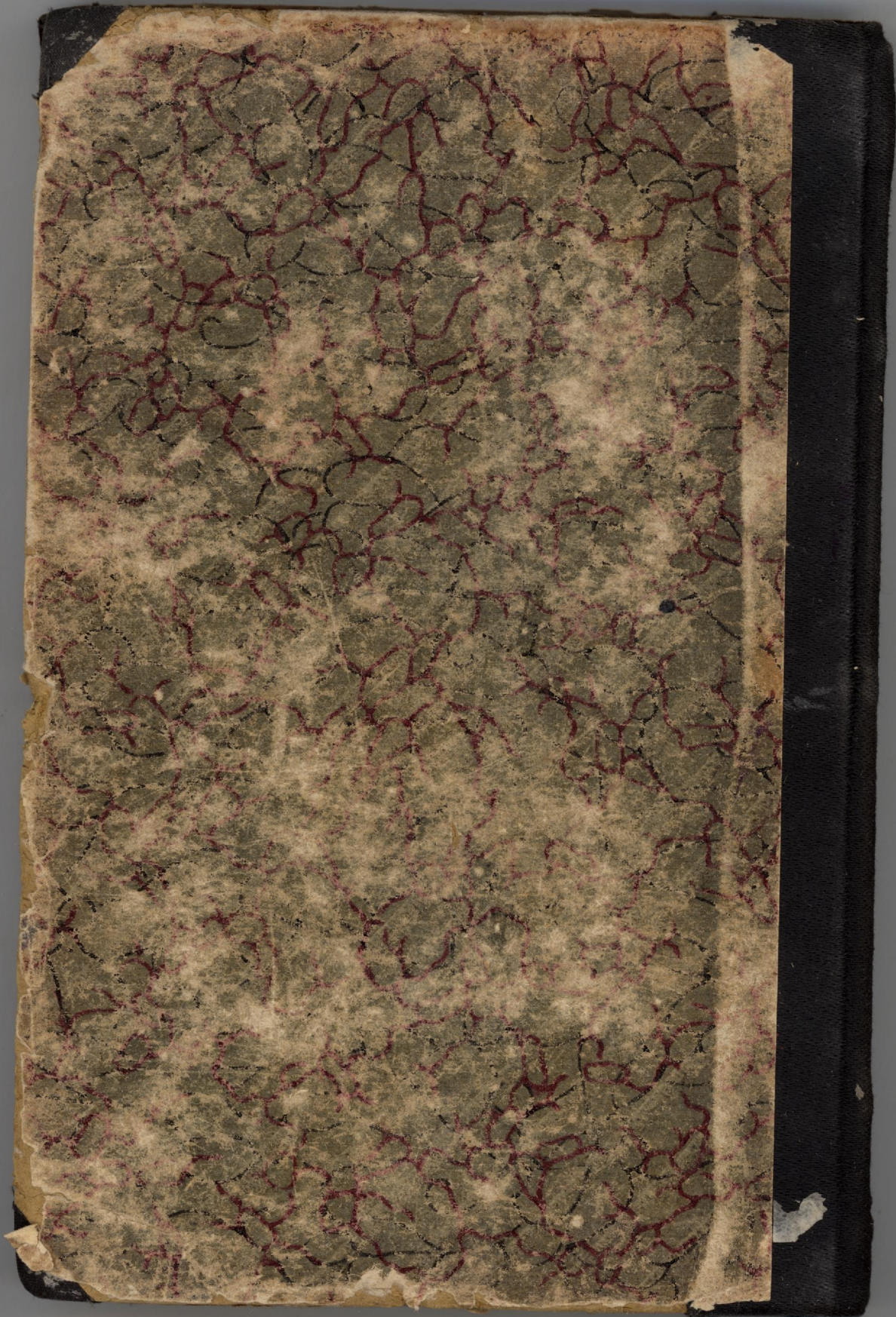


95803 *В*

Вопросы теории и
психологии твор-
чества.

Т I



95803

Глос. с. 341-343
12/15-96
Давид

Харьков.

34

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ
И
ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА.

**(Томъ I, издание второе, переработанное,
значительно дополненное).**

(Пособіе при изученіи теоріи словесности въ высшихъ и среднихъ учебныхъ заведеніяхъ).

Статьи г.г.: Е. Аничкова, А. Горнфельда, Д. Овсянико-Куликовскаго, Т. Райнова, К. Тиандера, В. Харціева и Б. Лезина.

Редакторъ-издатель—**Б. А. ЛЕЗИНЪ**

„Слѣдовать за мыслями великаго
человѣка есть наука самая занима-
тельная“.

А. Пушкинъ.



ХАРЬКОВЪ.

Типографія „Мирный Трудъ“, Дѣвичья улица, д. № 14-й.
1911.

1933

4

Л. П. ХИУ из. В. Н. Копеева
2011 г.

Оглавленіе:

Первая часть.

Стр.

Д. Н. Овсяннико-Куликовскій. Изъ лекцій объ основахъ художественнаго творчества	1—20
Его-же. Лингвистическая теорія происхожденія искусства и эволюціи поэзіи	20—33
К. Тиандеръ. Очеркъ эволюціи эпическаго творчества	33—84
Е. Анничковъ. Историческая поэтика А. Н. Веселовскаго	84—110

Вторая часть. Теорія драмы.

- А. Горнфельдъ. Трагедія	140—148
К. Тиандеръ. Обзоръ сюжетовъ драматической поэзіи	148—163
К. Тиандеръ. Сущность комедіи	164—174

Третья часть. Процессъ поэтического творчества.

- А. Горнфельдъ. Изъ статьи „Муки слова“	174—202
Б. Лезинъ. Художественное творчество, какъ особый видъ экономіи мысли	202—244

Четвертая часть.

К. Тиандеръ. Историческія перспективы современной лирики	244—291
Д. Н. Овсяннико-Куликовскій. Нѣсколько мыслей о происхожденіи чувства „Безконечнаго“ въ чистой лирикѣ	291—294
Т. Райновъ. Лирика научно-философскаго творчества	294—317

Пятая часть.

- А. Горнфельдъ. Проза	317—318
В. Харціевъ. Что такое проза?	318—335
- А. Горнфельдъ. Фигура въ поэтикѣ и риторикѣ	335—340
Его-же. Эпитетъ	340—343

Шестая часть.

- А. Горнфельдъ. Тропъ	343—347
В. Харціевъ. Элементарныя формы поэзіи	347—399
- А. Горнфельдъ. Поэзія	399—408

Приложенія.

К. Кавелинъ. Мефистофель Антокольскаго	409—417
В. Харціевъ. Психологія поэтического образа въ примѣненіи къ воспитанію	417—425
Д. Н. Овсяннико-Куликовскій. О преподаваніи „теоріи словесности“ въ средней школѣ	426—430
Указатель	430—432

Опечатки.

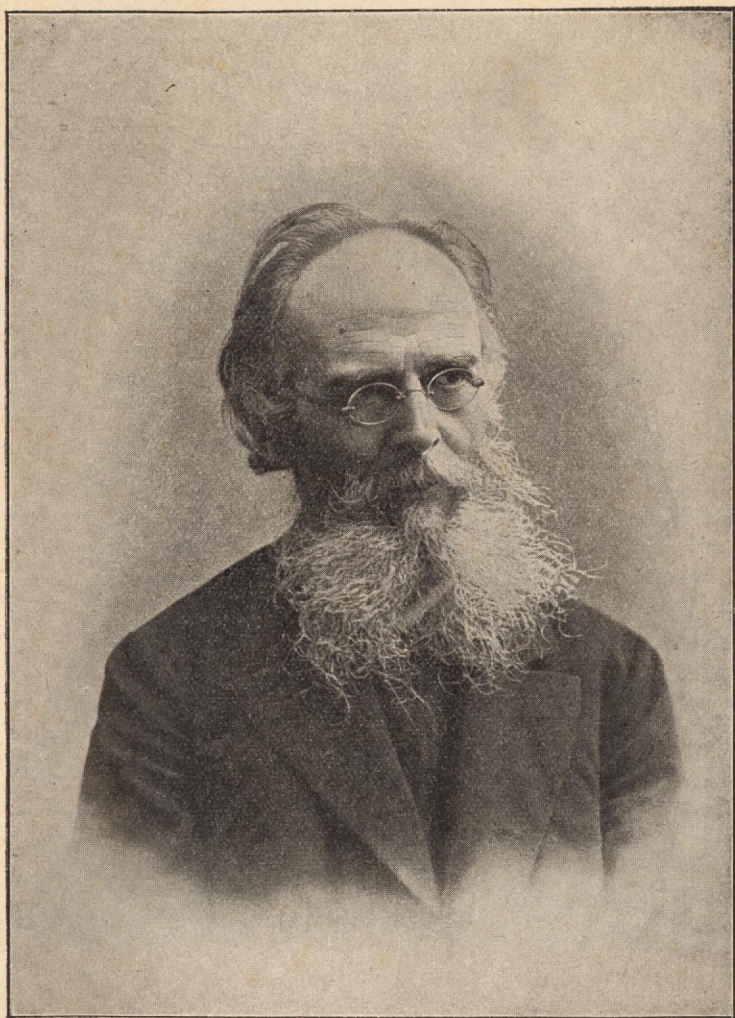
Стран.	Строка	Напечатано:	Надо читать:
81	20 св.	Поя	Поэ
87	12 св.	trecentesti	trecentesti
89	17 св.	эстетизмомъ	аскетизмомъ
96	25 св.	„заслонившей понима- ніе личнаго психологи- ческаго процесса“, по- этического акта и теорію	„заслонившей понима- ніе личнаго психологи- ческаго процесса“ по- этического акта, теорію
103	8 св.	разказами и превра- щеній	разказами о превра- щеніяхъ
142	20 св.	нѣчто	ничто
146	4 св.	Расини	Расина
162	1 св.	пять	опять
165	1 св.	въ цѣляхъ о средствахъ	въ цѣляхъ и средствахъ
170	4 св.	комедіи-интриги	комедіи-интригъ
185	18 св.	пониманіе	непониманіе
”	13 св.	ведены	сведены
199	20 св.	пунктуаціи	пунктуація
200	8 св.	честно слѣдуй	честно; слѣдуй
200	12 св.	сложившимъ	сложившимъ
228	7 св.	Богатство имени	Богатство мысли
239	11 св.	нетратилъ	затратилъ
240	22 св.	картинѣ	въ картинѣ
299	17 св.	экономна	экономно
316	2 св.	уши	души
323	17 св.	мемоничностью	метонимичностью
331	24 св.	) не носить	) оно не носить

Памяти

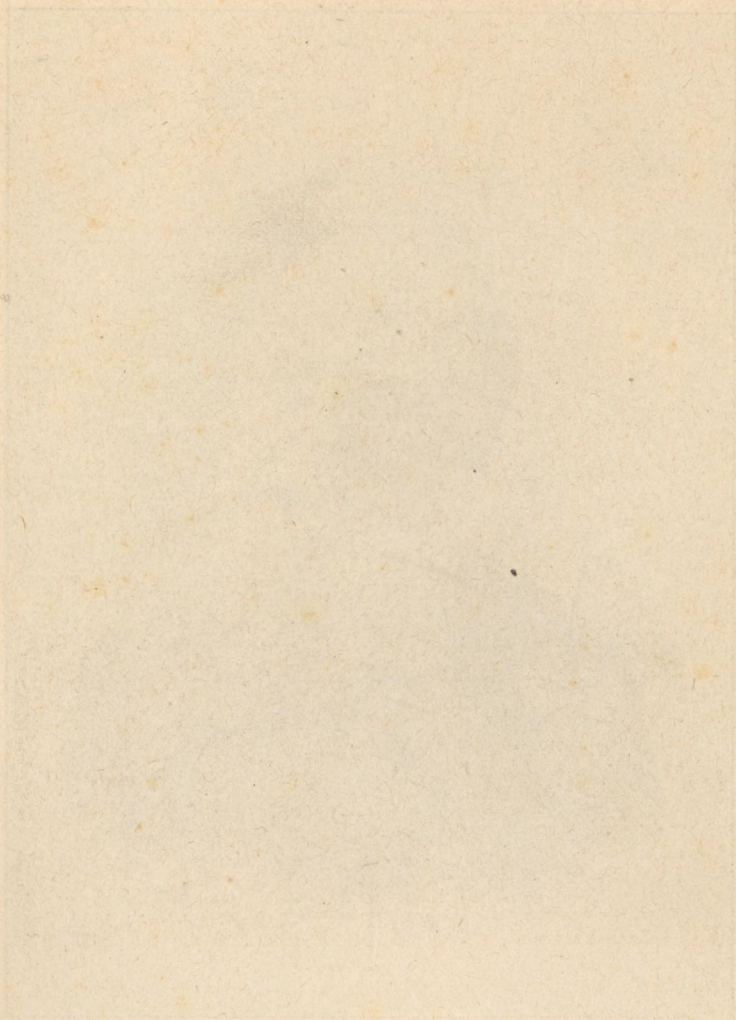
Александра Аванасьевича Потебни

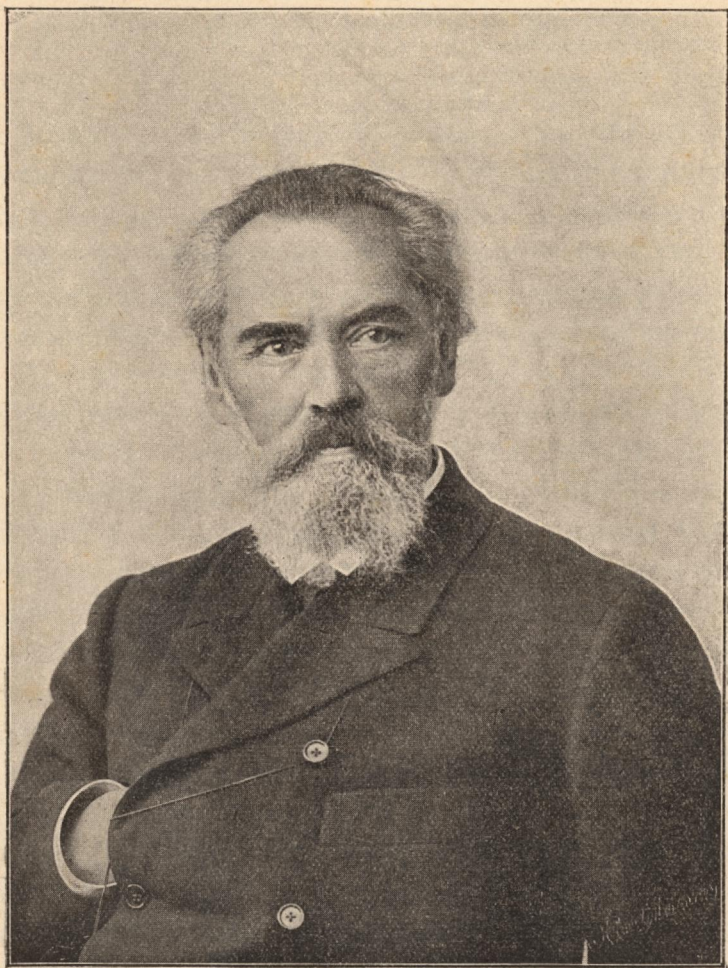
и

Александра Николаевича Веселовскаго.



*Александръ Афанасьевичъ
Потебня.*





*Александр Николаевич
Веселовскій.*

Предисловіе ко второму изданію.

На непонятныя явленія природы духъ человѣческой, въ силу своего основного характера—„жажды причинности“, отвѣчаетъ двояко: или разнообразіе ихъ онъ подводитъ подъ обобщающія формулы законовъ (научное творчество) или придаетъ имъ *единство* въ художественныхъ образахъ, символахъ, въ словесныхъ или пластическихъ выразителяхъ эмоцій (художественное творчество). Безконечною цѣпью тянется эта попытка человѣческаго ума—привести въ извѣстную систему хаотическое разнообразіе явленій и тѣмъ самымъ освободиться отъ тяжести непонятаго.—Только творческой способностью человѣка обуславливается каждый шагъ въ побѣдѣ человѣка надъ природою и самимъ собою. Закрѣпляя результаты творчества въ словѣ письменномъ и устномъ, одно поколѣніе передаетъ другому итоги его, и, въ концѣ концовъ, образуется огромная сокровищница идей, растущая и въ количественномъ и въ качественномъ отношеніи. И художественное творчество внесло и вноситъ не малую долю въ этотъ богатѣйшій капиталъ идей, образовъ, отвѣчая всегда на интимные запросы человѣческаго сердца, ума... Такимъ образомъ, историческое изслѣдованіе искусства показываетъ, какъ человѣчество отвѣчало на „проклятые“ вопросы, какъ каждое поколѣніе освѣщало ихъ по своему, что новаго вносило, а психологическій анализъ его вскрываетъ не только тѣ тайники душевныхъ движеній, которыми порождается художественное и научное творчество, но и тѣ тончайшіе изгибы обыденнаго мышленія, которые, въ увеличенномъ, такъ сказать, видѣ, профильтрованные творческимъ умомъ великаго создателя, кажутся на верхахъ мысли замѣтными, возбуждающими интересъ и глубиной содержанія и оригинальной формой.

Ростъ искусства, науки обуславливается прогрессомъ разума человѣка, этой высшей способности творческаго ха-

рактера, неразрывно связанной съ языкомъ. Слѣдовательно, теорія словесности непременно должна вѣдаться съ творческими элементами въ языкѣ, этимъ орудіемъ мысли.

Какъ наша мысль, которой едва хватало у нашего отдаленнѣйшаго предка на удовлетвореніе самыхъ элементарныхъ потребностей и которая отливалась въ десятокъ—другой словъ междоветнаго характера,—росла, крѣпла, развивалась и принимала грандіозные, чудовищные размѣры у величайшихъ представителей человѣческаго ума; каковы были причины такого прогресса мысли; какова роль языка въ этомъ дѣлѣ, какъ образныя слова постепенно развертывались въ огромныя поэтическія произведенія—пѣсни, басни, былины, сказки, романы, драмы и т. п., а слова безобразныя—понятія обращаются, силою роста мысли, въ законъ науки,—все это вопросы крайне интересные и поучительные. Но безъ знанія частей машины нельзя хорошо понять и дѣйствія ея,—такъ и въ дѣлѣ пониманія, воспріятія художественнаго образа: требуется не только изученіе исторической обстановки, среди которой зародился тотъ или иной поэтической сюжетъ, но необходимо знать, какое видоизмѣненіе этотъ образъ внесъ въ психологію творца и *какъ* воспринялъ его читатель. Вѣдь жизнь всякаго поэтического сюжета, образа—въ *пользованіи* имъ.

Разнообразіе и богатство методовъ изученія исторіи и психологіи образнаго мышленія сводится, въ концѣ-концовъ, къ двумъ, наиболѣе общимъ и цѣлесообразнымъ: историческому и психологическому, въ конечныхъ выводахъ сливающимся во-едино. Представителемъ перваго является у насъ выдающійся, замѣчательный ученый Ал-ръ Веселовскій; типичнымъ выразителемъ втораго—не менѣе выдающійся по широтѣ своего творческаго размаха мысли—А. Потебня.

Ихъ памяти посвящается настоящее изданіе, имѣющее въ виду дать въ возможно болѣе понятномъ видѣ для широкой читающей публики конечные выводы этихъ геніальныхъ ученыхъ по изслѣдованію природы, исторіи художественнаго и научнаго творчества.

Б. Лезинъ.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ.

I.

ИЗЪ ЛЕКЦІЙ ОБЪ „ОСНОВАХЪ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА“¹⁾.

I.

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

¹⁾ Въ этой статьѣ кратко, почти конспективно изложены мысли, которыя я подробно развивалъ въ курсѣ, читанномъ лѣтъ 8 тому назадъ въ Харьк. Унив. Въ ихъ ряду есть одна, которая въ настоящее время представляется мнѣ не выдерживающею критики,—это именно мысль о принципиальномъ единствѣ *лирики и образнаго искусства*. Я пришелъ къ противоположному выводу—о принципиальномъ различіи между ними и въ статьѣ, помѣщенной во 2-мъ выпускѣ 2-го тома этого изданія, сдѣлалъ попытку установить взглядъ на *лирику—какъ на особый видъ творчества*.—Оба воззрѣнія требуютъ дальнѣйшей разработки, въ особенности со стороны психологической. Быть можетъ, они оба окажутся несостоятельными и только расчистятъ дорогу третьему...

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

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

И такъ, если искусство, не исключая и музыки, есть работа мысли, то его слѣдуетъ классифицировать вмѣстѣ съ другими *аналогичными* видами работы мысли. За этими послѣдними ходить не далеко. Всякому ясно, что нельзя приурочивать художественное творчество напр. къ такой работѣ мысли, какъ, скажемъ, „кулинарное искусство“, столярное и т. д., или къ той работѣ мысли, которая выражается въ дѣятельности управляющаго банкомъ или директора гимназіи. Въ обширномъ психологическомъ смыслѣ всякое человѣческое дѣло или бездѣлье есть „умственная работа“. Безъ мозговой работы нельзя спить сапога, нельзя ходить, говорить, скучать. Она продолжается даже во снѣ.—Всякому ясно, что умственная дѣятельность, выражающаяся въ искусствѣ, должна быть строго отличаема отъ всѣхъ видовъ *прикладной* работы мысли, направляемой на удовлетвореніе житейскихъ потребностей, равно какъ и работы, мотивированной случайными обстоятельствами даннаго момента. *Художественная дѣятельность* человѣка и даже всякое мимолетное *художественное движеніе* нашей мысли *мотивируется не извнѣ, а извнутри, являясь порожденіемъ* какой то внутренней, душевной потребности. Это именно—*потребность выраженія*,—*потребность, обрѣтающая удовлетвореніе въ этомъ ея выраженіи, независимо отъ дальнѣйшихъ послѣдствій или примѣненій его*. Возьмемъ примѣръ. Архитекторъ строить домъ. Если при этомъ онъ руководился только тѣми цѣлями, для которыхъ домъ предназначенъ, если онъ имѣлъ въ виду только требованія удобства, прочности, доходности, наконецъ внѣшней красоты, какъ онъ ее понимаетъ, или какъ понимаетъ ее собственникъ дома, и больше ничего не вложилъ въ это созданіе своего архитектурнаго искусства, то, какъ бы этотъ домъ ни былъ проченъ, удобенъ, изященъ и т. д.,—онъ не будетъ произведеніемъ художественнаго творчества. Но если архитекторъ—художникъ, не упуская изъ—виду требованій удобства, изящности и т. д., въ то же время воплотилъ въ своемъ созданіи *свою мысль, свое настроеніе*, то построенный домъ, кромѣ своего прямого назначенія, явится также и *выраженіемъ* художественныхъ идей строителя: онъ будетъ *произведеніемъ искусства*. И таковымъ останется онъ и въ томъ случаѣ, если бы оказалось, что онъ неудобенъ, непроченъ, некрасивъ. Онъ можетъ оказаться плохимъ произведеніемъ искусства и свидѣтельствовать о слабости художественныхъ дарованій строителя, но это не мѣшаетъ ему принадлежать къ области искусства.

Когда сказывается потребность человѣка *выразить себя* и когда создается *соотвѣтственное выраженіе*, удачное или неудачное—это

все равно, но такое, которымъ человѣкъ утоляетъ эту жажду—выразиться, мы имѣемъ *художественное творчество, искусство* въ обширномъ смыслѣ этого слова.

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

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

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

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

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

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

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

Обращаясь теперь къ нашей спеціальной задачѣ, постараемся установить *понятіе* художественнаго творчества въ отличіе отъ другихъ

видовъ творчества. Необходимо выработать широкое *опредѣленіе* искусства, опредѣленіе, которое было бы одинаково примѣнимо, какъ къ искусству образному, такъ и къ лирическому.

II.

Обыкновенно искусство опредѣляютъ, какъ *воспроизведеніе дѣйствительности*. Нужно дополнить: „воспроизведеніе дѣйствительности въ образахъ“. Но подъ это опредѣленіе не подойдетъ большая часть такъ называемой *лирики*, въ особенности же та часть *лирической поэзіи*, которая воспроизводитъ безъ-образныя мысли, *чувства и настроенія*, и музыка. Итакъ приведенное опредѣленіе оказывается слишкомъ узкимъ. Но въ то же время оно оказывается и слишкомъ широкимъ, ибо образы, воспроизводящіе дѣйствительность, не составляютъ монополіи искусства: мы находимъ ихъ и въ нѣкоторыхъ—описательныхъ—наукахъ, напр. въ зоологіи и въ исторіи.—Попробуемъ ограничить понятіе „образа“, присоединивъ къ нему опредѣленіе: „типичный“. И скажемъ такъ: „искусство есть воспроизведеніе дѣйствительности въ *типичныхъ образахъ*“. Но и это не поможетъ дѣлу. Ибо описательная зоологія *стремится также создавать типичные образы (животныхъ), антропологія изучаетъ и воспроизводитъ въ образахъ типы расъ, исторія рисуетъ характеры историческихъ дѣятелей въ видѣ образовъ, типичныхъ для эпохи и среды, нерѣдко возвышаясь до настоящей художественности (напр. у Костомарова). Но (вопреки мнѣнію нѣкоторыхъ ученыхъ) мы не назовемъ исторію *искусствомъ*. Попробуемъ внести въ вышеприведенное опредѣленіе еще одно слово и скажемъ такъ: „искусство есть воспроизведеніе дѣйствительности въ типичныхъ *художественныхъ* образахъ“. Но это будетъ тавтологія, если только понятіе *художественности* равносильно для насъ понятію *искусства*. Въ такомъ случаѣ выйдетъ, что „*искусство есть искусство*“. вмѣстѣ съ тѣмъ эта тавтологія приводитъ къ тому, что изъ области искусства исключается огромное множество произведеній, въ которыхъ даны образы, воспроизводящіе дѣйствительность, но только не художественные, каковы напр. образы въ романахъ и повѣстяхъ второстепенныхъ и третьестепенныхъ беллетристовъ, а также—все архаическое искусство и все „лубочное“ въ литературѣ. Куда же дѣтъ эти произведенія? Куда отнести ихъ? Имѣемъ ли мы право исключить ихъ изъ сферы искусства?

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

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

Въ *обширномъ смыслѣ* и съ *исторической или, лучше, эволюціонной точки зрѣнія* грубый идолъ дикаря, лубочная картина, аляповатое произведеніе „лубочной“ литературы—все это несомнѣнно *искусство*, какъ и Зевсъ Фидія, Мадонна Рафаэля, поэма Пушкина,

романъ Толстого и т. д. И тамъ, какъ и тутъ, даны образы, воспроизводящіе дѣйствительность¹⁾. Въ тѣсномъ смыслѣ и съ точки зрѣнія осуществленной художественности мы не назовемъ „искусствомъ“ лубочную картинку или каменную бабу, не назовемъ такъ даже напр. повѣсти Марлинскаго, не говоря уже о трагедіяхъ Сумарокова и т. д.; съ этой точки зрѣнія *искусство* представлено напр. поэмами Гомера, „Донъ-Кихотомъ“ Сервантеса, поэзіей Шиллера, Пушкина, Гоголя и т. д., и т. д.

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

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

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

Инымъ характеромъ отличается типичность научныхъ образовъ (напр. въ зоологій, въ антропологій, въ исторіи), отклоняясь отъ типичности художественной въ ту или другую сторону: тамъ, въ наукѣ, либо устраняются черты индивидуальныя, и образъ создается изъ однихъ общихъ чертъ, въ силу чего онъ является *не обобщающимъ*, какъ въ искусствѣ, а *обобщеннымъ*, либо, наоборотъ, въ немъ черты индивидуальныя выражены такъ ярко, что по необходимости ограничиваютъ обобщающую силу образа. Въ первомъ случаѣ получается не *типъ* въ собств. смыслѣ, а *отвлеченная схема*, лишенная жизненности (таковы зоологическіе и антропологическіе обобщенные образы), во второмъ—мы видимъ образы слишкомъ портретные, слишкомъ близкіе къ дѣйствительности,

¹⁾ Зевсъ для Фидія—дѣйствительность, не говоря уже о томъ, что этотъ образъ воспроизводилъ и человѣческую дѣйствительность, былъ воплощеніемъ извѣстнаго характера или психологическаго типа.

образы единичные, что мѣшаетъ имъ быть широко обобщающими; такъ это въ исторіи (напр. Петръ Вел. въ изображеніи Соловьева, Иванъ Грозный въ изображеніи Карамзина и Костомарова). Чтобы эти историческія фигуры могли получить художественное значеніе, нужно подвергнуть ихъ извѣстной обработкѣ средствами искусства,—и прежде всего усилить ихъ психологическую или образную типичность, для чего приходится поневолѣ нарушать такъ или иначе *фактическую правду*. Такой художественной обработкѣ подвергаются образы историческихъ лицъ въ твореніяхъ не историковъ-художниковъ (какъ Костомаровъ), а настоящихъ художниковъ, поэтовъ, какъ Вальтеръ-Скоттъ, Пушкинъ, Л. Н. Толстой, гр. Ал. Толстой и др.

Послѣ всего сказаннаго мы можемъ опредѣлить *образное искусство* такъ: оно есть умственная творческая дѣятельность, создающая художественно-типичные образы, т. е. *такіе индивидуальныя образы, которые надѣлены обобщающею силою*. Не трудно видѣть, что это опредѣленіе, которому нельзя отказать въ правильности и точности, страдаетъ однако значительной узкостью. Не говоря уже о томъ, что оно не примѣнимо къ лирикѣ,—въ предѣлахъ самаго образнаго искусства оно годится только для тѣхъ произведеній, въ которыхъ даны художественно-типичные образы въ собств. смыслѣ. Но вѣдь исторія искусства знаетъ множество произведеній, имѣвшихъ въ свое время огромное художественное значеніе, но не заключающихъ въ себѣ образовъ, художественно-типичныхъ. Такъ, подъ наше опредѣленіе не подойдутъ ни „Божественная Комедія“ Данта, ни „Чайльдъ-Гарольдъ“, „Донъ-Жуанъ“, „Каинъ“ Байрона, ни даже „Фаустъ“ Гете (гдѣ художественно-типичны только второстепенныя лица,—какъ Гретхенъ, и, частью, Вагнеръ), ни „Цыганы“ Пушкина, ни „Жизнь Вас. Ойвейскаго“ Л. Андреева и т. д. Въ разныя эпохи въ искусствѣ видную роль играли образы *символическіе*, большинство которыхъ представляетъ прямую противоположность образамъ художественно-типичнымъ.

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

Приходится, стало быть, расширить наше опредѣленіе, внесе въ него указаніе на возможность замѣны образовъ художественно-типичныхъ иными, въ томъ числѣ и символическими. Такое болѣе широкое опредѣленіе гласитъ такъ: *Искусство есть творческая дѣятельность мысли, направленная на постиженіе всего человѣческаго и имѣю-*

чая цѣлью развитіе человечности,—орудующая образами, какъ художественно-типичными, такъ и иными, если только эти послѣдніе оказываются, такъ сказать, на высотѣ призванія.

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

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

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

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

III.

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

Прежде всего мы отмѣтимъ, въ составѣ этихъ душевныхъ процессовъ, извѣстныя *чувства* или *настроенія* опредѣленной категоріи, какъ-то: грустныя, меланхолическія, скорбныя; радостныя, веселыя, бодрыя; мечтательныя; „любовныя“ (эротическія); „идейныя“ (напр. патріотическія и революціонныя, всегда шевелящіеся у французовъ при звукахъ марсельезы); религіозныя или мистическія и т. д.—Теперь сравнимъ эти чувства и настроенія, навѣяныя лирическимъ искусствомъ, съ тѣми—аналогичными—чувствами и настроеніями, которыя мы испытываемъ въ дѣйствительности, переживаемъ не подъ вліяніемъ искусства, а въ силу непосредственныхъ впечатлѣній, подъ вѣдѣтельствомъ событій въ нашей личной жизни или въ жизни близкихъ намъ людей, въ окружающей средѣ и т. д., наконецъ—подъ вліяніемъ воспоминаній. Итакъ, мы сопоставляемъ, такъ сказать, „искусственную“, специфическую грусть, навѣ-

янную, напр., стихотвореніемъ Пушкина „Брожу ли я вдоль улицъ шумныхъ“, или другого рода грустное настроеніе, вызываемое стихотвореніемъ Лермонтова „И скучно, и грустно, и некому руку подать“, съ натуральною грустью, испытываемою нами при мысли о смерти, съ „натуральнымъ“ грустнымъ настроеніемъ, когда намъ въ самомъ дѣлѣ „и скучно, и грустно и некому руку подать“. Изъ этого сопоставленія оказывается, что та первая „грусть“ и то первое „грустное настроеніе“ (обозначимъ ихъ, для краткости, буквами SP *) отличается отъ вторыхъ аналогичныхъ имъ по содержанію и по „окраскѣ“ чувствъ и настроеній (обозначимъ ихъ черезъ SN **) прежде всего, тѣмъ, что они не причиняютъ той душевной боли, какая причиняется послѣдними,—что въ нихъ (SP) нѣтъ ничего *личнаго* (эгоцентрическаго): человекъ груститъ или скорбитъ, но эта грусть и скорбь не задѣваетъ его за живое, она—не его, личная, скорбь или грусть, а какая-то общая, и кромѣ того, она смягчена, просвѣтлена, преобразована дѣйствіемъ какого-то другого чувства, придающаго ей что-то отрадное, превращающаго ее изъ страданія въ наслажденіе. Обозначивъ это другое чувство буквами SL ***) мы получимъ формулу: $SP=SN+SL$, т. е. поэтическое (искусственно-вызванное лирикою) чувство (настроеніе) сложнѣе соотвѣтственнаго натурального, совмѣщая въ себѣ, кромѣ этого послѣдняго, еще особое „лирическое чувство“, дѣйствіемъ котораго оно психологически перерабатывается въ выше указанномъ направленіи. Такая переработка можетъ явиться и безъ импульса идущаго отъ стихотворенія, пѣсни, музыки, картины, т. е. можетъ возникнуть *самопроизвольно*. Въ такомъ случаѣ мы имѣемъ процессъ поэтическаго (именно лирическаго) движенія или настроенія, который отнюдь не составляетъ монополіи поэтовъ по профессіи. Тотъ фактъ, что мы переживаемъ поэтическое настроеніе (SP) подъ воздѣйствіемъ лирическаго искусства, служить доказательствомъ того, что мы сами—„поэты въ душѣ“, способны къ лирическому движенію, имѣемъ запасъ своего SL (лирическаго чувства), которое, при случаѣ, можетъ дѣйствовать и самостоятельно, безъ внушенія или импульса со стороны искусства.

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

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

Въ отношеніи къ *содержанію* (чувствъ и образовъ, данныхъ въ

1) SP=sentimentum poëticum (поэтическое чувство).

2) SN=sentimentum naturale (натуральное чувство).

3) SL=sentimentum lyricum (лирическое чувство).

художеств. произведеніи) лирическое чувство или „вдохновеніе“ является элементом *формальнымъ*. Своего опредѣленнаго содержанія оно не имѣетъ, но имѣетъ свою „окраску“ (иначе оно не было бы чувствомъ). Эту „окраску“, хорошо извѣстную поэтамъ, въ особенности лирикамъ, воспроизводитъ Пушкинъ въ стих. „Осень“.

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

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

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

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

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

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

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

Какъ видно изъ предыдущаго, это были не „думы“, а чувства (грусть, которую испытываютъ „все меланхолики, все задумчивые люди“ при „перемѣнѣ мѣстопребыванія“: Нежданову предстояло ѣхать изъ Петербурга въ деревню, на „кондицію“ къ Сипягину). Это чувство грусти

сопровождалось, конечно, раздумьем, и все вмѣстѣ еще не было готовымъ содержаніемъ, это были „ощущенія“, „бродившія“ въ душѣ, а лирическое движеніе—уже въ полномъ ходу, и „мѣрные созвучія“ уже „складываются“ и готовы преобразовать смутныя „ощущенія“ въ ясныя чувства и мысли.

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

Милый другъ, когда я буду

Умирать—вотъ мой приказъ:

Всѣхъ моихъ писаній груду

Истреби ты въ тотъ-же часъ... и т. д.

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

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

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

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

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

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

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

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

Пользуясь этимъ понятіемъ, мы дадимъ слѣдующую формулу, которая будетъ одинаково пригодна, какъ для искусства образнаго, такъ и для лирики: *Искусство есть умственная творческая дѣятельность, направленная на постиженіе и развитіе человѣчности и орудую-*

щая особыми стимулами (возбудителями) творчества, которыми служат образы (типичные, символическіе и иные) и лирическое чувство.

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

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

IV.

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

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

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

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

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

Въ лучшемъ случаѣ это—„Фрейшицъ, разыгранный перстами робкихъ ученицъ“.—

Человѣкъ взрослый, много испытавшій, видѣвшій, читавшій, развитой и т. д., можетъ при всемъ томъ всегдѣ не понимать напр. Гамлета, если натура даннаго человѣка такова, что при всемъ его опытѣ жизни

и умственномъ развитіи, ему органически (скажемъ лучше, психологически) чужды *гамлетовскія* черты и настроенія. Психологическій типъ, воплощенный Шекспиромъ въ художественный образъ Гамлета, очень сложенъ, и въ немъ найдутся черты, понятныя многимъ, рядомъ съ другими чертами, остающимися непонятными. Оттуда—разногласіе въ пониманіи и оцѣнкѣ Гамлета. Для однихъ это—характеръ сильный, для другихъ—слабый. Не всѣ понимаютъ *моральное* основаніе нерѣшительности и колебаній Гамлета. Чтобы хорошо понять его *рефлексію*, нужно самому быть хоть немножко Гамлетомъ. Этотъ примѣръ показываетъ, что къ вышеприведеннымъ условіямъ (опытъ жизни и умственное развитіе) нужно присоединить еще одно: доступность художественнаго образа *натурѣ* чловѣка, который воспринимаетъ данный образъ. Надо оговорить, что, въ большинствѣ случаевъ, предѣлы этой доступности довольно широки. Такъ, если есть люди, по самой натурѣ своей неспособные понять Гамлета, то едва ли найдется чловѣкъ, который, самъ не будучи скупымъ, не могъ бы, при нѣкоторомъ усилии воображенія, понять психологіи скупости по художеств. типамъ, напр. Плюшкина и скупого рыцаря. Такой чловѣкъ, за отсутствіемъ собственнаго внутренняго опыта по психологіи скупости, могъ наблюдать проявленіе скупости у другихъ, могъ задумываться надъ этимъ явленіемъ. Если у него достаточно развито такъ назыв. „симпатическое воображеніе“, то онъ безъ особеннаго труда пойметъ психологію скупца, скряги. Если же самъ онъ до этого пониманія не дошелъ, то Гоголь и Пушкинъ помогутъ ему: онъ пойметъ психологію скупости при содѣйствіи образовъ Плюшкина и „скупого рыцаря“. Искусство, требуя извѣстнаго опыта жизни, запаса наблюденій, умственнаго развитія, симпатическаго воображенія, приумножаетъ, можно сказать, возводитъ въ квадратъ или кубъ психическія достоянія чловѣка. Оно широко раскрываетъ души чловѣческія для всякаго пониманія, для всякаго сочувствія. Если намъ нужно до извѣстной степени уметь понимать другъ друга для того, чтобы имѣть возможность понимать искусство, то это послѣднее пониманіе является основаніемъ гораздо болѣе глубокаго, тонкаго, интимнаго проникновенія въ чужую душу,—да и не только чужую, но и въ свою собственную. Чловѣчество достигаетъ самопознанія черезъ искусство.

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

Оно осуществляется не сразу и не легко. Послѣ перваго чтенія нашъ А. восприметъ только фабулу и испытаетъ сильное дѣйствіе лирическихъ мѣстъ, уловить, пожалуй, и общій тонъ произведенія. Но это еще не значить, что онъ понялъ Лаврецака, какъ типъ общественно-психологическій, какъ „чловѣка 40-хъ годовъ“, или Лизу, какъ идеальный психологическій типъ религіозной, мистической природы. Нужно, чтобы нашъ А. вникъ въ психологію этихъ типовъ, въ самое построеніе образовъ, припомнилъ кое-что изъ эпохи 40-хъ годовъ, вдумался въ положеніе, въ „соціальное самочувствіе“ мыслящихъ и идеалистически-настроенныхъ людей того времени, представилъ себѣ картину дореформенной Россіи, крѣпостное право и т. д., и т. д... Имѣя въ своемъ распоряженіи этотъ матеріалъ, эти факты, эти данныя, онъ уже можетъ изъ нихъ возсоздать въ во-

ображеніи и Лаврецаго, и Лизу, и Лемма, и Паншина и т. д., *какъ типы, какъ художественныя обобщенія*. Эти образы онъ сперва воспринялъ *какъ индивидуальности*. Теперь онъ превращаетъ эти индивидуальности въ типы, т. е. дѣлаетъ то самое, что сдѣлалъ Тургеневъ, когда создавалъ свое произведеніе. Въдъ Тургеневъ, какъ и всѣ художники-реалисты, исходилъ отъ индивидуальных образовъ (часто взятыхъ прямо изъ жизни) и, работая надъ ними, расширяя ихъ, постепенно превращалъ ихъ въ типы. Типы и ихъ сочетаніе въ данномъ произведеніи создаютъ *идею* этого произведенія, которая уясняется самому художнику въ процессѣ творческой работы. *Художникъ идетъ отъ индивидуальнаго образа къ типу, а отъ типа къ идеѣ*. Это и есть то, что по праву можетъ быть названо *художественной индукціей*.

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

Изъ вышесказаннаго явствуетъ также и то, что пониманіе худож. произведенія, т. е. повтореніе творчества, его создавашаго, *никогда не можетъ быть полнымъ*. Процессъ того „творчества“, которое мы называемъ *пониманіемъ*, не можетъ быть адекватнымъ творчеству поэта, а только приближается къ нему и, что всего важнѣе, идетъ по тому же художественно-индуктивному пути. Если оно пойдетъ по другому пути, то произведеніе художника останется совершенно непонятымъ. Такіе случаи весьма извѣстны въ исторіи литературной критики. Весьма часто читатель, прочитавъ художественное произведеніе, прежде всего усваиваетъ или думаетъ, что усвоилъ, его *идею*, не давъ себѣ труда вникнуть въ построеніе и характеръ образовъ. Выходитъ нѣчто подобное тому, какъ если-бы человѣкъ, которому задана математическая задача, или который хотѣлъ бы разобрать ребусъ, прежде всего справился бы съ „отвѣтами“ на нихъ и потомъ ужъ, отправляясь отъ готового рѣшенія, сталъ бы разбирать отдѣльныя, составныя части задачи или ребуса.

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

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

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

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

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

V.

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

веденій въ частности. Этому, конечно, нисколько ни противорѣчатъ и не мѣшаютъ виды на дальнѣйшую утилизацію пониманія. Литературный критикъ, приступая къ чтенію новаго романа, имѣетъ въ виду написать статью о немъ и можетъ руководиться цѣлями напр. пропаганды своихъ литературныхъ, моральныхъ, политическихъ идей и т. д. Но пока онъ занятъ изученіемъ романа и пока его ближайшая задача состоитъ въ томъ, чтобы понять это произведеніе, онъ добивается этого пониманія *для себя*, разумѣется, поскольку онъ заинтересованъ изучаемымъ произведеніемъ.

Разъ мы признали, что пониманіе художественнаго произведенія есть повтореніе творчества, его создавшаго, и разъ установлено, что субъектъ стремится къ пониманію главнымъ образомъ *для себя*, въ интересахъ своей мысли, *то эту черту мы должны приписать и самому творчеству художника*: художникъ творить прежде всего *для себя*. Этотъ выводъ подтверждается, какъ многочисленными наблюденіями надъ процессомъ худож. творчества, такъ и прямымъ свидѣтельствомъ самихъ художниковъ. Всякое художественное произведеніе, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названія, возникаетъ какъ вопросъ, на который хочетъ отвѣтить художникъ, какъ задача, рѣшить которую онъ стремится. Этотъ искомый отвѣтъ, это рѣшеніе составляютъ потребность *его ума, его души*. Созданіемъ произведенія онъ и удовлетворяетъ этой потребности, — онъ, такъ сказать, „отдѣливается“ отъ нея, какъ Лермонтовъ „отдѣлался“ отъ своего „демона“ — стихами. Въ этомъ-то смыслѣ художникъ творитъ *для себя*. И этому нисколько не противорѣчитъ тотъ общезвѣстный фактъ, что весьма многія произведенія искусства (въ томъ числѣ и великія) были созданы — по заказу. Всѣ великія произведенія архитектуры были исполнены по заказу, ровно какъ и многія первостепенныя созданія скульптуры и живописи. Въ этихъ случаяхъ нужно, прежде всего, разобраться въ вопросѣ: было-ли *заказано только исполненіе, или заказъ простирался и на самую идею произведенія*. Извѣстно, что въ огромномъ большинствѣ случаевъ имѣетъ мѣсто это послѣднее: заказчикъ предъявляетъ художнику опредѣленныя требованія, что долженъ онъ изобразить, что именно долженъ онъ выразить своимъ произведеніемъ. Не трудно видѣть, что эти требованія могутъ и не противорѣчить инициативѣ художника, оставляя ему полную возможность творить *для себя*, т. е., исполняя заказъ, превратить заданную тему, готовую идею въ вопросъ, въ задачу и попытаться рѣшить эту задачу такъ, чтобы ея рѣшеніе прежде всего удовлетворяло потребностямъ *его, художника*, мысли, *его собственному настроенію, его личнымъ* чувствамъ. Если это удалось ему, то и весь процессъ творчества, хотя и предпринятый по заказу и на заданную тему, будетъ — въ психологическомъ смыслѣ — дѣломъ души, строго-личнымъ, предпринятымъ и исполненнымъ *для себя*, для удовлетворенія собственныхъ потребностей ума и чувства художника.

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

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

Въ художественномъ познаніи, какъ и въ научно-философскомъ, есть своя, такъ сказать, „интеллектуальная“ *совѣсть*, аналогичная совѣсти моральной. Какъ та, такъ и другая, съ психологическою необхо-

95803

мостью, *внутренне-свободны* и остаются таковыми при всѣхъ возможныхъ и невозможныхъ *внѣшнихъ* нарушенияхъ и ограниченияхъ ихъ свободы. Но онѣ тѣмъ не менѣе нуждаются въ гарантіяхъ внѣшней свободы для того, чтобы правильно функционировать, безбоязненно проявляться во внѣшнемъ выраженіи и, слѣдов., вліять на окружающую среду. — Совѣсть, какъ нравственная (въ тѣсномъ смыслѣ), такъ и „интеллектуальная“ (совѣсть познанія) должна быть свободна граждански и политически—именно потому, что она *психологически* свободна, что она, по самой природѣ своей,—не раба и къ рабству не призвана. Но вся исторія искусства съ древнѣйшихъ временъ и доселѣ, какъ и исторія научно-философской мысли, представляетъ картину различныхъ ограничений свободы творчества, цензурныхъ запретовъ (кодефицированныхъ и неkodeфицированныхъ) и постоянной борьбы за свободу творчества—борьбы, усѣхъ которой, конечно, всегда въ той или иной мѣрѣ зависѣли отъ успѣховъ борьбы за гражданскую, политическую и религіозную свободу. Изучить, въ связи съ исторіею этой борьбы за свободу, *психологическую эволюцію искренности* въ искусствѣ, это—задача столь-же трудная, сколько и заманчивая.

Но, кромѣ стѣсненій цензурныхъ и чисто-политическихъ, налагающихъ своего рода „табу“ на тѣ или другіе сюжеты, темы, мысли, чувства и т. д., искусство знаетъ и иныя препоны, пожалуй, еще болѣе пагубныя для художнической искренности. Это—тѣ, которыя обусловливаются установившимися традиціями въ самомъ искусствѣ, общепринятыми въ данное время приемами творчества, такъ—назыв. „школами“, литературными направлениями и всякими иными шаблонами, всемогущими какъ привычка, властными—какъ мода, живучими—какъ предрасудокъ. Вспомнимъ напр. такъ называемый „ложный классицизмъ“ въ художественной литературѣ, съ которымъ такъ трудно было бороться поэзіи XVIII и начала XIX-го вѣка, стремившейся къ свободѣ творчества. „Сентиментализмъ“ XVIII-го вѣка и еще болѣе „романтизмъ“ были своего рода „бунтомъ“ противъ шаблоновъ и тисковъ, въ которыхъ задыхалось искусство (преимущественно литературное) въ XVII-мъ и XVIII-мъ вѣкахъ. Расцвѣтъ и распространеніе романтизма, похожее на эпидемію, произвели настоящую революцію въ искусствѣ, освободили его отъ гнета установленныхъ формъ и приемовъ и дали поэтамъ возможность быть „искренними“ въ своемъ творествѣ. Но совершивъ это великое дѣло освобожденія, романтизмъ очень скоро самъ превратился въ установившуюся условную форму, въ шаблонъ, стѣняющій свободу творчества, и возникшему въ различныхъ литературахъ (съ начала XIX-го в.) *реализму*, въ свою очередь, пришлось поднять знамя возстанія. Извѣстно, съ какими трудностями пришлось бороться этому новому, столь жизненному и столь рациональному, направлению художественной мысли,—какую массу предубѣждений и непониманія, умысленнаго и невольнаго, встрѣтило оно на своемъ пути. Но поскольку реализмъ въ искусствѣ является также „направленіемъ“, „школою“, и способенъ выработать свою традицію, постольку и ему грозила опасность превратиться въ шаблонъ, въ мертвую форму, застыть въ условностяхъ приемовъ, манеры, рисунка и самого отношенія къ дѣйствительности. Золя, Доде—реалисты, но реалистъ Тургеневъ, отдававшій должное ихъ талантамъ и заслугамъ, писалъ, однако, что отъ ихъ литературы воняетъ литературою“. И дѣйствительно, поэтъ-реалистъ, если онъ при этомъ человѣкъ школы и „литературныхъ дѣлъ

мастеръ“, легко можетъ, нехотя и невольно, подмѣнить свое свободное творчество литературнымъ сочинительствомъ; строгіе приемы реалистическаго письма, сами по себѣ, еще не предохраняютъ отъ искусственности и мертвенности, отъ условности и шаблонности. Было-бы, конечно, несправедливо обвинять огульно въ такомъ „сочинительствѣ“ все творчество Золя, Доде и др., но, несомнѣнно, нѣкоторые ихъ произведенія грѣшатъ этимъ въ значительной мѣрѣ. Во всѣхъ литературахъ найдутся ходячіе, шаблонные образы, написанные по всѣмъ правиламъ реализма и столь-же „книжные“ и безжизненные, какъ и соответственныя фигуры романтическихъ и ложно-классическихъ „героевъ“. И вотъ, когда къ концу XIX-го вѣка реализмъ сталъ вырождаться въ условное сочинительство, то въ различныхъ искусствахъ (преимущественно въ поэзіи и въ живописи) было опять поднято знамя возстанія. Революцію начали „нео-романтики“, символисты и декаденты; ихъ протестъ несомнѣнно содѣйствовалъ оздоровленію реальнаго искусства, въ которомъ послѣ того условности и шаблоны пошли на убыль, и творчество обогатилось кое-какими новыми приемами мысли, отразившими „новыя вѣянія“ въ искусствѣ. Творчество Горькаго есть какъ бы компромиссъ между реализмомъ и романтизмомъ. Есть символическія ноты въ поэзіи Чехова и Короленка. Л. Андреевъ—реалистъ на свой ладъ ¹⁾, только не умѣщающійся въ рамки какого бы то ни было направленія или школы, какъ въ свое время не умѣщался въ таковыя—Достоевскій.—На нашихъ глазахъ совершается ускоренная эволюція реализма въ искусствѣ ²⁾.

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

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

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

И здѣсь личность поднимаетъ „знамя возстанія“, стремясь „революціоннымъ путемъ“ обновить затхлую мораль, господствующую въ данной

¹⁾ Здѣсь имѣются въ виду лучшіе рассказы Л. Андреева, въ которыхъ онъ не прибѣгалъ къ суррогатамъ творчества,—къ сочиненію схематическихъ образовъ и къ постановкѣ мудреныхъ проблеммъ сомнительной глубины.

²⁾ У насъ это янѣе всего сказалось въ лучшихъ вещахъ Куприна и Арцыбашева.

средѣ. Но и здѣсь столь-же легко перейти отъ законнаго протеста къ незаконному произволу и впасть въ моральное декадентство, откуда съ психологическою неизбежностью открывается перспектива—новаго моральнаго шаблона, новой моральной условности, быть можетъ еще болѣе стѣснительной, чѣмъ прежняя.

Всякое развитіе, всякій прогрессъ—общественный, политическій, интеллектуальный, моральный—не обходятся безъ многообразныхъ болѣзненныхъ проявленій и эксцессовъ, уклоновъ отъ прямого пути и т. д. Законы развитія не совпадаютъ съ правилами психологической гігіены. Тѣмъ не менѣе мы все-таки имѣемъ возможность составить себѣ представленіе о „прямомъ пути“ развитія, о „нормальномъ“, „здоровомъ“ ростѣ; въ области творчества такое представленіе замѣтно приближается къ тому, что можно назвать „психологическою гігіеною“ мысли. И въ настоящее время „законы“ этой гігіены уже намѣчаются довольно явственно.

Они сводятся къ законамъ наиболѣе экономнаго и плодотворнаго познанія.

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

Въ области художественной мысли оно достигается созданіемъ и разработкою раціональных приѣмовъ творчества.

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

Точная наука и реальное искусство являютъ намъ образцы строгой логической дисциплины мысли въ сочетаніи съ психологическою свободою творчества, какой не вѣдали люди прошлаго, которыхъ умы были скованы обязательными догмами религіи и колодками мнѳологическихъ категорій мышленія. Можно доказать, что именно логическая дисциплина раціональнаго мышленія и привела къ освобожденію разума человѣческаго и развязала узы творчества. Можно показать, что успѣхи точнаго знанія могутъ вліять и на искусство, на приѣмахъ котораго такъ или иначе отражалось усовершенствованіе методовъ научно-философской мысли. Достаточно вспомнить древнюю Элладу, эпоху Возрожденія, XVIII-й XIX-ый вѣка. Между научно-философскимъ мышленіемъ и художественнымъ связаны тѣсныя психологическія связи—*взаимодѣйствія и совместной эволюціи*. „Проза“ и „поэзія“ живутъ, развиваются, прогрессируютъ—*вмѣстѣ*.

Д. Овсянико-Куликовскій.

ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ТЕОРІЯ ПРОИСХОЖДЕНІЯ ИСКУССТВА И ЭВОЛЮЦІИ ПОЭЗІИ.

I.

Вопросъ о происхожденіи искусства вообще и въ частности поэзіи еще не рѣшенъ, но несомнѣнно близокъ къ рѣшенію: за это ручается и обиліе собраннаго матеріала, и успѣхи въ разработкѣ различныхъ областей знанія, прямо или косвенно связанныхъ съ даннымъ вопросомъ, и, наконецъ, достигнутые успѣхи въ самой постановкѣ его и въ разработкѣ методовъ его изслѣдованія.

При такомъ положеніи вещей разнообразіе и противорѣчивость теорій, заранѣе выдвигаемыхъ, не только не вредятъ дѣлу, но, напротивъ, значительно содѣйствуютъ его успѣху: всякая теорія (если только она рациональна и, обосновываясь на научныхъ данныхъ, имѣетъ характеръ *научной* гипотезы) помогаетъ наблюдать, изучать, изслѣдовать; она является также необходимымъ условіемъ разработки и усовершенствованія самихъ методовъ изслѣдованія. Дальнѣйшій ходъ этихъ изслѣдованій можетъ привести къ ея опроверженію, но такой отрицательный результатъ не умаляетъ ея научныхъ заслугъ, если изслѣдованія, ею возбужденныя, привели къ критической провѣркѣ фактовъ, выдвинули новыя точки зрѣнія, расширили рамки изученія и горизонты научной мысли.

Такое именно значеніе и должна, какъ мнѣ кажется, получить, въ числѣ другихъ, и „лингвистическая“ теорія—гипотеза о происхожденіи искусства и поэзіи въ частности. Возможно, что она не оправдается въ цѣломъ и подвергнется значительнымъ ограниченіямъ; возможно предположеніе, что она совсѣмъ не оправдается и будетъ разбита по всѣмъ пунктамъ. Но и въ такомъ случаѣ она свое дѣло сдѣлаетъ и окажетъ наукѣ услуги, какихъ, кромѣ нея, никакая другая теорія оказать не можетъ. Однимъ словомъ, по нашему воззрѣнію, эта теорія имѣетъ свою задачу и свое признаніе въ исторіи научной мысли. Будущее покажетъ, въ какой мѣрѣ и въ какомъ смыслѣ она приемлема.

Въ настоящей статьѣ я имѣю въ виду сдѣлать краткій очеркъ этой теоріи, какъ я ее понимаю, и указать на нѣкоторые изъ тѣхъ осложненій и трудностей, съ которыми она встрѣтится на пути изслѣдованія.

Въ существенныхъ чертахъ теорію можно формулировать такъ:

Въ языкѣ есть очень много поэтическихъ (художественныхъ) элементовъ: это, во-первыхъ, *образы* вообще и въ частности тѣ, которые извѣстны подъ именемъ „*троповъ*“ (*метафора, метонимія, синек-*

доха съ ихъ разновидностями), это, во-вторыхъ, „*лиризмъ*“, входящій въ составъ психологійи человѣческой рѣчи и тѣсно-связанный съ присущею этой рѣчи *ритмичностью*. Изъ этихъ-то элементовъ и возникаетъ „словесное искусство“, т. е. *поэзія*. Она питается ими, представляя собою ихъ переработку, ихъ прямое продолженіе и развитіе. Народъ, въ языкѣ котораго не было-бы указанныхъ поэтическихъ элементовъ образности, лиризма и ритмичности, не могъ бы создать поэзіи и остался бы совершенно невоспріимчивымъ къ поэзіи другихъ народовъ. У него не было бы органа для ея воспріятія и пониманія. Съ этой точки зрѣнія языкъ понимается не только какъ *матеріалъ* поэзіи, но и какъ ея *органъ*. *Поэзія относится къ языку, какъ функція къ органу*. Художественное творчество возникло силою эволюціи языка; развитіе творчества заключено въ предѣлахъ эволюціи языка, т. е. искусство, возникши изъ языка, не обособилось отъ него, не пошло по своему особому пути развитія, а осталось, если можно выразиться, въ нѣдрахъ языка. Чтобы выразить эту мысль яснѣе и нагляднѣе, скажу такъ: отношенія искусства къ языку нельзя сравнить съ отношеніемъ ребенка къ матери, но можно пояснить, взявъ для сравненія отношеніе плода къ дереву, силы къ машинѣ, зрѣнія къ глазу, слуха къ уху и т. д.

Оставляя въ сторонѣ сравненія и обращаясь къ конкретнымъ примѣрамъ, мы скажемъ, что поэмы Гомера, будучи произведеніемъ художественнаго творчества, поэтической мысли, были вмѣстѣ съ тѣмъ и *явленіемъ греческаго языка*, что творенія Шекспира были *фактомъ англійскаго языка*, поэзія Пушкина была *фактомъ русскаго языка* и т. д. Всякое сказанное или подуманное слово и всякое предложеніе есть фактъ языка; слово или предложеніе *поэтическаго характера* есть *художественный фактъ языка*. Если эти слова и ихъ сочетанія разроутся въ цѣлое художественное произведеніе, то отъ этого они не перестанутъ быть явленіями языка. Со времени Вильг. Гумбольдта мы знаемъ, что языкъ есть *дѣятельность, работа* и что въ этой работѣ есть многочисленные признаки или элементы художественности. Если вы употребили для выраженія вашей мысли эти элементы, то ваша фраза явилась, въ числѣ многихъ другихъ, однимъ изъ проявленій поэтической работы языка. Различіе между этимъ проявленіемъ и „настоящимъ“ поэтическимъ произведеніемъ поэта—въ концѣ концовъ только количественное; у поэта больше художественныхъ элементовъ, чѣмъ у насъ съ вами, и сама ихъ художественность больше, значительнѣе, ярче. Не трудно видѣть, что это различіе не есть различіе по существу дѣла, и что мы имѣемъ право классифицировать величайшія произведенія міровой поэзіи вмѣстѣ съ художественными фактами обыденной рѣчи миллионовъ людей, не претендуя на званіе поэтовъ.

Къ этому выводу мы можемъ прійти и другимъ путемъ—аналитическимъ. Возьмемъ любое, обширное по объему, сложное по своему составу и высокое по своимъ художественнымъ достоинствамъ произведеніе поэта, напр. „Войну и Миръ“ Толстого, и начнемъ разлагать его на тѣ элементы, изъ которыхъ оно составлено. Оно составлено изъ отдѣльных образовъ—Пьера Безухова, кн. Андрея Болконскаго, князя Василія, княжны Марьи Болконской, стараго князя Болконскаго, семьи Ростовыхъ, Кутузова, Каратаева и т. д. Цѣлое возникло изъ сочетанія этихъ образовъ. Оно относится къ послѣднимъ, какъ итогъ къ слагаемымъ. Природа итога всецѣло зависитъ отъ природы слагаемыхъ. Взявъ любое изъ этихъ сла-

гаемых напр. образъ Пьера Безухова, мы можемъ прослѣдить развитие этого характера на всемъ протяженіи эпопей. Это приведетъ насъ къ выясненію тѣхъ приѣмовъ письма, помощьюъ которыхъ Толстой создалъ данный образъ. Мы легко поймемъ, что эти приѣмы вовсе не были только способомъ изложенія уже готоваго матеріала мысли, средствомъ передать читателю образъ, сложившійся независимо отъ нихъ. Безъ всякаго сомнѣнія, эти приѣмы письма были только „послѣднею редакціею“ множества отдѣльных актовъ мысли, т. е.— „словъ“, относившихся въ умѣ Толстого къ образу Пьера. Процессъ созданія этого образа—путемъ продолжительныхъ наблюденій, долгихъ размышленій и многихъ „приѣмовъ письма“—сводится къ множеству отдѣльных *фактовъ языка*. И когда мы говоримъ, что образъ Пьера есть *образъ словесный* (а не живописный, не скульптурный), то мы этимъ опредѣляемъ не только „матеріалъ“, изъ котораго сдѣлана его „внѣшняя форма“, но и самую суть его—какъ художественнаго процесса мысли: онъ не только „сдѣланъ“ изъ матеріала языка,—онъ, прежде всего, созданъ силою рѣчи-мысли, т. е. силою *языка*. Онъ просто *слово*, но только очень большое и сложное, для созданія котораго понадобился огромный художественный трудъ.

Предположимъ теперь, что все изложенное будетъ *доказано* изслѣдованіемъ всѣхъ доступныхъ изученію явленій поэзіи на разныхъ ступеняхъ ея развитія, отъ глубокой древности до нашихъ дней. Вопросъ о лингвистической природѣ *поэзіи* былъ-бы рѣшенъ: было бы установлено ея происхожденіе изъ языка на одной изъ его первобытныхъ ступеней развитія. Но проблема далеко не была бы рѣшена. Въ ряду осложненій и трудностей, загромождающихъ путь къ ея окончательному рѣшенію, видно мѣсто принадлежитъ тѣмъ, которыя вытекаютъ изъ вопроса объ *отношеніи поэзіи къ другимъ искусствамъ*. Лингвистическая теорія претендуетъ объяснить происхожденіе и природу не только поэзіи, *но и другихъ искусствъ*, исходя изъ мысли, что явленія одного порядка должны имѣть одно и то же происхожденіе и одну и ту-же природу. Чтобы оставаться послѣдовательнымъ, приходится предположить, что произведенія *живописи и скульптуры* суть въ послѣднемъ счетѣ такіе же „факты языка“, какъ и лирическое стихотвореніе, поэма, драма, повѣсть, романъ. Послѣдовательнымъ нужно быть до конца, а потому нельзя уклониться и отъ послѣдняго шага въ указанномъ направленіи: волей-неволей приходится сдѣлать на видъ рискованное предположеніе, отзывающееся парадоксомъ,—что произведенія *музыки и архитектуры* суть также—въ послѣднемъ счетѣ—„факты языка“.

Эти утвержденія уже не покажутся намъ столь парадоксальными, если мы будемъ имѣть въ виду не готовое произведеніе, а процессъ *творчества*. Начнемъ съ *скульптуры, рисунка и живописи*, при чемъ только исключимъ на время изъ области этой послѣдней всю чисто-лирическую часть, т. е. пейзажъ, морскіе виды, картины лѣса и т. д.—За этимъ исключеніемъ, мы имѣемъ дѣло—въ этихъ искусствахъ—все съ тѣми-же *художественными образами*; это—образы-типы, образы-портреты, образы-символы, наконецъ различныя сочетанія образовъ, цѣлыя сцены (жанровыя картины, батальная живопись и т. д.). Когда художникъ обдумывалъ и разрабатывалъ ихъ,—они были *словесными*; они не переставали быть словесными и въ то время, когда художникъ набрасывалъ и передѣлывалъ свои эскизы. Наконецъ, они остаются словесными и въ своемъ окончательномъ видѣ—въ бюстѣ, статуѣ, барельефѣ, на кар-

тинѣ и т. д., ибо, очевидно, средства пластики, рисунка и живописи только даютъ образу *новое выраженіе*, осложняя или, лучше сказать, иллюстрируя его зрительными впечатлѣніями. Это какъ-бы „переводъ“ образной поэзіи на „языкъ“ пластики, рисунка и живописи. Художникъ-скульпторъ или живописецъ отличается отъ художника-поэта только тѣмъ, что, по свойству своей художической организаціи, своего таланта, съ самаго начала, съ момента зарожденія образа „иллюстрируетъ“ его въ воображеніи средствами пластики, рисунка и живописи. Отъ этого образъ выходитъ болѣе „изобразительнымъ“, но ни на минуту не перестаетъ быть *словеснымъ*—въ мысли художника. Послѣдній не даетъ ему только *внѣшняго словеснаго выраженія*, замѣняя таковое выраженіемъ скульптурнымъ или живописнымъ. Отсюда прямой выводъ, что образы скульптурные и живописные суть такіе-же „факты языка“, какъ и образы произведеній поэзіи. Венера Милосская—„фактъ языка“, только увѣковѣченный въ мраморѣ. Мадонна Рафаэля—„фактъ языка“, получившій зрительное выраженіе средствами рисунка и живописи.

Итакъ, мы скажемъ, что *все образное* въ искусствѣ, по существу дѣла,—*словесно* и составляетъ „явленіе языка“, и что въ этомъ отношеніи нѣтъ разницы между поэзіей („искусствомъ словеснымъ“) съ одной стороны и искусствами „изобразительными“ (скульптурой, рисункомъ, живописью) съ другой.

Теперь перейдемъ къ лирикѣ: Ея художественную природу мы старались очертить въ выше помѣщенныхъ отрывкахъ „Изъ лекцій“, гдѣ говорилось о такъ—называемомъ „лирическомъ чувствѣ“. Здѣсь намъ остается только разбраться въ вопросѣ о *формахъ лирики*. Эти формы развились вѣками и, дифференцируясь, далеко разошлись въ разныя стороны, образовавъ особыя, самостоятельныя искусства съ ихъ разновидностями. Въ настоящее время мы имѣемъ: 1) *лирику словесную* (лирическую поэзію): это—„пѣсня“, ода, элегія, лирическая сатира и всевозможныя произведенія—въ стихахъ и прозѣ—*лирическаго характера*, которыя незачѣмъ, да и невозможно классифицировать по характеру или по содержанію; 2) *лирику музыкальную* (пѣніе, музыка и ихъ соединеніе, какъ опера и т. д.—искусство „вокальное“ и „инструментальное“); 3) *лирику живописную*, воспроизводящую картины природы, которыя, однако, имѣютъ значеніе только способа выразить мысли, чувства и настроенія художника, переработанныя его лирическимъ чувствомъ“. Морскіе виды Айвазовскаго, пейзажи Левитана, гдѣсь Шишкина и т. д., все это—чистая лирика, только воспроизведенная „зрительно“ изобразительными средствами и приѣмами живописи; 4) наконецъ въ *архитектурѣ*, какъ *искусствѣ*, которое создаетъ произведенія, вызывающія *эстетическое чувство*, мы имѣемъ несомнѣнную, хотя и своеобразную, „окаменѣлую“ *лирику*.—Архитектура не даетъ образа,—она даетъ гармоническое сочетаніе линій, прямыхъ и кривыхъ, и плоскостей, вогнутыхъ и выпуклыхъ. Архитектура—это *пластика лиризма*, вызывающая мысли, чувства и настроенія, проникнутыя все тѣмъ же „лирическимъ чувствомъ“, которое лежитъ въ основѣ всякой лирики.

Всѣ эти виды лиризма въ искусствѣ рѣзко характеризуются и объединяются въ одну художественную группу, природа которой, въ своемъ вѣдшемъ выраженіи, проявляется—какъ *служовая* или *зрительная гармонія*, а въ своей психической сущности образуетъ явленіе, извѣстное подъ именемъ „*психологическаго ритма*“. Это явленіе имѣетъ свои

корни въ *психофизической организаціи* человѣка (ритмичность сердцебіенія, дыханія, тѣлодвиженій, жестовъ и мимики). *Психологическій ритмъ*, т. е. ритмическое и гармоническое сочетаніе душевныхъ элементовъ (какъ умственной, такъ и чувствующей сферы), долженъ быть понимаемъ, какъ психическое преобразованіе ритма психофизическаго и какъ орудіе экономизаціи психической силы. Ритмъ—это порядокъ, а порядокъ—экономія. Выраженіемъ этой экономіи, показателемъ сбереженной силы явилось особое чувство—*„эстетическое“*, которое можно назвать также „чувствомъ душевнаго благосостоянія“. Оно вошло въ составъ *„лирическаго чувства“*.

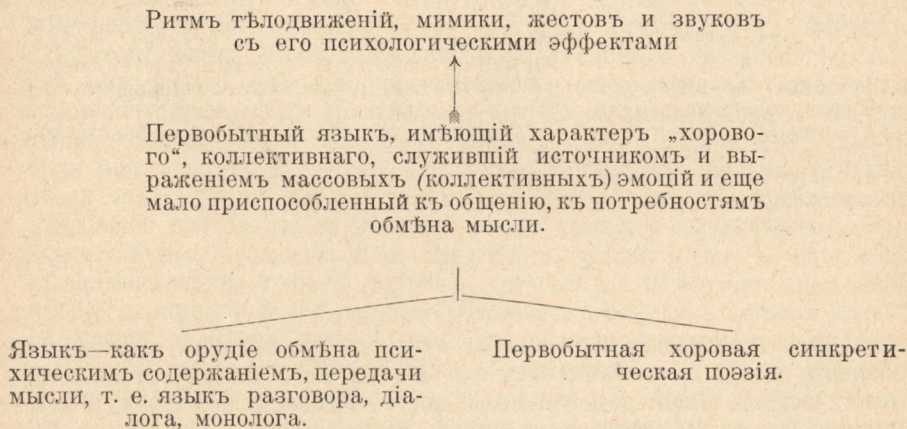
Чтобы связать лирическое чувство съ языкомъ, необходимо сперва разобраться въ вопросѣ о *древнѣйшихъ извѣстныхъ намъ формахъ лиризма*. Онѣ, какъ мнѣ кажется, раскрыты съ полною научною убѣдительною въ извѣстномъ трудѣ покойнаго академика *Александра Николаевича Веселовскаго*—*„Три главы изъ исторической поэтики“*. Здѣсь показано, что на древнѣйшихъ ступеняхъ развитія поэзія была *„синкретическая“*, не расчлененная; она совмѣщала въ себѣ зародыши и элементы различныхъ формъ, выдѣлившихся и обособившихся на послѣдующихъ ступеняхъ культурнаго развитія. Эта первобытная поэзія была по преимуществу *„вокальная“* и при томъ *хоровая*, съ обильными элементами искусства мимики, жестовъ, танца. Начало музыкальное (пѣніе) рѣшительно преобладало надъ словеснымъ. Участіе слова на первыхъ порахъ было ничтожно,—и вся суть дѣла заключалась не въ словѣ, какъ таковомъ, а въ его ритмическихъ и музыкальныхъ элементахъ. Это было *искусство ритма—звуковъ голоса и тѣлодвиженій*. Большею частью это были: 1) тѣлодвиженія, производимыя въ работѣ (всегда коллективной), 2) тѣлодвиженія, производимыя внѣ работы, но часто имитирующія ее (такъ сказать, игра въ работу) и 3) танцы, какъ тѣ, въ которыхъ преобладалъ элементъ эротизма, такъ и иные, различнаго происхожденія. Это было искусство *ритмическое* и *лирическое* по преимуществу, и при томъ *хоровое*, т. е. коллективное, еще на знающее индивидуальности пѣвца. Въ немъ ясно различаются элементы будущей *музыки* (сперва вокальной, а потомъ инструментальной, какъ „перевода“ съ человѣческаго голоса на звуки музыкальныхъ инструментовъ) и будущей *поэзіи*, возникавшей вмѣстѣ съ постепеннымъ усиленіемъ словеснаго элемента, „текста“, и долго совмѣщавшей въ себѣ признаки лирики, эпоса и драмы. Эти признаки стали выражаться яснѣе по мѣрѣ того, какъ изъ хора выдѣлялся пѣвецъ-запѣвало и руководитель хора, и самъ хоръ распадался на два хора, „перекликавшіеся“ другъ съ другомъ, вступавшіе въ пѣсенный діалогъ между собою и съ выдѣлившимся пѣвцомъ-запѣвалой. Плясовая и мимическая сторона таила въ себѣ элементы будущей драмы въ смыслѣ театральнаго искусства. „Монологи“ пѣвца были зачаткомъ эпоса, окрашеннаго лирикой.—Въ теченіе долгихъ вѣковъ „поэтъ“ оставался „пѣвцомъ“, т. е. искусство словесное не было отдѣлено отъ музыкальнаго (и также мимическаго).

Эта картина архаическаго лиризма открываетъ намъ перспективу въ глубь еще болѣе отдаленнаго времени, когда языкъ человѣческій еще не былъ дѣломъ обиходнымъ, когда онъ только возникалъ изъ предшествоваващаго ему „языка“ жестовъ, мимики и голосовыхъ ритмическихъ эффектовъ (криковъ, завываній, модуляцій голоса, возгласовъ). *Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что первобытная лирика предше-*

своими возникновению членораздельности звуковъ рѣчи (выработкѣ артикуляціи) и постепенно слагавшейся и упрочивавшейся ассоціаціи— звуковыхъ комплексовъ съ различными представленіями. Первобытный „лиризмъ“ по необходимости входилъ въ составъ этихъ ассоціацій,—и въ теченіе долгихъ вѣковъ языкъ человѣческой являлся не столько орудіемъ повседнежнаго общѣна, сколько языкомъ приподнятыхъ душевныхъ состояній, эмоцій, по большей части коллективныхъ, и, наконецъ, спутникомъ совмѣстной работы. Иначе говоря, онъ былъ *примитивнымъ искусствомъ* и при томъ—лирическимъ.

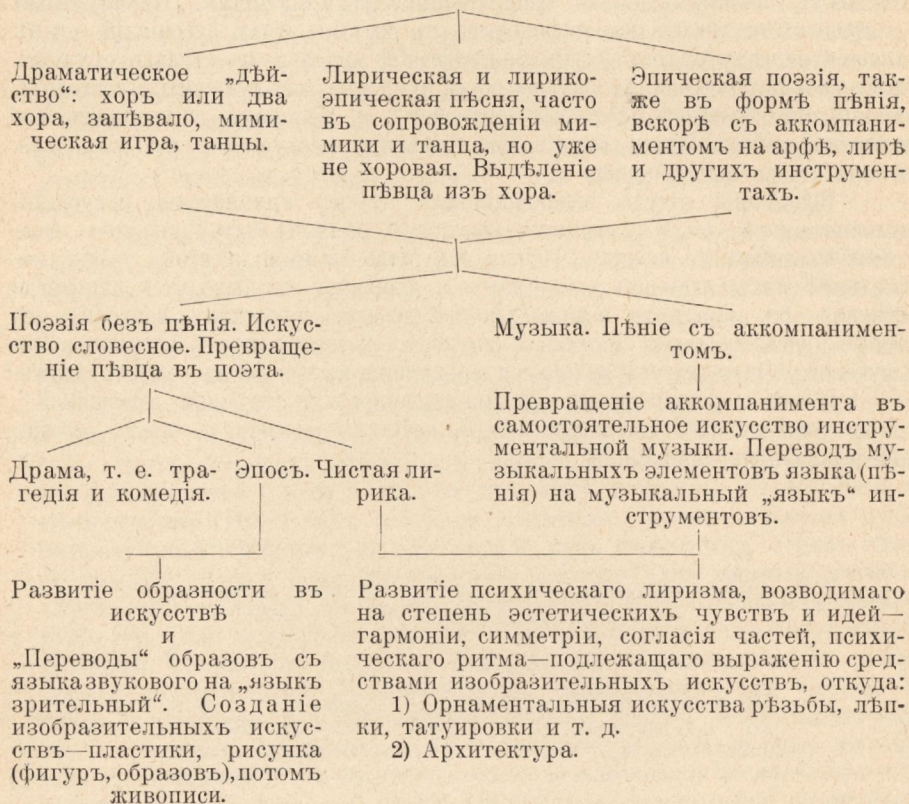
Возникшія отсюда эволюціоннымъ путемъ архаическія искусства, именно *пѣніе, поэзія, музыка*, по праву, должны быть признаны „фактами архаическаго языка“. Только искусство мимики, жестовъ, танца (вошедшее, какъ элементъ, въ драму и комедію) не выводится непосредственно изъ звуковаго языка: оно, въ своихъ начаткахъ, восходитъ къ болѣе древнему языку мимики и жестовъ, который, послѣ возникновенія звуковой рѣчи, долго еще оставался ея спутникомъ и нерѣдко замѣстителемъ.

Итакъ, первоисточникъ лиризма скрывается въ глубокой „доязычной“, „прачеловѣческой“ древности.—Генеалогію же языка и поэзіи можно представить въ слѣдующей схемѣ:



Затѣмъ идетъ процессъ дифференціаціи поэзіи, выдѣленія и развитія различныхъ видовъ ея и возникновенія новыхъ формъ искусства, частью прямо развившихся изъ поэзіи, частью явившихся—какъ „переводъ“ съ „языка“ поэзіи на „языкъ“ другого „матеріала“.—Можно представить это въ такой генеалогической схемѣ:

Первобытная синкретическая хоровая поэзія.



III.

Этой гипотетической схемѣ не слѣдуетъ приписывать пока другого значенія, кромѣ *методологическаго*. Въ наукахъ историческихъ и филологическихъ такого рода гипотезы могутъ замѣнять недоступный здѣсь *экспериментъ*. Исслѣдователь, исходя изъ подобной схемы, имѣетъ возможность „экспериментально“ (искусственно) группировать и освѣщать факты. Въ процессѣ такой группировки и освѣщенія обнаружатся нѣкоторыя стороны изучаемаго явленія, остававшіяся до тѣхъ поръ въ тѣни,— а это, конечно, приблизитъ насъ къ раскрытію подлинной природы явленія.

Всякій экспериментъ требуетъ извѣстныхъ предосторожностей. Въ числѣ таковыхъ я укажу здѣсь на ту, которая имѣетъ цѣлью устранить опасное *упрощеніе* задачи. Исслѣдователь не долженъ упускать изъ виду, что онъ имѣетъ дѣло съ проблемой огромной сложности. И вотъ, считаясь съ этой сложностью проблемы, исслѣдователь, избравшій „лингвистическую теорію“, какъ родъ „эксперимента“, приходитъ на первыхъ же порахъ къ постановкѣ слѣдующаго вопроса.

На извѣстной ступени культурнаго развитія вырабатывается общественно-психологическое явленіе, извѣстное подъ именемъ *національности*

или „національно-психологической формы личности“. Съ возникновениемъ этого явленія поэзія народа перестаетъ быть тѣмъ, чѣмъ была прежде; ея природа существенно измѣняется. Съ этой точки зрѣнія можно предложить такую классификацію поэзій: 1) *поэзія донаціональная* (рѣзкій образецъ: поэзія дикарей), 2) *поэзія переходная*, характеризующаяся признаками возникающей, но еще не установившейся національности (примѣромъ могутъ служить эпическія и лирическія произведенія такъ называемой „народной“ поэзіи) и 3) *поэзія національная* (Гомеръ, Эсхиль и т. д., Дантъ, Шекспиръ, Гете, Шиллеръ, Пушкинъ, Гюго..., словомъ—вся такъ называемая „нелародная“, „искусственная“ поэзія, на которой лежитъ рѣзкій отпечатокъ національнаго и въ то же время индивидуальнаго творчества. Произведенія первой рубрики вездѣ и всегда характеризуются тѣмъ, что граница, отдѣляющая ихъ отъ языка, едва замѣтна, а иногда и совсѣмъ не замѣчается,—и воззрѣніе на поэзію, какъ на „фактъ языка“, находить именно здѣсь наглядное подтвержденіе. Но вмѣстѣ съ тѣмъ для этихъ произведеній архаическаго творчества характерно и то, что они безпрепятственно переводятся съ одного нарѣчія на другое, могутъ быть переданы и на любомъ культурномъ языкѣ: у нихъ нѣтъ той неразрывной, такъ сказать, „кровной“ связи съ языкомъ народа, ихъ создавшаго, какою такъ ярко отмѣчены произведенія поэзій на высшихъ ступеняхъ развитія.—Произведенія второй рубрики, которыя мы называли „переходными“, зачастую выдаютъ свою природу—какъ „фактъ языка“, но вмѣстѣ съ тѣмъ обнаруживаютъ черты, въ силу которыхъ изслѣдователь уже склоненъ видѣть въ нихъ нѣчто какъ-бы выходящее изъ рамокъ языка, нѣчто возвышающееся надъ нимъ,—явленіе болѣе сложное, чѣмъ языкъ, который представляется только органомъ этой поэзій, ея „внѣшнюю форму“. Но однако тутъ уже обнаруживаются ясныя признаки возникающей тѣсной связи между языкомъ народа и его поэзіей. Хотя при переводѣ съ одного языка на другой эти „народныя пѣсни“ очень мало теряютъ, но все-таки въ нихъ уже чувствуются проблески національной психологіи,—и въ итогѣ всегда окажутся кое-какіе неподатливые элементы, непередаваемые средствами чужого языка ¹⁾.—Наконецъ, въ произведеніяхъ третьей рубрики, которыя мы называемъ „національными“, и которыя всего труднѣе представить себѣ—какъ „факты языка“, растворить въ языкѣ, связь съ національнымъ языкомъ становится нерасторжимою, права его не подлежатъ оспариванію,—и эти произведенія, по справедливости, признаются непереводаемыми: самый удачный, самый близкій къ подлиннику переводъ является, въ сущности, не воспроизведеніемъ подлинника, а подражаніемъ ему, созданіемъ параллельнаго или аналогичнаго ему произведенія на другомъ языкѣ.

Итакъ, съ развитіемъ поэтическаго творчества, съ переходомъ поэзій на высшія ступени, гдѣ она становится *національною*, крѣпнѣтъ связь между нею и языкомъ,—поэзія, можно сказать, еростается съ языкомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ умножаются тѣ черты, которыя побуждаютъ изслѣдователя видѣть въ ней явленіе особаго порядка, не сводимое къ языку.

Оттуда для изслѣдователя, выдвигающаго лингвистическую теорію происхожденія и эволюціи поэзій, возникаетъ новая задача—опредѣлить *отношенія языка и поэзій къ національности*.

¹⁾ Одинъ изъ рѣзкихъ примѣровъ, на который указывалъ А. А. Потебня: Малорусское: „Ой, бувъ, та нема“, переведенное (буквально) на великорусскій языкъ (народный), звучитъ: „Охъ былъ да нѣтути!“.

Поэзія появилася задолго до возникновенія древнѣйшихъ національныхъ укладовъ и образованія національныхъ языковъ. На этой донаціональной ступени развитія мы не находимъ въ поэзіи и слѣдовъ того, что принято называть „національнымъ творчествомъ“. Ея отличительныя особенности, неизмѣнно встрѣчающіяся и у дикарей стараго и новаго свѣта, и у малокультурныхъ народовъ Сибири, это—удручающая скудость мысли, отвѣчающая скудости языка, удручающее однообразіе мотивовъ, монотонность настроенія, стойкость и шаблонность формъ. Здѣсь полное господство того, что можно назвать „схоластикой“ въ поэзіи. Эта „схоластика“ проявляется съ особенною силою тамъ, гдѣ „поэзія“ стала обрядомъ, и гдѣ ея формы закрѣплены и, такъ сказать, увѣковѣчены религіозной традиціей. Но и внѣ обряда поэзія, т. е. пѣсня „схоластична“ въ томъ смыслѣ, что, въ силу отсутствія индивидуальности и личнаго творчества, разъ созданная форма не подвергается переработкѣ, застаивается, камениѣютъ. Ихъ содержаніе почти не обновляется, скудость, однообразіе и застой жизни не даютъ для поэзіи никакого новаго содержанія, которое потребовало бы расширенія старыхъ формъ ея или созданія новыхъ. Ни о какомъ „творчествѣ“ здѣсь не можетъ быть и рѣчи. „Поэзія“—въ формѣ пѣнія и мимики—либо—обрядъ, т. е. неподвижный шаблонъ, съ разъ навсегда даннымъ содержаніемъ и традиціонною формою, либо—просто *психофизическая* и *лингвистическая функція*, какъ это мы видимъ у многихъ дикарей ¹⁾. Въ томъ и другомъ видѣ первобытная синкретическая „поэзія“—не „творчество“, а „фактъ языка“, но языка болѣе или менѣе архаическаго, стоящаго на низкой ступени развитія.

Для изслѣдователя, желающаго „оправдать“ лингвистическую теорію, первобытная „синкретическая поэзія“ и соотвѣтствующія данныя фольклора представляютъ богатѣйшій матеріалъ.

Осложненіе задачи и вытекающія отсюда трудности встрѣчаютъ изслѣдователя, какъ только онъ переходитъ къ изученію поэзіи, уже отмѣченной признаками національнаго творчества.

Здѣсь возникаетъ рядъ новыхъ вопросовъ: о „національномъ“ языкѣ и о національномъ укладѣ психики въ ихъ взаимныхъ отношеніяхъ и въ процессѣ ихъ сформированія, о томъ, какъ отражается этотъ процессъ на дальнѣйшей эволюціи поэзіи,—о классовой дифференціаціи общества и о первыхъ всходахъ индивидуализаціи личности въ нѣдрахъ классовъ, о международныхъ вліяніяхъ и заимствованіяхъ (въ томъ числѣ и о заимствованіи поэтическихъ формъ и сюжетовъ), о прогрессѣ культуры вообще и техники въ частности, всегда могущественно вліяющемъ на развитіе поэтическаго творчества, о возникновеніи и спеціализаціи талантовъ. Все это вопросы большой важности и большой сложности. Для правильной постановки ихъ нуженъ цѣлый рядъ предварительныхъ

¹⁾ Последнее иллюстрируется фактами въ родѣ слѣдующихъ: „Пѣніе и танцы наполняютъ значительную часть жизни обитателей счастливыхъ острововъ тропическаго пояса. Маорисы также поютъ при каждой работѣ, каждой пляскѣ, при греблѣ, при игрѣ, при выступленіи на войну... У меланезійцевъ любовь къ пѣнію такъ велика, что они поютъ и за полевой работой, и за греблей, и идя по дорогѣ...—Рѣчь и пѣніе у нихъ (австралийцевъ) не легко отдѣлить другъ отъ друга; въ состояніи аффекта рѣчь незамѣтно переходитъ въ пѣніе, при чемъ темпъ опредѣляется степенью возбужденія. Радость, гнѣвъ (по Грѣю) и даже голодъ побуждаютъ ихъ къ пѣнію“. (Ф. Ратцель. „Народовѣдніе“ 1904 г., т. I, стр. 191, 218, 339).

изысканій—лингвистическихъ, филологическихъ, историко-культурныхъ, психологическихъ, археологическихъ. Въ этихъ изысканіяхъ вполне допустимо примѣненіе „лингвистической теоріи“, въ смыслѣ „постановки опыта“. Теорія поможетъ изслѣдователю ориентироваться въ массѣ разнородныхъ фактовъ. Благодаря ей, ему будетъ ясно, чего искать, на что обратить главное вниманіе, какую сторону вопроса слѣдуетъ выдвинуть впередъ и освѣтить ярче другихъ. Въдѣ, поэзію на указанной ступени развитія можно разсматривать съ различныхъ сторонъ и изучать, какъ 1) фактъ культурнаго развитія, 2) какъ фактъ классоваго самосознанія. 3) какъ выраженіе зарождающагося національнаго сознанія, 4) какъ отраженіе историческаго момента и т. д. Изслѣдователь долженъ считаться со всѣми этими сторонами и не скрывать отъ себя сложности задачи. На первый планъ онъ выдвинетъ вопросъ о переходѣ поэзіи изъ фазиса донаціональнаго въ фазисъ національный и, въ связи съ этимъ, — вопросъ о возникновеніи національнаго языка и національной психологии. Въ произведеніяхъ поэзіи онъ будетъ искать не столько прямого выраженія національнаго самосознанія, сколько проявленій національнаго умственнаго склада, національной „физиономіи“,—и поставитъ себѣ задачей связать фактъ возникновенія этихъ чертъ съ фактомъ образованія національнаго языка.

Хотя есть не мало національныхъ языковъ, возникшихъ уже во времена историческія и даже сравнительно—недавно, но до сихъ поръ еще этотъ процессъ остается невыясненнымъ. Онъ изученъ преимущественно съ внѣшней, грамматической стороны. А между тѣмъ, безспорно, въ немъ есть и внутренняя, психологическая сторона, въ которой можно уже теперь отмѣтить, какъ одну изъ ея важнѣйшихъ чертъ, *развитіе функций рѣчи, какъ орудія созданія индивидуальной мысли*. Въ періодъ донаціональный языкъ служитъ органомъ коллективнаго мышленія, выраженіемъ коллективнаго настроенія въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ органомъ индивидуальной мысли, которая въ этотъ періодъ ничтожна. Съ образованіемъ національности, языкъ, ея главный органъ и представитель, становится *интимнымъ достояніемъ личности*,—и съ этого момента начинается та индивидуализація рѣчи, которая потомъ пойдетъ все увеличиваясь и которою неизмѣнно характеризуется рѣчь человѣческая на высшихъ ступеняхъ развитія и въ ея нормальномъ функціонированіи ¹⁾.

Въ связи съ этимъ совершается крупная перемѣна въ самой психологии грамматическаго мышленія: грамматическія категоріи становятся формальнѣе, чѣмъ были раньше, и отбѣняются глубже за порогъ вниманія. Ихъ мышленіе уже не требуетъ такъ много траты энергіи, какъ требовало прежде, когда онѣ функціонировали въ сознаніи. Освобожденная или сбереженная на этомъ пунктѣ сила идетъ на сознаніе формъ мысли, возвышающихся надъ грамматическими, и разработку лексическаго содержанія словъ, т. е.—на усовершенствованіе представленій и понятій. Результатомъ этой новой работы и является прежде всего созданіе новой *поэзіи*. Въ этомъ смыслѣ эту поэзію періода возникновенія національ-

¹⁾ При ненормальномъ (патологическомъ) функціонированіи, напр. въ состояніи психоза, паники и т. д., наблюдается возвращеніе къ пройденнымъ, болѣе или менѣе архаическимъ ступенямъ развитія языка, когда человѣкъ не говорилъ, а кричалъ или пѣлъ, когда всѣ кричали, выли, пѣли вмѣстѣ, когда языкъ не создавалъ мысли, а выражалъ настроеніе и т. д.

ности мы и называемъ фактомъ языка, но уже языка національнаго и индивидуализированнаго. Этотъ „фактъ языка“ нельзя отождествлять съ такими „фактами языка“, какъ обрядовая или необрядовая пѣсня дикаря. Между языкомъ зачинающейся національности и языкомъ дикаря—цѣлая пропасть, и поэзія первой является не прямымъ и послѣдовательнымъ продолженіемъ поэзіи второго, созданиемъ ея медленной эволюціи, *а результатомъ сравнительно быстрыхъ, историческихъ преобразованій въ психологіи языка и племени,—преобразованій, всегда совершающихся подъ прямымъ или косвеннымъ вліяніемъ другихъ языковъ и племенъ.*

Появленіе національной поэзіи на мѣсто донаціональной должно быть понимаемо какъ особый видъ эволюціи, именно *ускоренной*, превращенной въ *историческій процессъ*, характеризующійся быстрымъ прохожденіемъ посредствующихъ ступеней или совершеннымъ ихъ отпаденіемъ. Этотъ процессъ сближается и, вѣроятно, находится въ фактическомъ—психологическомъ—родствѣ съ другими проявленіями національнаго творчества, напр. въ области общественной и политической,—съ образованіемъ и преобразованиемъ національныхъ государствъ,—съ возникновеніемъ и распространеніемъ національныхъ религій и т. д.—Обыкновенно оба процесса совпадаютъ во времени или же быстро слѣдуютъ одинъ за другимъ.—

Исслѣдованія въ этомъ направленіи могутъ обнаружить въ поэтическомъ творествѣ присутствіе такихъ элементовъ, которыхъ нельзя будетъ прямо свести къ языку, или такихъ, которыхъ связь съ языкомъ окажется очень отдаленной. Но едва ли найдутся элементы совершенно чуждые ему. Какъ на примѣръ явленія, несомнѣнно входящаго въ психологію поэтическаго творчества, но на первый взглядъ имѣющаго лишь отдаленную генетическую связь съ языкомъ, укажу здѣсь на *симпатическое воображеніе*, безъ участія котораго художественное творчество невозможно.

Симпатическое воображеніе, разумѣется, не составляетъ принадлежности фонетика или грамматическихъ формъ. Но уже въ синтаксисѣ можно найти слѣды его дѣйствія; иначе говоря, оно участвуетъ, какъ пружина въ психологіи рѣчи, въ явленіи „пониманія“. Не трудно видѣть, что въ особенности тотъ спеціальнѣйшій видъ интимнаго и моментальнаго пониманія человѣка человѣкомъ, который устанавливается *только* помощью *родного языка* (въ томъ числѣ и *языка національнаго*), основанъ именно на дѣйствіи симпатическаго воображенія. Но возможно пойти еще дальше и утверждать, что само симпатическое воображеніе было создано нѣкогда (въ первобытномъ человѣчествѣ) не прямо силою социальности, стадности, *но тою функціею этой силы, которая проявилась въ первобытномъ языкѣ*. Соціальныя животныя, лишеныя дара слова, понимаютъ другъ друга непосредственно—силою стадности и въ симпатическомъ воображеніи не нуждаются. Не нуждался въ немъ и первобытный человѣкъ въ теченіе долгихъ вѣковъ, пока „языкъ“ его еще не былъ „даромъ слова“, а былъ только, подобно „языку“ животныхъ, выраженіемъ эмоцій. Симпатическое воображеніе есть работа мысли, какъ и всякое воображеніе. Необходимымъ условіемъ ея возникновенія была замѣна чисто-эмоціональнаго выраженія психики (крикомъ, пѣніемъ „безъ словъ“, жестами, мимикой) выраженіемъ помощью *представленій*, т. е. *словъ*, какъ окрашенныхъ эмоціональностью, такъ и неокрашенныхъ ею. Работа мысли, состоящая въ томъ, чтобы на основаніи окрашенныхъ или

неокрашенныхъ представлений, т. е. словъ, узнать содержаніе мысли и душевное состояніе другого человѣка, *понять* его, и есть то, что называется симпатическимъ воображеніемъ. При чистомъ, „неокрашенномъ“ эмоцій представленіи требуется болѣе живое и болѣе энергичное симпатическое воображеніе, чѣмъ при „окрашенномъ“. Отъ эмоциональности языка возникъ лиризмъ, который во всѣхъ его видахъ, въ особенности въ музыкальномъ, является наилучшею пружиною симпатическаго воображенія, т. е. легко и быстро вызываетъ его работу даже въ томъ случаѣ, когда оно у человѣка довольно слабо, вяло, недѣятельно. Напротивъ, все образное въ искусствѣ требуетъ болѣе сильнаго симпатическаго воображенія и является отличной школой для его усовершенствованія, его развитія. Лирика властно заставляетъ симпатическое воображеніе дѣйствовать, упражняться. Искусство образное, являющееся развитіемъ образовъ словесныхъ, воспитываетъ и изощряетъ его. И то, и другое нѣкогда было создано языкомъ, когда онъ сталъ „даромъ слова“, и нѣкоторые элементы даны и нынѣ во всякомъ языкѣ; и чѣмъ языкъ развитѣе, тѣмъ ихъ больше. Иначе говоря: развитіе языка, его обогащеніе, его восхожденіе на высшія ступени есть необходимое условіе развитія и прогресса искусства вообще, поэзіи—въ частности.

Я развиваю эти мысли—какъ „примѣрный планъ“ изслѣдованія, видя въ нихъ руководящую точку зрѣнія, имѣющую, на мой взглядъ, большое методологическое значеніе. Если же на пути такихъ изысканій изслѣдователь откроетъ напр. для того-же симпатическаго воображенія другой, кромѣ языка, источникъ его питанія (напр. въ нравственныхъ отношеніяхъ, въ моральной проповѣди, въ религіи, въ философіи), и докажетъ, что именно оттуда оно и перешло въ искусство, то придется соотвѣтственно ограничить предѣлы примѣняемости „лингвистической теоріи“. Теорія понесетъ уронъ, но дѣло изслѣдованія отъ попытки примѣнить ее ничего не потеряло, а напротивъ много выиграло.

IV.

Теорія происхожденія искусства изъ языка не отрицаетъ существованія доязычныхъ и дочеловѣческихъ прецедентовъ искусства. Но теорія ставитъ вопросъ такъ: эти прецеденты могли превратиться въ настоящее искусство только въ языкѣ человѣческомъ, и ихъ эволюція, какъ искусства, начинается съ того момента, когда языкъ сталъ выраженіемъ представлений и когда въ немъ явственно обозначились двѣ стороны: *поэтическая* и *прозаическая*. Эти двѣ формы взаимно обуславливаютъ одна другую. Гдѣ нѣтъ поэзіи, тамъ нѣтъ и поэзіи. Гдѣ нѣтъ поэзіи, тамъ нѣтъ и поэзіи. Въ языкѣ, какъ только онъ сталъ „даромъ слова“, эти два элемента возникли одновременно: были установлены прямыя, непосредственныя ассоціаціи звуковыхъ сочетаній съ извѣстными представленіями (это и есть *проза*) и тутъ-же (въ силу тенденціи экономизировать силу) эти ассоціаціи (звуки+представленія) были утилизированы для обозначенія другихъ представлений (это и есть поэзія: [звукъ+представленіе А]+представленіе Б,—сложная ассоціація, гдѣ представленіе А служить способомъ изображенія представленія Б, и гдѣ звукъ обозначаетъ Б не прямо, а косвенно, черезъ посредство А).—Въ теченіе долгихъ вѣковъ поэтическіе элементы (сложныя ассоціаціи) количественно преобладали надъ прозаическими, которые постепенно возникали изъ

поэтических через забвение посредствующаго представленія. Поэзіи было много, прозы было сравнительно мало, и потому поэзія была плоха. Сложныя ассоціаціи составлялись зря, какъ попало, случайно. Посредствующія представленія (А) рѣдко характеризовали значенія словъ (представленія Б) такъ, чтобы послѣднія могли отливаться въ образы болѣе или менѣе яркіе и типичныя. Нѣтъ худа безъ добра: этотъ первоначальный поэтический хламъ перешелъ въ прозу (черезъ забвение неудачно выбранныхъ представленій), и проза получилась хорошая, очень удобная для мысли. На мѣсто исчезнувшихъ поэтическихъ словъ являлись новыя поэтическія слова, для новыхъ (а иногда и для старыхъ) представленій и понятій, и эта новая поэзія рѣчи была уже лучше. Освобожденіе сознанія отъ образовъ неудачныхъ, непригодныхъ для потребностей мысли открывало просторъ развитію полезной прозы и лучшей, т. е. опять таки полезной (для успѣховъ мышленія) поэзіи.—Съ переходомъ доисторической эволюціи въ историческій прогрессъ изъ прозы языка возникаетъ высшее прозаическое мышленіе („научное“, „философское“), а изъ поэзіи языка—высшее художественное мышленіе. Эти вѣтви языка постоянно переплетаются и часто не только растутъ параллельно, но и срастаются. Нѣтъ художественнаго произведенія, въ созданіи котораго не участвовали бы элементы прозы, и нѣтъ прозаическаго (напр. философскаго или научнаго) процесса мысли, который совсѣмъ обходился бы безъ содѣйствія поэтическихъ элементовъ, либо образныхъ въ собственномъ смыслѣ, либо символическихъ.

Оттуда вытекаетъ требованіе, выставляемое лингвистической теоріей—изучать поэзію и прозу параллельно, совмѣстно, въ ихъ взаимныхъ соотношеніяхъ, какъ въ языкѣ, такъ и въ высшемъ мышленіи. Проза, подобно поэзіи, разсматривается, какъ „фактъ языка“. Философское понятіе, установленное въ результатѣ цѣлаго изслѣдованія, изложеннаго въ громадномъ томѣ, есть въ сущности созданіе новаго прозаическаго слова. Любое научное открытіе есть фактъ языка, обогащеніе рѣчи новымъ терминомъ.

Въ этой области, т. е. въ изученіи „прозы“ на разныхъ ступеняхъ ея развитія, лингвистическая теорія встрѣчается съ однимъ изъ самыхъ трудныхъ вопросовъ эволюціи языка и мышленія. Это именно—*вопросъ объ отношеніи грамматическихъ формъ мысли къ логическимъ, о происхожденіи логики*. И мнѣ кажется, здѣсь вполне допустима гипотетическая предпосылка, по которой логическое мышленіе разсматривается какъ результатъ эволюціи грамматическаго; оно относится къ „прозѣ“ языка такъ, какъ художественное творчество относится къ его „поэзіи“.

Этимъ указаніямъ и соображеніямъ, которыя, конечно, требуютъ болѣе обстоятельнаго развитія, я подведу итогъ, гласящій, что „лингвистическая теорія происхожденія и эволюціи искусства“ есть методологическій пріемъ „экспериментальнаго“ характера, выгодно отличающійся тѣмъ, что не только не упрощаетъ сложной задачи, а, напротивъ, содѣйствуетъ раскрытію всей ея сложности и, выдвигая цѣлый рядъ новыхъ вопросовъ, открываетъ далекія перспективы изслѣдованій и расширяетъ горизонты научной мысли.

Д. Овсяннико-Куликовскій.