

II.

Классическія формы лирической поэзіи <sup>1)</sup>.

Родиной классических формъ слѣдуетъ считать древнюю Грецію, гдѣ художественной лирикѣ предшествовало богатое народное пѣснопѣіе. Уже въ гомеровскихъ поэмахъ упоминаются, какъ мы видѣли, ерены, гименеи, пеаны и рабочія пѣсни. Также упоминаются профессиональные пѣвцы—*ο ᾄδός*,—которые впоследствии все больше специализировались на эпосѣ. Но древнѣйшіе аеды были, очевидно и сочинителями и исполнителями богослужебныхъ гимновъ. Такимъ аедомъ-жрецомъ былъ и Орфей. Названіе пѣсни вообще было *ἡ ᾠδή*, изъ котораго черезъ сліяніе гласныхъ получилось *ἡ ᾠδή*. Подъ одой потомъ стали понимать особый видъ лирики.

*Лирика Эллады* предназначалась для исполненія подъ аккомпаниментъ кифары или флейты. Кифара имѣла видъ небольшой арфы безъ педали и была первоначально съ 4 струнами, потомъ уже до 8 струнъ. Флейта древнегреческая была скорѣе похожа на кларнетъ, чѣмъ на современную флейту, чѣмъ и объясняется ея мягкость и пѣвучесть. Итакъ, лирические поэты древней Греціи были одновременно и поэтами и композиторами, слагая сперва текстъ, а потомъ мелодію къ нему. Часто они же являлись и исполнителями своихъ твореній; аккомпанировать себѣ они могли только на кифарѣ.

Музыкальный аккомпаниментъ, независимо отъ инструментовъ, могъ быть двоякимъ: или онъ отмѣчалъ только ритмъ мѣстами, урывками, или сопровождалъ все пѣніе, повторяя мелодію въ унисонъ. Въ первомъ случаѣ исполненіе, вѣроятно, сближалось съ речитативомъ нашей оперы или мелодекламацией, во второмъ получалась настоящая арія—музыкальная пѣса по существу. Отрывочнымъ аккомпаниментомъ сопровождалась элегія и ямбъ—*ἰαμβος*, иногда въ связи съ этимъ кифара называется ямбикой. Второй видъ исполненія примѣнялся къ мелической поэзіи—*μελικὴ ποιήματα* отъ *τὸ μέλος*—пѣніе (ср. также „мелодія“). Мелическая пѣснь могла исполняться соло или хоромъ. Пѣсни-соло разсмотрѣны нами подъ заглавіемъ „анакреонтическая пѣснь“, хоровыя пѣсни—подъ „одой“. Эти заглавія оправдываются позднѣйшимъ отраженіемъ древнегреческой лирики.

Вторымъ этажемъ классической лирики была *александрійская поэзія* II и I вв. до Р. Хр. Хотя эта эпоха и не блещетъ яркими именами, но для развитія лирики и она была чревата послѣдствіями. Во-первыхъ, оторванные отъ нравовъ и среды, ихъ создавшихъ, лирические пѣсни лишились своего музыкальнаго исполненія и произошелъ разрывъ между музыкой и поэзіей. Во-вторыхъ, въ Александріи лирика не могла никакъ пріобрѣсти того общественнаго значенія, какъ на родинѣ, и сдѣлалась болѣе утѣхой отдѣльныхъ любителей стиховъ, что повлекло за собой перемѣщеніе темъ въ сторону отвлеченной индифферентности. Въ третьихъ, александрійскіе поэты были истыми учеными, чѣмъ объясняется коренная ломка въ лирическомъ, содержаніи. Въ Элладѣ лирика создавалась среди звона мечей и въ разгарѣ страстей; въ Александріи же уютилась въ тиши библиотекъ. Жизненное разнообразіе лирики VII—VI вв.

<sup>1)</sup> Ср. настоящее изданіе II т. вып. I стр. 285—304.



до Р. Хр. поэтому замѣнилось схематическимъ однообразіемъ стихотворныхъ упражненій педанта послѣднихъ вѣковъ дохристіанской эры.

Третья формація произошла уже въ Римѣ въ эпоху Августа. Тутъ лирика попадаетъ въ руки высокоталантливыхъ поэтовъ, которые придаютъ ей какъ бы послѣднюю отдѣлку. Съ другой стороны вся эта группа отражаетъ одну опредѣленную культуру—эпоху Августа. Всѣ они проникнуты одинаковымъ рвеніемъ—служить идеямъ Августа, насаждая благонравіе, богобоязнь и патріотизмъ; всѣ они колеблются между эпикурейскимъ прожиганіемъ жизни и жаждой идиллическаго отдыха, всѣ получили какъ бы отблескъ придворнаго лоска, и очень изящны и пріятны. Такимъ образомъ, классическая лирика вышла изъ Рима какъ бы отдѣланной подъ одинъ фасонъ, чего нельзя было сказать о ней раньше.

Формы римской лирики имѣли наибольшее значеніе для новаго времени. Вѣдь задолго до того, какъ стали заниматься греческимъ языкомъ и изучать греческую литературу, латинскіе авторы уже перешли въ обиходъ интеллигенціи, и Горацийъ сталъ даже школьнымъ чтеніемъ. Въ то время, какъ отъ нѣкогда богатѣйшей греческой лирики мы знаемъ только жалкіе отрывки, латинскіе поэты намъ извѣстны отъ доски до доски (за немногими исключеніями). Наконецъ, нѣкоторыхъ греческихъ поэтовъ мы знаемъ только съ самаго послѣдняго времени (напримѣръ, Бакхилида). Вотъ почему, говоря о вліяніи классической лирики на современную, нужно имѣть въ виду прежде всего римскую.

Когда въ царствованіе Людовика XIV<sup>го</sup> во Франціи опять образовались условія, въ главномъ общемъ напоминающія эпоху Августа, то получился четвертый и послѣдній расцвѣтъ классической лирики. Спорадически и въ предыдущіе вѣка встрѣчаются опыты въ этомъ направленіи, но цѣликомъ классическая лирика возрождается именно только въ XVII вѣкѣ. Во Франціи, начиная съ Малерба, античный стихъ замѣняется александрийскимъ, въ основу котораго легъ старинный эпическій стихъ французовъ, подвергшійся строгой отдѣлкѣ подъ вліяніемъ утонченнаго классическаго вкуса. Въ Германіи же, кромѣ темъ и видовъ классической лирики, возродились и античные размѣры и строфы, главнымъ образомъ, благодаря Клопштоку, но въ концѣ-концовъ были вытѣснены свободными ритмами. Наконецъ въ Россіи, не считая неудачныхъ попытокъ Третьяковскаго, античные размѣры не примѣнялись, и для классическихъ видовъ лирики установились столь распространенные въ русской литературѣ четырехстопный ямбъ или хорей.

Въ намѣченномъ видѣ классическая лирика продолжала господствовать до торжества романтической школы, которая существенно сузила ея примѣненіе, вытѣснивъ одни виды и подчинивъ другіе своимъ темамъ.

## 1. Элегія.

Слово ἔλεγος означало первоначально тростниковую флейту. Отсюда образовалось прилагательное ἐλεγείον, которымъ обозначался размѣръ—ἐλεγείον μέτρον,—состоящій изъ двустипіа—гексаметра и такъ называемаго пентаметра, и затѣмъ стихотвореніе, сочиненное въ данномъ размѣрѣ,—ἡ ἐλεγεία,—латинизированная, форма чего—elegia.

Независимо отъ личнаго темперамента, въ древне-греческой элегіи наблюдаются два теченія: одно—воинственные темы, другое—обще-житей-



скія. Это различіе по темамъ нельзя понять въ томъ смыслѣ, будто представитель каждой группы совершенно сторонился темъ другой, но вопросъ въ томъ, какія темы безусловно преобладаютъ. Кромѣ того, оба эти направленія объединяются нравоучительнымъ (въ смыслѣ моральныхъ воззрѣній эллиновъ, конечно) характеромъ, почему весь этотъ отдѣлъ древне-греческой лирики и принято называть *гномической* <sup>1)</sup> поэзіей.

Представителями воинственной элегіи слѣдуетъ назвать Каллина, Тиртея и Солона (всѣ VII в. до Р. Хр.).

О *Каллинѣ* намъ извѣстно лишь то, что онъ родомъ изъ Эфеса и что элегіи его относятся къ нападенію киммеріянъ на Малую Азію. Одна изъ нихъ начинается могучимъ призывомъ къ оружію:

Долго ли, молодцы, будете спать вы? Когда же отвагой  
Сердце у васъ закипитъ? Развѣ не стыдно людей,  
Окрестъ живущихъ, что такъ вы безпечны, иль мыслите въ мирѣ  
Праздно сидѣть, когда весь край нашъ войною объять? <sup>2)</sup>

Про *Тиртея* существовалъ разсказъ, что спартанцы во время второй мессенской войны (645—628) просили у дельфійскаго оракула совѣта, какъ выйти побѣдителями. По указанію оракула, они обратились въ Аѣины за вождемъ. Аѣиняне же послали имъ хромого школьнаго учителя, будто бы въ насмѣшку. Но хромой учитель—Тиртей—своими элегіями дѣйствительно поднялъ мужество спартанцевъ и такимъ образомъ явился причиной ихъ побѣды. Изъ всей исторіи, можетъ быть, вѣрно лишь то, что аѣинянинъ Тиртей сдѣлался спартанскимъ патріотомъ. Среди элегіи находимъ болѣе пространное стихотвореніе подъ названіемъ „Эвномія“ <sup>3)</sup>. Это хвала старинному порядку въ Спартѣ, богамъ, создавшимъ этотъ городъ, и царямъ, сохранившимъ его. Въ другихъ элегіяхъ—„совѣтахъ“ Тиртея—основной мотивъ хвала храбрости и хула трусости. Наконецъ, отъ Тиртея сохранилось нѣсколько отрывковъ его военныхъ пѣсень. Словомъ, Тиртей явился искреннимъ выразителемъ спартанскаго воинственнаго духа.

Къ этой группѣ гномическихъ поэтовъ съ одинаковымъ правомъ можно причислить и *Солона*. Съ воинственными элегіями ему пришлось выступить въ родномъ своемъ городѣ—Аѣинахъ, когда мегарцы въ 610 г. овладѣли Саламиномъ и отсюда стали грозить аѣинской гавани Пирею. Тогда, однажды, Солонъ явился на площадь въ Аѣинахъ, съ войлочной шляпой на головѣ, какъ бы путешественникъ. Когда собралась толпа, онъ всталъ на камень, съ котораго обыкновенно говорилъ глашатай, и началъ:

Самъ я глашатаемъ къ вамъ съ Саламина желаннаго прибыть,  
Пѣсню и стройнымъ стихомъ скучную рѣчь замѣнивъ.

Затѣмъ онъ сталъ стыдить своихъ согражданъ, рисуя паденіе аѣинскаго могущества и, между прочимъ, облекая свою мысль въ такіе стихи:

Лучше бы быть мнѣ тогда флегандріемъ или сикинцемъ <sup>4)</sup>

Чѣмъ аѣиняниномъ быть, городъ бы свой промѣнять.

Скоро такая молва разойдется, пожалуй, по свѣту:

Скажутъ, изъ Аттики онъ, предали гдѣ Саламинъ.

Расжегши самолюбіе аѣинянъ, Солонъ кончаетъ свою элегію пламеннымъ воззваніемъ:

<sup>1)</sup> Отъ ἡ γνῶμη=разсужденіе.

<sup>2)</sup> Всѣ примѣры по древне-греческой лирикѣ заимствованы нами изъ книги А. и М. Круазе. Руководство по исторіи греческой литературы 1907 г.

<sup>3)</sup> ἡ εὐνομία=добрый порядокъ.

<sup>4)</sup> Флегандръ и Сикинь—крохотные островки въ Эгейскомъ морѣ.



На Саламинъ поспѣшимте, сразимся за островъ желанный,  
Чтобы скорѣе съ себя сбросить тяжелый позоръ!

Подобно Тиртею, и Солонъ обращается къ молодому поколѣнію съ „совѣтами“, но тутъ прежде всего сказывается его культурность, которая и побудила эллиновъ причислить его къ семи мудрецамъ. Тиртей—выразитель военныхъ правовъ, Солонъ—цѣвецъ мирныхъ гражданскихъ добродѣтелей:

Сердце велить мнѣ такія аэинянамъ мысли повѣдать,  
Что беззаконье несетъ городу множество бѣдъ,  
Только законность порядокъ и благоустройство приноситъ,  
Да и преступнымъ она на ноги ковы кладетъ,  
Грубость смягчаетъ, смиряетъ надменность, насилие губить,  
Бѣдствій цвѣтокъ роковой сушить, не давши расцвѣсть,  
Правду въ неправыхъ судахъ водворяетъ и вмѣстѣ съ тѣмъ глушитъ  
Высокомѣрья дѣла, уничтожаетъ разладъ,  
Лютой вражды озлобленіе она прекращаетъ; при ней же  
Между людьми все идетъ стройно и мудро всегда.

Къ гномическимъ поэтамъ, воспѣвшимъ обще-житейскія темы, относятся Мимнермъ, Θεογνιδъ, Архилохъ и Симонидъ Аморгскій (всѣ, кроме Θεογνиды VII в. до Р. Хр., онъ же—VI в.).

Значеніе *Мимнерма* еще въ древности усматривалось въ томъ, что онъ далъ первые образцы любовной элегіи. Предметомъ его любви была флейтистка Нанно, именемъ которой и обозначается сборникъ его стихотвореній. Но отъ эротической лирики Мимнерма до насъ не дошло ни одного фрагмента. Въ сохранившихся отрывкахъ Мимнермъ нѣсколько разъ возвращается къ сопоставленію старости съ молодостью, ужаса первой—съ прелестью второй, и эти стихи нужно считать лучшими образчиками его поэзіи:

Словно какъ нѣжные листья обильной цвѣтами весною,  
Разрастаются въ мигъ солнечныхъ силой лучей,  
Такъ наслаждаемся мы цвѣтущей зрѣлой порою  
Очень недолгій лишь срокъ, чужды, какъ боги, скорбей,  
Счастью не зная цѣны. А подлѣ—черныя керы 1);  
Старости поздней одна страшной грозитъ тяготой,  
Самою смертью—другая. Даръ юности гибнетъ въ той мѣрѣ,  
Какъ по землѣ мчится свѣтъ солнечный быстрей волной.  
Послѣ-жъ того, какъ конецъ цвѣтущей порѣ той настанетъ,  
Лучше скорѣй умереть; жить ужъ не стоитъ труда.

*Θεογνιδъ* былъ знатнаго происхожденія, изъ Мегаръ. Страстный по темпераменту, онъ сталъ еще болѣе рѣзокъ отъ жизненныхъ невзгодъ. Его партія была побѣждена, Θεογνидъ же изгнанъ и скитался по чужбинѣ, испытывая позоръ и бѣдность. Стихи, возникшіе среди всѣхъ этихъ волненій, не могли, понятно, не отличаться большой ѣдкостью и злобой. Обращенныя къ какому-то Кирну, быть можетъ младшему родственнику поэта, элегіи или носятъ явно сатирическій характеръ или отдають чисто-эллинскимъ пессимизмомъ. Такъ онъ очень хлестко высмѣиваетъ страсть къ деньгамъ, затрагивая и вопросъ о вырожденіи аристократіи (родовой и культурной):

Даже барановъ, о Кирнъ, и ословъ съ лошадьми мы ищемъ  
Все благородныхъ, и всѣмъ нуженъ отъ добрыхъ приплодъ.  
Въ жены же взять худородную вовсе за зло не считаетъ  
Мужъ благородный, коль съ ней денегъ онъ много беретъ.  
Женщина также не прочь быть женой худороднаго мужа,  
Былъ бы богатъ, а такой знатнаго много милѣй.

1) αἱ κήρες=карающія богини.



Деньги всё чтутъ: благородный простую беретъ себѣ въ жены,  
Низкій же знатнаго дочь; деньги сравнили такъ родъ.  
Не удивляйся же, сынъ Пелипая, что родъ нашихъ гражданъ  
Гаснетъ: вѣдь доброе съ злымъ стало мѣшаться у насъ.

Вспоминая о молодости, и Теогнидъ бросаетъ исполненный ужаса  
взглядъ въ лицо смерти:

Молодъ пока, веселюсь я: вѣдь долго потомъ мнѣ придется,  
Жизнь потерявши свою, скрытымъ лежать подъ землей,  
Словно, какъ камень безгласный, и милый свѣтъ солнца покинуть,  
И, хотя знатный я мужъ, мгла будетъ вѣчно въ очахъ.

*Архилохъ* замѣчательнѣе тѣмъ, что вмѣсто элегическаго двуступня пользуется ямбомъ для своей сатиры. Объ остротѣ послѣдней въ достаточной степени свидѣлствуетъ разсказъ о *Ликамбѣ*, отцѣ обожаемой имъ дѣвicy, отвергшемъ его ухаживанія. За это *Архилохъ* металъ въ *Ликамба* своими ямбами и довелъ его и дочь до того, что они оба повѣселись. Вотъ, напримѣръ, одна изъ его насмѣшекъ:

Отецъ *Ликамбъ*, что-жъ это ты затѣялъ?

Кто разумъ твой такъ помутилъ?

Ты прежде былъ имъ силенъ,

Теперь же сталъ посмѣшищемъ для всѣхъ.

Также ямбомъ пользовался *Симонидъ*, гражданинъ *Аморга*, не для личныхъ нападокъ, а для общей сатиры на женщинъ. Для этого *Симонидъ* изображалъ десять типовъ женщинъ и останавливался на вопросѣ объ ихъ происхожденіи: одну онъ производитъ отъ пчелы, вторую—отъ собаки, третью—отъ обезьяны, четвертую—отъ свиньи и т. д.

Такимъ образомъ въ древней Элладѣ элегія вмѣщала между прочимъ элементы—воинственно-патріотическіе и злобно-сатирическіе,—которые, на нашъ взглядъ, вовсе не вяжутся съ ея характеромъ.

Поэты александрійской эпохи лишили элегію жизненнаго содержанія и превратили ее въ вялые стихотворные опыты на міеологическія темы, въ разыскиваніи которыхъ сказывался ихъ антикварно-ученый инстинктъ. Патріотическій пафосъ и личная сатира лежали внѣ ихъ интересовъ и способностей, да и не соответствовали бы духу времени. Послѣдній превратилъ отдѣльнаго человѣка въ мелкаго сладострастника, замѣнивши бурныя волненія общественной жизни и могучія страсти сильныхъ натуръ увлеченіями гетерами, семейными сплетнями и слащавой эротической фантастикой. Отсюда—безстрастно-эротическій характеръ всей поэзіи этой поры: эротическаго романа, идилліи и—элегіи. Тема ея исключительно любовная, но опять же не пережитая, не выстраданная, а сконструированная. Не имѣя собственныхъ любовныхъ темъ, поэты черпаютъ ихъ изъ міеологіи. Вотъ почему нѣкоторые изслѣдователи отмѣчаютъ, что элегія у александрійцевъ приобретаетъ эпическій характеръ.

Типичный представитель александрійской элегіи—*Гермесіанаксъ*. Его элегіи посвящены фиктивной, вѣроятно, его возлюбленной *Леонтионъ* и какъ будто преслѣдуютъ цѣль доказать, что всѣ люди подвержены любви и что противодѣйствіе любви карается мстѣющимъ божествомъ. Поэтому въ элегіяхъ *Гермесіанакса* разсказывалъ о цѣломъ рядѣ такихъ назидательныхъ случаевъ. Наконецъ, присоединяется еще длинный списокъ всѣхъ поэтовъ: охваченныхъ любовной страстью, начиная отъ *Орфея* и кончая современными авторами. Гомеръ любилъ *Пенелопу*, увѣряетъ *Гермесіанаксъ*: какъ же ему, *Гермесіанаксу*, не любить *Леонтинъ*!

Наибольшую славу изъ александрійскихъ элегиковъ приобрѣлъ *Кал-*



*лимахъ*, знаменитый библиографъ, отъ котораго мы располагаемъ двумя элегіями: „Купаніе Паллады“ и „Волоса Береники“. Первая написана на тему о Тирезіи, потерявшемъ зрѣніе зато, что бросилъ взглядъ на купающуюся богиню, вторая о царицѣ Береникѣ, обѣщавшей Афродитѣ, если мужъ ея возвратится невредимымъ изъ похода, локонъ, который потомъ былъ взятъ на небо и превращенъ въ звѣзду.

Описанный только-что видъ элегіи въ I в. до Р. Хр. перешелъ въ римскую литературу. Здѣсь первымъ ея великимъ мастеромъ явился *Проперцій*, воспѣвший въ страстно-чувственныхъ тонахъ свое увлеченіе гетерой Цинтіей, какъ поэтъ называетъ ее. Но въ одной элегіи раздается совершенно новая нота: послѣ смерти, Цинтія является къ нему однажды во снѣ, вмѣстѣ они вспоминаютъ о пережитомъ счастьѣ; Цинтія рассказываетъ о послѣднихъ своихъ минутахъ и скрывается. Сочныя краски тутъ замѣнены какой-то загробной одухотворенностью, отъ которой вѣетъ холодомъ могилы.

Другой формациі былъ современникъ Проперція *Тибулль*. Въ меланхолически нѣжныхъ тонахъ онъ рисуетъ своей Деліи будущую жизнь у семейнаго очага. Онъ осуждаетъ войну и алчное стяжаніе, его идеаль—безшумная жизнь и скромно обезпеченное существованіе. Онъ—большой поклонникъ деревенской жизни и мечтаетъ о томъ, какъ онъ самъ будетъ пахать, а Делія—собирать плоды и смотрѣть за виноградниками. Но этимъ мечтамъ никогда не суждено было сбыться. Делія вняла мольбамъ болѣе богатаго жениха, и вотъ и Тибулль переходитъ на жалобную струну, натянутую впервые Проперціемъ. Правда, Делія глубоко его огорчила, но у нея престарѣлая мать, изъ-за сѣдыхъ волосъ матери онъ ей прощаетъ, воздерживаясь отъ всякихъ упрековъ.

Когда *Овидій* подвергся немилости Августа и долженъ былъ отправиться на островъ Томи у Чернаго моря, то уже во время пути онъ начинаетъ писать свои „Скорби“, въ которыхъ оплакиваетъ горькіе дни опалы. Все на мѣстѣ изгнанія было непривѣтливо—и природа и люди. Красной нитью черезъ его элегіи проходитъ мольба о прощеніи, о возвратѣ къ пенатамъ, о свиданіи съ женой. Наконецъ, онъ проситъ только объ одномъ, чтобы трупъ его былъ схороненъ въ родной землѣ.—Ни одно изъ этихъ желаній не было исполнено.

Книжка малютка, пойдешь безъ меня, не завидую, въ городъ.  
Горе, туда твоему нѣтъ господину пути!  
Только иди безъ прикрасть, какъ изгнанникъ быть подобаетъ:  
Бѣдная, этого ты времени обликъ носи.  
Пусть не одѣнетъ тебя голубица пурпурной окраской.—  
Этотъ цвѣтъ не къ лицу былъ бы годнѣ скорбей,—  
Надписью сурикомъ пусть не красна или кедромъ страница,  
Бѣлыхъ рожекъ не носи на зачерненномъ челѣ.  
Пусть уборомъ такимъ украшаютъ счастливыя книжки,  
О судьбинѣ моей помнитъ пристало тебѣ.  
Оба пускай и конца не наглажены хрупкою пемзой,  
Чтобы шершавой на видъ—волосы врознь—ты была.  
Также пятенъ ты не стыдись; кто такія увидитъ,  
Чувствуетъ пусть, что мои слезы надѣлали ихъ.

(Переводъ А. А. Фета).

Ямбы Архилоха нашли себѣ подражателя въ лицѣ молодого *Горация*: его эподы<sup>1)</sup> первоначально такъ и назывались ямбами—„iambi“. Въ одной

<sup>1)</sup> Epodos (отъ ἐπιδός)—особый видъ ямбической элегіи.



изъ нихъ—кстати сказать наилучшей—онъ воспѣваетъ золотой вѣкъ, утраченную простоту жизни и наивность нравовъ:

Блаженъ, кто вдалькѣ отъ всѣхъ житейскихъ золь,  
Какъ родъ людей первоначальный,  
На собственныхъ волахъ отцовскій пашеть доль,  
Не зная алчности печальной,  
Ни море злобное, ни трубъ воинскихъ звонъ  
Не возбуждаютъ въ немъ тревоги;  
Бѣжитъ онъ форума, не обиваетъ онъ  
Гражданъ значительныхъ пороги,  
Зато съ раскидистой и юною лозой  
Высокій тополь сочетается,  
Иль за пасущимся въ изложинѣ глухой  
Ревущимъ стадомъ наблюдаетъ,  
Ножею ненужный сукъ обрѣжетъ и привѣтъ  
Ему въ замѣнъ ростковъ надежныхъ,  
Въ сосуды чистые самъ выжимаетъ медь,  
Или овецъ стрижетъ онъ нѣжныхъ.  
Когда же осень вновь встаетъ среди полей,  
Гордясъ плодовъ живымъ нарядомъ,  
Какъ радъ тянуться онъ за грушею своей  
Иль за пурпурнымъ виноградомъ.

(Переводъ А. А. Фета).

У всѣхъ этихъ элегиковъ продолжали чередоваться и старыя темы—сатирическія (Горацій), эротическія (Проперцій), патріотическія (Овидій), морализирующія (Тибуллъ),—но важнѣе всего оказалась эта новая нота, отмѣченная нами: скорбь объ утраченномъ. Эта нота и стала считаться элегической по преимуществу и въ новое время уже оттѣснила всякія другія темы.

Во Франціи элегія не посчастливилось: послѣ одиночныхъ опытовъ *Вильона* и *Маро* этотъ видъ лирики совершенно затеривается въ эпоху расцвѣта французской литературы. Это и понятно: эпоха разсудочности не могла культивировать жанръ, по преимуществу выражающій настроеніе. Элегія новаго времени нашла свою колыбель въ Англіи, гдѣ выдающимися ея представителями явились *Мильтонъ*, *Томсонъ*, *Юнгъ*, *Грей*, *Гольдсмитъ*, *Куперъ* и др. Отсюда элегія перебросилась въ Германію, гдѣ вмѣстѣ съ элегическимъ размѣромъ *Гёте* воскрешаетъ ее въ „Римскихъ элегіяхъ“. Специальный сочинитель элегій въ нѣмецкой литературѣ извѣстный въ свое время *Матисенъ* пренебрегъ, какъ и англичане, классическимъ двустопіемъ. Въ русскую литературу элегія перенесена *Жуковскимъ* и *Батюшковымъ* и у *Пушкина* достигла высшаго развитія (ср. „Вновь я посѣтилъ тотъ уголокъ земли“, „Погасло дневное свѣтило“, „Цвѣты послѣдніе милѣй“ и др.).

## 2. Эпиграмма.

Греческое слово τὸ ἐπίγραμμα означаетъ надпись. Послѣднія примѣнялись въ древней Греціи въ двухъ случаяхъ: на надгробіяхъ и на приношеніяхъ богамъ. Когда составленіе текста этихъ надписей поручалось поэта́мъ, то они выбирали для эпиграммы элегическій размѣръ, ограничиваясь чаще всего однимъ двустопіемъ. Конечно, на этой первичной стадіи эпиграмма совершенно чужда сатире.

Извѣстными сочинителями эпиграммъ въ Элладѣ были *Архилохъ* и



*Симонидъ Кеосскій*, авторъ знаменитаго двустипія, влагаемаго въ уста павшихъ при *Θερμοпилахъ* спартанцевъ:

Странникъ! ступай и повѣдай ты гражданамъ Лакедемона,  
Что, ихъ завѣтамъ вѣрны, здѣсь мы костями лежимъ.

У александрійскихъ поэтовъ эпиграмма утрачиваетъ обрядовой и общественный интересъ и становится краткимъ выраженіемъ личныхъ впечатлѣній и настроеній: критическій отзывъ, удачно подмѣченная ситуация, остроумное словцо, словесный этюдикъ ландшафта или портретъ— все это выливалось тогда въ миниатюрную форму эпиграммы. Среди эпиграматиковъ этой поры находимъ *Θεокрита* и *Καλλιμάχα*.

Подъ перомъ знаменитаго эпиграмматиста *Марціала* (I в. по Р. Хр.) эпиграмма снабжается остріемъ, уподобляется стрѣлѣ, неожиданно пущенной въ врага, и тѣмъ достигаетъ современнаго намъ вида. Марціаль писалъ эпиграммы на все, что угодно, т. е. не только на людей всѣхъ положеній и профессій, но и на собакъ, попугаевъ, кольца, канделябры, художественныя произведенія, туалетныя принадлежности, книги и пр. Такъ и видишь передъ собою интеллигентнаго паразита, котораго приглашаютъ за тѣ взрывы хохота, что вызовутъ его эпиграммы за десертомъ.

Приведемъ нѣсколько примѣровъ эпиграммъ Марціала:

Волосы выкрасивъ, хочешь, Латинъ, ты юнымъ казаться  
Сразу ты ворономъ сталъ, только что лебедемъ былъ;  
Всѣхъ не надуешь: извѣстны твои сѣдины Прозерпинѣ,  
Живо богиня сорветъ маску съ твоей головы!

Ты одинокъ и богатъ и, родившись въ консульство Брута,  
Вѣришь, что есть у тебя истинныхъ много друзей;  
Истинныхъ, коихъ имѣлъ ты, когда былъ молодъ и бѣденъ;  
Всякій же новый твой другъ смерть только любить твою.

Все общаешь ты, цѣлую ночь проведя за бутылкой,  
Утромъ—не дашь ничего. Пей по утрамъ, Поліонъ!  
(Всѣ три перевода В. Л.).

Перешедшая въ литературу новыхъ народовъ, эпиграмма становится, особенно съ XVII в., самымъ распространеннымъ видомъ классической лирики. Съ этого времени вошло въ моду блистать въ обществѣ и поражать „огнемъ неожиданныхъ эпиграммъ“. Такъ какъ ихъ авторами не всегда были профессиональные поэты, то часто эпиграммы пускались въ оборотъ анонимно. Но нѣкоторые поэты обезсмертили свое имя исключительно своими эпиграммами. Такъ, въ нѣмецкой литературѣ XVII в. *Логау* сочинилъ до 3.000 эпиграммъ. Про него можно сказать, что его жанръ былъ невеликъ, но онъ самъ-то былъ великимъ въ своемъ жанрѣ. Съ этимъ отзывомъ согласится всякій, прочитавши хотя бы нижеслѣдующіе примѣры:

*Надежда.*

Съ крѣпкимъ посохомъ надежды  
Труднымъ жизненнымъ путемъ,  
Взявъ терпѣнія одежды,  
Прямо въ вѣчность мы идемъ.



*Знаніе.*

Много намъ не нужно знать,  
Лишь бы доброе понять.

*Наказанье.*

Наказанье пусть салатъ напоминаетъ:  
Въ немъ масло часто укусъ заглушаетъ.

(Всѣ три перевода *М. И. Ливеровской*).

Въ русской литературѣ пальма первенства въ эпиграмматической поэзіи принадлежитъ, конечно, — *Пушкину*.

**3. Анакреонтическая пѣснь.**

Первый блестящій расцвѣтъ пѣсни, отражающей индивидуальныя настроенія, произошелъ на островѣ Лесбосѣ въ VII вѣкѣ до Р. Хр., при чемъ лучшими ея представителями были *Алкей* и *Сапфо*. Первый отличался богатствомъ мотивовъ—политическихъ, вакхическихъ и эротическихъ, вторая же посвятила свой даръ исключительно пѣснямъ любви. Въ древности очень цѣнили политическую лирику Алкея за ея пламенную страстность и образность. Иногда эпикурейская тема сливается съ политической, когда, напримѣръ, Алкей предлагаетъ выпить по случаю смерти тирана Мирсила. Вообще, Алкей неустанно превозноситъ дары Вакха, находя и создавая для ихъ возліяній подходящія настроенія:

Небо Зевсъ нахмурилъ; страшный снѣгъ идетъ,  
И морозъ сковаль ужъ льдомъ всѣ струи водъ.

.....

Разгоняй же стужу, подбавляй огня.  
Сладкаго побольше разводи вина.

Изъ эротическихъ пѣсней Алкея приведемъ начало утеряннаго стихотворенія, обращеннаго къ Сапфо:

Въ вѣнкѣ изъ фіалокъ, о дѣва Сапфо,  
О ты, чья улыбка такъ сладко играетъ!  
Хотѣлъ бы сказать я тебѣ кое-что,  
Да стыдъ говорить мнѣ мѣшаетъ.

Въ отвѣтъ на это Сапфо написала:

Будь желанье твое и чисто, и прекрасно,  
И дурного не рвись у тебя съ языка,  
Никогда бы въ глазахъ не бывало стыда,  
Говорилъ бы всегда ты мнѣ ясно.

Вокругъ имени Сапфо свился цѣлый циклъ легендъ: будто она безъ удержа давала волю своимъ страстямъ и кончила тѣмъ, что бросилась съ высоты Левкадской скалы въ волны, когда красавецъ Фаонъ отвергъ ея любовь. На самомъ дѣлѣ, Сапфо была высокопочитаемой гражданкой Митилень, которой между прочимъ поручалось составленіе свадебныхъ гимновъ—эпиталямъ и которая руководила школой пѣнія для дѣвушекъ. Изъ девяти книгъ ея поэзіи въ настоящее время извѣстны только три



пѣсни, всѣ одинаково превосходныя по искренности тона и по силѣ выраженія. Вотъ одна изъ нихъ:

По мнѣ, тотъ не смертный, а богъ безмятежный,  
Кто можетъ спокойно сидѣть передъ тобой  
И слушать твой голосъ плѣнительно-нѣжный  
И смѣхъ восхитительный твой.  
Отъ этого счастья въ предвѣдѣнны муки  
Мнѣ душу тѣснить ужъ испытанный страхъ,  
Едва лишь увижу тебя я, какъ звуки  
Въ моихъ замираютъ устахъ.  
Языкъ мой нѣмѣетъ, въ крови моей пышутъ  
Бѣгучими искрами струйки огня,  
Въ глазахъ лишь потемки, и уши не слышать,  
Немолчнымъ приборомъ звеня;  
Сбѣгаютъ дождемъ съ меня пота росинки,  
И трепетъ холодный по членамъ идетъ;  
Блѣдный становлюсь я изсохшей былинки  
И чую ужъ смерти полетъ.

(Переводъ Ѳ. Е. Коршъ).

Преемникомъ лесбосскихъ поэтовъ явился *Анакреонтъ*, проведенный въ VI в. до Р. Хр. часть своей жизни на Самосѣ при дворѣ Поликрата и часть въ Аѣнахъ. Онъ накладываетъ на разбираемый видъ печать играющей жизнерадостности, ставшей его характерной примѣтой. Девизомъ всей поэзіи Анакреонта могъ бы служить стихокъ:

Буду нѣжнаго Эроса  
Воспѣвать я, что цвѣтами  
Разукрашенный блистаетъ:  
Онъ всеисленъ межъ богами,  
И людей всѣхъ онъ смиряетъ.

Любовь людей—веселая игра этого „всеисильнаго межъ богами“:

Безумство и буря въ душѣ—вотъ игральныя кости Эроса.

Или:

Снова въ меня златокудрый Эротъ  
Мячикомъ бросилъ пурпурнымъ.

Приведемъ еще прекрасный переводъ Пушкина:

Что же сухо въ чашѣ дно?  
Наливай мнѣ, мальчикъ рѣзвой;  
Только пьяное вино  
Раствори водою трезвой.  
Мы не скифы; не люблю,  
Други, пьянствовать безчинно:  
Нѣтъ! за чашей я пою,  
Иль бесѣдую невинно.

Въ Александріи, если не въ Элладѣ уже, объявились подражатели этой анакреонтической пѣсни, главными мотивами которой были—вино и любовь, въ то время какъ страстная лирика оставалась безъ представителя. Правда, *Теокритъ* и *Каллимахъ* также упражнялись въ формахъ Алкея и Сапфо, но соответствующаго содержанія уже не находили. Другіе же поэты писали стихотворенія съ такимъ расчетомъ, чтобы размѣщеніе строчекъ образовывало собой контуры крыльевъ, яицъ, свирѣлей и проч.

Зато въ Римѣ въ лицѣ *Катулла* опять объявился настоящій поэтъ съ пламенной душой, для котораго жить и любить и страдать были равносильными понятіями. Его „книга пѣсенъ“ обнимаетъ сто слишкомъ номе-



ровъ, среди которыхъ находимъ прелестнѣйшія анакреонтическія пѣсенки. Тутъ и безумная любовь и нѣжность и охлажденіе и оргіастическое веселье.

Болѣе блѣдное впечатлѣніе оставляютъ пѣсни *Горация*. Во-первыхъ, Гораций умѣренно пользовался жизненными благами, не вѣдая бурныхъ страстей. Во-вторыхъ, онъ видѣлъ цѣль своихъ пѣсенъ въ перенесеніи греческихъ формъ въ римскую литературу и смотрѣлъ на нихъ какъ на чрезвычайно смѣлые стилистическіе опыты. Тѣмъ не менѣе и въ этой подражательной поэзіи порой пробивается правдивая нота:

Не спрашивай; грѣшно, о Левконоя, знать,  
Какой тебѣ и мнѣ судили боги дать  
Конецъ. Терпи и жди! не знай халдейскихъ бредней <sup>1)</sup>.  
Дано ли много зимъ, иль съ этою послѣдней,  
Шумящей по волнамъ Тиррены, смолкнешь ты,  
Пей, очищай вино, и умѣряй мечты..  
Пока мы говоримъ, уходитъ время злое:  
Лови текущій день, не вѣря въ остальное.

Покой не забывай душевный сохранять  
Въ минуты трудныя, а также и веселій  
Безумныхъ въ счастіи старайся избѣгать.  
Вѣдь все же смертенъ ты, о, Деллій!  
Хоть цѣлый вѣкъ живи печаленъ и угрюмъ,  
Но праздникъ радостью встрѣчай неличемѣрной  
И, лежа на травѣ, гоняй приливы думъ  
Старинной влагою Фалерна <sup>2)</sup>.  
Гдѣ съ бѣлымъ тополемъ огромная сосна  
На тѣнь отрадную спѣшитъ соединиться  
Вѣтвями длинными, и рѣзвая волна  
Съ трудомъ въ излучинахъ струится,  
Туда духовъ, вина и радостныхъ цвѣтовъ  
Вели намъ принести недолговѣчной розы..  
Пока богатъ и юнъ, ты позабыть готовъ  
Пряжущихъ трехъ сестеръ угрозы.  
Оставишь ты лѣса, что накупишь, и домъ,  
И виллу, гдѣ волной прибрежной Тибръ желтѣетъ,  
Оставишь навсегда, и нажитымъ добромъ  
Твоимъ наслѣдникъ завладѣетъ.  
Богатъ ли, родъ ли свой отъ Инаха <sup>3)</sup> ведешь,  
Тутъ нѣтъ различія; иль бѣдностью страдая,  
Послѣднимъ изъ гражданъ подъ солнцемъ ты живешь—  
Ты жертва Орка роковая.  
Въ одномъ и томъ же всѣ мы свидимся краю;  
Позднѣй ли, раньше ли нашъ жребій безъ сознанья  
Изъ урны выскочить и бросить насъ въ ладью  
Для вѣковѣчнаго изгнанья.

(Оба перевода А. А. Фета).

Въ литературѣ новыхъ народовъ анакреонтическая поэзія такъ тѣсно сплетена съ народной пѣсней, что невозможно разобрать, гдѣ начинается одна и кончается другая. Уже французскіе поэты *Вильонъ* и *Маро* являютъ этотъ двуликій видъ. Но въ эпоху ложноклассицизма этотъ союзъ анакреонтической пѣсни съ народной нарушается—въ ущербъ послѣдней. Легкокрылые стихики—*poésies fugitives*—придворныхъ салоновъ XVII в. и „анакреонтика“, какъ называла себя группа нѣмецкихъ поэтовъ XVIII в.,

<sup>1)</sup> Способъ гаданія, вышедшій изъ Вавилона.

<sup>2)</sup> Цѣнный сортъ вина у римлянъ.

<sup>3)</sup> Инахъ первый, по преданію, аргивскій царь.



ближе всего подходить къ тону и эпикурейскимъ темамъ Горация. Отсюда уже анакреонтическая пѣснь опять сближается съ народной пѣснью. Это сліяніе можно прослѣдить у *Гете* отъ пѣсни къ пѣснѣ.

Однако, намъ нечего такъ далеко ходить за примѣрами, такъ какъ *Пушкинъ* дарилъ намъ классическіе примѣры анакреонтической пѣсни, отличающіеся и граціей мысли и глубиной настроенія:

*Именины.*

Умножайте шумъ и радость;  
Пойте пѣсни въ добрый часъ:  
Дружба, грація и младость  
Именинницы у насъ.  
Между тѣмъ дитя крылато,  
Васъ привѣтствуя, друзья,  
Втайнѣ думаетъ: когда то  
Именинникъ буду я?

*Друзьямъ.*

Богами вамъ еще даны  
Златые дни, златыя ночи,  
И томныхъ дѣвъ устремлены  
На васъ внимательныя очи,  
Играйте, пойте, о друзья!  
Утратьте вечеръ скоротечной:  
И вашей радости безпечной  
Сквозь слезы улыбнулся я.

4. О д а.

Основой оды явилась та торжественная хоровая лирика, которая занимала выдающееся мѣсто въ общественной жизни древней Эллады и непосредственно примыкала къ народной обрядовой пѣснѣ. Образцовыя творенія въ этомъ родѣ вышли изъ рукъ *Алкмана*, *Аріона* и *Стесихора*, жившихъ въ VII в. до Г. Хр. Первый преимущественно писалъ пареенія (τὸ παρθένιον отъ ἡ παρθένος—дѣва)—хоры молодыхъ дѣвушекъ, исполняемые при шествіи торжественной процессіей; второй создавалъ диѳирамбы (ὁ διθύραμβος)—хоры, которые пѣлись подъ страстную мелодію въ хороводѣ. Пареенія относились къ аполлоновскому культу, диѳирамбъ—къ діонисійскому <sup>1)</sup>. Стесихоръ же, настоящее имя котораго было, вѣроятно, Тисій сталъ важнымъ реформаторомъ въ области какъ формы такъ и содержанія. Онъ ввелъ такъ называемую триаду, состоящую изъ двухъ, схожихъ по размѣру и числу строкъ, строфъ (строфы и антистрофы) и изъ заключительной строфы особой формациі—эпода; въ то время, какъ первыя двѣ строфы пѣлись подъ одну и ту же мелодію, эподъ, понятно, пѣлся на особый ладъ. Кромѣ того, Стесихоръ перешелъ отъ прежняго славословія божества къ эпическимъ героямъ. Онъ низвелъ хоровую лирику съ небесныхъ темъ на земныя.

Послѣ этого подготовительнаго періода выступаютъ великіе мастера хоровой лирики въ Элладѣ—*Симонидъ Кеосскій* (\*556 †467), *Пиндаръ* (\*521 †441) и племянникъ перваго *Бакхилидъ* (\*500)

<sup>1)</sup> Діонисій назывался διθύρος=дважды рожденный.



Симонидъ Кеосскій сдѣлалъ еще шагъ дальше въ смыслѣ материализаціи оды и впервые сталъ писать пѣсни въ честь побѣдъ—эпиникии (τὸ ἐπινίκιον отъ ἡ νίκη=побѣда). Его языкъ отличался замѣчательной простотой и прочувствованностью, въ чемъ можно убѣдиться изъ отрывка, заимствованнаго изъ оды въ память павшихъ при Θермопилахъ:

Кто палъ въ бою при Θермопилахъ,  
Тѣхъ славенъ жребій, чудна ихъ судьба:

Алтарь священный ихъ могила,  
Рыданій нѣтъ, но память ихъ жива,  
И скорбь о нихъ имъ стала похвалою.

Того надгробья не сотретъ

Ни плѣнь, ни времени полетъ

Все сокрушающей рукою.

*Пиндаръ* подвизался во всѣхъ видахъ хоровой лирики, проявляя въ каждомъ видѣ безконечное разнообразіе своего подвижнаго таланта. Такимъ образомъ сблизились разбросанные виды хоровой лирики между собой и приготовились слиться въ одно общее русло—оду, классическимъ представителемъ которой и сталъ Пиндаръ. Но кромѣ того, что онъ принялъ подъ сѣнь своего могучаго генія и пѣаны и ѳрены и парѳеніи и эпиникии и другіе виды хоровой лирики, Пиндаръ имѣлъ еще рѣшающее значеніе для структуры оды: смѣлый полетъ его фантазій, нагромождающей картину за картиной, отвлекающей его въ сторону отъ основной темы, уносящей его въ небесную даль, и послужилъ поводомъ къ „лирическому безпорядку“, про который писалъ Буало:

И безпорядокъ красивый есть часто созданье искусства.

*Бакхилидъ* ничего новаго въ развитіе оды не внесъ, являясь болѣе подражателемъ какъ Симониду такъ и Пиндару, но достигшій небывалой еще плавности языка. Недаромъ онъ счелъ себя въ правѣ назваться „соловьемъ кеосскимъ съ голосомъ сладкимъ, какъ медъ“.

Въ Александріи мы страннымъ образомъ сталкиваемся съ однимъ видомъ оды—богослужебнымъ гимномъ. Но анахронизмъ объясняется тѣмъ, что гимны эти написаны по заказу правительства для простонародья, которое, понятно, еще сохранило свою вѣру въ боговъ. О хоровомъ ихъ исполненіи не могло быть больше рѣчи, на что указываетъ и ихъ стихъ—гекзаметръ. Вѣроятно, они просто декламировались на религиозныхъ празднествахъ. До насъ дошло пять такихъ гимновъ *Каллимаха*, обращенныхъ по одному къ Зевсу, Артемидѣ, Деметрѣ, два—къ Аполлону. Разумѣется, тонъ этихъ заказныхъ гимновъ сухо-разсудоченъ.

Затѣмъ мы встрѣчаемся съ одой на римской почвѣ. Когда Августъ достигъ высшей власти и положеніе имперіи могло считаться упроченнымъ, когда Вергилій задумалъ свою Энеиду для прославленія Рима и рода императора, тогда и *Горацій* настраиваетъ свою лиру въ угоду Августу и имперской идеи. Старый холостякъ—эпикурецъ, нѣкогда командовавшій отрядомъ подъ Филиппи, республиканецъ, притомъ скептикъ, восхваляетъ Августа, ревнителя вѣры, и охрану домашняго очага, внушаетъ молодому поколѣнію патриотизмъ, военную доблесть, религиозность и строгую семейную жизнь, пишетъ оду для освященія новаго храма и ратуетъ противъ бездѣтности и распущенности нравовъ. Самъ Горацій рассказываетъ о своемъ превращеніи: то съ яснаго неба сверкнула молнія, то падающее дерево едва не раздавило его и—скептикъ увѣровалъ.

Итакъ, Горацій придавъ одѣ характеризующее ее значеніе—служить панегирическимъ цѣлямъ и тенденціозной проповѣди извѣстныхъ обще-



ственныхъ идеаловъ—значеніе, которое уже предусматривалось обрядовой пѣсней, легшей въ ея основу. Для примѣра приведемъ одну изъ этихъ одъ Горация въ переводѣ Фета, заключающую въ себѣ похвалу Августу

Уже я воспѣвать хотѣлъ коварный бой  
И гибель городовъ, но лирный гласъ раздался,  
И Фебъ вѣщалъ, чтобъ я съ тиренскою волной  
Подъ утлымъ парусомъ бороться не пускался.  
Твой вѣкъ, о Цезарь, вновь обиліемъ плодовъ  
Благословилъ труды оратаевъ счастливыхъ.  
Зевесу нашему вернулъ его орловъ,  
Сорвавшій ихъ со стѣнъ Парейнъ самолюбивыхъ.  
И двери Януса Квирина затворилъ<sup>1)</sup>,  
И обуздалъ и ввелъ въ границы духъ безчинный,  
Рукою мощною пороки устранилъ  
И доблестію насъ обрадовать старинной.  
Она-то имени латинскому дала  
Почетъ, взлелѣяла великій духъ народа,  
И славу римскую она-то разнесла  
Отъ ложа Геспера до солнечнаго восхода.  
Коль будетъ Цезарь насъ отъ бѣдствій охранять,  
Ни мятежи гражданъ не повредятъ покою  
Ни гнѣвъ, который радъ всегда мечи ковать  
И бѣднымъ городамъ опять грозить войною.  
Ни тотъ, кто пьетъ Дунай въ высокихъ берегахъ,  
Не смѣетъ нашего послушаться закона,  
Ни Гетъ, ни Серъ, ни Перъ, нашъ закоснѣлый врагъ,  
Ни тотъ, кто родился у водъ далекихъ Дона.  
А мы въ рабочіе и праздничные дни,  
Ліея<sup>2)</sup> скромнаго присѣвши за дарами,  
Средь нашихъ женъ, дѣтей и нашей всей родни,  
Какъ должно, помолясь сперва передъ богами,  
Всѣхъ нашихъ праотцевъ, героевъ воспоемъ  
Лидійской флейтою и въ этой пѣснѣ громко  
Анхиза стараго и Трою помянемъ,  
Венеру и ея достойнаго потомка<sup>3)</sup>.

Ни одинъ видъ классической лирики не получилъ столь широкаго примѣненія въ новое время, какъ ода. Это объясняется той панегирической ролью, которую исполняла поэзія въ XVII—XVIII вв. Она вошла какъ необходимый моментъ въ обиходъ придворнаго этикета. Поэтому, независимо отъ наличности природнаго таланта или поэтического вдохновенія, вездѣ и повсюду взошла литература одъ. Во Франціи надъ прославленіемъ короля и церкви „трудились“ въ истинномъ смыслѣ этого слова—*Ронсаръ*, *Малербъ*, *Буало* и съ ними цѣлая плеяда меньшихъ братьевъ. Изъ Франціи ложно-классическая ода перекочевала въ Россію и преимущественно сосредоточилась и здѣсь на двухъ темахъ: прославленіи царей и величіи Бога. Начало было положено *Ломоносовымъ* (ср. оды „На день восшествія на престолъ императрицы Елизаветы Петровны“, „Вечернее размышленіе о Божіемъ величій по случаю великаго сѣвернаго сіянія“). Вторымъ выдающимся представителемъ оды въ русской литературѣ явился *Державинъ*, воспѣвшій Екатерину (ср. „Фелица“, „Видѣніе Мурзы“), рожденіе ея внука, вполнѣдствіи Александра I („На рожденіе на сѣверѣ порфиророднаго отрока“), сверстниковъ

<sup>1)</sup> Храмъ Януса бездѣйствовалъ въ мирное время.

<sup>2)</sup> т. е. Вакха.

<sup>3)</sup> Троянскій Герой Эней, сынъ Анхиза, потомокъ Венеры, по легендѣ эпохи Августа, считался предкомъ римлянъ.



императрицы („Водопад“, „На смерть князя Мещерскаго“, „Осень во время осады Очакова“) и, наконецъ, „Бога“.

Въ обновленномъ видѣ французская ода достигла великой славы благодаря *Ламартину* и *Виктору Гюго*.

Въ Германіи послѣ панегирической оды, группировавшейся вокругъ *Опитца*, *Клопштокъ* расширилъ ея темы, посвящая ея и красотамъ природы, и дружбѣ, и часамъ досуга, и возлюбленной, и катанію на конькахъ, но чаще все-же прославленію Бога. Его преемникомъ явился *Гете*, преобразившій античные размѣры въ свободный ритмъ. Нѣтъ основанія думать, что исторія оды закончена и что развитіе исчерпало всѣ возможности ея зачатковъ.

### III.

#### Романтическая лирика.

Подъ этимъ заглавіемъ мы объединили три важныя эпохи, разрозненные и по мѣсту и по времени, но связанные между собою по существу. Рыцарская лирика—первая эпоха художественной лирики у новыхъ народовъ Западной Европы. Итальянская лирика поздняго средневѣковья является дальнѣйшимъ развитіемъ формъ рыцарской лирики. Романтизмъ же XIX в. ознаменовывается какъ возрожденіемъ рыцарскихъ темъ, такъ и введеніемъ южнороманскихъ формъ въ обиходъ современной поэзіи. Рыцарская и итальянская лирика ожили для новаго времени подѣ флагомъ романтизма.

##### 1. Рыцарская лирика <sup>1)</sup>.

Колыбелью рыцарской лирики явились южно-французскія долины Прованса, та часть Западной Европы, которая ранѣе всего подверглась латинизаціи и гдѣ уже до Цезаря богатые римляне имѣли свои виллы. Отсюда рыцарская лирика распространяется во всѣ стороны, въ Испанію, на сѣверъ Франціи и въ Германію, въ Италію и Сицилію, и сдѣлалась такимъ образомъ международнымъ явленіемъ.

Лежало ли въ основѣ рыцарской лирики народное пѣснопѣніе, рѣшить невозможно по той простой причинѣ, что мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній о характерѣ народной пѣсни той поры. Одно несомнѣнно, что рыцарская лирика впитывала народные мотивы и, можетъ быть, расширялась благодаря притоку свѣжей стихіи. Но въ своемъ корнѣ рыцарская лирика тѣснѣйшимъ образомъ связана съ феодальнымъ бытомъ. Послѣдній выдвинулъ особое сословіе рыцарей съ болѣе утонченными формами обращенія, съ особой моралью, съ новыми эстетическими запросами. Такъ родилась рыцарская лирика, какъ форма изящнаго обращенія рыцаря къ своему сюзерену или къ супругѣ сюзерена. Изъ послѣдней темы—„рыцарь обращается къ супругѣ сюзерена“—развивается эротическая нота

<sup>1)</sup> См. настоящее изданіе т. II, вып. I, стр. 305—36.



въ рыцарской лирикѣ и намекъ на ту дѣйствительно культурную роль, которая выпала на долю женщины въ ту пору, когда не было свѣтскихъ школъ и когда юноши воспитывались въ замкахъ знатныхъ бароновъ и герцоговъ. Наконецъ, третья тема рыцарскихъ пѣсень опредѣляла отношеніе рыцарей между собой.

Рыцарская лирика не была предназначена для чтенія про себя, напротивъ, она пѣлась или, по крайней мѣрѣ, декламировалась передъ тѣмъ лицомъ, для котораго она предназначалась. Отсюда характерность нѣкоторыхъ видовъ и музыкальной ея формы. Для аккомпанимента примѣнялась скрипка, арфа или цитра. Для обозначенія пѣвца въ этой средѣ имѣются два термина: жонглеръ и трубадуръ. Вѣроятно, первый былъ представителемъ народнаго пѣснопѣнія, второй же—носитель артистической лирики рыцарства. На обязанности того и другого лежало, прежде всего, пѣніе пѣсень за извѣстное вознагражденіе, состоящее изъ подарка—одежды, украшенія, оружія, и весьма рѣдко изъ денегъ. Но съ теченіемъ времени произошла такая перемѣна, что трубадуръ все болѣе ограничивался сочиненіемъ текста и мелодіи, а жонглеръ становился простымъ исполнителемъ, поступаая на службу къ трубадуру. Болѣе знатные трубадуры держали при себѣ по нѣскольку жонглеровъ.

До насъ дошло, кромѣ текстовъ, также небольшое количество записей мелодій, разобрать въ которыхъ удалось только въ послѣднее время, такъ какъ записи велись по особой элементарной нотной системѣ, предшествовавшей употребляемой нынѣ. Устраивались также попытки исполнить эту музыку согласно добытымъ результатамъ, между прочимъ, благодаря инициативѣ приватъ-доцента В. Ф. Шинмарева, такой средне-вѣковой концертъ состоялся 1-го ноября 1910 г. на засѣданіи Неофилологическаго Общества въ Петербургѣ. Болѣе чуждое намъ впечатлѣніе производить многоголосные номера, такъ какъ тутъ отсутствуетъ наше понятіе о гармоніи. Но пѣсни въ одинъ голосъ, исполненныя подъ аккомпаниментъ рояля (поддѣланный подъ арфу) или альты—скрипки, производятъ глубокое впечатлѣніе. „Плачь по случаю смерти Ричарда Львиное Сердце“ имѣлъ бы захватывающій успѣхъ и въ современномъ концертномъ залѣ. Мелодіи запечатлѣваются въ памяти, хотя отчетливо сознаешь, что они отзываются чѣмъ-то глубоко-архаичнымъ. Специалистъ-исслѣдователь этихъ мелодій отмѣтилъ ихъ сходство съ церковнымъ пѣніемъ и поспѣшилъ высказать гипотезу, аналогичной теоріи Бедэ о происхожденіи эпоса, что и мелодіи рыцарской лирики развились подъ вліяніемъ церковнаго искусства, но, конечно, этотъ вопросъ еще требуетъ провѣрки.

О распространенности лирики въ XI—XII в.в. можно судить по тому, что до насъ дошли свѣдѣнія и имена о болѣе 400 провансальскихъ трубадуровъ, хотя большая часть этой поэзіи для насъ совершенно затерялась, а нѣкоторое количество попало къ намъ уже безъ имени автора. Среди извѣстныхъ намъ трубадуровъ:—5 королей, 2 князя, 10 графовъ, 5 маркграфовъ, 6 бароновъ, 9 замковладѣльцевъ, 29 рыцарей, 16 мѣщанъ, 8 ремесленниковъ, 5 писарей, 21 профессиональный жонглеръ. Въ зависимости отъ этого пестраго списка и жизненныя судьбы трубадуровъ были крайне разнообразны, но всѣ они странствовали много и не только по Провансу, но по всей Западной Европѣ и принимали дѣятельное участіе въ политическихъ событіяхъ своего времени. Поэтому провансальская лирика распадается на любовную и политическую.

Политическая лирика провансальцевъ представлена двумя видами—



*сирвентесами* и *тенцоной*. Первый происходит от *sirven*-слуга и распадается на три подотдѣла: религіозный, политическій и личный. Религіозный сирвентесъ не только трактовалъ разные моральные вопросы, но и касался различныхъ вопросовъ церковной политики, между прочимъ, выдѣляется цѣлая группа сирвентесовъ, призывающихъ къ участию въ крестовыхъ походахъ. Политическіе сирвентесы—памфлеты, направленные трубадурами противъ представителей враждебной имъ партіи. Распри тогдашнихъ королей и князей, религіозный расколъ и вражда отдѣльных сектъ давали достаточно матеріала для подобныхъ политическихъ выступлений. Въмѣстѣ съ тѣмъ въ этой политической лирикѣ очень ярко проглядываетъ и патріотическое чувство. Наконецъ, группа сирвентесовъ посвящена исключительно семейнымъ дѣламъ трубадуровъ, выражая его антипатіи къ личному врагу или симпатіи къ близкому ему человѣку. Особымъ вниманіемъ пользовались „плачи“—*planh* (отъ латинскаго *planet-us*), по случаю смерти какого-нибудь вліятельнаго лица. Для примѣра этой политической лирики приводимъ такой плачъ знаменитаго трубадура Бертрана де Борна на смерть Генриха Молодого, брата Ричарда Львиное Сердце, умершаго въ 1183 г. отъ лихорадки въ замкѣ Маргель:

О, если-бъ всѣ печали, скорби стонъ,  
Странданье, грусть и горе и тоска  
Собрались въ этотъ міръ со всѣхъ сторонъ,  
Ихъ сила не была-бъ такъ велика,  
Чтобъ юнаго оплакать короля.  
Въ немъ радость умерла и счастья свѣтъ.  
Для юности отрады больше нѣтъ,  
Туманенъ міръ, тоски и гнѣва полный.

\* \* \*

И удержать не могутъ скорби стонъ  
Солдаты, трубадуры и жонглеръ:  
Злой воинъ—смерть имъ нанесла уронъ  
Невѣдомый для нихъ до этихъ поръ,  
Съ собою взявъ младого короля  
Онъ былъ такъ щедръ и добръ, что рядомъ съ нимъ  
Казался всякій алчнымъ и скупымъ,  
И плачетъ міръ тоски и гнѣва полный.

\* \* \*

О, смерть, ты презираешь скорби стонъ,  
Хвалишь, жестокая, что тотъ, кто лучше всѣхъ,  
Кто всѣхъ достойнѣй насъ, тобой сраженъ,  
И въ немъ лишился міръ своихъ утѣхъ.  
Прекрасенъ былъ онъ, юный нашъ король;  
Могла бы злая смерть другихъ сразить,  
Пусть только-бъ онъ одинъ остался жить,  
Зачѣмъ покинулъ міръ, тоски и гнѣва полный.

\* \* \*

Звучить въ печальномъ мірѣ скорби стонъ,  
Ушла его любовь и радость умерла,  
Все въ немъ обманъ и такъ ничтоженъ онъ,  
Что каждое сегодня хуже, чѣмъ вчера.  
Для всѣхъ примѣромъ юный былъ король,  
Изъ лучшихъ лучшій, онъ покинулъ насъ  
И благородный духъ его угасъ,  
Оставивъ міръ тоски и гнѣва полный.

\* \* \*

Ты, Кто услышалъ съ неба скорби стонъ,  
И въ міръ пришелъ, чтобъ грѣхъ нашъ искупить,



Твоею смертию родъ людской спасенъ,  
О, Милосердный, долженъ Ты простить  
Отъ всѣхъ грѣховъ младаго короля  
И къ сонму праведныхъ причестъ его:  
Пусть видить свѣтъ чертога Твоего.  
Гдѣ гнѣва нѣтъ, нѣтъ скорби и страданій.

(Переводъ М. И. Ливеровской).

Названіе *тенцоны* производится отъ латинскаго *tention-em*—споръ. Эта лирическая форма служила дѣйствительно для спора, при чемъ чаще всего два поэта спорили на какую-нибудь тему. Первый поэтъ излагалъ тему и вмѣстѣ съ тѣмъ поддерживалъ одинъ тезисъ, другой защищалъ противоположную точку зрѣнія. Эти споры, въ особенности, поощрялись литературными салонами того времени, такъ называемыми дворами любви—*cours d'amour*—и темой ихъ былъ по преимуществу вопросъ галантнаго этикета: что правильнѣе, часто мнѣять предметъ обожанія или долго служить одной дамѣ? кто болѣе достоинъ любви, знатный баронъ низкаго характера или бѣдный простолюдинъ съ благородной душой? что легче перенести, смерть или измѣну возлюбленной? и т. д. Тенцона кончалась или тѣмъ, что одинъ изъ спорщиковъ признавалъ себя побѣжденнымъ, или тѣмъ, что спорящіе предлагали свой споръ на рѣшеніе третьяго лица (дамы или кавалера), которое и высказывало свое мнѣніе въ заключительной строфѣ.

Любовное стихотвореніе вообще называлось *canzone*—„пѣснь“ отъ латинскаго *cantion-em*. Содержаніемъ *канцоны* служило все неисчерпаемое море любовныхъ темъ, при чемъ на общемъ фонѣ выдѣляются нѣкоторые специальные случаи. Такъ *альба*—предразсвѣтная пѣснь (отъ провансальскаго *alba*—утренняя заря) и *серена*—вечерняя пѣснь (отъ провансальскаго *ser*—вечеръ). Въ первомъ случаѣ либо сами влюбленные сѣтуютъ на разсвѣтъ, ихъ разлучающій, либо другъ или сторожъ возвѣщаетъ утро и совѣтуетъ влюбленнымъ разстаться. Въ серенахъ, напротивъ, поэтъ привѣтствуетъ приближеніе вечера, сулящаго ему свиданіе съ возлюбленной. Потомъ трубадуры сочиняли привѣтствіе дамѣ—*salut* и прощальное слово—*comjat* (итальянское *commiato*). Часто повторяющейся темой была также размолвка—*descort* (отъ латинскаго *discordia*), что само собой предполагаетъ и противоположную тему—согласіе—*accort*. Наконецъ, очень распространены были *escondig*—стихотворенія, въ которыхъ поэтъ оправдывался передъ разгнѣванной возлюбленной. Хотя всѣ эти разновидности скорѣе опредѣляются содержаніемъ, чѣмъ формой, но при взаимной зависимости формы отъ содержанія въ конечномъ результатѣ могла выдѣлиться и особая разновидность, какъ это и случилось съ сереной—серенадой.

Предлагаемъ вниманію читателей альбу нѣмецкаго поэта Дитмара фонъ Айсть, представляющую собой діалогъ рыцаря съ дамой:

Ты спишь ли другъ? проснись скорѣй,  
Ты слышишь тамъ среди вѣтвей  
На липѣ птички пѣснь звучить,  
Она разстаться намъ велить“.

— Дитя, такъ сладко я дремалъ,  
Когда твой возгласъ услыхалъ;  
Но горе съ радостью—друзья.  
Что скажешь все исполню я.



Тогда заплакала она:  
„Останусь я совѣмъ одна,  
Когда жъ увижусь я съ тобой?  
Увозишь радость ты съ собой“....

(Переводъ М. И. Ливеровской).

Альба лежитъ въ основѣ и той чудной сцены у Шекспира, гдѣ Ромео и Джульетта разстаются на зарѣ:

*Джульетта:*

Ужъ ты идешь? Въдь день еще не скоро.  
То соловей, не жаворонокъ быть,  
Чѣмъ пѣніемъ смущенъ твой слухъ пугливый.  
Онъ здѣсь всегда на деревѣ гранатномъ  
Поетъ всю ночь.—Повѣрь мнѣ, милый мой.

*Ромео:*

То жаворонокъ пѣлъ,—предвѣстникъ утра,—  
Не соловей. Смотри, моя краса,  
Какъ облака сіяютъ на востокъ,  
Облитые зари ревнивымъ свѣтомъ,  
Ужъ звѣзды гаснутъ, и улыбкой день  
Привѣтствуетъ высокихъ горъ вершины.  
Чтобъ жить—уйти я долженъ, а остаться—  
Такъ умереть.

(Переводъ Н. П. Грекова).

Но возвратимся къ рыцарской лирикѣ.

На нѣмецкой почвѣ мы находимъ тоже двойственность миннезанга, распадающагося на любовную лирику и политическую. Главный его представитель—Вальтеръ фонъ-деръ-Фогельвейде разрабатываетъ какъ ту, такъ и другую отрасль. Онъ обличаетъ алчность и порочность духовенства, онъ обращается къ князьямъ съ увѣщеваніемъ бросить частные раздоры, онъ вмѣшивается въ соперничество двухъ императоровъ, онъ затрагиваетъ традиционную тему о крестовомъ походѣ. Но тотъ же Вальтеръ—пѣвецъ весенней радости и любви. Онъ благословляетъ тотъ часъ, когда впервые увидѣлъ свою возлюбленную, онъ воспоминаетъ о бывшемъ свиданіи, когда такъ сладко пѣлъ соловей, онъ на соломинкѣ гадаетъ, разстаться или вернуться къ ней, онъ видитъ сонъ, что онъ съ возлюбленной въ лѣсу и что цвѣты сыпятся на нихъ съ деревьевъ, словомъ, трудно указать такой мотивъ, который не нашелъ бы своего выраженія у Вальтера. Хотя тенциона не перешла въ Германію, но все же одно стихотвореніе у Вальтера обнаруживаетъ явную связь съ этимъ видомъ. Что заслуживаетъ предпочтеніе—весна или дама? спрашиваетъ Вальтеръ. Въ отвѣтъ онъ создаетъ правильную триаду, посвятивъ одну строфу описанію благъ весны, другую—красотѣ дамы, а третью—окончательному рѣшенію:

На поляхъ трава пестритъ цвѣтами,  
Солнцу шлютъ они свои улыбки  
Раннимъ утромъ въ день веселый мая.  
Пѣнье птицъ несется надъ лугами;  
Голоса ихъ звонки такъ и гибки  
Льются съ неба, душу намъ плѣняя.  
Блаженство слушать пѣсни эти,  
Что можетъ быть прекраснѣе на свѣтѣ?



Но нѣчто есть и лучше и милѣй,  
Что было мнѣ всегда и будетъ впредь отрадой для очей.

\* \* \*

Чистотой и прелестью сіяя,  
Стройная, въ вѣнкѣ цвѣтовъ душистыхъ,  
Въ легкой и красивой праздничной одеждѣ  
Женщина идетъ на свѣтлый праздникъ мая,  
Словно солнце между звѣздъ лучистыхъ  
Средь подругъ своихъ, потупя скромно вѣжды.

Что май съ его волшебной красотою  
Предъ чистой ясной прелестью такою.  
Забывъ цвѣты и звонкихъ птичекъ пѣнье,  
Мы на нее глядимъ въ безмолвномъ восхищеньи.

\* \* \*

Чтобъ согласиться вы могли со мной,  
Пойдемте всѣ сейчасъ на праздникъ мая,  
Тамъ буду ждать я вашего рѣшенья.

Блится май весенней красотою—  
Но прелесть женскую веснѣ предпочитая,  
Вы правы, о друзья, безъ всякаго сомнѣнья.

И если кто изъ васъ меня спросить рѣшится,  
Кого-бъ я легче могъ изъ нихъ лишиться;  
Давно ужъ сдѣланъ выборъ мой,—  
Пусть лучше мартомъ будетъ май, но я, о женщина,  
съ тобой!

(Переводъ М. И. Ливеровской).

И миннезангъ былъ пѣніемъ подъ аккомпаниментъ какого-нибудь инструмента. Въ одномъ случаѣ Вальтеръ очень наглядно описываетъ ситуацию пѣвца. Онъ явился въ блестящее собраніе и просить о благосклонномъ приѣмѣ; ему не нужно ни награды, ни золота, важно лишь, чтобъ его чтили ласковымъ словомъ. А онъ зато готовъ отплатить пріятной пѣсней. И что же онъ поетъ? Пѣснь его—лестная хвала нѣмецкой женщинѣ. Онъ много странствовалъ—отъ Эльбы до Рейна и обратно до Венгрии, но нигдѣ онъ не видѣлъ женщины милѣе нѣмецкой. „Кто жаждетъ настоящей любви, пусть пріѣдетъ въ нашу страну,—дай Богъ, мнѣ долго въ ней жить!“

Почему-то мнѣ думается, что Гёте имѣлъ ввиду какъ разъ это стихотвореніе Вальтера, сочиняя свой романсъ „Пѣвецъ“. И тутъ странствующій пѣвецъ появляется передъ незнакомымъ ему блестящимъ собраніемъ и поетъ пѣснь, при чемъ

Въ очахъ у рыцарей гроза,  
Красавицъ очи—долу.

Когда онъ кончилъ, король предлагаетъ ему золотую цѣпь, но пѣвецъ отказывается и просить лишь почетнаго угощенія:

„Цѣпь золотая не по мнѣ!  
Отдай ее героямъ,  
Которыхъ взоры на войнѣ  
Погибель вражьиѣмъ строямъ,  
Ее ты канцлеру отдай—  
И къ прочимъ ношамъ онъ пускай  
Прибавить золотую!“

Я вольной птицею пою  
И звуки мнѣ—отрада!  
Они за пѣсню за мою  
Мнѣ лучшая награда.



Когда-жъ награда мнѣ нужна,  
Вели мнѣ лучшаго вина  
Подать въ бокалѣ свѣтломъ“.

Выступленіе же пѣвца у Шиллера въ „Графѣ Габсбургскомъ“ относится къ политической лирикѣ, гдѣ пѣвецъ восхваляетъ новоизбраннаго императора.

XI—XII вв.—время расцвѣта лирики трубадуровъ, XII—XIII вв.—эпоха миннезанга, XIV и XV вв.—буржуазная поэзія, являющаяся какъ бы отголоскомъ рыцарскаго пѣснопѣнія. Буржуазная поэзія еще не эманципировалась отъ союза съ музыкой, что доказывается уже самими организаціями литературныхъ обществъ того времени—мейстершуле въ Германіи, —гдѣ занимались и композиціей мелодіи и пѣніемъ, но этотъ стажъ для развитія лирики важенъ потому, что мейстерзангъ вывелъ лирику изъ словной среды и такимъ путемъ лишилъ ее многихъ условностей, связанныхъ съ рыцарскимъ служеніемъ дамъ и вообще съ обиходомъ рыцарей, и сдѣлалъ починъ къ ея демократизаціи. Исключительное господство эротическихъ и политическихъ темъ обогащается мѣщанскими темами съ морализующей тенденціей; воздается хвала различнымъ добродѣтелямъ и порицаніе порокамъ. Эти буржуазныя темы, однако, порой углублялись и изъ отвлеченной морализаціи переходили къ конкретному лирическому содержанию: съ одной стороны къ этой полосѣ лирическихъ темъ подходитъ идейная лирика (*Gedankenlyrik*), которая достигла своего высшаго развитія у Шиллера и у Гюго и которая не страшится даже широко-культурныхъ и тонко-эстетическихъ и глубоко-философскихъ темъ; съ другой стороны, изъ буржуазной поэзіи выдѣлился ростокъ—религіозной лирики, процвѣтавшей, главнымъ образомъ, въ протестантскихъ странахъ и обрѣвшей себѣ яркаго представителя въ лицѣ Лютера, совмѣщавшаго въ себѣ, какъ и всѣ поэты этой поры, и поэта, и композитора, и пѣвца, и аккомпаниатора. Гансъ Заксъ, знаменитый мейстерзингеръ XVI в., опять возродилъ политическую лирику, ополчившись противъ папы и католичества и ставъ грудью на защиту протестанскаго движенія, такъ что нюрнбергскій магистратъ принужденъ былъ запретить ему дальнѣйшія нападки на папу „будь-ли то словомъ или рисункомъ“.

И вотъ на порогѣ смѣны романтическихъ формъ классическими, совершается и другой коренной переломъ лирической поэзіи: пѣніе и слушаніе замѣняется декламаціей и чтеніемъ про себя. Развитіе книгопечатанія составляетъ убійственную конкуренцію странствующему пѣвцу и вырываетъ лирическое творчество изъ тѣснаго союза съ музыкой. Когда въ послѣдствіи стихотвореніе будетъ положено на музыку и перейдетъ въ концертное зало, то ужъ это сдѣлается помимо поэта чуждыми ему лицами—композиторомъ и пѣвцомъ-артистомъ. И уже такого посредственного сближенія съ музыкой удостоится лишь самая незначительная часть лирическихъ произведеній новаго времени. Такимъ образомъ въ XIX в. возрождается опять средневѣковая лирика, но при совершенно измѣнившихся обстоятельствахъ: въ видѣ исключительно словеснаго творчества и внѣ живого общенія творца съ публикой—между ними теперь типографскій станокъ.

Поспѣшимъ, однако, заполнить картину средневѣковаго лирическаго творчества еще не рассмотрѣнными нами формами итальянской поэзіи позднѣйшаго средневѣковья.



## 2. Итальянская лирика.

Провансальская лирика, какъ уже сказано, проникла и въ Италію и послужила тутъ толчкомъ для самостоятельнаго лирическаго творчества. Одно теченіе шло изъ Прованса въ сѣверную Италію и подготовляло Тосканскую литературную школу, въ то время какъ другое сосредоточилось при дворѣ императора Фридриха II въ Сициліи. Провансальскія формы, вслѣдствіе сродства языковъ, не только привились на новой почвѣ, но и развивались тутъ, образуя особыя подраздѣленія, иногда не безъ вліянія народнаго пѣснопѣнія. Нѣкоторыя изъ этихъ итальянскихъ новообразованій въ области лирики получили свою послѣднюю отдѣлку изъ рукъ великихъ поэтовъ и вслѣдствіе этого сдѣлались достояніемъ общеевропейской литературы. Наконецъ, слѣдуетъ помнить, что въ Италіи поэзія въ рукахъ эрудитовъ освобождается отъ музыкальнаго исполненія, вслѣдствіе чего и явилось болѣе внимательное отношеніе къ словесной формѣ и къ стройности содержанія.

Такъ изъ канцоны, построенной въ видѣ тріады, на итальянской почвѣ развился *сонетъ*—sonetto, прозванный „звучащимъ“ (отъ глагола sonare) по богатству рифмъ. Сонетъ собственно 14-строчная канцона, распадающаяся на три части (4+4+6 строкъ), причемъ первые два четверостишія связаны между собой и рифмами и идеей и противопоставляются заключительной шестистрочной строфѣ. Въ первыхъ двухъ строфахъ обыкновенно только пара различныхъ рифмъ обнимающихся (abba // abba) или чередующихся (abab // abab). Заключительная строфа построена различно, какъ это явствуетъ изъ прилагаемой схемы:

cdc // dcd  
 cde // cde  
 cde // dce  
 cde // cde и др.

Сонетъ развился въ тосканской школѣ и приобрѣлъ свою всемірную славу благодаря Петраркѣ, сочинившему болѣе 300 сонетовъ. Съ этихъ поръ сонетъ считался одной изъ наиболѣе изысканныхъ формъ лирической поэзіи, чарующей слухъ своей богатой рифмой и искуснѣйшей архитектуроникой и представлявшей также громадное преимущество благодаря наглядному размѣщенію содержанія. Для примѣра выписываемъ сонетъ Пушкина, который вмѣстѣ съ тѣмъ содержитъ нѣсколько данныхъ и по исторіи сонета:

Суровый Дантъ не презиралъ сонета;  
 Въ немъ жаръ любви Петрарка изливалъ;  
 Игру его любилъ творецъ Макбета;  
 Имъ скорбну мысль Камюэнсъ облакалъ.

И въ наши дни плѣняетъ онъ поэта:  
 Вордсвортъ его орудіемъ избралъ,  
 Когда, вдали отъ суетнаго свѣта,  
 Природы онъ рисуетъ идеалъ.

Подъ сѣнью горъ Тавриды отдаленной,  
 Пѣвецъ Литвы въ размѣръ его стѣсенный  
 Свои мечты мгновенно заключалъ.

У насъ еще его не знали дѣвы,  
 Какъ для него ужъ Дельвингъ забывалъ  
 Гексаметра священные напѣвы.

Не меньшей переменѣ подвергся въ Италіи сервентесъ. Отличи-



тельнымъ его признакомъ явилась непрерывность его рифмъ въ противоположность канцонѣ, распадающейся на отдѣльныя строфы. Сервентесъ связывалъ, при помощи общей рифмы, свои части какъ бы въ дѣль. Каждая тирада, состоящая изъ 3—4 строкъ одной рифмы, заканчивалась строкой съ новой рифмой, переходящей потомъ къ слѣдующей тирадѣ, въ свою очередь опять связанной со слѣдующей тирадой. Графически можно изобразить эту форму такъ: aa(a)b // bb(b)c // cc(c)d // ... Эта форма была очень удобна для импровизаціи, такъ какъ не требовала вовсе строфическаго дѣленія и не ставила пѣвцу никакихъ преградъ. Когда Данте искалъ для своей „Божественной Комедіи“ подходящей стихотворной формы, онъ рѣшилъ воспользоваться сервентесомъ, ограничивъ каждую тираду тремя строками и перенеся связующую рифму съ конца въ середину каждой строфы. Такимъ образомъ возникла *терцина*—тристипіе. Каждая пѣснь, написанная терциной, заканчивается одиночной строкой, рифмующей съ начальной строкой пѣсни. Схема, значить такая: aba // bcb // cdc // ded // eae // а. Эта строфа распространилась по всему міру благодаря творенію Данте и стала одной изъ изысканныхъ формъ лирической поэзіи. Примѣромъ да послужить начало стихотворенія Пушкина, написаннаго терцинами:

Въ началѣ жизни школу помню я;  
Тамъ ясь, дѣтей безпечныхъ, было много—  
Неравная и рѣзвая семья;

Смиренная, одѣтая убого,  
Но видомъ величаяся жена  
Надъ школою надзоръ хранила строго.

Толпою нашею окружена,  
Пріятнымъ, сладкимъ голосомъ, бывало,  
Съ младенцами бесѣдуетъ она.

Ея чела я помню покрывало,  
И очи свѣтлыя какъ небеса;  
Но я вникалъ въ ея бесѣды мало.

Меня смущала строгая краса  
Ея чела, спокойныхъ устъ и взоровъ,  
И полныя святости словеса.

Дичась ея совѣтовъ и укоровъ,  
Я про себя превратно толковалъ  
Понятный смыслъ правдивыхъ разговоровъ.

И часто я украдкой убѣгалъ  
Въ великолѣпный мракъ чужого сада,  
Подъ сводъ искусственный порфирныхъ скалъ.

Въ Италіи также установилась типичная форма оттавы или *октавы* т. е. восьмистипіи (отъ латинскаго octo=итальянскому otto=8) и приобрѣла большую извѣстность, такъ какъ этой строфой пользовался Боярдо для своего эпоса „Влюбленный Роландъ“, и вслѣдъ за нимъ Аріосто въ своемъ шедеврѣ „Неистовый Роландъ“. Какъ и терцина, прославившись первоначально, благодаря эпическимъ произведеніямъ, строфа переходитъ въ обиходъ лирики. Какъ уже гласитъ названіе, октава состоитъ изъ восьми строкъ—трехъ паръ съ чередующимися двумя рифмами и четвертой съ новой парной рифмой. Это обычная схема (ab ab ab cc) замѣняется и другимъ распредѣленіемъ рифмъ (напримѣръ, ab ab cd cd или у Пушкина „19 Октября 1825 г.“—abba cded), но первоначальный типъ обладаетъ тѣми преимуществами, что ярко отмѣченъ конецъ строфы, и этому заключенію какъ бы предшествуютъ три предпосылки: три раза набѣгаетъ волна,



три раза возвращается обратно и, въ концѣ-концовъ передъ нами берегъ. Хотя у Пушкина имѣются прекрасныя лирическія октавы, напримѣръ, „Осень“, но мы выписываемъ шутовское начало поэмы „Домикъ въ Коломнѣ“, гдѣ поэтъ выражаетъ и свое субъективное отношеніе къ октавѣ:

Четырехстопный ямб мнѣ надоть:  
Имъ писать всякій. Мальчикамъ въ забаву  
Пора бъ его оставить. Я хотѣлъ  
Давнымъ давно приняться за октаву.  
А въ самомъ дѣлѣ: я бы совладѣлъ  
Съ тройнымъ созвучіемъ. Пущусь на славу!  
Вѣдь рифмы запросто со мной живутъ,  
Двѣ придутъ сами, третью приведутъ.

Къ этимъ восьми строкамъ англійскій поэтъ Эдмундъ Спенсеръ (1553—99 г.), прославившійся своимъ аллегорическимъ эпосомъ въ честь 12 добродѣтелей „Королева фей“, прибавилъ девятую, создавъ такимъ образомъ особую строфу (по схемѣ рифмъ *ab ab—bc bc—c*), которой воспользовался Байронъ для своего „Чайльдъ Гарольда“. Примѣромъ этой строфы можетъ служить первая строфа стихотворенія Бёрнса „Субботній вечеръ поселянина“:

Ревѣлъ ноябрь; въ долину злилась вьюга;  
Холодный день ненастно догоралъ;  
И, весь въ грязи, отпряженъ воль отъ плуга,  
И черный грачъ на кочкѣ задремалъ.  
Поселянинъ сегодня допахалъ  
Участокъ свой и, кончивши работу,  
Мотыку, ломъ и заступъ свой прибралъ,  
И черезъ лѣсъ, по топкому болоту,  
Спѣшитъ домой—и радъ, что съ плечъ долой заботу.

(Переводъ В. Костомарова).

Наконецъ, остановимся еще на *мадригалѣ* = пастушеской пѣснѣ (отъ итальянскаго *mandria* = стадо). Схема ея не такъ опредѣленна какъ у предыдущихъ строфъ, но все же протлѣдывается и тутъ принципъ триады: соединенныя между собой рифмами предпосылки (по 2—3 стиха) и заключеніе въ 2—4 стиха. Такимъ образомъ мадригалъ обнималъ отъ 6—12 стиховъ и являлся какъ бы сонетомъ въ миниатюрѣ. Впрочемъ, эта форма скорѣе любительская и въ литературѣ встрѣчается сравнительно рѣдко, у Петрарки, у Уланда, у Пушкина:

Роза.

Гдѣ наша роза  
Друзья мой?  
Увяла роза,  
Дитя зари.  
Не говори:  
Такъ вынетъ младость!  
Не говори:  
Вотъ жизни радость!  
Цвѣтку скажи:  
Прости, жалю!  
И на лилею  
Намъ укажи.

Кромѣ разобранныхъ формъ, въ итальянской лирикѣ употребляются и другія, не распространенныя, однако, за предѣлы своей родины. Такъ *сестина*, т. е. шестистишіе употреблялось такъ, что заключительныя слова, всѣхъ шести стиховъ первой строфы, повторялись во второй строфѣ уже



въ другомъ порядкѣ, въ третьемъ—опять въ другомъ и такъ до конца. (Первая строфа *abcdef*, вторая—*fabced*, третья—*efabcd*, четвертая—*defabc* и т. д.). За исключеніемъ связующихъ отдѣльных строфы словъ первой и послѣдней строчки, сестина не обладала рифмой. Однако, эта форма не привилась на чужой почвѣ. Напротивъ, шестистишіе въ новой лирикѣ построено при помощи трехъ рифмъ по схемѣ *ababes* и имѣетъ видъ октавы, сокращенной на первую пару стиховъ, какъ у Пушкина „Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ“.

### 3. Лирика романтической школы.

Одна изъ главныхъ заслугъ романтической школы въ Германіи была ея переводческая дѣятельность, вызванная стремленіемъ къ расширенію поэтического горизонта, къ созданію „универсальной поэзіи“, „всемирной литературы“—*Weltliteratur*, какъ выражался Гёте. Этотъ интересъ къ различнымъ иностраннымъ литературамъ поддерживался еще научнымъ значеніемъ, которое со временъ Гердера усматривалось въ поэзіи въ смыслѣ средства для уразумѣнія духа народа. „Пѣсни, писалъ Гердеръ, архивъ народа, копнища его знанія и вѣры, его теогоніи и космогоніи<sup>1)</sup>, дѣяній предковъ и событій его исторіи, оттискъ его сердца, картина домашней жизни въ радости и горѣ, съ брачнаго ложа до могилы“. Эти слова не только указываютъ на значеніе поэзіи какого-нибудь народа для пожелавшаго познакомиться съ нимъ чужестранца, но и свидѣлствуютъ о важности народной поэзіи вообще для науки и интеллигенціи. Итакъ, Гердеръ проповѣдовалъ необходимость собирать народныя пѣсни, такъ какъ такой сборникъ явился бы „живѣйшей грамматикой, лучшимъ словаремъ и естественной исторіей народа“. Но этотъ усиленный интересъ къ народной поэзіи вызвалъ и вліяніе народной пѣсни на художественную лирику и вторженіе ея формъ въ обиходъ современныхъ поэтовъ. Наконецъ, кромѣ формъ, кочеваніе и возрожденіе которыхъ прежде всего бросается въ глаза, конечно, видоизмѣняется и содержаніе лирики, въ зависимости отъ притока новыхъ матеріаловъ. Такимъ образомъ вліяніе романтической школы на лирику опредѣляется двумя моментами: а) возрожденіемъ народной пѣсни; б) расширеніемъ лирическихъ формъ и темъ. Разсмотримъ каждое явленіе въ отдѣльности.

#### а) Возрожденіе народной пѣсни.

Въ этомъ движеніи впереди всѣхъ странъ идетъ Англія, гдѣ уже во второй половинѣ XVIII в. всеобщую сенсацію произвели сборники балладъ и обнародованія Макферсона. Въ области лирики мы встрѣчаемся съ *Робертомъ Бернсомъ*, шотландскимъ поэтомъ, сумѣвшимъ съ поразительной вѣрностью передать какъ тонъ, такъ и темы народныхъ пѣсней. Будучи сыномъ крестьянина, онъ въ безыскусственныхъ, но трогательныхъ выраженіяхъ передаетъ свои эротическія настроенія, впечатлѣнія родной ему природы и грустныя и радостныя переживанія землепашца. Въ Германіи въ лирикѣ *Гете* впервые слышатся отзвуки народной пѣсни. Это вліяніе сказывается въ безыскусственномъ построеніи строфы, въ предпочтеніи четырехстрочной строфы (*abab* и у Гейне часто *abcb*), въ при-

<sup>1)</sup> Т. е. представленій о богахъ и мірозданіи.



мѣненіи припѣва, и въ непосредственномъ выраженіи охватившаго поэта настроенія. Это сближеніе съ народной пѣсней привело и къ тому, что лирика вновь стала проситься на музыку (чего нельзя сказать о ложноклассической лирикѣ) и композиторы не преминули вновь возобновить союзъ лирической поэзіи съ музыкой: Мендельсонъ, Шуманъ, Шубертъ и др. поспѣшили положить на музыку лирическіе перлы Бернса, Гете, Гейне и др.

Кромѣ этого формальнаго успѣха, возрожденіе народной пѣсни имѣло громадное значеніе для перемѣщенія центра тяжести темъ: отъ торжественно-дѣланнаго содержанія къ наивно-правдивому. Поэтъ рѣшается воспѣть то, чего брезгливо сторонилась классическая лирика. Классикъ не цѣнилъ природы, романтикъ—ея восторженный почитатель; классикъ готовъ разсыпаться въ галантности и растаять въ слащавости, романтикъ—выражаетъ свое настроеніе, свое чувство, свою страсть безхитростно, ничего не тая, ничего и не измышляя. Гдѣ раньше порхали аморины и зephyры, тамъ теперь свѣтитъ луна, поетъ соловей, благоухаетъ роза. Гдѣ раньше поэтъ изощрялся въ комплиментахъ и въ игривыхъ намекахъ, тамъ теперь вѣяло задушевной нѣжностью. вмѣстѣ съ природой и любовью, на смѣну панегирическимъ темамъ классической лирики, являются темы трудовой жизни простолюдина: о долѣ бѣдняка, о нивѣ и жатвѣ, о трудѣ и отдыхѣ работника. Прекраснымъ примѣромъ этого является въ русской литературѣ поэзія Кольцова. Въ доказательство нашихъ наблюденій приведемъ нѣсколько примѣровъ изъ Бернса и Гете:

#### *Злая судьба.*

Подъ знойнымъ вихремъ злой судьбы  
Мой свѣжій листъ опалъ;  
Подъ знойнымъ вихремъ злой судьбы  
Мой свѣжій листъ опалъ!  
Мой станъ былъ прямъ, побѣгъ могучъ,  
Мой цвѣтъ благоухалъ;  
Въ росѣ ночей, въ блистаньи дня  
Я бодро возрасталъ.  
Но буйный вихоръ злой судьбы  
Весь цвѣтъ мой оборвалъ;  
Но буйный вихоръ злой судьбы  
Весь цвѣтъ мой оборвалъ!

(Изъ Бернса переводъ М. Михайлова).

#### *Пахарь.*

Вешнее солнце взошло надъ землей.  
Пахарь-красавецъ идетъ за сохой.  
Тихо идетъ онъ и громко поетъ:  
„Кто-то весною, какъ пахарь, живетъ?“  
Рѣзвая пташка летитъ въ небеса;  
Рано проснулась: на крыльяхъ роса.  
Съ пахаремъ пташка поутру поетъ;  
Къ ночи подруга въ гнѣздѣ ее ждетъ.

(Изъ Бернса переводъ М. Михайлова).

#### *Первая потеря.*

Кто возвратитъ мнѣ прекрасные дни,  
Дни моей первой любви?  
Кто возвратитъ мнѣ хоть часъ лишь одинъ  
Этой поры золотой?



Грусть моей ранѣ зажить не даетъ:  
Сердце назадъ свое счастье зоветъ  
Съ новой и новой тоской.

Кто возвратитъ мнѣ прекрасные дни,  
Дни той поры золотой?

(Изъ Гёте переводъ М. М.).

#### б) Расширеніе лирическихъ формъ и темъ.

Во первыхъ, переводческая дѣятельность романтиковъ обогатила западно-европейскую лирику *восточными мотивами*. Въ этомъ отношеніи главнымъ пионеромъ явился нѣмецкій поэтъ Рюккертъ. За его переводами очень скоро послѣдовали подражанія, и первымъ изъ этихъ имитаторовъ былъ Гете. Эти восточные мотивы перешли и къ Байрону и Гейне и сказываются какъ въ восточномъ антуражѣ и костюмѣ, такъ и въ пантеистическомъ міропониманіи и, наконецъ, въ нѣкоторыхъ заимствованныхъ съ востока формахъ.

Изъ восточныхъ формъ наибольшее распространеніе получила *газель*, состоящая въ томъ, что черезъ все стихотвореніе черезъ строчку повторяется одна и та же „богатая“, т. е. многосложная рифма. Фетъ, переведшій съ нѣмецкаго языка нѣсколько образцовъ восточной лирики, прекрасно овладѣлъ и трудной формой газели, какъ мы это видимъ изъ нижеслѣдующаго примѣра:

Звѣзда полуночи дугой золотою скатилась,  
На лоно земное съ его суетою скатилась.  
Цвѣты тамъ она увидала и травы долины,  
И радостной ихъ и живой пестротой плѣнилась.  
Она услышала звонки говорливыхъ стада,  
И мелкихъ, серебряныхъ звуковъ игрою плѣнилась.  
Коня увидала она проскакавшаго въ полѣ,  
И лошади статной летучей красотою плѣнилась.  
И мирными кровами хижинъ она и деревьевъ,  
И даже убогой гнилушкой лѣсною плѣнилась.  
И все полюбя, ужъ на небо она не просилась—  
И рада была, что ночью порою скатилась.

Относительно темъ, то съ одной стороны они сводятся къ безпечному пользованію благами жизни, къ проповѣди стихійной жизнерадостности, съ другой—пантеистическій взглядъ на жизнь и природу вызываетъ и новые символы и свѣжіе поэтическіе образы. Какъ не полюбоваться слѣдующимъ стихотвореніемъ Гёте, гдѣ видъ японскаго растенія *Ginkgo biloba* наводитъ поэта на соображенія о загадкахъ человѣческой души:

Листъ восточнаго растенья,  
Что цвѣтетъ въ моемъ саду,  
Будить умъ и въ размышленьѣ  
Тайну жизни нахожу:

Иль само разделилось  
Тутъ живое существо  
Или двое полюбились,  
Слившись въ цѣлое одно?

Все-же, думаю, сомнѣнья.  
Вѣрный смыслъ я разглядѣлъ:  
Иль не чужь въ пѣснопѣньѣ,  
Что я двойственъ, но и цѣль?

(Переводъ К. Т.).



И въ русской поэзіи отразилась эта восточная полоса, начиная от „Подражанія Корану“ Пушкина; у Байрона сюда относятся „Европейскія мелодіи“.

Во-вторыхъ, романтики особенно облюбовали романскій югъ и тѣмъ содѣйствовали популяризаціи итальянскихъ формъ лирики, вошедшихъ въ употребленіе уже раньше съ эпохи Возрожденія. Въ этомъ смыслѣ важный моментъ появленіе сборника переводовъ Августа Шлегеля „Букеты итальянской, испанской и португальской поэзіи“ 1803 г., который оживилъ интересъ къ южно-романскимъ лирическимъ формамъ. Въ центрѣ вниманія всталъ опять сонетъ. А. Шлегель называлъ себя „мастеромъ сонета“. Рюккертъ даже излилъ свою ненависть къ наполеоновскому режиму въ „Броненосныхъ сонетахъ“. Гёте не отсталъ отъ общей моды и съ той же легкостью, какъ въ молодости приновился къ народной пѣснѣ, а въ среднемъ возрастѣ пользовался классическими формами, уже въ зрѣломъ—овладѣлъ сонетомъ.

Въ третьихъ, романтическая школа ознаменовала свое выступленіе возвратомъ къ темамъ и идеямъ рыцарства. Для лирики это означало возрожденіе не столько любовныхъ темъ миннезанга, сколько политическихъ. Что касается любовной лирики, то это такая универсальная тема, которая собственно никогда не исчезаетъ съ лица земли, но все же по отбѣнку, въ лирикѣ ясно обозначены три теченія: анакреонтическое, сословно-рыцарское и народно-элементарное. Къ началу XIX в. повсюду анакреонтизмъ слился съ народной лирикой, такъ что этому третьему элементу не было мѣста; кромѣ того миннезангъ такъ тѣсно связанъ съ извѣстной эпохой, что трудно представить себѣ ее въ другихъ условіяхъ. Другое дѣло—политическія темы, которыя вторглись въ поэзію, разумѣется, подъ высокимъ давленіемъ политической атмосферы наполеоновской эпохи, но воинственный пылъ у героев пера возникъ не безъ вліянія того увлеченія рыцарствомъ, которое отличало романтиковъ. Не даромъ Уландъ любилъ изображать пѣвца рыцарской эпохи борцомъ и партизаномъ, напримеръ, анонимнаго пѣвца, мечущаго проклятія противъ своего насильника (Des Sängers Fluch), „Бертрага де Борна“, умирившаго гнѣвъ своего врага пѣсней, и „Тайльефера“ воодушевлявшаго воиновъ своимъ пѣніемъ во время боя. Когда наступилъ 1813 г., въ нѣмецкомъ народѣ опять нашлись поэты, которые съ оружіемъ въ рукахъ возродили политическую лирику. Наиболѣе трогательный образъ среди нихъ Теодоръ Кёрнеръ, оставившій невѣсту и обезпеченную будущность, чтобы записаться въ отчаянный отрядъ люццовскихъ охотниковъ, и воспѣвшій всѣ моменты своей кратковременной военной карьеры вплоть до послѣдняго сонета—прощанія умирающаго отъ раны съ міромъ.

Съ 1813 г. политическая тема не исчезаетъ изъ лирики, да и вообще никогда не исчезнетъ, ибо нельзя представить такого строя, который удовлетворялъ бы всѣхъ, и личность будетъ отстаивать себя всегда, выливая свое „я“—въ эмоціональной формѣ—въ лирикѣ.

---

Передо мной два тома полнаго собранія стихотвореній Гете. Изучая современную лирику, слѣдуетъ прежде всего взяться за него. Онъ не только гениальный поэтъ, но и человѣкъ, которому ничто человѣческое не



было чуждо. Онъ жилъ 83 года. Гдѣ-же, какъ не у него, мы найдемъ полное отраженіе лирическихъ мотивовъ и формъ новаго времени. И что-же мы находимъ?

Древнѣйшія, сохранившіяся намъ, стихотворенія относятся къ студенческимъ годамъ, проведеннымъ Гете въ Лейпцигѣ (1765—8 г.). Онъ примыкаетъ къ *анакреонтической лирикѣ* XVIII в. и только временами пробивается предчувствіе чего-то новаго.

Затѣмъ слѣдуютъ стихотворенія, написанныя въ Страссбургѣ—*Sessenheimer Liederbuch* (1770 г.)—и посвященные Фридерикъ Бріонъ. Тутъ уже Гете отрѣшился отъ традиціоннаго стиля и ознакомившись съ *народной пѣсней*—изъ собранія Гердера и по собственнымъ записямъ, создаетъ новый типъ художественной лирической пѣсни, отличающийся отъ анакреонтическаго какъ прочувствованностью содержанія (любовь и природа) такъ и приемами стиля (картинность, народные обороты рѣчи, припѣвъ, простая архитектоника строфы и пр.).

Уже послѣ переселенія Гете въ Веймаръ (1775 г.) въ его лирикѣ выдѣляется новый видъ—*ода*, къ которой онъ возвращается отъ времени до времени въ теченіе всей своей жизни, равно какъ и лирическая пѣснь въ созданномъ имъ духѣ уже сопровождаетъ его до послѣдней написанной имъ строки. Среди одъ Гете нѣтъ уже ни одной панегирической, если не причислить сюда „Эпилогъ къ колоколу Шиллера“. Всѣ онѣ посвящены общимъ вопросамъ—мыслямъ о жизни человѣческой („Пѣснь водныхъ духовъ“), о божественномъ (*Das Göttliche*), о цѣли поэзіи („Посвященіе“), о важныхъ моментахъ личной жизни („Путешествіе по Гарцу“ и „Ильмену“). Однѣ оды написаны въ свободныхъ ритмахъ, другія рифмованными стихами (октавами).

Послѣ путешествія въ Италію (1789 г.) Гете создаетъ свои „*Римскія элегіи*“, гдѣ передаетъ воспоминанія какъ о Римѣ, такъ и о пережитыхъ тамъ настроеніяхъ, переплетая эту канву съ эротическими моментами болѣе новой даты и съ намеками на древнихъ боговъ и сказанія. Отъ этихъ элегій такъ и вѣетъ классическимъ міромъ—Аполлонъ, Венера и Зевсъ какъ будто ожили вновь, сравненія всѣ сопровождались напояніями о мифахъ и обстоятельствахъ древности и самая откровенность, стыдящаяся условнаго покровы, только довершала античный характеръ элегій. Немного спустя, Гете пишетъ „*Венеціанскія эпиграммы*“, являющіяся также отголоскомъ итальянскаго путешествія, хотя въ минорномъ тонѣ. Другой сборникъ эпиграммъ „*Ксенія*“ (1796 г.) возникъ въ сотрудничествѣ съ Шиллеромъ и является какъ бы смотрамъ всей тогдашней литературы. Вся эта группа (элегіи и эпиграммы) написана элегическими двустопіями.

Съ начала XIX в. Гете постепенно сближается съ романтиками. Ихъ вліяніе сказывается въ двухъ моментахъ. Въ 1806 г. Гете заинтересовался лирикой Петрарки, и, когда одновременно явилось сердечное увлеченіе, выразилъ свои переживанія на сей разъ въ *сонетахъ*, дающихъ право причислить Гете къ безсмертнымъ мастерамъ этого жанра. Въ 1813 г. Гете получаетъ переводъ персидскаго поэта Гафиса, до того увлекается этой своеобразной поэзіей, что принимается даже за изученіе восточныхъ языковъ и, наконецъ, самъ набрасываетъ стихотворенія, собранныя подъ общимъ заглавіемъ „*Западно-восточный диванъ*“. Хотя здѣсь затрагиваются близкія поэту (западные) темы (любовныя, философскія, Наполеонъ), но костюмъ и антуражъ съ одной стороны, и пантеистическое



міровоззрѣніе съ другой, даютъ право признать и родство съ восточною поэзіей, чѣмъ и объясняется замысловатое заглавіе этого сборника.

Мы кончили.

Лирика Гете является яркимъ примѣромъ того, сколь пестрымъ можетъ оказаться пѣснетворчество современнаго поэта—картина совершенно немислимая въ предыдущія вѣка. Познакомившись съ исторической перспективой современной лирики, конечно, не трудно прослѣдить ту же смѣну и то же чередованіе лирическихъ стилей у любого поэта новаго времени (XIX и XX вв.). Но Гете особенно наглядный примѣръ, благодаря его долгой жизни. Поэзія Пушкина, а еще болѣе Лермонтова, уже просто по количественнымъ причинамъ покажется однородной и какъ бы лежащей въ одной плоскости; но всматриваясь внимательно, мы и тутъ откроемъ близи и дали, словомъ рельефъ, характеризующій всякое явленіе съ богатимъ историческимъ прошлымъ. Это прошлое—цѣпи, связывающія одухотворенное безконечное начало въ конечныхъ, чувственно-воспринимаемыхъ формахъ.

*К. Тиандеръ.*



## II.

# НѢСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ЧУВСТВА „БЕЗКОНЕЧ- НАГО“ ВЪ ЧИСТОЙ ЛИРИКѢ.

Главное отличіе лирики отъ искусства образнаго сводится къ тому, что въ ней всѣ элементы чувства и мысли, составляющіе положительное содержаніе даннаго произведенія, переработаны тѣмъ „*лирическимъ чувствомъ*“ (SL), о которомъ мы говорили выше (см. „Изъ лекцій“, III). Эта переработка совершается силою *внѣшнихъ формъ* или „*материала*“ лирики (ритмомъ стиха, музыкальной гармоніей и т. д.), и вотъ почему въ лирикѣ содержаніе не отдѣлимо отъ формы. Традиціонное дѣленіе лирики (собственно лирической поэзіи, пѣнія и музыки), по мотивамъ, по содержанію, на *эротическую, гражданскую, патристическую, религіозную, философскую* и т. д. имѣетъ несомнѣнное значеніе для изслѣдованія лирической поэзіи и музыки съ исторической точки зрѣнія. Но для раскрытія психологіи лиризма, а также и для изученія его эволюціи важнѣе другая классификація. А именно, всѣ виды „*слуховой*“ лирики, какіе извѣстны съ древнѣйшихъ временъ и какіе существуютъ нынѣ, слѣдуетъ распредѣлить по двумъ большимъ отдѣламъ: 1) *лирики групповой* (хоровой) и 2) *лирики „личной“, индивидуалистической*. Типичными образцами перваго отдѣла могутъ служить хоровая пѣсня, церковный хоръ на клиросѣ, хоровое пѣніе всѣхъ молящихся (въ протестантскомъ богослуженіи также и у нашихъ сектантовъ), оркестровая музыка и т. д. Древнѣйшими, документально-извѣстными, формами групповой лирики являются обрядовыя (религіозныя) пѣсни или гимны въ старыхъ религіяхъ и у современныхъ дикарей, хоры древнихъ трагедій, а также хоровое пѣніе, сопровождающее совмѣстную работу <sup>1)</sup>.

Типичными образцами личной (индивидуалистической) лирики служатъ лирическіе стихотворенія, вокальныя и музыкальныя „*solo*“, аріи и т. д., наконецъ—лирическая живопись.

Не подлежитъ сомнѣнію, что первый отдѣлъ (групповая лирика), по своему происхожденію, древнѣе втораго (индивидуальной лирики), и что групповая лирика, по своей психологіи, несмотря на развитіе новѣйшей оркестровой и оперной музыки, архаичнѣе лирическаго индивидуализма.

<sup>1)</sup> См. книги Bücher'a „Arbeit und Rythmus“.



Исходную точку группового лиризма нужно искать въ первобытномъ стадномъ человѣчествѣ, въ его такъ-назыв. „пра-языкѣ“, который еще не былъ настоящимъ языкомъ, рѣчью и выражалъ не мысли, а чувства и настроенія, и при томъ не личныя, а коллективныя, и былъ органомъ эмоцій, охватывавшихъ цѣлую группу особей. Въ ряду этихъ коллективныхъ эмоцій видное мѣсто занимали, безъ сомнѣнія, эмоціи эротическія и „соціальныя“ (общая радость или ликование по случаю удачной добычи, воинственное одушевление и т. д.); позже возникли эмоціи религіознаго порядка, которыя долго оставались исключительно-коллективными. Вотъ именно этотъ первобытный „хоровой языкъ“, имѣвшій коллективно-эмоціональное значеніе, и былъ той ячейкой, изъ которой въ одну сторону развился настоящій разговорный языкъ, а въ другую—первобытная лирика, которая долго еще оставалась групповою, хоровою. Появленіе „запѣвалы“ въ хорѣ было, вѣроятно, первымъ проблескомъ выдѣленія изъ хора начатковъ лирики индивидуальной. Но запѣвала выдѣляется изъ хора только на короткое время и, такъ сказать, спѣшитъ слиться съ хоромъ; лирическая индивидуальность еще такъ слаба, что ее даже трудно назвать индивидуальностью: она беретъ все тотъ-же хоровой мотивъ, а не свой оригинальный,—ея роль—хоровая. Равнымъ образомъ и гимны и молитвы древнѣйшихъ религій были хоровыя, и лишь постепенно выдѣлялся отдѣльный поющій жрецъ. На раннихъ ступеняхъ религіознаго сознанія нѣтъ индивидуальной, такъ сказать, самоличной молитвы, которая бы уклонялась отъ установленныхъ образцовъ и была бы выраженіемъ чисто личнаго религіознаго настроенія молящагося человѣка. Молитва была немыслима безъ культа, безъ исполненія обрядовъ, а культъ былъ учрежденіемъ общественнымъ, родовымъ, государственнымъ. Онъ былъ коллективнымъ священнодѣйствіемъ, и молитва была по необходимости общаю, совмѣстною. Здѣсь индивидуализація возникала постепенно вмѣстѣ съ развитіемъ культа, осложненіемъ обрядовъ, раздѣленіемъ жреческаго труда между отдѣльными жрецами и т. д.

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

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



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

Почвою, на которой оно возникло, слѣдуетъ признать *„чувство стадности“*, откуда послѣдовательно развивались настроенія, такъ—сказать, *„спѣвности“*, *„согласованности“*, *„солидарности“*, *„ритмичности“*. Все это могло уже на раннихъ ступеняхъ развитія порождать психо-физическіе эффекты, изъ которыхъ возникло *„лирическое чувство“*, *„вдохновеніе“*, *„поэтический экстазъ“*. Но чувство безконечнаго еще не входило въ составъ этихъ сложныхъ и приподнятыхъ душевныхъ эмоцій. Его первые проблески или прецеденты могли появиться лишь тогда, когда особь научилась противопоставлять себя коллективному цѣлому, когда она стала сознавать свою инстинктивную соціальную тягу. Цѣлое (общество, родъ, племя) являлось въ ея сознаніи—какъ стихія, въ которой особь должна тонуть, исчезать, подобно тому, какъ волна исчезаетъ въ морѣ. Человѣческое общество, хотя бы и очень немногочисленное, казалось особи чѣмъ-то огромнымъ и могучимъ, ибо внѣ общества особь была—нуль, ничтожество, пылинка. А тѣмъ временемъ общество человѣческое все росло и размножалось. Кромѣ наличнаго населенія, въ его составъ входили, какъ извѣстно, всѣ умершія поколѣнія, память о которыхъ свято хранилась въ культѣ предковъ, а также—геніи, духи, боги и богини, ибо древнѣйшія религіи были *симбіозомъ* смертныхъ и „безсмертныхъ“. Ко всему этому присоединялась еще перспектива грядущихъ поколѣній. Берега соціальности все расширялись и исчезали въ дали прошлаго, въ туманѣ грядущаго, въ пространствѣ, населенномъ божествами. Получалась своего рода *иллюзія безконечнаго*. И когда лиризмъ вызывалъ въ особи чувство тяги къ соціальной средѣ, то это чувство было вмѣстѣ съ тѣмъ и ощущеніемъ чего-то „безконечнаго“—въ психологическомъ смыслѣ, т. е. чего-то подавляюще-огромнаго сравнительно съ ничтожествомъ особи, чего-то не ограниченнаго видимыми предѣлами.—Теперь боги и богини, духи и геніи отпали, и современные религіи цивилизованныхъ народовъ не могутъ быть названы „симбіозомъ“ людей и божества, равно какъ и давно прекратился и культъ предковъ. Но тѣмъ не менѣе мертвыя и грядущія поколѣнія *живы* въ сознаніи человѣчества больше, чѣмъ когда-либо,—первыя въ исторической „памяти“, устремляющейся нынѣ далеко въ глубь прошлаго, къ самымъ начаткамъ рода человѣческаго, вторыя—въ идеалахъ будущаго, въ мечтѣ о грядущемъ торжествѣ человѣчности. Горизонты человѣчества широко раздвинулись въ обѣ стороны, въ прошлое и будущее, и сливаются съ горизонтами космическаго. Человѣческая безконечность стала коррелятомъ космической. И когда современная лирика, въ какой-бы то ни было формѣ и какими бы то ни было средствами искусства, пробуждаетъ чувство „соціальной тяги“, то исконный инстинктъ „стадности“ и „ритмичности“, порождая лирическую эмоцію, въ то же время вызываетъ живое, но не выразимое ни словомъ, ни образомъ, *ощущеніе человѣческой безконечности*, незамѣтно сливающееся въ лирикѣ философской, въ лиризмѣ живописи и въ нѣкоторыхъ высшаго порядка твореніяхъ музыки—съ ощущеніемъ безконечности космической.

Д. Овсяннико-Куликовскій.



### III.

## ЛИРИКА НАУЧНО-ФИЛОСОФСКОГО ТВОРЧЕСТВА.

ПОСВЯЩАЮ СВОИМЪ ДРУЗЬЯМЪ.

Мудрый, поскольку онъ разсматривается какъ таковой, едва волнуется душой, но, сознавая по нѣкоторой вѣчной необходимости себя, Бога и вещи, никогда не перестаетъ существовать, а всегда обладаетъ истиннымъ довольствомъ души.

*Спиноза, „Этика“, часть пятая, схолия къ положенію XLII.*

Явленія лиризма съ давнихъ поръ представляютъ таинственную область. Поэты-лирики говорили о нихъ съ мистическимъ видомъ и изоощрялись на выраженіи ихъ сокровенной сущности. Это было очень цѣнно и интересно, хоть и однообразно, но рѣшительно лишено какого-либо объективно-психологическаго значенія. Ибо въ платоновской „одержимости“ или банальномъ „вдохновеніи“, если здѣсь не было фиговаго листка, прикрывавшаго неприлично-пустое мѣсто, только то и говорится, что поэтъ-лирикъ переживаетъ „нѣчто“, что при всѣхъ усиліяхъ не можетъ быть включено въ связь систематически изученныхъ психическихъ процессовъ.

Позитивисты и матеріалисты грубаго и упрощеннаго типа съ плеча рѣшали проблему универсальнымъ указаніемъ на „нервное раздраженіе“, или „психофизическій параллелизмъ“ и пр. испытанныя общія мѣста. Новѣйшіе эстетики выдвинули гипотезу лирическаго чувства, что очень походило на *vis dormitiva* схоластической мудрости. И это должно было рано или поздно сознаться, и тогда проблема лиризма опять предстала во всей таинственности.

Очень удачно была мысль подойти къ ея раскрытію съ точки зрѣнія теоріи эмоціи Джемса-Ланге, связавъ ее съ переживаніями ритма<sup>1)</sup>. Соответствующія работы проф. Овсяннико-Куликовского пролили много свѣта на эту проблему. Между прочимъ, пришлось натолкнуться на пресловутое эстетическое чувство, которое отчасти разрѣшалось на лирическія эмоціи, отчасти же продолжало оставаться непонятнымъ.

<sup>1)</sup> Идея о ритмѣ, какъ основѣ лирическихъ переживаній, не нова, см. напр., IV вып. русск. пер. (1910) „Физиологич. псих.“ Вундта, *Populär-wissenschaftliche Vorlesungen*, s.s. 100—123 Маха, и др. Оригинально соединеніе ритма и эмоціи (въ духѣ Джемса).



Д. Н. Овсяннико-Куликовский предположилъ, что непонятность исчезнетъ, если на этотъ остатокъ посмотрѣть, какъ на эмоциональный рефлексъ экономіи умственныхъ силъ.

Принимая въ общемъ эти послылки, мы попытаемся въ ниже-слѣдующихъ строкахъ подойти къ совершенно еще неразработанному вопросу объ эмоціяхъ, сопровождающихъ научно-философское творчество. При этомъ, въ виду неопредѣленности основныхъ посылокъ новой теоріи эстетическихъ эмоцій и лиризма, мы вынуждены были дѣлать отступленія въ сферу ея главныхъ принциповъ—экономіи мысли и переживаній ритма.

На первыхъ порахъ это совершенно неизбѣжно, хотя, можетъ быть, въ интересахъ стройности изложенія, не совсѣмъ желательно.

Неясность и неполноту нѣкоторыхъ важныхъ мыслей мы прекрасно сознаемъ; но мы не могли въ настоящее время, въ зависимости отъ нѣкоторыхъ обстоятельствъ, устранить этотъ недостатокъ. Въ будущемъ мы надѣемся вернуться къ этому.

1.

Я попрошу читателя вспомнить свои впечатлѣнія отъ умственной—научной или философской работы. Они могли быть не достаточно интенсивны и отчетливы въ процессѣ собственной работы—по разнымъ причинамъ, болѣе или менѣе понятнымъ. Но вдумчивый наблюдатель, безспорно, замѣчалъ, что ясности и осознанности его впечатлѣнія достигаютъ, когда онъ вчитывается въ великія созданія человѣческой мысли—въ сочиненія гениальныхъ ученыхъ и философовъ. Кровь отъ крови нашей, они обладаютъ преимуществомъ—возводитъ въ „перль“ и совершенство все то, чѣмъ мы живемъ въ мысли, и чего не улавливаемъ только потому, что наша мысль—обыденна, проста и привычна, какъ воздушная атмосфера. Помимо той работы, какую мы продѣлываемъ вслѣдъ за гениями мысли, чтобы понять и проникнуться объективной стороной ихъ творческой дѣятельности—тѣмъ, что дано въ понятіяхъ, въ умозаключеніяхъ, теоріяхъ и гипотезахъ, обобщеніяхъ и анализахъ—мы очень явственно переживаемъ какой-то особый порядокъ настроеній. Они не достигаютъ бурной аффектированности, не доходятъ даже до интенсивности обыкновенныхъ чувствъ. Это—именно настроенія, тонкія и нѣжныя состоянія чувствующей сферы, въ которыхъ явственно различается пріятный, ласкающій тонъ. Онъ слегка возбуждаетъ, приподнимаетъ вашу душевный регистръ, но вмѣстѣ и умиротворяетъ, утихомириваетъ, упорядочиваетъ душу, сообщая ей что-то такое, что уноситъ за предѣлы суетныхъ мыслей, исканій, стремленій.

Настроенія, проникнутыя этимъ тембромъ, и сопровождающія процессъ воспріятія продуктовъ научнаго и философскаго творчества, безспорно, возникаютъ произвольно, независимо отъ вашей воли, часто вопреки ей. Каждому случалось въ личной практикѣ наблюдать, какъ волевое возбужденіе, сознательно и упорно направляемое, вдругъ незамѣтно падаетъ, начинаетъ идти на убыль,—когда вы углубитесь въ книгу или мысли какого-либо мастера интеллектуальнаго творчества. Именно эта произвольность, такъ сказать автоматичность, въ связи съ мирнымъ, лишеннымъ бурности протеканіемъ, указываетъ на *эмоціональную* природу указанныхъ настроеній. Ихъ психофизическій механизмъ безспорно данъ въ соотвѣствующихъ процессахъ нервно-сосудодвигательной системы,



протекающихъ непроизвольно, и сопряженныхъ съ состояніями слабой напряженности.

Въ воспріятіи, въ воспроизведеніи эти эмоціи гораздо слабѣе, блѣднѣе, чѣмъ въ оригиналѣ. До насъ доходятъ только раскаты и отзвуки эмоціональнаго подъема, владѣвшаго самимъ ученымъ или философомъ въ моментъ творческаго экстаза. Мы же, репетирующіе въ ракурсѣ и въ мѣру силъ—болѣе или менѣе скромныхъ—этотъ экстазъ, имѣемъ о немъ не совѣтъ адекватное представленіе. Но оно, во всякомъ случаѣ, однородно и даетъ намъ знать въ миниатюрѣ о томъ, что en grand переживаетъ геній. Эту эмоцію мы условимся пока, до дальнѣйшихъ различій, называть интеллектуальной. Мы можемъ утверждать, что ея переживаніе сопряжено не только съ творчествомъ научно-философскимъ, но и съ созданіемъ художественныхъ образовъ, ибо—нѣтъ сомнѣній, что это послѣднее—такая жѣ интеллектуальная дѣятельность, какъ творчество научно-философское. Но, ради удобства—мы сознательно и методически отказываемся отъ разсмотрѣнія художественно образнаго творчества въ этой связи.

Д. Н. Овсяннико-Куликовскій, затронувъ отчасти этотъ вопросъ въ этюдѣ о лирикѣ, главнымъ образомъ примѣнительно къ художественно образному творчеству, высказалъ мнѣніе, что описанная выше эмоція генетически возводится къ переживанію экономіи умственныхъ силъ, представляя чувственный рефлексъ этого процесса. „Психологія явленія представляется намъ въ слѣдующемъ видѣ. Созданіе обобщающей идеи (научной или философской) и обобщающаго образа (въ искусствѣ, при чемъ все равно, будетъ ли это образъ типичный, или символическій, или схематическій,—лишь бы онъ обобщалъ), сопровождаются умственнымъ ощущеніемъ порядка и свѣта, внесенныхъ въ хаосъ и тьму разрозненныхъ явленій,—отраднымъ ощущеніемъ силы мысли, сконцентрированной въ одномъ пунктѣ (въ идеѣ, въ образѣ), откуда исходятъ лучи умственного свѣта,—наконецъ ощущеніемъ какъ бы облегченія ума, сбросившаго тяжесть непониманія, незнанія, безотвѣтныхъ вопросовъ. *Созданіе обобщающей идеи и обобщающаго образа есть отвѣтъ на вопросъ,—сложный актъ философскаго, научнаго и художественнаго предсказанія, и психологія соответствующихъ этому процессу чувствъ и эмоцій коренится въ психологій ощущеній, сопровождающихъ всякій актъ предсказанія и въ особенности актъ грамматическаго предсказанія.* Данъ отвѣтъ на вопросъ, найдено сказуемое,—и субъектъ ощущаетъ родъ умственного удовлетворенія. Найдена идея, созданъ образъ,—и субъектъ чувствуетъ своеобразную интеллектуальную радость. Это чувство болѣе или менѣе эмоціонально, и его эмоціональность усиливается по мѣрѣ восхожденія отъ простыхъ актовъ предсказанія (въ рѣчи) къ сложнымъ актамъ мысли, переходящимъ въ творчество мыслителя, ученаго, изобрѣтателя, художника“<sup>1)</sup>. Мы отчасти присоединяемся къ проф. Овсяннико-Куликовскому—но, имѣя въ виду слѣдующія оговорки. Мы полагаемъ, что эмоція, о которой говоритъ проф. Овсяннико-Куликовскій, не есть эмоція элементарная, но—*сложная, представляющая психическій синтезъ двухъ простыхъ эмоцій*. Въ порядкѣ душевнаго единства эти эмоціи могутъ быть весьма тѣсно свя-

<sup>1)</sup> Статья „Лирика—какъ особый видъ творчества“ въ сбор. „Вопросы теоріи и психологіи творчества“, т. II, вып. 2, подъ ред. Б. А. Лезина, Спб. 1910, стр. 218.



заны, но это не должно мѣшать ихъ различію, такъ точно, какъ обычная „данность“ протяженности и цвѣта въ единомъ синтезѣ не можетъ же препятствовать ихъ различію. Двѣ эмоціи, синтезъ которыхъ даетъ „интеллектуальную эмоцію“ (въ условленномъ выше смыслѣ), тѣмъ менѣе должны смѣшиваться, что *генетически онѣ возводятся къ принципиально различнымъ психофизическимъ коррелятивамъ* и въ переживаніи являютъ образецъ настроеній *различнаго функціональнаго значенія и роли*. Одна изъ этихъ эмоцій, дѣйствительно, сводится къ *рефлексу сбереженія умственныхъ силъ въ чувствующей сферѣ*, — и постольку проф. Овсяннико-Куликовскій правъ. Другая же, радикально отъ первой отличная, *психофизически дана въ ритмическихъ процессахъ нервно-сосудодвигательной системы*. И поскольку проф. Овсяннико-Куликовскій игнорируетъ ее, мы не можемъ подписаться подъ его діагнозомъ, проведеннымъ выше.

Общимъ у этихъ эмоцій является, во первыхъ, то, что онѣ—эмоціи, въ смыслѣ Джемса, и, во вторыхъ, то, что онѣ переживаются такъ, что *источникъ ихъ долженъ быть отнесенъ къ механизму воспріятія продуктовъ интеллектуальной работы*. Это не архитектоника, не изящество изложенія вызываютъ указанные эмоціи, а именно *объективные элементы творчества—понятія, умозаключенія и пр.* Но этимъ исчерпывается сходство въ генезисѣ и функціяхъ двухъ эмоцій въ общемъ душевномъ распорядкѣ. Далѣе—начинается цѣлый рядъ принципиальныхъ различій.

Выдвинувъ изложенную точку зрѣнія на сложность интеллектуальной эмоціи, мы, конечно, обязаны обосновать ее, а затѣмъ—дать ей детальное выраженіе. Можетъ показаться, что обоснованіе легко дать, просто указавъ на „факты“, достаточно краснорѣчиво свидѣтельствующіе „истину“. Но такъ какъ такіе факты нужно искать, то нуженъ же критерій, который будетъ служить при этомъ руководящею нитью. Поэтому, мы постараемся сразу же установить этотъ критерій и указать его признаки и границы употребленія, чтобы не вносить методологической неясности въ дальнѣйшій анализъ. Такъ какъ рѣчь идетъ о томъ, чтобы объяснить эмоціи, исходя изъ момента экономіи силъ, съ одной стороны, и момента ритмическаго воздѣйствія—съ другой, то прежде, чѣмъ искать конкретные примѣры, мы должны установить существо каждаго изъ этихъ принциповъ и опредѣлить, какъ далеко и въ какомъ направленіи можетъ идти объясненіе, опирающееся на нихъ. Такимъ образомъ, мы избѣжимъ неясности и наивныхъ замѣчаній, что „факты“ не сходятся съ нашими теоріями. Въ сущности же—„факты“ говорятъ то и такъ, на что и какъ ихъ уполномочиваетъ предварительная методическая систематизація.

Обратимся съ „принципу экономіи мысли“, чтобы уяснить себѣ нѣкоторые его признаки, необходимые въ нашихъ специальныхъ цѣляхъ.

## 2.

Нѣтъ „принципа“ болѣе затасканнаго, чѣмъ этотъ, болѣе популярнаго и такъ сказать универсальнаго. Имъ пользуются кстати и некстати, къ дѣлу, и по недоразумѣнію, и въ психологіи, и въ теоріи познанія и въ социологіи. Въ немъ видятъ магическій ключъ ко всѣмъ тайнамъ и проникаются къ нему своего рода религіознымъ почтеніемъ. Маха и Авенаріуса, заговорившихъ о немъ нѣсколько десятилѣтій тому назадъ,



превозносили превыше небесъ,—но почти никто не пытался отдать себѣ отчетъ, въ чемъ же состоитъ природа этого универсальнаго средства. Только недавно Гуссерль <sup>1)</sup> (1900) попытался снять съ „принципа экономіи“ таинственный плащъ, чтобы разсѣять иллюзію тѣхъ, кто думалъ, основываясь на немъ, построить теорію познанія. Но у Гуссерля была специальная задача, сводившаяся къ доказательству того, что это—принципъ психологическій, откуда слѣдуетъ, что въ логикѣ и теоріи познанія ему не мѣсто. При этомъ, Гуссерль совершенно справедливо подчеркнул, что называть „экономію силъ“ „принципомъ“ можно лишь по недоразумѣнію. Поэтому, онъ гораздо больше симпатизируетъ Маху, который предпочитаетъ говорить объ „экономической природѣ“ изслѣдованія. Махъ именно неоднократно указывалъ, что экономическое протеканіе интеллектуальныхъ процессовъ есть фактъ, данность, констатированіе которой лежитъ въ предѣлахъ интроспективно-психологическаго метода. Но, къ сожалѣнію, Махъ и его ученики останавливаются больше на гносеологическихъ заключеніяхъ, будто бы вытекающихъ изъ этого факта, чѣмъ на конкретномъ описаніи самого факта. Совершенно отрицая возможность такихъ заключеній, къ тому же и не относящихся къ нашей темѣ непосредственно, мы попытаемся намѣтить нѣкоторые признаки экономіи умственныхъ силъ, какъ переживанія фактического.

Прежде всего—понятіе экономіи, если его брать въ самомъ широкомъ смыслѣ, включая сюда и „хозяйственную экономію“, таково, что *не можетъ мыслиться безотносительно* къ чему-либо, что считается „неэкономнымъ“. Такъ, напримѣръ, я могу назвать свою жизнь въ этомъ году „экономною“, только держа въ сознаніи другую „жизнь“, въ отношеніи къ которой я могу утверждать, что она, при большихъ затратахъ, дала мнѣ такое же или меньшее удовлетвореніе, чѣмъ жизнь въ этомъ году. Или, я могу считать умственную трату на рѣшеніе математической задачи „А“ экономною, если я, рѣшая задачу „В“, затратилъ въ то же время больше силъ, чѣмъ въ первомъ случаѣ; тогда задача „А“ въ отношеніи къ задачѣ „В“ рѣшена экономно; и т. д. Короче говоря, до сознанія нѣчто доходить, какъ экономія, лишь при томъ условіи, что *даны два случая затраты, разница которыхъ сознается отчетливо*. Если же въ сознаніи нельзя установить такого двучленнаго соотношенія, то переживаніе экономіи не можетъ быть констатировано.

Этою *относительностью* переживанія экономіи объясняется то, что въ душевной жизни нельзя указать процессовъ, которые всегда и у всѣхъ характеризуются, какъ экономные. Такъ какъ сознаніе экономіи дается въ порядкѣ установки указанного выше двучленнаго отношенія, а члены этого отношенія у разныхъ лицъ или у одного и того же лица въ разные моменты, могутъ разнообразиться весьма неопредѣленно, то очевидно, что у разныхъ лицъ или у одного и того же лица, но въ разное время, различные, быстро смѣняющіеся, процессы переживаются—то, какъ экономные, то какъ не экономные. Благодаря этому, никогда не могутъ удаться попытки отмѣтить разъ навсегда клеймомъ высшей экономіи какую-либо форму мысли <sup>2)</sup>, чтобы, исходя отсюда, утверждать, что рано

<sup>1)</sup> „Логическія изслѣдованія“, гл. X перваго тома.

<sup>2)</sup> Попытка наложить клеймо такого рода на мысль повторяется отъ мыслителя къ мыслителю. Въ систематическомъ видѣ она проведена напр., у И. И. Лапшина въ его очеркѣ „О возможности вѣчнаго мира въ философіи“, СПб. 1908 (въ 90 гг. въ Жур. Мин. Нар. Просв.).



или поздно, когда эта экономія всёми создается, соответствующая форма мысли станет общепризнанной и единоспасающей истиной.

Тѣмъ же признакомъ *относительности* объясняется то, что можно назвать дереализацией экономіи. Мы оперируемъ въ мышленіи и рѣчи тѣми или другими понятіями и грамматическими категоріями, открытіе и образованіе которыхъ *никогда* сознавались, какъ весьма экономизирующія мышленіе; но они совершенно не реализуются въ сознаніи, какъ экономія *теперь*, когда мы такъ „привыкли“ и „освоились“ съ ними, что позабыли моменты, въ которые онѣ сознавались, какъ экономные. То, что прежде было безспорнымъ сбереженіемъ, теперь дереализовалось, перестало быть таковымъ, поскольку мы лишены возможности устанавливать отношеніе, являющееся условіемъ сознанія экономіи.

Второй признакъ, отмѣчающій процессъ переживанія экономіи, мы назовемъ *индивидуаціоннымъ*. Вотъ его сущность.

Экономія переживается въ процессѣ траты умственныхъ силъ. Такая трата обусловлена тѣмъ, что субъектъ, на пути къ достиженію той или иной цѣли, встрѣчаетъ извѣстное—большее или меньшее сопротивленіе, и его преодоленіе и открываетъ доступъ къ этой цѣли. Устраненіе сопротивленія есть первый моментъ, „введеніе“, преддверіе въ переживаніе экономіи, ибо субъектъ стремится совершить эту работу экономнѣе, выгоднѣе. И вотъ въ этотъ моментъ, неотдѣлимый отъ переживанія экономіи, возникаетъ противоположеніе субъекта и ограничивающаго его сопротивленія, что, какъ извѣстно, есть основной *principium individuationis*. Сопротивленіе, встрѣченное субъектомъ, мыслится, какъ объектъ, ограничивающій субъекта, и на это ограниченіе послѣдній реагируетъ цѣлымъ аппаратомъ переживаній, болѣе или менѣе сложныхъ, слабыхъ или высоко напряженныхъ, но всегда и одинаково воздвигающихъ, утверждающихъ существованіе его, субъекта. Въ этомъ именно реагированіи и дается психологическое основаніе сознанія „я“, того, что отмѣчается нѣмецкимъ терминомъ *ichheit* <sup>1)</sup>.

Поэтому, въ самомъ началѣ переживанія, сознаваемого, какъ экономное, заключенъ индивидуаціонный мотивъ.

Завершеніе переживанія экономіи точно также подчеркиваетъ этотъ мотивъ. Когда трата силъ привела къ устраненію ограничивающаго сопротивленія и при томъ была совершена экономна, то въ сознаніи это рефлектируется, какъ сохраненіе, сбереженіе самого субъекта въ его борьбѣ съ препятствіемъ. И въ этомъ рефлексѣ, болѣе или менѣе сложномъ, опять выступаетъ переживаніе *ichheit*, какъ выраженіе довольства, удовлетворенія—тѣмъ, что сопротивленіе устранено.

---

<sup>1)</sup> По русски *ichheit* передается неуклюжимъ и образованнымъ явно по нѣмецкому образцу „ячностію“. Поэтому, мы предпочли откровенное нѣмецкое слово. Есть соображенія, вынуждающія насъ не переводить его „я“, ибо въ психологической литературѣ въ послѣдніе годы говорятъ о „чувствѣ я“. Между тѣмъ, въ нашемъ смыслѣ переживаніе *ichheit* отнюдь къ такому „чувству“ не сводится. Оно представляетъ цѣлый комплексъ чувствъ, настроеній, чисто познавательныхъ и волевыхъ элементовъ, берущихъ начало именно въ основномъ противоположеніи субъекта—объекту и питаемыхъ неустаннымъ стремленіемъ къ преодолѣнію послѣдняго. Такъ же точно, *ichheit* не слѣдуетъ отождествлять съ тѣмъ, что можно назвать переживаніемъ индивидуальности. Индивидуальность есть продуктъ долгаго соціальнаго развитія, и было время, когда ей предшествовалъ индивидъ,



Такимъ образомъ, индивидуаціонный мотивъ является признакомъ переживанія экономіи, совершенно отъ него неотдѣлимымъ, а потому—существеннымъ.

Въ отношеніи къ переживаніямъ *ichheit*, сопряженнымъ съ экономіей мысли, можетъ имѣть мѣсто слѣдующее, весьма грубое недоразумѣніе. Эти переживанія кажутся однородными съ чувствами тщеславія, самолюбованія, чванливой гордости и пр. Но эти чувства совсѣмъ иного порядка и съ переживаніемъ *ichheit* ничего общаго не имѣютъ. Источникъ послѣдняго чисто *индивидуально-психологическій* и оно могло бы возникнуть даже въ томъ случаѣ, если бы человѣкъ не былъ „существомъ общественнымъ“. Оно пробуждается всякій разъ, когда приходится преодолѣвать препятствія, и совершенно не зависитъ отъ того, одинъ ли индивидуумъ на весь міръ производитъ это „преодолѣніе“, или коллективная организація. Перечисленные выше чувства нацѣло, насквозь социальны. Они могли возникнуть только въ общественной группѣ, развиваться и процвѣтать лишь въ условіяхъ социальной жизни съ ея специфическими формами борьбы за жизнь; ихъ совершенно немислимо приписать идеальному Робинзону, у котораго переживание *ichheit* можетъ, однако, достигать высокаго напряженія. Но, конечно, въ условіяхъ социальной жизни переживанія *ichheit* ассоциируются или синтезируются съ *тѣми* чувствами, выступаая, какъ единство, которое, однако, генетическимъ методомъ анализа разлагается на болѣе простые элементы.

Установленіемъ двухъ признаковъ переживанія экономіи—относительности и индивидуаціонности—мы можемъ ограничиться вполне для нашихъ дальнѣйшихъ цѣлей. Цѣли же эти, какъ мы помнимъ, заключаются въ указаніи эмоцій, объяснимыхъ изъ переживаній экономіи, и другихъ, которыя можно понять въ иной связи. Располагая этими признаками, мы знаемъ теперь, гдѣ кончается объясняющая роль переживанія экономіи. Это именно тамъ, гдѣ мы въ анализируемой эмоціи не сумѣемъ указать ни одного изъ тѣхъ признаковъ, которыми характеризуется переживание экономіи. Во всѣхъ же эмоціяхъ, гдѣ эти признаки можно констатировать, мы будемъ имѣть безспорные образцы эмоціональнаго рефлекса экономіи умственныхъ силъ.—

Переходимъ теперь къ описанію признаковъ переживаній, сопряженныхъ съ ритмическимъ аппаратомъ. И здѣсь мы ограничимся лишь тѣмъ, что намъ безусловно необходимо въ дальнѣйшемъ.—

---

особь. Поэтому, сознаніе индивидуальности и ея апологія и проповѣдь сопряжены, во первыхъ, съ общимъ социальнымъ прогрессомъ, стоя съ нимъ въ непосредственной и прямой зависимости (какъ функція отъ аргумента); во-вторыхъ, усиленіе темпа социального развитія, осуществляемого въ двуединомъ процессѣ социальной дифференціаціи и социальной солидарности, соотвѣтствующимъ образомъ повышаетъ сознаніе индивидуальности, утверждая ее самое. Такимъ образомъ, „индивидуализмъ“ есть функція „соціализма“. Говоря о переживаніи *ichheit*, мы не имѣли этого въ виду. Ниже мы указываемъ, что въ чистомъ своемъ видѣ это переживаніе не имѣетъ социального корня. Въ анализъ *ichheit* мы ни въ текстѣ, ни здѣсь не считаемъ нужнымъ вдаваться потому, что въѣды мы указали его въ качествѣ средства различенія другого психическаго явленія. Само по себѣ, переживаніе *ichheit* можетъ оказаться сложнымъ, даже навѣрное оно таково.



3.

Явленія переживанія ритма изслѣдованы довольно хорошо съ разныхъ точекъ зрѣнія, въ различныхъ связяхъ, и единственное, чего здѣсь не достаетъ, это—установленія систематическаго единства всѣхъ специальныхъ изслѣдованій. Благодаря этому, явленія, принципиально однородныя, трактуются, какъ разнородныя, а изъ тѣхъ, однородность которыхъ непосредственно очевидна, трудно сдѣлать какое-либо широкое употребленіе. Мы, конечно, не беремъ на себя обязанности—восполнить этотъ недостатокъ: это—трудная обязанность, а наша цѣль не требуетъ ея подъятія. Все же, свѣдя во едино явленія ритма, мы попытаемся намѣтить два признака, въ pendant къ тѣмъ, какія мы выше установили въ отношеніи къ переживанію экономіи.

Но предварительно—что мы будемъ разумѣть, говоря о ритмѣ? Мы понимаемъ, вслѣдъ за проф. Ов.-Куликовскимъ, ритмъ въ самомъ широкомъ смыслѣ, опредѣляя его, какъ *правильное, размѣренное чередованіе одной и той же операціи въ процессъ психическаго переживанія*. Данъ ли его источникъ въ пространствѣ или во времени, но съ психологической точки зрѣнія онъ сводится къ переживанію чередованія во времени воспринимающимъ это чередованіе субъектомъ.

Механизмъ ритмическаго переживанія безусловно совершенно непроизволенъ и заложенъ въ процессахъ нервно-сосудодвигательной системы. Она именно служитъ „приемникомъ“, въ которомъ реализуется ритмическое воздѣйствіе соотвѣствующихъ представленій или физическихъ процессовъ. Внѣ этой системы, внѣ связи съ нею—ни объективно-физически, ни субъективно-психологически—не могутъ быть даны явленія ритма; ритмическое—человѣческое слишкомъ человѣческое.

Имѣя это предварительно образованное понятіе ритма, мы можемъ непосредственно указать соотвѣствующія явленія, гдѣ бы и въ какихъ бы формахъ они не встрѣчались, и на основѣ этого широкаго круга данныхъ намѣтить существенные ихъ признаки.

Ритмъ данъ въ слѣдующихъ сферахъ: а) въ явленіяхъ того, что Тардъ называлъ интерментальной, коллективной психологіей, и что сводилъ отчасти къ процессу „повтореній“, б) въ явленіяхъ гипноза, внушенія; в) въ явленіяхъ аскетизма; г) въ практикѣ военной жизни е) въ музыкѣ, поэзіи и прочихъ однородныхъ „искусствахъ“, и т. д.<sup>1)</sup>

а. Въ одномъ изъ своихъ сочиненій, въ которомъ подведены итоги его идеямъ, Тардъ слѣдующимъ образомъ иллюстрируетъ то, что онъ называетъ социальнымъ повтореніемъ и въ чемъ видитъ основной фактъ социальной психологіи (которая, по его терминологіи, не различается отъ социологіи): „Внѣ всякаго сомнѣнія, что мы, живя въ обществѣ, всегда говоря, думая или дѣлая что-бы то ни было, каждую минуту подражаемъ кому-нибудь другому, за исключеніемъ тѣхъ рѣдкихъ случаевъ, когда мы сами вводимъ новшества; но и тогда не трудно доказать, что наши нововведенія не больше, какъ комбинація старыхъ образцовъ, и что они только тогда входятъ въ общественную жизнь, когда имъ начинаютъ подражать. Вы не говорите теперь ни одного слова, не воспроизводя безсознательно съ акцентомъ, свойственнымъ вашей средѣ, весьма старыхъ

<sup>1)</sup> Мы не претендуемъ на полноту въ этой классификаціи. Кромѣ того, мы опустили ту колоссальную область ритма, которую изучилъ К. Бюхеръ въ „Работѣ и ритмѣ“. Отчасти она, впрочемъ, входитъ въ рубрику „а“.



движеній голосовыми органами; вы не исполняете ни одного религіознаго обряда, не дѣлаете крестнаго знаменія, не прикладываетесь къ иконѣ, не молитесь, не воспроизводите при этомъ традиціонныхъ жестовъ и формулъ, перенятыхъ отъ предковъ; вы не отправляете военной или гражданской службы, не дѣлаете ничего въ своемъ ремеслѣ, не беря примѣра съ какого-нибудь образца; вы не дѣлаете ни одного мазка кистью, если вы живописецъ, не пишете ни одной строчки, если вы поэтъ, не подражая при этомъ болѣе или менѣе техникѣ и приѣмамъ той школы, къ которой вы принадлежите, и даже сама ваша оригинальность есть только сочетаніе банальностей, которое, въ свою очередь сдѣлается банальнымъ“<sup>1)</sup>.

Картина „повтореній“, набросанная съ такимъ блескомъ и живостью Тардомъ, рисуется намъ социальную реализацію явленій ритма. Въ индивидуальномъ переживаніи, гдѣ мы только и можемъ констатировать разыгрывающіеся въ социальной средѣ политическіе процессы, явленія ритма этого рода сводятся къ тому, что Д. С. Милль, въ трактатѣ „О свободѣ“, назвалъ культурнымъ китаизмомъ, и что гораздо опредѣленнѣе отмѣчено проф. Овсяннико-Куликовскимъ, когда онъ говоритъ о „психологическомъ мѣщанствѣ“: „это достаточно-устойчивое душевное равновѣсіе, приобретаемое человѣкомъ, когда онъ приспосабливается къ окружающей средѣ, со всѣмъ ея культурнымъ, идейнымъ, моральнымъ достояніемъ“<sup>2)</sup>.

Въ современномъ обществѣ, съ его культурой, городской цивилизаціей и ея аксессуарами, мы имѣемъ гигантскій очагъ обезличивающаго, выключающаго личность матеріала. „Здѣсь въ зданіяхъ и учебныхъ заведеніяхъ, въ чудесахъ и комфортѣ преобладающей пространство техники, въ формахъ общественной жизни и внѣшнихъ государственныхъ установленіяхъ сказывается такое подавляющее изобиліе кристаллизованнаго обезличеннаго духа, что передъ нимъ личность, можно сказать, совсѣмъ безсильна. Жизнь для нея становится съ одной стороны безконечно легкой, такъ какъ ей отовсюду напрашиваются возбужденія и интересы. Но съ другой стороны, ея жизнь слагается все болѣе и болѣе изъ безличнаго содержанія и матеріала, которые стремятся подавить специфически-личную окраску и оригинальность, такъ что для спасенія этого личнаго необходимы величайшая своеобразность и особенность“<sup>3)</sup>.

Этотъ обезличивающій ритмъ цивилизаціи гнететъ, душитъ индивидуальность, глушитъ переживанія *ichheit*, и на мѣстѣ оригинальности сплошь да рядомъ оказывается эксцентричность, какъ справедливо указывалъ Милль. „Прагматизмъ“ напр. является образцомъ послѣдней въ области философской мысли.

б) Ритмъ, данный въ состояніяхъ гипноза, сводится, какъ извѣстно, къ усвоенію личностью тѣхъ или иныхъ однообразныхъ операцій, которыя „выполняются безъ обсужденія, почти автоматически“<sup>4)</sup>.

Нѣтъ надобности доказывать, что явленія внушенія сопровождаются подавленіемъ переживанія *ichheit*: это слишкомъ хорошо извѣстно.

<sup>1)</sup> „Соціальныя законы“ русск. пер. 1901 г., стр. 14—15.

<sup>2)</sup> Собр. соч. т. V „Приложеніе къ статьѣ о Герценѣ. Къ пресловутому вопросу о „мѣщанствѣ“, стр. 204; ср. этику Спенсера и дарвинизма.

<sup>3)</sup> Simmel „Die grosstädte und das geistige Leben“, цитата изъ „Кирзиса соврем. правосознанія“ проф. Новгородцева, 306.

<sup>4)</sup> Сидись „Психологія внушенія“ русск. пер. 1902 г., стр. 19. Широкую картину социальной роли ритма внушенія рисуютъ спеціальныя



с. Подъ аскетизмомъ мы разумѣемъ не только тѣ явленія, которыя выражаются въ ненависти и истязаніяхъ „плоти“, но—и монашескую жизнь, проникнутую однообразнымъ тембромъ и представляющую ритмически-правильное чередованіе однихъ и тѣхъ же процессовъ, занятій и мыслей. Въ монашество, въ схиму бѣжали люди, которымъ претила ихъ вырывавшаяся вольно и безудержно индивидуальность; въ ней они видѣли источникъ страданій и муки, и, взыскавъ града, удалялись въ жизнь, болѣе или менѣе близкую къ идеалу буддійской Нирваны. Шопенгауеръ являетъ примѣръ того, какъ человѣкъ съ повышеннымъ до патологичности самочувствіемъ, съ яркими переживаниями *ichheit*, данными въ тѣсномъ синтезѣ съ гордыней и тщеславіемъ личности XIX в.—бѣжалъ отъ себя въ Нирвану, въ пучины безличности, чтобы въ нихъ потушить невыносимость мучительнаго реагированія индивидуальности на „жизнь“. Какъ извѣстно, аскетическое самонистязаніе фигурируетъ у него въ числѣ средствъ къ достиженію блаженства обезличенія.

d. Военная жизнь, особенно въ новое время, представляетъ, можетъ быть интереснѣйшее явленіе соціальной роли ритма. Современное человѣчество въ большинствѣ случаевъ—по разнымъ мотивамъ—антимилитаристично. Оно тяготеетъ къ мирной культурной работѣ, къ накопленію цѣнностей и безмятежному наслажденію ими. Звонъ оружія привлекаетъ его болѣе на парадахъ, гдѣ онъ данъ въ связи съ явленіями, производящими кое на кого импонирующее, почти эстетическое впечатлѣніе. Общество иногда довольно безропотно ассигнуетъ сотни милліоновъ на военныя надобности, но это своего рода оброкъ, смыслъ котораго тотъ, что, конечно, послѣ этихъ тратъ общество не тронуть въ культурной жизни: *Si vis pacem, para bellum!* Но къ живой военной практикѣ, къ крови и ранамъ, мы питаемъ отвращеніе, ужасъ.

И однако, нѣсколько лѣтъ военной службы, заведенной по напередъ установленному режиму, однообразныя занятія и манипуляціи—все это живо вытравляетъ индивидуальное нерасположеніе къ войнѣ. Мирный обыватель, чуть не падавшій въ обморокъ при вѣстяхъ о „X“ случаяхъ смертельныхъ ранъ въ сраженіи,—на войнѣ проникается общимъ настроеніемъ и механически совершаетъ убійство за убійствомъ. Гаршинъ навсегда останется трагическимъ примѣромъ обезличивающаго воздѣйствія ритма военной муштры.

е. Наконецъ, въ музыкѣ и въ лирической поэзіи, какъ это прекрасно выяснено проф. Овсяннико-Куликовскимъ, ритмъ данъ въ чистомъ почти видѣ. И здѣсь его психологическое переживаніе носитъ характеръ обезличивающій, давящій и устраняющій переживанія *ichheit*. Шопенгауеръ именно это и имѣлъ въ виду, рекомендуя вмѣстѣ съ аскетизмомъ—музыку и поэзію въ качествѣ подавляющихъ индивидуальность и переживанія *ichheit*. Вагнеръ, предпринимая въ Байретѣ грандіозную реформу опернаго театра, въ музыкѣ видѣлъ спасеніе новаго человѣка, измученнаго бременемъ своей личности. Ницше, въ періодъ дружбы съ Вагнеромъ, въ апологіи этого предпріятія, проведенной съ блескомъ, на который былъ спо-

криминалистическія изслѣдованія. См. Сичеле „Преступная толпа“, Тардъ „Преступникъ и преступленіе“, „Общественное мнѣніе и толпа“ и др. Многое для пониманія ритма внушенія даютъ психіатры; см. Бехтерева „Внушеніе“. Цѣнныя мысли и наблюденія—у Н. К. Михайловскаго въ рядѣ статей о герояхъ и толпѣ, во II томѣ. Собр. соч. Однако, лирика внушенія еще ждетъ изслѣдованія: это—непочатый уголь.



собенъ только этотъ поэтъ-мыслитель, выдвинулъ и подчеркнулъ эту мессіанскую роль музыки Вагнера. („Вагнеръ въ Байретѣ“).

Настоящее чудо для психолога—популярность и общепонятность лирической поэзіи. Вдохновенія Гейне и Пушкина, достигающія послѣднихъ высотъ лиризма, проникнутыя тѣми насквозь субъективными и своеобразными чувствами, источникомъ которыхъ были ихъ огромнаго развитія достигшія индивидуальности—эти вдохновенія, *поскольку въ нихъ данъ чистый лиризмъ*—преодолѣваютъ пространство и человѣческую обособленность и становятся достояніемъ десятилѣтняго карапуза, съ упоеніемъ декламирующаго: „Даръ напрасный, даръ случайный“...—въ той же мѣрѣ, какъ и интимнымъ переживаніемъ зрѣлаго человѣка, просвѣтленнымъ и углубленнымъ пониманіемъ и опытомъ жизни.

Это—своего рода „теленатія“, психологически противорѣчивая и невозможная... въ томъ лишь случаѣ, когда недостаточно учитывается обезличивающая, сверхличная роль лиризма и ритма.

Не увеличивая конкретныхъ примѣровъ, мы можемъ, опираясь на предшествующій обзоръ, подвести ему слѣдующій итогъ: *переживанія ритма обладаютъ свойствомъ обезличенія, нивелировки, подавленія переживанія ichheit.*

Другой признакъ, въ противоположность „относительности“ переживанія экономіи, мы можемъ назвать „безотносительностью лирическихъ переживаній“. Чтобы испытать лирическую эмоцію отъ стихотворенія Пушкина или Гейне, или оперы Вагнера, или симфоніи Чайковского—нѣтъ надобности устанавливать отношеніе между этими лирическими пьесами и другими, производить сравненіе и подводить ему итоги. Это не только излишне, но, пожалуй, и вредно, такъ какъ отвлекаетъ воспріятіе отъ ритмическаго воздѣйствія въ сторону сравненія, оцѣнки и прочихъ чисто интеллектуальныхъ операцій.

Такимъ образомъ, вполне достаточно для нашихъ цѣлей, мы можемъ утверждать, что лирическая эмоція, сопряженная съ переживаніемъ ритма, дана постольку, поскольку поддаются учету указанные два признака. Тамъ, гдѣ они не могутъ быть констатированы,—объясняющая сила лиризма кончается и нужно искать другое объясненіе.

#### 4.

Итакъ, мы сумѣемъ теперь безошибочно различить въ интеллектуальной эмоціи два ея самостоятельныхъ элемента: стоитъ только пристальнѣе взглянуть въ наши переживанія.

И вотъ мы и попытаемся сдѣлать это—но, какъ и прежде, методически и безъ большихъ подробностей. Такъ какъ, въ сущности, рѣчь идетъ о томъ, чтобы отграничить эмоциональный рефлексъ экономіи мысли отъ лирической эмоціи, вызываемой ритмомъ мысли, то наша задача сводится къ обнаруженію въ нашихъ интеллектуальныхъ эмоціяхъ лирическаго момента.

Я рѣшаю математическую задачу, сущность которой не сразу улавливаю и рѣшеніе которой для меня неясно. Послѣ различныхъ неудачныхъ пробъ и поисковъ, я, наконецъ, попадаю на истинную дорогу и—рѣшеніе готово, отвѣтъ найденъ, контрольныя операція удостовѣряютъ его безошибочность. И я испытываю пріятную эмоцію экономно затраченныхъ силъ, легкій подъемъ самочувствія, явственный голосъ *ichheit*. („я сдѣлаю!“).

Потомъ я принимаюсь за рядъ совершенно аналогичныхъ задачъ,



быстро и почти автоматически рѣшаю ихъ. Я и теперь обнаруживаю въ себѣ легкое, нѣжное настроеніе. Но оно уже не повышаетъ моего самочувствія, сознание *ichheit* въ немъ совершенно незамѣтно. Мнѣ пріятно, легко и радостно,—но при этомъ всѣ эти настроенія я не отношу къ „себѣ“, точно вдругъ кантіанское „сознаніе вообще“ „материализировалось“, какъ на спиритическихъ сеансахъ, и „я“ растворился въ „немъ“. Я не испытываю никакой экономіи, не произвожу никакихъ сравненій. Я только—точно качаюсь въ волнахъ, то подымаясь, то опускаюсь.

Другой примѣръ.—Я читаю впервые Канта. Какъ извѣстно, кенигсбергскій мудрецъ писалъ не для „толпы“, а для лицъ, равныхъ ему по развитію. Это—очень рискованно, такъ какъ Кантъ, увы! былъ единственъ въ своемъ родѣ, а „толпа“ желаетъ постичь его, не будучи одинаковаго съ нимъ развитія. Поэтому—чтеніе „Критики чистаго разума“ въ первый, второй разъ—очень трудно, отнимаетъ массу энергіи, ставить множество сопротивленій, преодоленіе которыхъ дается съ трудомъ, но возжелѣнный конецъ книги завершается все же сознаніемъ, что могло быть и хуже, вмѣсто половины непонятой книги—чтеніе могло окончиться совершеннымъ непониманіемъ. Наконецъ, когда вы думаете, что „Критика“ понята цѣликомъ, неясностей не осталось, кромѣ тѣхъ, которыя были таковыми и для самого Канта,—ваши эмоціи принимаютъ иной характеръ. Вы читаете Канта для успокоенія, для приведенія себя въ тихое, радостное настроеніе,—и, дѣйствительно, испытываете его. Читая теперь „Критику“, вы перестаете себя сознать, вы не „берете“ препятствій, и переживанія *ichheit* заглушаются. Опять выступаетъ на сцену „сознаніе вообще“, и вы въ настроеніи становитесь послѣдователемъ Виндельбанда, Риккерта, Шуппе, Ремке... При этомъ, вы настолько уходите въ процессы созерцанія, что теряете способность интеллектуальной оріентировки. Вы, напр. не сопоставляете Канта, въ смыслѣ трудности пониманія, съ Лейбницемъ или Юмомъ. Вы дѣлали это прежде, когда шли приступомъ на Канта и сочувственно вторили комплиментамъ, которые онъ щедро расточаетъ по поводу стилистическихъ преимуществъ Юма. А теперь—нѣтъ сравненія: вы именно растворяетесь, „вчувствуетесь“, вдумываетесь въ мысли великаго философа, и ихъ гармонія и ритмъ гасятъ вашу сравнивающую дѣятельность.

Достаточно примѣровъ—иначе я усыплю читателя ихъ однообразнымъ ритмомъ<sup>1)</sup>.

Совершенно ясно, что интеллектуальная эмоція, казавшаяся на взглядъ элементарной—сложна, что *есть моменты*, когда преобладаніе пріобрѣтаетъ въ ней эмоціональный рефлексъ экономическаго протеканія интеллектуальной работы, и ему на смѣну, при наличности опредѣленныхъ условій, устраняющихъ переживаніе экономіи, приходятъ моменты, когда явственно можно констатировать эмоцію, сопряженную съ ритмомъ мысли. Въ дальнѣйшемъ мы увидимъ, что это чередованіе условій отнюдь не устраняетъ совершенно ту или другую эмоцію, но лишь доставляетъ какой-либо изъ нихъ преобладаніе въ интенсивности, такъ что она одна отчетливо усматривается, другая же, данная съ ней въ синтезѣ, сообщаетъ ей тембръ, выступая въ качествѣ своего рода обертона. Но предварительно мы должны покончить съ доказательствомъ того, что въ интеллектуальной эмоціи дѣйствительно есть и лирическій моментъ. Мы всѣмъ предшествующимъ ходомъ изложенія доказывали это, но завершеніе будетъ дано въ томъ слу-

1) Легко понять, какъ подобрать другіе.



чаѣ, когда мы сумѣемъ раскрыть тотъ ритмъ мысли, съ которымъ необходимо сопряжено переживаніе лирической эмоціи въ научно-философскомъ творествѣ. Есть ли такой ритмъ—и если да, то въ чемъ именно онъ состоитъ? Да, есть—ритмъ логическій.

5.

Прежде всего, я укажу на то, что буду разумѣть, говоря здѣсь о логической стихіи.

Человѣческая интеллектуальная дѣятельность можетъ разсматриваться съ двухъ точекъ зрѣнія. Она либо *процессъ* или система процессовъ, классифицируемыхъ такъ или иначе, либо извѣстное *содержаніе, смыслъ, значеніе*.

Съ первой точки зрѣнія вся дѣятельность мысли субъективна—въ томъ смыслѣ, что ея нельзя не мыслить въ видѣ функціи того или иного человѣческаго индивидуализма. Это—точка зрѣнія психологіи. Со второй точки зрѣнія все мышленіе—совершенно объективно. Въ любомъ сужденіи его содержаніе таково, что не даетъ права полагать, будто оно принадлежитъ какому либо субъекту—человѣческому, родовому, „гносеологическому“, божественному, какому угодно. Смыслъ сужденія: „я читаю книгу“ таковъ, что изъ него нельзя заключить, будто этотъ смыслъ мой, г-на имя-рекъ. Въ немъ данъ извѣстный моментъ, о которомъ нѣчто высказывается: именно субъектъ сужденія и предикатъ, который къ нему относится. И ничего другого въ содержаніи, въ смыслѣ сужденія нѣтъ. Такимъ образомъ, когда Декартъ провозгласилъ свое знаменитое „*cogito ergo sum*“, опредѣлившее характеръ послѣдующей философіи, то онъ сдѣлалъ ложное заключеніе, на которое его не уполномочивали его посылки <sup>1)</sup>. Заключеніе это правильно постольку, поскольку сужденіе представлено не какъ извѣстное содержаніе, смыслъ—а какъ психическій процессъ. Такъ что онъ перешелъ незамѣтно съ логической на психологическую почву, а такъ какъ послѣдующая философія этого не примѣтила, а повторила за нимъ *bona fide*, то и получилось то, что извѣстно подъ именемъ психологизма. Кантъ и его послѣдователи, всячески протестующіе противъ психологизма, попали однако въ заколдованный кругъ, принявъ посылку Декарта. Оттуда—комическая картина: нѣмецкіе кантіанцы, ярые антипсихологи, къ удивленію оказываются сами психологами и наперерывъ обвиняютъ другъ друга въ ереси и злостныхъ психологическихъ заблужденіяхъ. Для кантіанца—сбросить съ себя психологизмъ такъ же невозможно, какъ переступить свою тѣнь.

Логическая точка зрѣнія на познаніе видитъ въ немъ *содержаніе, смыслъ—или систему таковыхъ*. Это содержаніе, смыслъ—она мыслить, какъ объективныя—т. е. не зависящія отъ произвола субъекта. Но что значить—быть объективнымъ? Обыкновенно объективнымъ почитается все, что дано либо въ пространствѣ, либо во времени. Но такъ какъ логическій смыслъ познанія *не зависитъ* отъ пространства и времени, то его объективность надо понимать иначе: это *объективность значимости*. Сужденіе „дважды два=4“ объективно, но *не въ пространствѣ*—оно не матеріально, и *не во времени*,—оно не есть психическій процессъ,—а *логически-значимо*,—такъ какъ въ немъ есть „смыслъ“.

<sup>1)</sup> Ср. Вл. Соловьевъ „Теоретическая философія“. Собр. соч., т. VІІІ.



Итакъ, объективность познаванія есть объективность значимости. Я буду называть ее просто *логической объективностью*.

Всякая объективность, поскольку она дѣйствительная, настоящая объективность, сопряжена съ особыми психологическими процессами. Чтобы не выходить за предѣлы обсуждаемаго вопроса, я укажу на то, что установлено въ эстетикѣ давно, а теперь въ примѣненіи къ лирикѣ доказано проф. Овсяннико-Куликовскимъ. Именно—пространство и время, и все, что дано въ нихъ, вызываютъ въ субъектѣ тѣ или иные реакціи. Такъ напр. лирическія эмоціи, данныя въ музыкѣ, въ поэзіи—своимъ объективнымъ коррелятивомъ имѣютъ слуховой ритмъ, данный и переживаемый, какъ извѣстное, правильное чередованіе во времени. Лирическія эмоціи въ танцахъ, живописи, архитектурѣ и скульптурѣ—психофизическій коррелятъ имѣетъ въ ритмѣ, переживаемомъ, какъ правильное чередованіе въ пространствѣ. Такъ же точно, если логическая объективность есть подлинная объективность, то и она должна выражаться въ такомъ же или аналогичномъ психологическомъ реагированіи. Считаю нужнымъ прибавить, что, разумѣется, не объективность пространства и времени возбуждаетъ эмоціи, но специфическое—именно психофизическое—реагированіе субъекта на эту объективность. Это прекрасно выяснено въ статьѣ проф. Ов.-Куликовского. И такъ же точно, если мы станемъ отыскивать логическія эмоціи, то это не будетъ значить, будто соотвѣтствующій ритмъ данъ въ самой логической объективности. Какъ и въ первомъ случаѣ, ритмъ, коррелятивный логической эмоціи, данъ въ реагированіи субъекта на логическую объективность. Проф. Ов.-Куликовскій, выясняя это въ отношеніи къ пространству и времени, раскрылъ механизмъ явленія, указавъ на особые свойства времени и пространства, какъ объективностей, обуславливающія ритмическое реагированіе субъекта. Параллельно этому, мы укажемъ на такія свойства логической объективности, благодаря которымъ реагированіе субъекта пріобрѣтаетъ ритмическій характеръ. Вотъ въ общихъ чертахъ эти свойства.

Логическое существо сужденія, какъ сказано выше, очень однообразно. Несмотря на мыслимое разнообразіе конкретныхъ сужденій, всѣ они состоятъ изъ *двухъ моментовъ*—субъекта и предиката. Обыкновенно, въ составѣ сужденія съ логической стороны, усматриваютъ, кромѣ субъекта и предиката, еще и „отношеніе предиката къ субъекту“ или „связку“. Это больше традиція, чѣмъ необходимость. Когда пытаются ее мотивировать, то ссылаются на тогъ, будто бы, „фактъ“, что субъектъ и предикатъ „сами по себѣ“ еще не образуютъ сужденія, ибо таковое дано въ порядкѣ установленія того или иного—положительнаго (утвердительнаго) или отрицательнаго—отношенія между ними. Здѣсь допускаются двѣ чудовищныя ошибки. Разсматривая сужденіе съ *психологической* стороны, мы дѣйствительно констатируемъ въ его составѣ элементъ утвержденія или отрицанія, который нѣкоторые мыслители слишкомъ безосновательно цѣликомъ различаютъ на „одобреніе“ и „порицаніе“. Но когда тѣ же мыслители полагаютъ это наблюденіе въ основу *логической* теоріи сужденія, хотя бы какъ угодно „преобразовывая“ его, то имѣетъ мѣсто вторженіе точки зрѣнія *процесса* въ явленія *смысла*, смѣшеніе психологіи съ логикой, психологизмъ. А психологизмъ—теоретически—похороненное, фактически—отпѣваемое ученіе. Это—во-первыхъ. А во-вторыхъ, разъ ужъ, вмѣсто логики, занимаются психологіей, полезно, во всякомъ случаѣ, не особенно выходить за рамки метода, а даже напротивъ, ни шагу безъ него не ступать. Между тѣмъ, разсуждая вышеприведеннымъ образомъ,



о методѣ психологіи забываютъ самымъ невѣроятнымъ образомъ. Методъ формулированъ въ слѣдующемъ memento: психическая жизнь—не механическая система атомовъ, а неразрывное цѣльное единство, синтезъ. Поэтому, нѣтъ ни одного психического *явленія*, на которое можно было бы смотрѣть атомистически: даже въ ничтожнѣйшемъ переживаніи обнаруживается синтетическая его природа. Въ силу этого, когда изъ общей душевной связи вырываютъ элементы, подлежащіе изученію, ихъ необходимо искусственно конструировать. И тогда не слѣдуетъ думать, что въ нихъ дана психическая жизнь: они—эти элементы—лишь азбука, по которой мы можемъ „вчитываться“ въ содержаніе психической жизни, данномъ въ непосредственномъ переживаніи (unmittelbare Erlebniss). Если, забывая до конца символическій характеръ психологической классификаціи и описанія, отъ тождественно построенныхъ „элементовъ“ думаютъ перейти къ этому „непосредственному“, синтетическому насквозь переживанію, связавъ „элементы“ моментомъ душевнаго синтеза, на манеръ того, какъ связываютъ веревками, то выходитъ грубая психологическая макулатура: синтезъ—не веревки, и данъ не тамъ только, гдѣ онѣ надобны, а въ цѣломъ и въ мельчайшемъ моментѣ душевной жизни. Поэтому, глубоко ошибочно, построивъ сужденіе изъ двухъ методологическихъ атомовъ—субъекта и предиката, спохватиться вдругъ и догадаться, для приданія ихъ системѣ единства, ставить между ними синтетическій актъ утвержденія или отрицанія. Не эта вставка, „связка“ синтетична (какъ искусственно просунутая между искусственными же атомами—фикціями), а все сужденіе, какъ цѣльное единство, есть актъ синтетическій. И когда отъ этого синтеза, уловимаго лишь въ переживаніи, переходятъ къ анализу, символически правящему все на тотъ же синтезъ, то здѣсь уже можно обойтись безъ ирраціональнаго и предѣльнаго понятія синтеза. А потому, психологія сознанія смысла сужденія достаточно полно выражена, разъ установлены субъектъ и его утвержденіе или отрицаніе. Здѣсь два, и только два, какъ и въ смыслѣ сужденія, момента; только обнаруживаются они въ иной психической—формѣ. *Психологическій* механизмъ осознанія этого можетъ быть аналитическій или синтетическій, но въ обоихъ случаяхъ осознать сужденіе значить мысленно перейти отъ одного момента къ другому. Такъ какъ осознаніе есть психическій процессъ, то для его совершенія необходимо время. Поэтому, *психологія осознанія смысла сужденія состоитъ въ болѣе или менѣе длительномъ во времени переходѣ отъ одного члена къ другому, какъ бы не совершался этотъ переходъ—аналитически и синтетически, или только аналитически, какъ думаютъ одни, или только синтетически, какъ думаютъ другіе.* Но такъ какъ все познаніе распадается съ логической точки зрѣнія на сужденія,—то въ сущности, съ точки зрѣнія психологіи осознанія какого-либо познанія, мы имѣемъ однообразное повтореніе только что описаннаго процесса осознанія смысла сужденія. Такимъ образомъ, *познавать—это съ психологической точки зрѣнія означаетъ—совершать рядъ чередующихся во времени однообразныхъ процессовъ.* Но такое чередованіе, и при томъ правильно, ничѣмъ ненарушенное, и есть ритмъ. Слѣдовательно—*психологическое реагированіе* на логическую объективность состоитъ въ обнаруженіи психофизическаго механизма ритма съ его воздѣйствіемъ на чувствующую сферу, дающемъ въ конечномъ счетѣ лирическую эмоцію.

Съ другой стороны логическій составъ познанія обнаруживается въ осо-



быхъ сочетаніяхъ сужденій, называемыхъ умозаключеніями. Какъ извѣстно, этихъ умозаключеній немного. По своей структурѣ они трехчленны. Съ психологической точки зрѣнія осознаніе умозаключеній сводится къ мысленному, развернутому во времени, восхожденію отъ одного къ другому и далѣе къ третьему члену умозаключеній. Поскольку же знаніе на каждомъ шагу даетъ умозаключенія,—постольку познавать значить повторять неопредѣленное число разъ и при томъ правильно—ибо умозаключенія непрерывны—одну и ту же психологическую операцію. Но такъ какъ психофизическая природа ритма именно такова, то и въ умозаключеніяхъ мы имѣемъ другой источникъ ритмическихъ реагированій, возбуждающихъ въ чувствующей сферѣ сознанія лирической эмоціи.

Въ сущности, всякій логическій актъ опирается на предпосылку, что онъ данъ въ связи необходимости, вѣчности и безконечности. Это только обратная сторона того обстоятельства, что логическіе акты не зависятъ отъ индивидуальнаго произвола, ибо необходимость и есть отрицаніе такого произвола; что они не зависятъ отъ времени, ибо вѣчность есть отрицаніе всякаго времени; что они не зависятъ отъ пространства, ибо безконечность есть отрицаніе пространственной протяженности. Но такъ какъ это свойство логическихъ актовъ должно осознаться психологически, то мы имѣемъ слѣдующіе психологическіе коррелятивы указанныхъ свойствъ.

Мы не въ состояніи представить себѣ завершенную, чистую необходимость. Какъ только мы пытаемся сдѣлать это, наша мысль на чемъ нибудь да останавливается, ищетъ точки опоры, своего рода *causa sui*, дѣйствующую уже свободно, а не сообразно *divina necessitas*. Обыкновенно, такая *causa sui*, обязательно постулируемая, отодвигается въ неопредѣленную туманную даль, и въ направленіи къ ней мы строимъ цѣпь необходимыхъ связей. Тогда мы получаемъ неопредѣленно длинный рядъ связей, одинаковыхъ въ своей необходимости. И эта одинаковость, повторенная неопредѣленное число разъ, въ направленіи къ болѣе или менѣе туманной *causa sui*, и представляетъ суррогатъ, психологическій коррелятивъ логической категоріи необходимости. Такъ какъ она есть представленіе неопредѣленно-длительнаго ритма, то въ чувствующей сферѣ ей отвѣчаетъ соответствующая лирическая эмоція. Слѣдовательно, процессъ психологическаго осознанія логической категоріи необходимости есть источникъ ритма и лиризма.

Категорія вѣчности психологически непредставима. Какъ и категорія необходимости, она замѣняется психологическимъ суррогатомъ въ процессѣ осознанія. Характеръ этого представленія можетъ такъ или иначе разнообразиться, но его свойство всегда вытекаетъ изъ обстоятельства, которое мы разъясимъ на примѣрѣ. Напримѣръ, вѣчность часто представляютъ себѣ въ формѣ однообразнаго всплеска волнъ, или паденія дождевыхъ капель, или постукиванія и раскачиванія маятника. Это—очень искусная имитация. Вѣдь время, какъ извѣстно, обладаетъ свойствомъ необратимости. „Вчера“—не то, что „сегодня“, а „сегодня“—не то, что „завтра“. Потокъ времени есть какъ бы символъ непрерывнаго творчества все новаго и новаго. Отсюда понятно, что къ такому отрицанію временнаго процесса, какъ вѣчность, можно подойти психологически, представивъ себѣ время безъ свойства необратимости, какъ утомительную тавтологію и однообразіе. А это можно сдѣлать, построивъ искусственную (но, конечно, не намеренно и „безсознательно“) картину процесса, въ которомъ „завтра“



ничѣмъ ни отличается отъ сегодня, и „ $n+1$ “-ое „завтра“ по всѣмъ пунктамъ, кромѣ того, что оно  $n+1$  по порядку слѣдованія, совпадаетъ съ „ $n$ “-тымъ „сегодня“. Образы однообразно плещущихъ волнъ, паденіе капель и пр.—все это попытки символизировать указанную имитацию. Такимъ образомъ, *представленіе категоріи вѣчности реализуется въ видѣ однообразнаго и правильнаго повторенія одной и той же психической операціи: въ этомъ данъ ритмъ и лиризмъ.*

Наконецъ, категорія безконечности, подобно двумъ первымъ „идеямъ“, психологически непредставима: ея суррогатомъ служить то, что Гегель называетъ „дурною безконечностью“. Мы не будемъ доказывать, что въ этомъ представленіи заключена ритмика и лиризмъ, такъ какъ считаемъ это обоснованнымъ въ замѣчательномъ этюдѣ Д. Н. Овсяннико-Куликовского „Идея безконечности въ положительной наукѣ и реальномъ искуствѣ“<sup>1)</sup>.

Такимъ образомъ, то, что мы называемъ логической объективностью, обладаетъ свойствами, въ силу которыхъ психологія осознанія этой объективности реализуется въ формѣ ритма, называемаго логическимъ; и этотъ ритмъ составляетъ психофизическую сторону логического или научно-философскаго лиризма.

Изъ вышеприведеннаго анализа слѣдуетъ, что этотъ лиризмъ данъ всюду, гдѣ есть мысль и попытка мыслить. И этимъ объясняется то, что въ механическомъ рѣшеніи задачъ или повторномъ чтеніи Канта мы обрѣтаемъ особое наслажденіе, безспорно эмоціальное и лирическое, а потому принципиально-отличное отъ интеллектуальныхъ эмоцій, представляющихъ специфическій рефлексъ экономіи умственныхъ силъ.

## 6.

Лиризмъ, сопряженный съ процессомъ научно-философскаго творчества, даннаго въ любыхъ формахъ интеллектуальной работы, начиная съ ея „вершинъ“ и гениальныхъ проблесковъ, кончая ея низами и полною обыденностью—этотъ лиризмъ есть явленіе безспорно существующее и, сравнительно, легко уловимое. На основаніи всего, сказаннаго выше, мы можемъ даже утверждать, что это—явленіе весьма и весьма распространенное, повседневное, ибо рѣдко когда мы не „мыслимъ“. А между тѣмъ, въ равной мѣрѣ не подлежитъ сомнѣнію и то, что лирическія переживанія этого типа все же очень исключительны, едва-ли не составляя привиллегію той аристократіи духа, которую вѣка человеческой эволюціи воспитали на утонченной и возвышающей умственной работѣ. И если мы желаемъ, чтобы наши заключенія отвѣчали этому положенію дѣлъ, то обязаны и найти и уяснить существо условій, общее сѣвленіе которыхъ ставить ограничения росту научно-философскаго лиризма. Трудно учесть все ихъ многообразіе, къ тому же неопредѣленно мѣняющееся отъ случая къ случаю. Мы желали бы уловить самое существенное.

Сюда должно быть отнесено явленіе разложенія первобытнаго психическаго синкретизма и образованія новыхъ специализированныхъ формъ умственнаго труда. Это наблюдается въ одинаковой мѣрѣ какъ въ данномъ случаѣ, такъ, напр., въ лирической поэзіи. Последняя пережила цѣлый циклъ „перевоплощеній“. Ея источники и зародыши даны въ эле-

<sup>1)</sup> Последній разъ перепечатанъ въ VI т. Собр. соч.



ментарномъ ритмѣ и лиризмѣ языка—въ звукахъ, въ ихъ слоговыхъ сочетаніяхъ, въ удареніяхъ и т. д. Поэтому, первобытная не-дифференцированная рѣчь была одинаково и „прозой-эпосомъ“, и „стихомъ-лирикой“. И лишь потокъ эволюціи раскололъ это единство или синкретизмъ, дабы въ горнилѣ человѣческой культуры выковать и отлить изъ него новыя формы, болѣе совершенныя и цѣлесообразныя. Мы получили специализацію работы художника и имѣемъ лириковъ и лирику, и эпиковъ, и эпосъ. Какъ всякая специализація, художественная работа требуетъ все болѣе и болѣе высокой подготовки и „привзанія“: писать романы и лирическія поэмы становится все труднѣе и труднѣе, хотя ихъ пишутъ все больше и больше (только это—не искусство, а лубочная промышленность).

Лирика научно-философскаго творчества, данная въ элементарно-первобытной формѣ мысли сплошь и рядомъ, постепенно, въ порядкѣ родовой и индивидуальной эволюціи, специализировалась и стала „профессіей“ спеціальнаго „класса“. „Профаны“—разные спеціалисты другихъ отраслей труда—перестали культивировать нѣжные побѣги лиризма мысли—кто волей, кто неволей, или, пожалуй, совершенно неволей. Жизненные будни въ широкомъ смыслѣ слова, съ ихъ назойливымъ шумомъ, суетой жизненной борьбы, волненіями и страстями разныхъ формъ отставанія существованія—все это стало обычной атмосферой, въ которой мы купаемся и которая слишкомъ громко, слишкомъ властно захватываетъ насъ, чтобы слабыя эмоціи мысли могли дойти до сознанія. Все искреннѣе мы вынуждены признаваться, что лишь „то для насъ и дѣйствительно, что для нашего тѣла чувствительно“. Голосъ лирическихъ эмоцій мысли потухаетъ въ мірѣ грохота, шума и безтолочи будней. И лишь за-творничество и схимничество, высокія стѣны и тихій уютъ ученыхъ монашескихъ обителей, уносящая за предѣлы грохочущаго царства будничной культуры, суровыя кельи, въ родѣ кельи ученаго—святаго Спинозы—вотъ спеціальныя пункты, гдѣ умиротворенная душа современнаго человека становится доступной и воспримчивой къ ритму логической объективности. Здѣсь лишь мысль и ея волненія овладѣваютъ его душой и наполняютъ ее на вершинахъ творчества религіознымъ благоговѣніемъ.

Но эволюція въ своемъ безудержномъ бѣгѣ не щадитъ и ученыхъ келій. И сюда врывается ея разрушительно-созидающее вѣяніе. Ученая каста, нѣкогда единая, дифференцируется—кто знаетъ въ какихъ формахъ въ отдаленномъ будущемъ, но очень отчетливо въ двухъ формахъ сейчасъ и въ ближайшемъ будущемъ. Мы попытаемся въ общихъ чертахъ охарактеризовать психологію этихъ типовъ интеллектуальнаго творчества, оставаясь въ предѣлахъ явленій и теорій, изложенныхъ выше.

Интеллектуальная эпопея, какъ показалъ предшествующій анализъ, сложна, разлагаясь на эмоцію экономіи мысли и лирическую эмоцію логическаго ритма. Мимоходомъ было указано, что, обыкновенно, эти эмоціи нераздѣлимы фактически, разнообразясь лишь въ степеняхъ интенсивности, достигающей преобладанія той или другой. Это явствуетъ изъ того, что всякая умственная работа, представляя затрату мысли, протекаетъ болѣе или менѣе экономно и въ случаяхъ повторной работы; и какъ бы ни была ничтожна эта экономія, она реализуется и рефлектируется въ сознаніи, какъ эмоція. Нѣтъ научно-философскаго творчества (включая въ него „созданіе“ и „воспроизведеніе“, какъ психологическіе гомологи), лишеннаго этой эмоціи. Но когда она не возрастаетъ до осязательной интенсивности, на ряду съ ней выступаетъ, болѣе или менѣе явственная, эмоція



логического ритма. И ея перебой, особенно на вершинахъ мысли, звучать громко и властно, заглушая голосъ эмоціональнаго рефлекса экономіи. Вѣрнѣе, здѣсь получается своего рода психическая мелодія, тонъ которой задаетъ лирическая эмоція, а тембръ собирается эмоціей экономіи мысли.

И наоборотъ, когда экономія переживается въ острой эмоціональной формѣ, она настолько овладѣваетъ чувствующей сферой, что вліяніе лирической эмоціи мысли затушевывается, образуя въ свою очередь обер-тонъ, окрашивающій основную эмоцію.

Отсюда—признаки явленія, описаннаго въ началѣ статьи подъ именемъ „интеллектуальной эмоціи“. Въ этой сложной эмоціи, представляющей психическій синтезъ двухъ элементовъ, мы по временамъ констатируемъ что-то бодрящее, вздымающее, повышающее интенсивность *ichheit*, но этотъ мотивъ погруженъ, растворенъ въ безмятежномъ и безличномъ настроеніи, утихотворяющемъ и упорядочивающемъ душевный строй. Эти мотивы то гармонируютъ, то диссонируютъ—когда ихъ интенсивное равновѣсіе нарушается; но въ сознаніи, еще не анализирующемъ, они воспринимаются какъ цѣлостное единство.

Можно установить два типа умственной работы, въ зависимости отъ которыхъ стоятъ тонъ и тембръ интеллектуальной эмоціи. Въ одномъ случаѣ подавляющую роль играетъ эмоціональный рефлексъ экономіи мысли, лирическая же эмоція очень мало замѣтна,—почти не обнаруживается. Въ другомъ, напротивъ, преобладаніе пріобрѣтаетъ логическая эмоція, а эмоція ритма почти не доходитъ до сознанія.

Первый типъ можно назвать *типомъ научной работы*; второй—*типомъ работы философской*.

Въ научномъ творчествѣ все опредѣляется цѣлью и цѣнностью, объединяемыми въ одномъ понятіи: „открытіе“. Ученый, даровитый или посредственный, „узкій специалистъ“ и „аналитикъ“, или „разносторонній умъ“ и „синтетикъ“—одинаково работаетъ только такъ и для того, чтобы „пролить свѣтъ“ на „новое“, еще „не извѣстное“, включить „не знакомое“ въ связь „знакомаго“, „старого“. Онъ старается что-либо „открыть“, „изобрѣсть“, „придумать“, „сказать“ такое, что никѣмъ до него „не сказано“, „внеести свою лепту“ въ науку. Нельзя думать, что это—просто „спортъ“, страсть къ новшествамъ. Конечно,—и здѣсь не безъ „уродовъ“, или, въ предѣлахъ одной индивидуальности—не безъ временныхъ и скоро преходящихъ „уродствъ“. Но это—нѣчто иное, относящееся къ патологіи. Здѣсь же рѣчь идетъ о *чистомъ* психическомъ типѣ, опредѣляемомъ руководящею цѣлью и цѣнностью. Воля къ открытію, созиданію, являющаяся таковою цѣнностью, это—только программное выраженіе требованія, воплощаемаго научнымъ творчествомъ—найти, открыть такіе способы, методы траты умственныхъ силъ, съ которыми сопряжена была бы наибольшая выгода—т. е. отыскать все прогрессирующую экономизацію мышленія. Въ прямой психологической и, пожалуй, логической, связи съ этимъ стоитъ то, что можно назвать профессиональнымъ прагматизмомъ ученыхъ. Въ отношеніи къ „системѣ“, къ теоріи они болѣе или менѣе равнодушны. Въ нихъ имъ бросается въ глаза лишь одно: какъ „работаетъ“ „теорія“, „система“, полезный ли она инструментъ, удобный ли она *Zweckapparat*. Опредѣленіе Duhem'a, что такое физическая теорія, еще довольно умѣренно, но тѣмъ болѣе типично: „Une théorie phisique n'est pas une explication. C'est un système de propositions mathématiques, deduites d'un petit nombre de principes, qui ont pour but de représenter aussi simplement, aussi



*complètement et aussi exactement que possible, un ensemble de lois expérimentales*"<sup>1)</sup>. Поскольку и до каких поръ „теорія“ и „система“ удовлетворяють этимъ условіямъ, онѣ—„истинны“. Но если найдены новые способы мыслить, если они лучше, „выгоднѣе“ „работаютъ“—старыя системы—уже поверженные кумиры и, увы! сходятъ только за отбросы, но отнюдь не за развѣнчанныхъ боговъ. Прагматическій цинизмъ и безпринципность самымъ характеромъ работы ученаго возведены въ принципъ цѣлесообразности—единственный принципъ, которому возжигается фиміамъ прагматизмъ.

Набрасывая эту характеристику, мы отнюдь не забываемъ, что никакая научная работа не можетъ быть цѣнной, если она не опредѣляется извѣстными систематическими требованіями, направляющими индивидуальный произволъ интересовъ. Это—безспорно, настолько, что, съ опредѣленной точки зрѣнія, мышленіе есть систематизація, а работа ученаго въ своихъ объективныхъ результатахъ и внутреннемъ механизмѣ, ихъ производящемъ—равнымъ образомъ есть работа систематизирующая. Но здѣсь рѣчь идетъ о психологической структурѣ того очень оригинальнаго *отношенія* къ „системѣ“, которое *типично и цѣлесообразно* въ научномъ творчествѣ. И въ интересахъ общей культуры мысли такое отношеніе слѣдуетъ лишь привѣтствовать.

Въ силу того, что этотъ типъ работы опредѣляется волей къ экономіи, сбереженію умственныхъ силъ, онъ сопряженъ съ интенсивнымъ переживаніемъ эмоціи экономіи. Оттуда-то, обыкновенно, повышенное самочувствіе и ощущеніе *ichheit*, характерное для ученаго изслѣдователя, которое составляетъ отличный признакъ эмоціи экономіи. Эта интенсивность настолько повышена, что сравнительно слабое воздѣйствіе логическаго ритма съ трудомъ поддается осознанію. Соответствующая эмоція звучить, какъ обертонъ, окрашивая основную эмоцію. И потому, если бы кто-либо вздумалъ у ученаго или въ воспроизведеніи (первоначальномъ) его работы искать эмоцію логическаго ритма, то навѣрное, вмѣсто нея, нашелъ бы нѣчто противоположное—именно эгоцентрическую эмоцію экономіи мысли. Въ порядкѣ эволюціи, изъ ученой касты выдѣлялся подклассъ, монополизировавшій преимущественно эту послѣднюю. Лирика мысли становится ему все болѣе и болѣе чужда *въ его работѣ*, служащей родникомъ, возбудителемъ совсѣмъ иныхъ переживаній, сопряженныхъ съ мыслью.

Типъ философской работы психологически противоположенъ только что очерченному. „Философъ“ не ищетъ „новаго“, не пылаетъ жаждою „открытія“. Онъ даже съ нѣкоторою ироніей и непріязнью созерцаетъ всю эту суету. Иронія вытекаетъ изъ того, что цѣнность, которая опредѣляетъ направленіе его творчества, есть система, цѣлое, безпротиворѣчивая связь единства, а „все прочее“ представляется не то, что безполезнымъ, но второстепеннымъ. Непріязнь получаетъ импульсъ въ опасеніи за нерушимость и цѣльность системы, которую какое-либо новое открытіе можетъ поколебать. Философъ доволенъ даннымъ и привычнымъ, ибо оно не требуетъ отвлеченія отъ главной цѣли—систематизаціи. Тамъ, гдѣ въ „данномъ“ есть пробѣлы, недостатки—онъ кладетъ заплаты,—„чинить дырки мірозданья“, по злому, по психологически правильному выраженію Гейне. Стройность, гармонія, единство обоснованія, абсолютность и застылость, отрѣшеніе отъ условностей „случайнаго“ и созерцаніе необходимаго *sub*

<sup>1)</sup> La théorie phisique. Son objet et sa structure, Paris 1906, p. 26.



*specie aeternitatis*—все это будить въ его душѣ неизсякаемый источникъ эмоцій—тихихъ, умиротворяющихъ, наполняющихъ его довольствомъ и покоемъ—эмоцій лирическихъ, данныхъ въ переживаніи логического ритма мысли.

Въ систематизаціи, какъ указывалъ Авенаріусъ, есть экономизирующий моментъ, и потому тотъ же мыслитель опредѣлялъ философію, какъ „мышленіе о мірѣ по принципу наименьшей мѣры силъ“<sup>1)</sup>. Но Авенаріусъ упустилъ изъ виду, что философія есть еще болѣе систематизація и осмысленіе свѣдѣній о „мірѣ“, а потомъ—въ своемъ специальномъ отвѣтвленіи—наукѣ—мышленіе о немъ сообразно „принципу наименьшей мѣры силъ“. Онъ смѣшалъ *Forschung*-науку съ *Wissenschaft*-философіей. Психологически, именно *Forschung* есть то, что онъ называетъ „*Philosophie*“. Настоящей же „*Philosophie*“—*System*—онъ не указалъ и не охарактеризовалъ психологически. Тому были свои резоны—психологическіе и весьма вѣскіе...

Экономизирующий моментъ, свойственной систематизаціи, можно усматривать всюду, пока не отдають себѣ отчета въ его существенныхъ признакахъ. Но это уже методологическая патологія, отъ которой мы предохранили себя въ началѣ статьи, опредѣливши, въ чемъ существо переживаній экономій. И потому, не отрицая того, что философъ ощущаетъ эгоцентрическую эмоцію экономіи, мы безошибочно опредѣляемъ его основное переживаніе, какъ эмоцію логического, систематического ритма—руководясь установленными ранѣе критеріями различія. Эта эмоція явственна и даетъ тонъ всей работѣ, между тѣмъ какъ эмоціональный рефлексъ экономіи силъ, данной въ процессѣ систематизированія, въ качествѣ обертона, сообщаетъ тембръ этой работѣ.

Вотъ потому-то философы-источники, изъ которыхъ мы легко (дилетантски, конечно, иначе нужно быть самому философомъ) можемъ пить поэзію логической лирики. Потому же—и въ грядущемъ эта лирика будетъ ихъ „спеціальностью“, открывая просвѣтъ въ томъ, что Гюйо очень неопредѣленно называлъ метафизическимъ рискомъ<sup>2)</sup>. Этотъ рискъ становится понятнымъ и психологически реальнымъ въ свѣтѣ теоріи философскаго лиризма, которую мы набросали въ общихъ чертахъ и которую, наконецъ, завершимъ, давъ ей конкретную иллюстрацію—въ лицѣ Спинозы.

## 7.

Исторія философской мысли не знаетъ генія, сумѣвшаго проникнуться лучше и глубже Спано́зы—созерцаніемъ логической объективности. Онъ неподражаемъ до сихъ поръ и, вѣроятно, является providenціальной фигурой будущаго—въ родѣ библейскихъ пророковъ прообразовъ. То, что составляетъ его слабость въ прочихъ отношеніяхъ, можетъ быть, было условіемъ того, что онъ внесъ въ исторію человѣческой мысли.

Его считали пантеистомъ<sup>3)</sup>. Но пантеизмъ, если не хотять играть словами, есть въ сущности панкосмизмъ<sup>4)</sup>, конкретное проникновеніе въ конкретную и многообразную цѣлость космоса. Божество растворено какъ въ цѣломъ, такъ и въ каждой былинкѣ въ полѣ, и въ каждой звѣздѣ

<sup>1)</sup> „Философія какъ мышленіе о мірѣ по принципу наименьшей мѣры силъ“, т. I 1899 г., стр. 18.

<sup>2)</sup> „Очеркъ морали“.

<sup>3)</sup> Самое распространенное мнѣніе. Его родоначальникъ—Шеллингъ. Изъ историковъ философіи—К. Фишеръ. „Ист. нов. фил“, т. II, Спиноза.

<sup>4)</sup> Л. М. Лопатинъ „Положительныя задачи философіи“, т. I; много странныхъ недоговоренностей въ развитіи этой мысли.



на небѣ—и всему этому пантеистъ поклоняется, входя съ нимъ въ конкретное соприкосновеніе. Поэтому, гедонизмъ и вообще культъ „чувственности“—это сокровенный ликъ пантеиста. Таковы Д. Бруно и Гете великіе язычники и сладострастные жрецы космоса. Но кто же смѣшаетъ Гете со Спинозой? Когда поварачиваешься лицомъ къ первому,—другой остается за спиной, невидимый.

Доказывали, что Спиноза-атеистъ<sup>1)</sup>. Но „доказательство“ зиждилось на методологической ошибкѣ, допущенной въ образованіи понятія „Бога“.

Придумали „геометрическій пантеизмъ“, ухватившись за геометрическій методъ „Этики“<sup>2)</sup>. Но этотъ терминъ Виндельбанда не имѣетъ опредѣленнаго содержанія, ибо невозможно даже понять, что скрывается подъ этимъ страннымъ, взаимно опредѣляющимъ сочетаніемъ геометріи и пантеизма.

У Спинозы нѣтъ олицетворенія логической объективности, какъ это на разные лады повторяли и повторяютъ. „Богъ не подверженъ страстямъ и не испытываетъ никакого аффекта радости или печали“. „Ни разумъ, ни воля не принадлежать къ природѣ Бога“. „Подъ Богомъ я разумью абсолютно безконечное существо, т. е. субстанцію“. „Подъ субстанціей я разумью то, что существуетъ въ себѣ и представляется само по себѣ, т. е. то, представленіе (conceptus) чего не нуждается въ представленіи другой вещи, изъ которой оно должно было бы образоваться (a quo formari debeat)“.

„Существовать“ въ словопотребленіи Спинозы—то же, что „логически значить“. Это достаточно извѣстно, особливо послѣ Шопенгауэра. И потому—Богъ Спинозы—логическая объективность an sich, совершенно безличная и мыслимая внѣ какихъ бы то ни было личныхъ опредѣленій. Это—фикція или вѣрнѣе—методическое построеніе, подобное „гносеологическому субъекту“ Риккера, или „родовому сознанію“ Шунпе, но лишенное тѣхъ антропоморфныхъ признаковъ, которые ему присущи у названныхъ мыслителей. И въ созерцаніи этой логической объективности, представляемой въ видѣ Бога, Спиноза устанавливаетъ свой религіозный культъ. Положительное отношеніе, religio, связь, реализирующуюся въ этомъ культѣ, онъ называетъ amor Dei intellectualis и описываетъ, какъ переживаніе умиротворяющее, проливающее покой и внутреннюю свободу на смятенную „аффектами“ душу. „Эта любовь не можетъ быть омрачена аффектомъ ни зависти, ни ревности; но она тѣмъ болѣе подкрѣпляется, чѣмъ большее число людей мы воображаемъ соединенными тою же связью любви къ Богу“. Эмоція, которою охвачена душа мудреца, созерцающаго логическую объективность, проникнута мотивомъ антииндивидуальнымъ, она гаситъ переживанія ichheit. „Интеллектуальная любовь души къ Богу есть сама любовь къ Богу, которою Богъ любить самого себя... интеллектуальная любовь души къ Богу есть часть безконечной любви, которою Богъ любить самого себя“. Проникнутая такими мотивами, любовь эта безспорно представляетъ лирическую эмоцію, пробужденную созерцаніемъ логической объективности, въ которой заложены источники ритмического реагированія. У Спинозы эта эмоція достигла высочайшей интенсивности и приобрѣла колоссальную функціональную роль въ его душевной жизни. Ибо—такъ заканчиваетъ онъ „Этику“—„мудрый, поскольку онъ разсматривается, какъ таковой, едва волнуется душою, но, сознавая по нѣкоторой вѣчной необходимости себя, Бога и вещи, никогда

1) А. И. Введенскій „Объ атеизмѣ въ философіи Спинозы“. „Вопр. фил и психол.“ Кн. 37.

2) „Исторія новой философіи“ т. I и статья въ „Прелюдияхъ“.



е перестает существовать, а всегда обладает истинным удовольствием уша". Это драгоценный даръ всякаго ритма и лиризма, не только философскаго. Спиноза пережилъ его такъ, что навсегда останется образцомъ.

Въ заключеніе мы считаемъ цѣлесообразнымъ сказать слѣдующее. Психологическое изслѣдованіе вообще, и изслѣдованіе неразработанныхъ проблемъ въ частности, всегда отличается, по меньшей мѣрѣ, двумя недостатками (если исключить тѣ, которые обусловлены личнымъ несовершенствомъ самого изслѣдователя), вытекающими непосредственно и необходимо изъ существа работы. Во первыхъ, ихъ постановка и освѣщеніе требуютъ привлеченія самаго разнообразнаго матеріала. Отсюда—то, что со стороны кажется, будто основная задача расплывается въ побочныхъ и вспомогательныхъ. Но это—„кажимость“. Познаніе именно и состоитъ въ томъ, что частныя проблемы претворяются въ моменты общей и единой, съ которой онѣ связаны систематически. И чѣмъ больше, будто бы, посторонняго, можно сказать по поводу и въ связи съ частной задачей, тѣмъ выше познаніе, тѣмъ „научнѣе“ разработка.

Во вторыхъ—и это не только въ психологіи, но въ психологіи въ особенности, для успѣшнаго трактованія спеціальной задачи, ее необходимо поставить въ особенныя условія, видоизмѣняя обстановку и связь, въ какихъ она дана обыкновенно. Всякая психологическая проблема, поэтому, ставится такъ, что изучаемое явленіе беспощадно отрывается отъ живой души человѣческой. Это—психологическое грѣхопаденіе, трагическое въ силу своей неизбежности. Такой отрывъ заставляетъ думать, что психологическое цѣлое по своей структурѣ представляетъ нѣчто въ родѣ механизма, различныя части которой могутъ выниматься и разсматриваться отдѣльно. Это представленіе тормозитъ давно прогрессъ психологіи и возбуждаетъ добрую долю пагубныхъ заблужденій. На самомъ же дѣлѣ, въ психическомъ единствѣ нѣтъ частей, нѣтъ членовъ, въ собственномъ смыслѣ слова. Это только психологъ искусственно построяетъ ихъ, дабы ихъ только сплетенною сѣтью уловить контуры непосредственной игры жизни. И мы хотѣли бы, чтобы читатель посмотрѣлъ на предшествующія страницы именно съ этой точки зрѣнія. Въ нихъ нѣтъ „зеленаго дерева жизни“, и неумолчный ключъ лиризма мысли заключенъ въ узы „сѣрой теоріи“. Кто желаетъ приобщиться къ его цѣлительнымъ и живительнымъ водамъ, тотъ долженъ на все предшествующее посмотрѣть, какъ на указательный палецъ, направленный на живую цѣльность души. Въ ея неразрывномъ единствѣ и связности онъ непосредственно усмотритъ то, о чемъ сѣро говорить сѣрая теорія, но что фатально ускользаетъ черезъ петли ея сѣти, какъ бы нѣжна и тонка она ни была; и онъ убѣдится, что есть своего рода „предустановленная гармонія“ между зеленымъ деревомъ жизни и непроглядной сѣрой теоріей. Въ психической жизни синтезъ данъ только въ переживаніи; и уходя отъ него въ извивы теоріи и анализа, мы только съ высотъ мысли, гдѣ такъ привольно и широко, обозрѣваемъ наши душевныя богатства. Потомъ же, располагая каталогизированнымъ обзоромъ и критеріемъ отбора, мы опять углубляемся въ живую непосредственность переживанія, чтобы, просвѣтленные лучами пониманія и лирикой мысли, творить все болѣе и болѣе совершенные образцы душевной жизни. Психологія—монументальный памятникъ того, какъ осуществляется гармонія между синтезомъ жизни и анализомъ мысли.

*Т. Райновъ.*