поскольку принужденъ дѣйствовать при помощи земныхъ средствъ, чтобы стать понятнымъ; но онѣ ея господинъ—поскольку подчиняетъ земныя средства своимъ высшимъ намѣреніямъ и заставляетъ ихъ служить себѣ. Разматривая поверхностно ландшафтъ Рубенса, мы естественно приходимъ къ заключенію, что онѣ прямо списанъ съ природы. Но это—неправда. Такой прекрасной картины никогда не было видано въ природѣ...

На вопросъ Эккермана, не можетъ ли онѣ указать въ литературѣ

примѣры подобныхъ смѣлыхъ чертъ художественной фикціи, Гете, немного подумавъ, отвѣтилъ:

„Я могъ бы указать на дожины ихъ у Шекспира. Возьмемте только Макбета! Когда Леди Макбетъ подбиваетъ своего мужа на убійство, то говорить: „Я кормила грудью дѣтей!“ Правда это или нѣтъ—все равно, но Леди говорить, и должна сказать это, чтобы придать тѣмъ своей рѣчи большую силу. Въ дальнѣйшемъ развитіи слѣдствія, когда Макдуффъ получаетъ извѣстіе о гибели своей семьи, онъ съ дикой яростью восклицаетъ: „У него нѣтъ дѣтей!“ Эти слова Макдуфа противорѣчатъ словамъ Леди; но Шекспиръ объ этомъ не заботился. Онъ заботился о силѣ каждой рѣчи, и какъ Леди Макбетъ, чтобы придать большій вѣсъ своимъ словамъ, должна была сказать: „Я кормила грудью дѣтей“, такъ ради той же цѣли Макдуффъ говорить: „У него нѣтъ дѣтей“. Вообще, не слѣдуетъ понимать въ слишкомъ ужъ точномъ и мелочномъ смыслѣ слово поэта или мазокъ живописца; скорѣе художественное произведеніе, созданное смѣлымъ и свободнымъ духомъ, насколько возможно, слѣдуетъ созерцать и наслаждаться имъ при помощи такого же духа. Такъ, было бы глупо изъ словъ Макбета: „рожай мнѣ только мальчиковъ“ заключать, будто Леди—молоденькая женщина, еще не бывшая матерью. И было бы также глупо идти дальше и требовать, чтобы Леди являлась на сценѣ молоденькой женщиной. Шекспиръ заставляетъ Макбета сказать эти слова вовсе не за тѣмъ, чтобы подчеркнуть молодость Леди; эти слова, какъ и вышеприведенныя выраженія Леди и Макдуфа, говорятся просто ради риторическихъ цѣлей, и означаютъ только, что поэтъ заставляетъ своихъ лицъ говорить въ данномъ мѣстѣ именно то, что тутъ требуется; что хорошо именно тутъ и приведетъ впечатлѣніе, не особенно заботясь о томъ и не рассчитывая на то, что, быть можетъ, оно будетъ въ явномъ противорѣчій со словами, сказанными въ другомъ мѣстѣ“.

Когда рисуется какая-нибудь сцена, то для окончательной ея отделки иногда кладется такой штрихъ, который не только не гармонируетъ съ общимъ фономъ, но иногда и противорѣчитъ. Такъ, желая, возможно полнѣе, обрисовать Чичикова, его самодовольство, заботливость о себѣ, безукоризненную виѣшность, Гоголь заставилъ его одѣтъ „шинель на медвѣдяхъ“ тогда, когда дѣло происходило лѣтомъ. Послѣ сильной грозы, Чичиковъ „въ шинели на медвѣдяхъ“ попадаетъ къ коробочкѣ, гдѣ картина опять-таки погрѣшаетъ въ частностяхъ: вишни заботливою хозяйкою охраняются отъ воробьевъ, а подъ окномъ свинья ѣстъ *арбузные* корки. Дополняя обрисовку характера, поэтъ иногда погрѣшаетъ въ частностяхъ, но зато *общее* выигрываетъ въ полнотѣ и яркости. Не нужно быть рабомъ мелочей, не нужно слѣпо подчиняться природѣ, ибо творчество всякое—и научное и художественное—есть измѣненіе по своему тѣхъ элементовъ, какіе даны дѣйствительностью.

И наука, конечно, не менѣе идеальна, чѣмъ искусство. Достаточно вспомнить геометрію Лобачевского. Геометрія Эвклида (обще принятая), построенная на *идеальныхъ* аксіомахъ (ибо, вѣдь, нельзя представить въ реальной формѣ ни точки, не имѣющей измѣренія, ни линіи, какъ слѣдствіе движущейся точки и т. д.), конечно, будетъ идеальнѣе самой фантастической сказки.

Такъ дѣло обстоитъ со всякимъ творчествомъ.

Искусство есть подраженіе природѣ—таковъ старинный взглядъ. Отсюда дѣлали такой выводъ: такъ какъ дѣйствительность часто (по мнѣнію нѣкоторыхъ) выше всякаго подражанія (настоящее яблоко, по

ихъ мнѣнію, лучше нарисованнаго, то искусство—совершенно бесполезная затѣя. Такой взглядъ грѣшитъ въ двухъ направленіяхъ. Во-первыхъ, что такое дѣйствительность? Вѣдь мы познаемъ, собственно, не природу, а человѣческій духъ, познаніе міра есть познаніе „я“, и наоборотъ. „Міръ является намъ лишь, какъ рядъ измѣненій, происходящихъ въ насъ самихъ“. (А. Потебня). Мы о внѣшнемъ мірѣ знаемъ постольку, поскольку онъ отражается въ насъ. Если мы идеальнымъ назовемъ то, что есть не дѣйствительность, то все содержаніе души можетъ быть названо идеальнымъ. Въ самомъ дѣлѣ, чувственные продукты нашихъ ощущений, „по мѣрѣ символизаціи“, становятся все болѣе и болѣе воспріимчивыми,—благодаря участію языка,—принимать форму „мыслей и идейныхъ состояній“ (Сѣменовъ). Утрачивая яркія краски дѣйствительности, „исходный чувственный продуктъ“ выигрываетъ въ идейномъ направленіи. Внѣ всякаго сомнѣнія, наши мысли, а тѣмъ болѣе „верхи“ ея—наука и искусство *идеальны*, т. е. представляютъ собой *переработку* дѣйствительности въ идеальномъ направленіи. Иначе и быть не можетъ. Но въ этой всеобъемлющей идеальности можно различать высшіе и низшіе разряды ея: болѣе или менѣе сырой матеріаль и продукты его различной сосредоточенности. Если поставить, съ одной стороны, природу, какъ сырой матеріаль, а съ другой—искусство и науку, самую высшую ступень идеализаціи по отношенію къ ощущеніямъ, впечатлѣніямъ, то разница между ними получится огромная. Высшіе продукты мысли, представляющіе собой отъ начала до конца переработку дѣйствительности, можно сравнить съ сахаромъ, спиртомъ, а сырой матеріаль—съ свекловицей, картофелемъ.

Дѣйствительность—это нашъ низшій душевный процессъ; наука и искусство—также суть душевные процессы, но высшаго порядка, огромной сосредоточенности. Въ этомъ смыслѣ поэтической образъ, типъ есть идеализація, т. е. переходъ низшихъ слоевъ нашей жизни въ высшіе. „Идеализація типа,—говоритъ А. Потебня,—состоитъ въ выдѣленіи изъ основного комплекса воспріятій, въ объединеніи извѣстныхъ чертъ и въ устраненіи другихъ, присутствіе которыхъ сбивало бы мысль съ пути, по которому направляетъ ее образъ. *Это то же отвлеченіе, отличающееся отъ научнаго лишь видовыми признаками*“.

Тѣ, которые предъявляютъ искусству требованіе полного подражанія, глубоко ошибаются, такъ какъ это противно свойству человѣческой природы и похоже на „требованіе, чтобы высшіе организмы питались не сосредоточенной пищей и не химическими продуктами, а какъ земляныя черви—даже больше: чтобы при питаніи не было претворенія веществъ въ болѣе тонкія и нѣжныя, т. е., чтобы самого питанія не было“. (А. Потебня). Изучать природу путемъ художественнаго или научнаго творчества—не значить подражать ей. Основа научнаго мышленія—опытъ и наблюденіе. Но развѣ эти процессы не суть процессы идеализаціи? Собственно, наука имѣетъ дѣло не съ природой, а съ построеніями нашего ума. Дѣйствительность есть низшій слой нашей мысли, изъ которой исходятъ все преобразованія мышленія, начиная съ элементарныхъ ощущений и кончая научно-философскимъ и художественнымъ творчествомъ. Въ природѣ нѣтъ ни трагическаго, ни комическаго. *Все это—произведенія нашей мысли*. „Наука отвлекаетъ отъ фактовъ дѣйствительности ихъ сущность, идею; а искусство, заимствуя у дѣйствительности матеріалы,

возводить ихъ до общаго, родового, типическаго значенія, создаетъ изъ нихъ стройное цѣлое“. (Бѣлинскій).

Природа—плохой художникъ: въ ней много случайнаго, ненужнаго, необработаннаго, и задача поэта заключается въ томъ, чтобы „сквозь игру случайностей добиваться до типовъ“; надо умѣть схватывать однѣ характеристическія черты. „Въ этомъ одномъ состоитъ талантъ и даже то, что называется творчествомъ“. (И. С. Тургеневъ). Дѣйствительность представляетъ собой какъ бы неочищенное золото, въ кучѣ руды и земли; очистить золото, переплавить его въ необходимыя для человѣка формы—почетная задача науки и искусства.

„Случайное—дѣйствительное, въ которомъ мы пока не усматриваемъ ни закона природы, ни свободы—называется пошлымъ... Прекрасное есть обнаруженіе тайныхъ законовъ природы; послѣдніе, безъ проявленія перваго, остались бы для насъ вѣчно скрытыми,—заключаетъ Гете.—„Художникъ говорить людямъ при помощи цѣлаго, но этого цѣлаго онъ не находитъ въ природѣ: оно плодъ его собственнаго духа или, если угодно, дуновеніе божественнаго—оплодотвореннаго дыханія“ (Гете). *Вся суть дѣла въ томъ, что ученый и поэтъ, въ силу своей психической организаци, сразу находятъ среди того хаоса, который представляетъ собой дѣйствительность и умѣютъ отличать существенное отъ неважнаго, тѣмъ самымъ экономизируя психическія силы.*

„Wenn Künstler von Natur sprechen, so intelligieren sie immer die Idee, ohne sich's deutlich bewusst zu sein“. (Гете).

„Передъ кѣмъ природа начинаетъ разоблачать свою явную тайну,—пояняетъ Гете,—тотъ испытуетъ непоборимое влеченіе къ достойнѣйшей толковательницѣ ея—искусству. Сперва толкуютъ о природѣ и подражаніи, затѣмъ утверждаютъ, что есть красивая природа. Надо дѣлать выборъ и, конечно, лучшаго; но по какимъ признакамъ узнать его? Гдѣ норма? Ужъ не въ природѣ тоже-ль? Допустимъ, что данъ предметъ—самое красивое дерево въ лѣсу, которое даже лѣсничимъ признано лучшимъ въ своемъ родѣ. Чтобы превратить дерево въ картину, я хожу вокругъ него, ищу самой красивой формы. Я отступаю, чтобы его объять взоромъ, ожидаю благопріятнаго освѣщенія. *Неужели отъ природнаго дерева многое передастся на бумагу?* Профанъ, пожалуй, повѣритъ; художнику за кулисами своего искусства слѣдовало бы быть просвѣщеннѣе; именно то, что поражаетъ необразованныхъ людей въ произведеніяхъ искусства *натуральностью*, не есть внѣшняя природа, а переработка ея внутреннимъ, человѣческимъ міромъ“ [das ist nicht Natur (von aussen), sondern der Mensch (Natur von innen)]. Вотъ почему наши понятія о прекрасномъ такъ измѣнчивы.

Идеализація искусства и науки носить въ своей основѣ тотъ же экономическій характеръ, какой заключаетъ въ себѣ,—начиная отъ рефлекторныхъ движеній („Рефлекторное движеніе имѣетъ характеръ цѣлесообразности“—Вундтъ), ощущеній, представленій, понятій, образовъ, и кончая „верхами“ творческой дѣятельности,—мышленіе.—*Дать возможно больше при наименьшей затратѣ мысли*—таковъ отъ начала до конца характеръ дѣятельности научнаго и художественнаго мышленія.

Б. А. Лезинъ.

ЧЕТВЕРТАЯ ЧАСТЬ.

IV.

I.

ИСТОРИЧЕСКІЯ ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИРИКИ.

„Когда левъ не испытываетъ голода и не видитъ передъ собой врага, вызывающаго его на бой, то неизрасходуемая сила сама создаетъ себѣ занятіе: могучій ревъ оглашаетъ потрясенную пустыню, и богатая жизнеспособность наслаждается этой безцѣльной шумихой.“

Этимъ примѣромъ Шиллеръ прекрасно иллюстрировалъ теорію происхожденія искусствъ, называемой имъ „теоріей игры“—*Spieltrieb*. Уже въ растительномъ царствѣ одинаково, какъ и у животныхъ, наряду съ функціями, направленными къ удовлетворенію насущныхъ потребностей, наблюдается эта, повидимому, безцѣльная игра, свидѣтельствующая объ излишней или сбереженной энергіи. Представимъ себѣ другую картину.

Пещерный житель замѣтилъ таянье снѣга, который закрывалъ и безъ того низкій входъ въ его горное жилище. Любопытство и потребность свѣжаго воздуха заставлятъ его выйти, свѣтъ причиняетъ его отвыкшимъ глазамъ боль, но свободное дыханіе и чувство свѣжаго раздолья даютъ возможность забыться. Благоуханіе весны вызываетъ въ немъ безхмѣльное опьяненіе. Солнце зоветъ его въ открытую равнину, и онъ идетъ легкими, эластичными шагами, какъ бы приплясывая, и шагая, онъ произноситъ слова, однообразно повторяющіяся, что тепло—хорошо, что таетъ снѣгъ, что свѣтелъ день, и слова эти то растягиваются, то торопятся, подъ размѣръ шаговъ и, когда онъ вышелъ на поляну и остановился въ удивленіи, онъ въ послѣдній разъ—медленно, протяжно, полной грудью—повторилъ невольно запечатлѣнные въ его умѣ слова: тепло—хорошо, таетъ снѣгъ, свѣтелъ день!—Отдаленное эхо вторило случайно зародившейся *весенней пѣснѣ*.

Сильное впечатлѣніе производитъ „пѣніе“ ревуновъ-обезьянъ, описаніе котораго далъ намъ Гензель:

„Компанія отыскала себѣ громадное фиговое дерево, защищающее ихъ густой своей листвою отъ солнечнаго зноя, въ то время какъ могучія горизонтальныя вѣтви предоставляли возможность прогуливаться. Одну такую вѣтвь, по близости которой расположились, какъ попало, члены данной группы, выбираетъ себѣ главарь и шагаетъ по ней взадъ и впередъ съ важнымъ и почтеннымъ видомъ, поднявъ хвостъ кверху. Вскорѣ онъ начинаетъ тихо-тихо издавать отдѣльные отрывистые звуки, какъ это дѣлаетъ левъ, готовясь проявить всю силу своихъ легкихъ. Эти звуки, образуемые, повидимому, изъ одного вдыханія и выдыханія, слѣду-

ютъ все въ болѣе порывистомъ и быстромъ порядкѣ; слышно какъ возрастаетъ волненіе пѣвца. Наконецъ, оно достигло высшей своей ступени: промежутки едва уловимы и отдѣльные звуки превращаются въ непрерывный воющій ревъ. Въ этотъ моментъ какъ-бы неописуемый восторгъ охватилъ и остальныхъ, до сихъ поръ нѣмыхъ членовъ семьи, какъ самцовъ, такъ и самокъ: всѣ ихъ голоса сливаются съ голосомъ запѣвалы, и въ теченіи десяти секундъ тихій лѣсъ оглашается ужаснымъ хоромъ. Подъ конецъ опять раздаются отдѣльные звуки, какъ передъ началомъ пѣнія“.

Кому изъ насъ не знакомо пѣніе птицъ? Чириканье чирика? Трели соловья?—Всѣ воть эти явленія связаны съ брачнымъ періодомъ животныхъ, призывающихъ другъ друга, ласкающихся, нѣжащихся, дразнящихся. Что же въ это время дѣлаетъ человѣкъ?

Кочевникъ пасущій свое стадо, присѣлъ на берегу рѣчки, въ тѣни одинокой березы. Кругомъ такъ тихо, слишкомъ тихо! Скотъ въ лѣнливой дремотѣ жуеть и жуеть. Парень почувствовалъ одиночество и задумался о дѣвущкахъ, пришедшихъ доить и теперь ушедшихъ въ шалаши готовить масло и творогъ. Одна ему казалась розовѣе всѣхъ и стройнѣе всѣхъ. Вечерѣтъ. Парень срѣзаетъ себѣ тростникъ и дѣлаетъ свирѣль. Мягкіе звуки—почти столь же мягкіе, какъ голосъ соловья—разносятся по дали, никого не тревожа. Напротивъ, тишина отъ нихъ становится еще болѣе ощутительной. Но воть свирѣль замолкла, настроеніе одолѣло юношу и подъ ту же мелодію свирѣли онъ самому себѣ, дремлющему стаду и соннымъ водамъ рѣчки поетъ о розовыхъ щекахъ, о стройномъ станѣ, о грусти ночи, объ одинокой березѣ.

Родилась *эротическая пѣснь*.

До сихъ поръ жизнь животныхъ давала намъ аналогіи къ затѣямъ человѣка, но въ дальнѣйшемъ мы переходимъ къ культурнымъ явленіямъ, причастнымъ одному человѣчеству. Какъ чувственное воспріятіе предшествовало представленію, такъ весенняя и эротическая пѣсни возникли раньше рабочей и обрядовой. Изъ послѣднихъ опять обрядовая предполагаетъ болѣе сложный психическій актъ, могущій быть названнымъ религіозно-моральнымъ представленіемъ.

Замѣтивъ, что дерево плаваетъ на поверхности воды, человѣкъ, недавно научившійся ловить рыбу на костяномъ крючкѣ, вздумалъ воспользоваться деревомъ для того, чтобы, стоя на немъ, отбѣхать отъ берега. Но находящіеся въ его распоряженіи куски дерева либо гнили либо слишкомъ малы. Вотъ если бы повалить одно изъ растущихъ недалеко отъ берега деревьевъ! Но никакая человѣческая сила не въ состояніи сломить его. Если бы удалось прорѣзать его стволъ такъ, какъ рѣжутъ рыбу острымъ камнемъ! Если бы отбить кусокъ за кускомъ у извѣстнаго мѣста, недалеко отъ корня, какъ отбиваешь камень, выдѣлывая ножъ!—

Проробатавъ около часа заостреннымъ продолговатымъ камнемъ, взявъ его по срединѣ рукой, житель каменнаго вѣка понялъ, что мысль его вѣрна: на стволѣ образовалась уже глубокая ссадина. Долго-долго, какъ ему казалось, онъ трудился надъ этой задачей, мѣнялъ положеніе, бралъ камень то въ правую, то въ лѣвую руку, искалъ мѣста, гдѣ лучше попасть, иногда бросалъ камень и принимался пальцами отдѣлывать щепу за щепой.... Три дня прошло, но еще трудно было предвидѣть моментъ, когда свалится дерево.

Однако, человекъ уже думалъ. Наблюдалъ и сравнивалъ. Вспоминалъ, какъ прикрѣпиль лесу къ длинной вѣткѣ. Какъ размахивалъ этой вѣткой. Какъ леса при такомъ размахиваніи шлепалась объ воду. Если бы привязать камень къ такой же вѣткѣ. Если бы, размахивая вѣткой, ударять камнемъ по стволу дерева. Конечно, вѣтку придется взять покрупче. Связать можно лосей жилой.

Первые опыты оказались неудачными. Трудно было попасть въ желаемое мѣсто, да и вѣтка оказалась тяжелой. Изобрѣтатель разломилъ ее пополамъ. Постлѣ этого удары выходили болѣе мѣткими и не въ примѣръ сильнымъ. Да, новое орудіе куда лучше камня безъ ручки.

Работа двигалась впередъ. Работникъ пріобрѣлъ навыкъ и удары сыпались одинъ за другимъ, въ томъ естественномъ ритмѣ, который опредѣленъ біеніемъ сердца, сокращеніемъ и ослабленіемъ мышцъ. Отъ волненія дыханіе стало усиленнымъ, порой прорывались отдѣльные звуки, звуки какъ будто подчеркивали ритмичность, выражая и въ свою очередь вызывая ее.... Работникъ уже не думалъ, онъ весь превратился въ автоматъ, все у него двигалось подъ одинъ тактъ: туловище, руки, голова, губы. Эй-а! эй-а! эй-а! раздавалось въ лѣсу. Ударъ топора совпадалъ съ нотой „а“. Но вотъ трескъ, и дерево медленно, нерѣшительно, скрипя по всѣмъ волокнамъ, склоняется къ землѣ.

Человекъ узналъ, пока въ безсловесной формѣ, *рабочую пѣснь*.

За изобрѣтеніемъ топора послѣдовали другія. Словомъ, руки человека какъ бы удлинились и усилились благодаря орудіямъ. При помощи кирки онъ сталъ разрыхлять землю и засеивать большія сравнительно пространства земли тѣми злаками, которые раньше собирала его жена въ дико-растущемъ видѣ. Теперь была постоянная пища. Дѣти выживали и семья насчитывала больше душъ, чѣмъ прежде, при частыхъ кочеваніяхъ, при сооруженныхъ, на скорую руку, шалашахъ, при зависимости отъ случайной добычи. Пожалуй, и стариковъ можно не убивать, какъ это дѣлалось до сихъ поръ, въ виду тяжелыхъ жизненныхъ условий.

Все шло отлично.

Засѣянные поля раскинулись широко, образуя какъ бы волнующееся море золотистыхъ колосьевъ. Съ радостью хлѣбопашецъ поглядываетъ на зрѣющее довольствіе. Скоро можно и жать, лишь бы настала хорошая погода. Но день проходить за днемъ, а тучи не разсѣваются. Взглядъ хозяина становится тревожнымъ. Уже мѣстами колосья поникли отъ собственной тяжести и отъ ударовъ дождевыхъ капель. Почва размякла и рождаетъ червей. Если небо не прояснится, погибнетъ весь урожай. И вотъ, хлѣбопашецъ со своей семьей стоитъ у поля, поглядывая на верхъ, не покажется ли гдѣ первое синее пятно. Моросить легкимъ влажнымъ дымомъ. Тогда раздается женскій голосъ, призывающій солнце, за нимъ другой, третій, къ нимъ присоединяются дѣтскіе крики, и, наконецъ, мужскіе голоса. Въ воздухъ замахали руки, ноги безпокойно зашевелились. Три шага впередъ и три назадъ, три направо и опять обратно, такъ двигалась вся семья, и призывы и жалобы подчинялись этимъ движеніямъ, образуя періоды изъ трехъ тактовъ. Утомленные люди сдѣлали передышку, но послѣ нѣкотораго времени вновь принялись за пляску и призывы, на сей разъ уже болѣе сознательно и въ лучшемъ порядкѣ.

Наряду съ весенней и эротической и рабочей, человекъ позналъ *обрядовую пѣснь*.

I.

Народная лирика.

Тѣ картины, которыя мы осмѣлились набросать, конечно относятся къ столь отдаленнымъ временамъ, что даже приблизительное хронологическое ихъ опредѣленіе является совершенно гадательнымъ. Было-ли это десятки или сотни тысячъ лѣтъ тому назадъ, рѣшить невозможно. Однако, отсюда явствуется одно, что, когда начинаютъ разсѣиваться сумраки прошлаго, когда намъ дѣлается возможнымъ наблюденіе надъ жизнью народовъ, то уже лирическая народная пѣснь подверглась многимъ важнымъ перемѣнамъ. Начиная съ того, что наше наблюденіе застаётъ человѣчество въ культурной стадіи родового быта. Послѣдній наложилъ свои путы на индивидуальную жизнь и вовлекъ въ свою систему и пѣснопѣніе. Синкретическій его характеръ¹⁾ вполне отвѣчалъ родовому началу, собравшему разрозненные мотивы воедино и внесшему въ непосредственные проявленія постоянный порядокъ.

Кромѣ этого расчитаннаго вліянія родового быта, послѣдствія его должны были сказаться и стихійно. Вѣдь житье-бытье родомъ повлекло за собой частое общеніе, невольное перениманіе другъ отъ друга, стираніе угловатостей недѣлимаго въ пользу общей гладкости. Чувства, настроенія и способы ихъ выраженія дѣлались все болѣе типичными. Спонтанное зарожденіе пѣсенъ, описанное въ предыдущемъ, становится крайне рѣдкимъ. Напротивъ, перелистывая сборники народныхъ пѣсенъ, насъ поражаетъ нѣкоторая ихъ однообразность, обусловленная тѣмъ, что поэтический ихъ словарь—эпитеты и обороты—использованы до послѣднихъ предѣловъ, что притокъ свѣжихъ красокъ прекращенъ, что многое, само по себѣ прекрасное, выцвѣло.

Тѣмъ не менѣе, народная лирика и въ томъ видѣ, какъ мы ее узнаемъ, обладаетъ своими безцѣнными достоинствами, опредѣляемыми правдивостью, естественностью, простотой, задушевностью.

1. Весенне-эротическая пѣснь.

Мѣсяцъ май, не только по Гейне—пора любви. Уже сыпконокъ вѣковъ произростаніе весенней зелени совпадало съ брачными чувствами животнаго царства. Такимъ образомъ сліяніе двухъ старинныхъ лирическихъ темъ во-едино оправдывается и общебіологическимъ наблюденіемъ.

Обѣ темы—весна и любовь—сохраняли свое глубоко индивидуальное значеніе, несмотря на то, что и имъ не удалось уклониться отъ всепоглащающаго вліянія обряда, который обезцвѣтилъ (съ точки зрѣнія личныхъ переживаній) любовную тему въ пользу свадебной пѣсни, а весеннюю для обычаевъ, которыми весь народъ данной деревни или мѣстности встрѣчалъ наступленіе теплаго времени года. Эти обрядовыя пѣсни мы рассмотримъ ниже, теперь же остановимся на томъ внѣобрядномъ пѣснетворчествѣ, предполагать которое насъ заставляетъ и антропология, и для изученія котораго мы располагаемъ столь богатыми складами въ русскихъ пѣсенныхъ сборникахъ.

¹⁾ Ср. настоящее изданіе т. II вып. I стр. 1—46.

Характеризуя весенне-эротическую пѣснь, мы задаемся вопросомъ, какъ связывать эти двѣ темы. Начнемъ съ того приѣма, гдѣ картина природы служить лишь первымъ аккордомъ для главной темы—любви.

На горюшкѣ калина,
Подъ горою малина,
Тамъ дѣвушка ходила,
Калинушку ломала,
Во пучечки вязала,
На дорожку бросала,
Въ казака попала,
„Казаченька молодой,
Куда ѣдешь? во походъ?
Возьми меня съ собою,
Зови меня женою!
А я тебѣ угожу:
Коня твоего напою,
Овса, сѣна заложу;
Еще тебѣ угожу:
Постелюшку постелю,
Взголовнице положу,
Пощѣлю, обойму“.

Такъ сложилось множество запѣвовъ, годныхъ для начала любой пѣсни; напомнимъ:

Ой, черемушка, черемушка моя,
Ой, черемушка, частенькій кустокъ,
На черемушкѣ бѣленькій цвѣтокъ;
Далеко въ полѣ бѣлѣтся,
Бѣлѣтся, зеленѣтся...

Ахъ ты, садъ ли мой, садочекъ,
Садъ, зелено виноградье,
Къ чему долго не разцвѣтаешь?
Ужъ давно пришло къ тому время,
Пора-время, весна красна!

Эта связь съ природой можетъ сказаться лишь въ обращеніи лица поющего къ птицѣ и цвѣтку, характеризующимъ весну:

Соловейка молодой,
Ты не пой-ка ранехонько весной,
Не пой шибко, не пой громко,—
Не столь тошно будетъ молодцу,
Не столь тошно, не столь горько,
Самъ не знаю, почему;
Только знаю, что по ней,
По любезной по своей;
Что моя-то любезная
Удалилась отъ меня,
Удалилась, отошла
За четыре ровно ста,
За четыре, за пятьсотъ,
За двѣнадцать городовъ,—
За двѣнадцать, за тринадцать,—
Въ славный городъ во Москву...

При дальнѣйшемъ развитіи этихъ двухъ темъ должны были получиться пѣсни, дающія полную параллель картины природы и любовнаго настроенія:

У насъ было на Дону,
На крутенькомъ берегу,

Слетались галочки.
Гдѣ ни взялся младъ соколъ;
Онъ взялъ галку за крыло,
За то крыло правое.
Возмолится галочка:
„Опусти меня, младъ соколъ!“—
— „Я тогда тебя опущу,—
Крылья-перья ощиплю!“
У насъ было на Дону,
На крутенькомъ бережку,
Собиралися дѣвушки.
Гдѣ ни взялся молодецъ;
Онъ взялъ дѣвку за руку,
За ту руку правую.
Возговорить дѣвушка:
„Опусти меня молодецъ!“—
— „Я тогда опущу,—
Русу косу расплету,
Твои кудри выщиплю!“

Такая параллель, конечно, могла выразиться и въ короткихъ запискахъ, въ родѣ слѣдующихъ:

Сосенка во бору высоко возросла;
Я-то, млада,—на чужой сторонѣ.
Плакать не смѣю, тужить не велятъ;
Только велятъ потихоньку вздыхать...

Ахъ, кабы на цвѣты не морозы,
И зимой бы цвѣты расцвѣтали;
Охъ, кабы на меня не кручина,
Ни о чемъ-то бы я не тужила,
Не сидѣла бы я подпершиися
Не глядѣла бы я въ чисто поле...

Иногда картина природы ставится съ эротическимъ переживаніемъ въ причинную связь, т. е. проводится та же параллельность, но скрашивается идейнымъ построениемъ. Напримѣръ:

Цвѣтики, цвѣточки, цвѣты мои!
Что же вы не весело, цвѣты, цвѣли?
На эти цвѣточки палъ маленькій дождь,
На всю на осеннюю темную ночь.
Не дало со миленькимъ дружкой постоять,
Милому во глаза-те дружку попенять:
Что же ты не женишься, радость, долго.
Меня красну дѣвицу замужъ не берешь?—
— „Дѣвица красавица, ты, радость моя,
Жизнь наша—нетлѣнная съ тобой красота!
Батюшка родимый воли не даетъ,
Мать моя благословеньица крѣпкаго не кладетъ,
Родъ-племя ругаютъ молодца, бранять,
Тебя, раскрасавицу, брать всѣ не велятъ!“

Въ то время, какъ перечисленные явленія проходятъ черезъ все пѣснетворчество данной группы, крайне рѣдки слѣдующія двѣ особенности: во-первыхъ, отсутствіе всякой природы, какъ, напримѣръ:

Ахъ ты, молодость, моя молодость,
Ахъ ты, буйная, ты, рузгульная!
Ты когда прошла—прокатилася?
И пришла старость, не спросилася,
Какъ женилъ меня родной батюшка.....

Во-вторыхъ, картины другого времени года. Даже пользуясь объемастыми томами, изданныхъ академикомъ Соболевскимъ, великорусскихъ пѣсень, изъ которыхъ заимствованы наши примѣры, очень трудно найти пѣсни съ запѣвомъ о зимѣ. Такимъ образомъ подтверждается наше предположеніе о распространенности въ народѣ именно весенне-эротической пѣсни.

Сплетеніе и параллели этихъ двухъ темъ—весна и любовь—тотъ моментъ, который ярче всего отразился при вліяніи народной пѣсни на художественную. Въ рыцарской лирикѣ мы опять встрѣтимся съ этой двойственностью мотивовъ, и не подлежитъ сомнѣнію, что именно въ этомъ сказалась народная нота. Эта параллель сохранилась въ лирикѣ до сего дня и до того вошла въ кровь и плоть, что трудно себѣ и представить другую комбинацію. Сравнивая теперь лексику эротическихъ пѣсень съ художественнымъ поэтическимъ языкомъ, мы найдемъ то же предпочтеніе мѣсяца соловья, алыхъ цвѣточковъ и пр. и, конечно, опять народная пѣснь подготовила для насъ почву. Хотя нельзя отрицать и того, что въ отдѣльных случаяхъ могло быть и обратное воздѣйствіе: художественной пѣсни на народную, потому что наши матеріалы слишкомъ поздняго времени.

Кромѣ этой разработки весенне-эротической пѣсни лирическаго языка любви приходится еще обращать вниманіе на простую ея внѣшнюю форму. Въ русской пѣснѣ преобладаетъ двустипіе, къ которому иногда присоединяется припѣвъ, но стихи иногда весьма длинны. На Западѣ пѣсня укладывается въ четверостишіе (съ припѣвомъ), зато стихи короче. Словомъ, строфическая единица—и здѣсь и тамъ—по количеству музыкальных тактовъ выйдетъ на одно и то-же. Главное же, повсюду архитектура строфы элементарно проста, и это обстоятельство благотворно повліяло и на художественное творчество.

Благодаря индивидуальному своему характеру, весенне-эротическая пѣснь въ гораздо большей степени, чѣмъ рабочая или обрядовая, должна была вліять на художественную лирику.

2. Рабочая пѣснь.

Смотря по характеру работы, рабочая пѣснь можетъ быть личной или групповой. Конечно всѣ эти пѣсни могутъ быть распѣваемы хоромъ, если въ одномъ и томъ же мѣстѣ работаетъ много человѣкъ; но въ одномъ случаѣ—каждый работникъ участвуетъ, такъ сказать, на свой рискъ и въ работѣ и въ пѣснѣ, въ другомъ вся группа направляетъ свои усилія къ одной и той же пѣли. Такимъ образомъ мѣняется и интересъ пѣсни.

Уже въ Ветхомъ Заветѣ упоминается пѣснь мелящей муку женщины. Это занятіе было, очевидно, однимъ изъ самыхъ тяжелыхъ, скучныхъ и вмѣстѣ съ тѣмъ полезныхъ обязанностей женщины. Что же удивительнаго въ томъ, что она пыталась облегчить себѣ этотъ трудъ пѣніемъ? Такъ изъ древней Греціи до насъ дошло отрывокъ рабочей пѣсни, гдѣ раба, повидимому, утѣшается тѣмъ, что и лесбійскій тиранъ когда-то принужденъ былъ къ той же работѣ:

Мельница мели, мели!
Питакъ раньше самъ молюсь,
Митиленъ правитель.

Въ скандинавскомъ сѣверѣ рабыни алчнаго конунга Фроди мо-
лоли и пѣли:

Мы мелемъ для Фроди
Богатство и счастье,
На мельницѣ щедрой
Мы мелемъ добро.
Да царствуетъ въ блескѣ
И спитъ на перинахъ,
И бодрствуетъ лихо
— Вотъ славный помоль!

Финны между прочимъ пѣли:

Двигайся мой камешекъ,
Зашуми хорошій жерновъ,
Самъ вращайся ты, кремневый,
Что для мельницы избралъ я:
Чтобъ перстамъ не утомляться,
Чтобъ рукъ не трогать ручки,
И большимъ не двигать пальцемъ.

Пѣснь у прядки—кому не извѣстна? Всѣ помнятъ Гретхенъ, поющей
о королѣ въ Оулѣ. Но мотивъ этотъ, конечно, старинный. Такъ въ „Одис-
сеѣ“ описываются Калипсо и Цирцея ткущими и поющими:

Калипсо:

И голосомъ звонко пріятнымъ богиня
Пѣла, сидя съ челнокомъ золотымъ за узорною тканью.

Цирцея:

Тамъ голосомъ звонко пріятнымъ богиня
Пѣла, сидя за широкой, прекрасной, божественно-тонкой
Тканью, какая изъ рукъ лишь богини безсмертной выходитъ.

(Переводъ Жуковского).

Привожу распространенную по всему скандинавскому сѣверу пѣснь:

Дочь пряди, пряди скорѣй!
Скачетъ милый твой ей-ей!
Дочь прядетъ и слезы льетъ,
Жениха до нынѣ ждетъ!

Наконецъ, познакомимся съ русской пѣснью:

Пряди, моя пряха,
Пряди, не лѣнися!
— Рада бы я пряла,—
Меня въ гости звали
Звали—позывали,—
Къ сосѣду въ бесѣду.
У сосѣда будетъ
Мой милый хорошій,
Мой милый пригожій,
Бѣлый, кудреватый,
Холостъ, не женатый.
Вотъ ѣдетъ мой милый
На ворономъ конѣ,
Въ бѣломъ балахонѣ;
Шапочка съ углами,
Голова съ кудрями.
Къ двору подъѣзжаетъ
Дѣвица встрѣчаетъ,
За ручки хватаетъ,
За столикъ сажаетъ.

(Соболевскій, IV т.).

Приведемъ теперь нѣсколько примѣровъ групповой народной пѣсни. Портовые грузчики въ Индіи поютъ, прилагая общія усилія для передвиженія какой-нибудь громоздкой вещи:

На шеѣ каждаго жена.
Доколь онъ живъ сидитъ она!

Йо-го! Ухнемъ!
Съ дохода трети двѣ ей дай
И то ей мало такъ и знай!

Йо-го! Ухнемъ!
Не принесешь грошей домой,
Задастъ она тебѣ—ой—ой!

Йо-го! Ухнемъ!
Едва заря, ты вонъ иди,
Сама же спитъ часа два-три!

Йо-го! Ухнемъ!
Работай круглый Божій день—
Бду готовить ей же лѣны!

Йо-го! Ухнемъ!
До ночи трудимся въ поту,
За тряпки вся она въ долгу.

Йо-го! Ухнемъ!
Собачью долю мы несемъ,
Стряпни лишь отъ нея мы ждемъ.

Йо-го! Ухнемъ!
Едва насытишься достойно,
Она же спитъ и бѣтъ спокойно.

Йо-го! Ухнемъ!
Куда же денежки уходятъ,
О томъ напрасно рѣчь заводятъ.

Йо-го! Ухнемъ!
Хоть грудь канатомъ продави,
Не скажетъ никогда прости!

Йо-го! Ухнемъ!
Увѣчье, смерть—намъ не бѣда,
Она прической занята.

Йо-го! Ухнемъ!
Насъ зной полудня истощаетъ,
Она въ нарядахъ щеголяетъ.

Йо-го! Ухнемъ!
Хоть мало трудъ нашъ намъ даетъ,
Она же рисъ весь день жуетъ.

Йо-го! Ухнемъ!
Коль отдохнешь, не будешь сытъ,
Она-жъ до утра проскулитъ.

Йо-го! Ухнемъ!
Несправедлива вѣдь судьба:
Намъ трудъ, ей сладость вся дана!

Йо-го! Ухнемъ!

Въ этомъ примѣрѣ наглядно сказывается желаніе дать пріятное развлеченіе для ума: реальная характеристика трудовой жизни поденщика переплетена юмористическими параллелями, являющимися, конечно, свободной игрой фантазіи. При пѣніи короткаго двустипія отдыхаетъ тѣло, мысль освѣжается, и затѣмъ слѣдуетъ припѣвъ, сопровождаемый двумя моментами напряженія силъ: подготовительный (йо-го!) и высшимъ—окончательнымъ (ухнемъ!) Сопровождающая работу и придавая ей нѣкоторую оживленность, массовая рабочая пѣснь вмѣстѣ съ тѣмъ является важнымъ под-

спорьмъ для ея организаціи, въ которой при раздѣльной работѣ не можетъ быть потребности. Въ личной рабочей пѣснѣ все же остается въ силѣ связь съ ритмомъ работы, которая поддерживается пѣніемъ.

Говоря о массовой рабочей пѣснѣ, всякъ изъ насъ разумѣется вспомнить родную:

Ну, ребята, принимайся,
За дубинушку хватайся.
Эй, дубинушка, ухнемъ!
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, поддернемъ!
Да ухнемъ!
Нутка примемся за дѣло,
Чтобъ оно у насъ кишѣло.
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т. д.
Нутка, примемся мы дружно,
Поскорѣй окончить нужно.
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т. д.
Ну, ребята, не зѣвайте,—
Разомъ дружно напирайте.
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т. д.
Ну, тани, ребята, смѣло,
Чтобъ работа-то кишѣла.
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т. д.
Вы тяните посильнѣе,
Опускайте вразъ дружнѣе.
Эй, дубинушка, ухнемъ!
Поддернемъ, поддернемъ,
Да ухнемъ!

Тутъ же приведемъ и пѣснь бурлаковъ на Волгѣ:

Эй ухнемъ, да ей ухнемъ!
Еще разикъ, да еще разокъ!
Разовьемъ мы березу,
Разовьемъ мы кудрявую.
Ай, да-да, ай-да!
Ай, да-да, ай-да!

По всѣму земному шару извѣстны пѣсни гребцовъ и марши. Когда караванъ движется по пустынѣ, то подъ медленное качаніе верблюдовъ раздается пѣснь сѣдоковъ и вожатыхъ. Колыбельныя пѣсни и пѣсни на качеляхъ относятся къ этой же группѣ. Наконецъ, земледѣльческія работы породили обширную группу пѣсенъ. Начнемъ со свидѣтельства Гомера: среди картинъ, которыя Гефестъ изображаетъ на щитѣ Ахилла, находимъ и такую:

Дальше изъ золота сдѣлалъ онъ дивный, большой виноградникъ,
Вѣтви держались кругомъ на серебряныхъ длинныхъ подпорахъ.
За виноградникомъ темный представилъ онъ ровъ, обнесенный
Вкругъ оловянной оградой. Виднѣлась одна лишь тропинка—
Путь для носильщиковъ въ дни, когда сборъ наступалъ винограда;
Этой тропинкою дѣвы и юноши въ рѣзвости дѣтской,
Шли и въ плетенныхъ корзинахъ несли медосладкія гроздья
А по срединѣ межъ ними дитя на отзывчивой цитрѣ
Грустно играло и пѣло прекрасную пѣсню о Линѣ
Голосомъ нѣжнымъ. И всѣ, ударяя согласно объ землю,
Вторили пѣньемъ и крикомъ и двигали быстро ногами.

(Переводъ Минскаго).

Русскій бытъ даетъ безчисленныя иллюстраціи къ этому свидѣтельству:

Жали мы, жали,
Жали, пожинали
Жнеи молодыя,
Серпы золотые.
Два поля пожали,
Третье распахали,
Третье распахали
Жнеи молодыя
Серпы золотые.
Нива долговая
Нива долговая,
Постать широкая,
По мѣсицу жали
Серпы поломали,
Въ краю не бывали,
Въ краю не бывали,
Людей не видали.

(По записи Шейна).

Вотъ другой примѣръ:

Посѣю-ль я конопельку
На непахану земельку,
Любо, любо, любо, любо,
На непахану земельку.
Уродись, моя конопка,
Тонкая, высокая,
Любо, любо, любо, любо,
Листомъ широкая.
Какъ на эту на конопку
Дорога птица летала,
Любо, любо, любо, любо,
Сама ли кинарейка.
Разнесчастная ты доля,
Разнесчастная женитьба,
Любо, любо, любо, любо,
Разнесчастная женитьба!
Кабы зналъ-бы,—не женился,
Холостой бы волочился,
Любо, любо, любо, любо,
Холостой бы волочился!

(Соболевскій, III т.).

Въ виду распространенности и многообразія рабочей пѣсни, нѣмецкій ученый Карлъ Бюхеръ, изъ замѣчательной книги котораго и мы черпали нашъ матеріалъ, пытался обосновать гипотезу, что ритмъ пѣнія (музыки и поэзіи) вообще вытекаетъ изъ ритма работъ и что начало ритмическаго творчества слѣдуетъ искать въ рабочей средѣ. Къ сожалѣнію, распространенное, такимъ образомъ, наблюденіе надъ рабочей пѣсней теряетъ свои доказательныя силы. Можно указать на двѣ группы пѣсенъ: весенне-эротическія и обрядовыя, которыхъ нельзя связать съ работой. До ритмической работы человѣкъ могъ имѣть свои пѣсни, ритмъ которыхъ опредѣлялся фیزیологической потребностью. Что касается гипотезы Бюхера о связи музыкальных инструментовъ съ рабочими орудіями, то опять же въ сторонѣ остаются духовые инструменты, восходящіе, несомнѣнно, къ глубокой древности. Итакъ, гипотеза Бюхера нуждается въ строгомъ разграниченіи, но его книга неопѣнима какъ многостороннее освѣщеніе одного изъ видовъ народной лирики—рабочей пѣсни.

3. Обрядовыя пѣсни.

Древнѣйшій пластъ обрядовыхъ пѣсень образуется языческими бого-служебными гимнами, но судить о нихъ мы не имѣемъ никакой возможности, такъ какъ христіанскіе миссіонеры давно уже позаботились о томъ, чтобы объ этихъ до-христіанскихъ моленіяхъ не осталось ни слѣда. Проповѣдники то и дѣло возставали противъ этихъ дьявольскихъ пѣній—*cantica diabolica*,—но, конечно, по ихъ отзывамъ, за краткостью и трафаретностью послѣднихъ, судить нельзя. И на Руси не разъ раздавалось пастырское слово на „пѣсни бѣсовскія и жертвы идольскія“. Срезневскій различаетъ языческія молитвы славословныя, просительныя и благодарственныя, но приводимые имъ примѣры въ родѣ: „Дай, дай, Боже, тебѣ хозяину съ борзыхъ коней сыновей женить,—дай, дай, Боже, тебѣ хозяюшкѣ съ высокихъ теремовъ дочерей выдавать“ или: „Роди Боже, жито, пшеницу, усяку пашницію, усяку пашницію, у поли ядро, а въ доми добро“, врядь ли относятся къ языческой порѣ.

Гораздо большими матеріалами мы располагаемъ относительно погребальныхъ причитаній. Гомеровскія и древнегерманскія данныя нами собраны въ другомъ мѣстѣ¹⁾, но кромѣ этихъ свидѣтельствъ, мы на Руси имѣемъ возможность знакомиться съ плачами по тѣмъ свѣжимъ слѣдамъ, которые сохранились у насъ на сѣверѣ. Отсылая желающихъ всесторонне ознакомиться съ этимъ предметомъ къ сборнику Е. В. Барсова „Причитанія сѣвернаго края“, мы ограничимся лишь однимъ примѣромъ. Выбираемъ плачъ дочери по отцѣ. Когда умершаго одѣнуть, дочь поетъ:

Ты скажи, родитель-батюшко,
Мнѣ извѣдай, красно солнышко,
Ужъ ты куды да снаряжаешься,
Ужъ ты куды да сокручаешься;
Во избу ли ты во земскую,
Аль къ обѣдни богомольной,
Аль ко утрени воскресной?
У тя платица не здѣшняя,
И обуточка не прежняя;
Сама знаю, сама вѣдаю,
Што ты ешь да снаряжаешься,
Како во эту во дороженьку
На родительску на буювку
Ко сердечнымъ ко родителямъ;
Оставляешь ты насъ бѣдныхъ,
Покидаешь насъ безчастныхъ...

Это причитаніе кончается очень поэтическимъ и нагляднымъ описаніемъ судьбы сиротъ:

Какъ во нашемъ роду-племени
Не цвѣты да разцвѣтаются—
Сироты да оставляются,
Сироты да малы дѣтушки;
Безъ родителей—сердечныхъ
Знать сиротныхъ малыхъ дѣтушекъ;
Какъ сову да знать по перьямъ.
Совынныхъ дѣтей по крыльцамъ;
Такъ сиротку знать по платицамъ,
Знать по буйной по головушкѣ;
У сиротныхъ малыхъ дѣтушекъ
Волосъ къ волосу не ладится

¹⁾ Настоящее изданіе, т. II, выпускъ I, стр. 31.

И головушка не гладится,
Какъ сиротны малы дѣтушки
Носятъ платица обдержечки
И обуточку—обтопточки,
Бдятъ щечки охлебочки
И кусочки объѣдочки;
Какъ сиротны малы дѣтушки
И на улушки игривые
И о празднички гульливые,
За столомъ да большевытные,
Во избушкѣ—хлопотливые.

Когда понесутъ умершаго изъ дома въ церковь, дочь начинаетъ причитанье:

Не спущу я дочь обидная
Своего кормильца батюшка
Со высокой новой горенки...

Далѣе она продолжаетъ отъ лица умершаго:

Вы простите-тко пожалуста
Всѣ сусѣди спорядовые,
Всѣ сусѣдки подбугольные
Моего кормильца батюшка!
Можетъ занято—не отдано,
Съ кѣмъ бранились—не простилися;
Вы прощайте-ко пожалуста
Всѣ поля да со насѣвами,
Всѣ луга да со покосами!

Когда выносить къ буюву *), поется:

Вы встрѣчайте-ко родители
Моего кормильца батюшка!
Укатилось красно солнышко
Какъ за лѣсушки за темные
Какъ за горы за высокія!
Не видать да столько бѣднушкѣ
Вѣкъ то краснаго мнѣ солнышка...

Изъ причитанья на могилѣ выписываемъ слѣдующее прочувственное мѣсто:

Приклонись, буйна головушка,
Ко любимой могилушкѣ—
Ко кормильцу свѣту-батюшку.
Вы сповѣйте, вѣтры буйные,
Со низовой со сторонушки;
Разнесите, вѣтры буйные,
Всѣ пески да вѣдь сыпучіе,
И всѣ камешки катучіе!
Разступись-ко, мать сыра земля!
Раскались-ко, гробова доска!
Размахнитесь, бѣлы саваны!
Ужъ вы, ангелы—архангелы,
Опуститесь съ неба на землю;
Вы кладите свѣту-батюшку
Во бѣлы груди—здыханьице,
Во ясны очи—гляденьице!
Погляди родители-батюшко;
Не березынька мотается,
Не осина нагибается
Какъ згибается-мотается
Твое мило горе-дитятко...

Какъ выяснилось, причитанье сопровождаетъ всѣ акты похоронъ и отражаетъ всѣ только мыслимыя настроенія скорбящаго лица. То выражается боль разставанья, то отдѣльнымъ моментамъ похоронъ сообщается

*) Погосту.

какъ бы драматическій характеръ, но подробнѣ всего плачущая останавливается на будущей своей сиротской судьбѣ. Чувство же выливается не столько въ отвлеченныхъ лирическихъ оборотахъ, сколько въ реальныхъ картинахъ и сравненіяхъ. Запоминаніе этихъ длинныхъ плачей, конечно, дѣло не легкое, и поэтому такія „вопленицы“ становятся все рѣже и рѣже. Поютъ исключительно женщины.

Также и свадебныя пѣсни сохранились на Руси полнѣе, чѣмъ гдѣ-либо. И тутъ всѣ отдѣльныя дѣйства не обходились безъ соответствующаго пѣнія. Ради краткости мы отмѣтимъ лишь нѣкоторые такіе моменты, причемъ достойно вниманія, что опять, по большей части, поютъ невѣста и ея подруги. Изъ обильныхъ записей мы выбрали пѣсни, собранныя Шейномъ въ Тульской губерніи.

На сговорѣ, когда пріѣдетъ женихъ, дѣвушки поютъ:

Какъ при вечерѣ было вечерѣ
У Настасьи было на сговорѣ,
Прилеталъ къ ней младъ ямень соколъ,
Ямень соколъ, добрый молодецъ,
Ямень соколъ залетный,
Добрый молодецъ пріѣзжай:
Онъ садился на окошечко,
На хрустальное на стеклышко,
На серебряну рѣшеточку,
На золотую на прищелинку;
Какъ увидѣла родна маменька:
Ахъ, дите мое, дитятко, дите мое милое!
Ты прими яснаго сокола залетнаго,
Добраго молодца пріѣзжаго!

Когда начнутъ убирать невѣсту къ вѣнцу, отецъ беретъ образъ; невѣста, на колѣняхъ, молится Богу и голосить:

Благослови меня, родимый батенька!
Я не прошу у васъ ни злата, ни серебра,
Я васъ только прошу благословеньца.

Потомъ мать беретъ образъ: тѣ же самыя слова и передъ матерью; тѣ же и—отцу крестному; потомъ сажаютъ ее за столъ съ дѣвушками, которыя запоютъ:

Во полѣ лебедушка кричала,
Въ теремѣ Авдотья плакала,
Во высокімъ Михайловна рыдала,
Жалобу на батюшку клала:
Богъ судья тебѣ, родимый батенька
Вы меня молоду въ чужія руки отдаете,
Счастье съ любовью со двора вы долой шлете;
Засохнетъ, заблекнетъ, зеленый садъ безъ меня,
И засохнутъ два аленькихъ цвѣточка.
Родимый мой братецъ, ты вставай пораньше,
Ты вставай пораньше, поливай ихъ почаще:
Какъ первый-то свѣтъ—родимый мой батинька,
А другой-то свѣтъ—родимая моя маменька.

Плачъ невѣсты:

Красота-ль моя, красота дѣвичья!
Родимый мой батюшка, родимая моя маменька?
Заклучили вы мою головушку во чужіе люди,
Во чужіе люди, во незнамые,
Къ чужому отцу и къ чужой матери:
Какъ чужой отецъ—не родимый батюшка,
Какъ чужая мать—не родимая матушка.

Когда расплетаютъ косу, поютъ:

Не въ трубушку мы трубимъ рано на зарѣ,
Авдотья плачетъ Михайловна по русой косѣ:
Коса ли моя, косынька, русая коса!
Вечеръ эту косу дѣвушки плели;
Пріѣхала сваха немилосливая,
Начала эту косу рвать и метать,
И рвать и метать, на двѣ заплетать.

Хотя и въ этихъ пѣсняхъ встрѣчаются всѣ приемы народной лирики, но думаемъ, что художественность ихъ заключается не столько въ каждомъ отдѣльномъ номерѣ, взятомъ особо, сколько въ цѣломъ свадебномъ церемоніалѣ. Выписывая отрывки пѣсенъ, мы впадаемъ въ ошибку, которую сдѣлалъ бы критикъ, разбирающій по одной сценѣ отъ каждого дѣйствія пятиактной пьесы, не ознакомившись вовсе съ другими сценами. Свадебныя пѣсни также заключаютъ въ себѣ обильный культуръ-историческій матеріалъ, который позволяетъ намъ судить о различныхъ формахъ совершенія брака,—такъ на насильственное умыканіе указываетъ пѣснь невѣсты:

Пріѣдутъ ко батюшкѣ
Съ боемъ да со грабежемъ,
Да ограбятъ же батюшку,
Да полонятъ мою матушку,
Повезутъ меня молоду
На чужую на сторонushу.

На куплю-продажу—пѣснь:

Темно, темно на дворѣ
Темнѣе того въ теремѣ:
Бояре ворота облегли,
Торгуютъ, торгуютъ Дунашу.

Но эти указанія теперь уже утратили свой реальный смыслъ и превратились въ простыя образныя выраженія, такъ какъ давно уже свадьба приняла болѣе культурныя формы и подчинилась церковному ритуалу.

Теперь перейдемъ къ третьей группѣ обрядовыхъ пѣсенъ, связанныхъ съ ежегодно повторяющимися праздниками, которые нынѣ опредѣляются христіанскимъ календаремъ, но въ сущности восходятъ къ глубокой древности, о чемъ намъ приходилось писать неоднократно ¹⁾. Къ Рождеству приуроченъ обычай колядовать. Въ навечеріе Рождества Христова, въ селахъ и деревняхъ, дѣвицы, собравшись по нѣскольку вмѣстѣ, ходятъ кучками по улицамъ отъ одного дома къ другому и подъ окнами поютъ слѣдующія пѣсни:

Приходила коледа
Напередъ Рождества!
Виноградъ красно зеленъе мое.
Напала пороша,
Снѣгу бѣлинькаго.
Виноградъ красно зеленъе мое.
Какъ по этой по порошѣ
Гуси, лебеди, летѣли.
Виноградъ красно зеленъе мое.
Коледовщички,
Недоросточки.
Виноградъ красно зеленъе мое.

¹⁾ Настоящее изданіе II т. вып. I стр. 19—20 и т. III, стр. 3—6.

И кончается эта пѣснь:

Наша-то коледа
Ни мала ни величка.
Виноградѣ красно зеленѣе мое.
Она въ двери не лѣзетъ,
И въ окно намъ шлетъ.
Виноградѣ красно зеленѣе мое.
Ни ломай, ни гибай,
Весь пирогъ подавай!
Виноградѣ красно зеленѣе мое!

На Пасхѣ также ходятъ „волочebники“, поздравляютъ хозяевъ и при этомъ поютъ:

Не гуси летятъ, не лебеди,
Христосъ воскресъ на весь свѣтъ.
Идутъ, бредутъ, волочebнички,
Волочebнички, полуночнички,
Челомъ здоровъ, хозяйнушка!
Чи спишь, ляжишь, аль спочииваешь?
Коли-жъ ты спишь, такъ Богъ съ тобой!
Коли-жъ ты не спишь, говори ты съ намъ!
Не хошь говорить, ходзи ты съ намъ!
Ходзи ты съ намъ, съ волочebничкомъ,
Съ волочebничкомъ, съ полуночничкомъ,
По темной ночи грязи толочи,
Собакъ дразнить, людей смѣшить!
Не хошь ходзить, дари-жъ ты насъ:
Наши подарки малы, велики,
Въ двери не лѣзутъ, въ окны какшіютъ:
Починальничку сорокъ яичекъ,
Сорокъ яичекъ, золотой червонъ,
Золотой червонъ, кварту горѣлки,
Кварту горѣлки, сыръ на тарелки;
Помощникамъ хотъ по десятку,
Хотъ по десятку, хотъ полъ золотого,
Кварту горѣлки, сыръ на тарелки;
Миханощу пирогъ съ ношу,
Дударини хотъ солонины:
Дуду помазать, струны поглаздить,
Чтобы играла, не залегала.
За этимъ уже, хозяйнушка,
Живи здорово, живи богато!
Дай тебѣ, Боже, пиво варить,
Пиво варить, сыновъ женить,
Горѣлку гнать, дочекъ отдавать!
Христосъ воскресъ на весь свѣтъ!

(По записи Шейна).

Наконецъ, присмотримся къ весенней обрядовой пѣснѣ. Когда въ первый разъ услышать кукушку, дѣвушки украшаютъ цвѣтами и лентами ивовую вѣтку и идутъ съ пѣснями въ лѣсъ. Когда выходить изъ деревни поютъ:

Кукушка ряба,
Кому ты кума?—
Я, кумишки, голубушки,
Богородицѣ кричу.

Въ лѣсу поютъ:

Кабы знала я да вѣдала
Молоденька чаяла,
Свою горьку долю,

Несчастье замужество,
Замужъ не ходила бы,
Доли не теряла бы:
Пустила бъ я долю
По чистому полю,
Пустила бъ красоту
По цвѣтамъ лазоревымъ,
Отдала бъ я черны брови
Яену соколу;
Красуйся, красота,
По цвѣтамъ лазоревымъ!
Гуляй, гуляй воля
По чистому полю!
Бѣлѣйся бѣлета,
На бѣлой березѣ!
Чернѣйтесь, очи,
У чернаго ворона!

(По записи Шейна).

Кромѣ того, повсюду примѣняется и обычай „закликать“ или „гукать“ весну:

Дзякуй тобѣ, Боже,
Што зиму скончали,
Што вясны дождали!
Помажи, намъ, Боже,
У добрый часъ начаци,
Вясну выкликаци!
Придзи, придзи весна,
Придзи, придзи красна,
Къ намъ у таночекъ
Приняси намъ здожка,
Приняси намъ красокъ,
Кабъ намъ звиць вянчикъ,
Ўздиць весна, ўздиць,
На золотомъ кони,
Въ зяленомъ саяни,
На сосѣ сѣдзючи,
Сыру землю аручи,
Правой рукой сѣючи,
А смыкомъ скародзючи,
Вязецъ, вязецъ весна
Вязецъ, вязецъ красна,
Ясны дзянечки,
Чистые дождочки,
Зяленны травы,
Красны цвяточки
Намъ на вянчики.¹⁾

Итакъ, намъ удалось, главнымъ образомъ по русскимъ матеріаламъ, установить четыре категоріи обрядовой пѣсни: молитвенныя пѣсни, пѣсни семейныхъ торжествъ (похоронъ и свадьбы), пѣсни годовичныхъ праздниковъ, и пѣсни весеннія. Болѣе или менѣе уже забываемыя на Западѣ, пѣсни эти живутъ еще по всей Руси и свидѣтельствуютъ о той поэтической дѣятельности народа, которая предшествовала настоящему художественному творчеству и служила подпочвой для его процвѣтанія.

¹⁾ Е. В. Аничковъ. Весенняя обрядовая пѣсня I т. стр. 88—9.