ВОПРОСЫ ТЕОРІИ
И
ПСИХОЛОГІИ ТВОРЧЕСТВА.

(Томъ I, изданіе 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. Тіандера, В. Харціева и Б. Лезина.

Редакторъ-издатель—*Б. А. ЛЕЗИНЪ.*

„Слѣдовать за мыслями великаго человѣка есть наука самая занимательная".

А. Пушкинъ.

ХАРЬКОВЪ.
1911.

„Вопросы теоріи и психологіи творчества“

Т. I, изд. первое. (Изданіе распродано)

(Уч. Ком. М. Н. Пр. рекомендовано для учен. библ. средн. учебн. зав., Главн. Управл. военно-учебн. завед.—въ фунд. библіотеки кад. корпусовъ).

Изд.-ред.—*Б. Лезинъ.*

„Вопросы теоріи и психологіи творчества“

Т. 2, выпускъ 1.

(Синкретизмъ. Эпосъ. Драма. Романъ. Лирика). Ц. 1 р. 25 к.

Статьи г.г.: *К. Тіандера и Ѳ. Карташова.* (Опытъ популяризаціи „исторической поэтики“ А. Н. Веселовскаго).

(Учен. Ком. М. Ч. Пр. рекомендовано для учен. библ. средн. завед., Главн. Управл. военно-учебн. завед.—въ фунд. библіотеки кад. корпусовъ).

Изд. *А. Сиворинъ.*

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

ВОПРОСЫ ТЕОРІИ
И
ПСИХОЛОГІИ ТВОРЧЕСТВА.

(Томъ I, изданіе второе, переработанное, значительно дополненное).

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

186 43

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

Редакторъ-издатель—*Б. А. ЛЕЗИНЪ*

„Слѣдовать за мыслями великаго человѣка есть наука самая занимательная".

А. Пушкинъ.

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

Оглавленіе:

Первая часть. Стр.

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

Вторая часть. Теорія драмы.

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

Третья часть. Процессъ поэтическаго творчества.

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

Четвертая часть.

К. Тіандеръ. Историческія перспективы современной лирики . 244—291
Д. Н. Овсянико-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 поэтическаго образа въ примѣненіи къ воспитанію . . . . . 417—425
Д. Н. Овсянико-Куликовскій. О преподаваніи „теоріи словесности“ въ средней школѣ . . . . . 426—430
Указатель . . . . . 430—432

Опечатки.

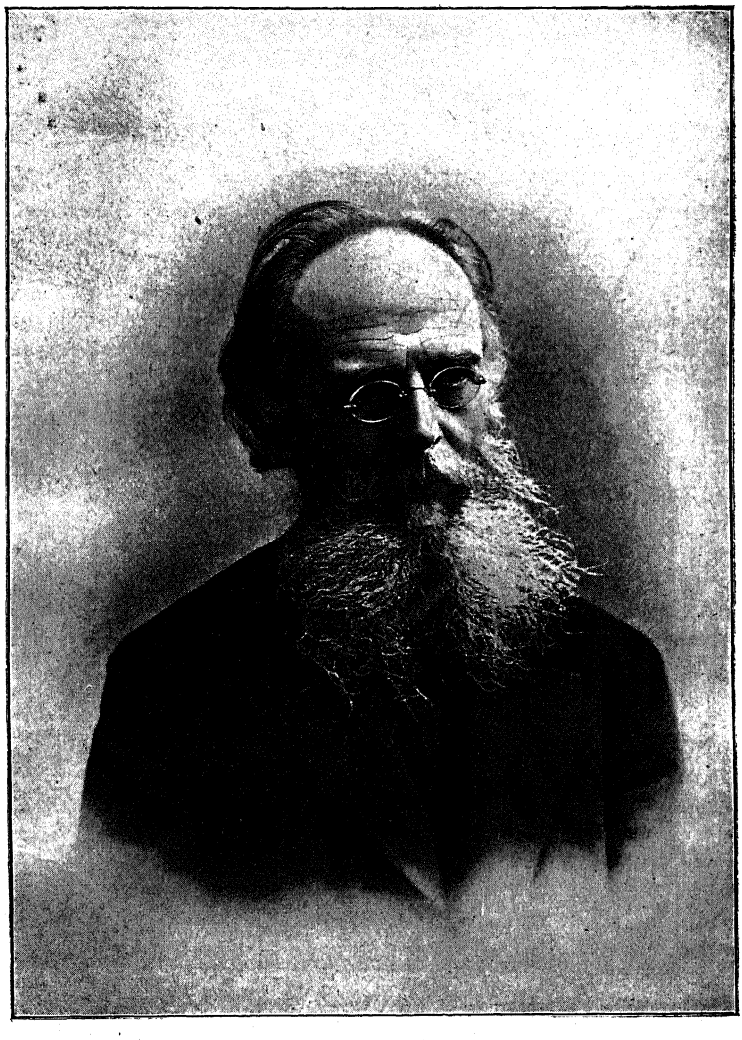
Стран.	Строка	Напечатано:	Надо читать:
81	20 св.	Поя	Поэ
87	12 св.	trecentesti	trecentesti
89	17 сн.	экстетизмомъ	аскетизмомъ
96	25 сн.	„заслонившей пониманіе личнаго психологическаго процесса“, поэтическаго акта и теорію	„заслонившей пониманіе личнаго психологическаго процесса“ поэтическаго акта, теорію
103	8 сн.	разсказами и превращеній	разсказами о превращеніяхъ
142	20 св.	нѣчто	ничто
146	4 сн.	Расини	Расина
162	1 сн.	пять	опять
165	1 сн.	въ цѣляхъ о средствахъ	въ цѣляхъ и средствахъ
170	4 св.	комедіи-интриги	комедіи-интригѣ
185	18 сн.	пониманіе	непониманіе
„	13 сн.	ведены	сведены
199	20 св.	пунктуаціи	пунктуація
200	8 св.	честно слѣдуй	честно; слѣдуй
200	12 сн.	сложившимъ	сложнѣйшимъ
228	7 св.	Богатство имени	Богатство мысли
239	11 сн.	нетратилъ	затратилъ
240	22 св.	картинѣ	въ картинѣ
299	17 сн.	экономна	экономно
316	2 св.	уши	души
323	17 сн.	мемоничностью	метонимичностью
331	24 св.	) не носитъ	) оно не носитъ

Памяти

Александра Афанасьевича Потебни

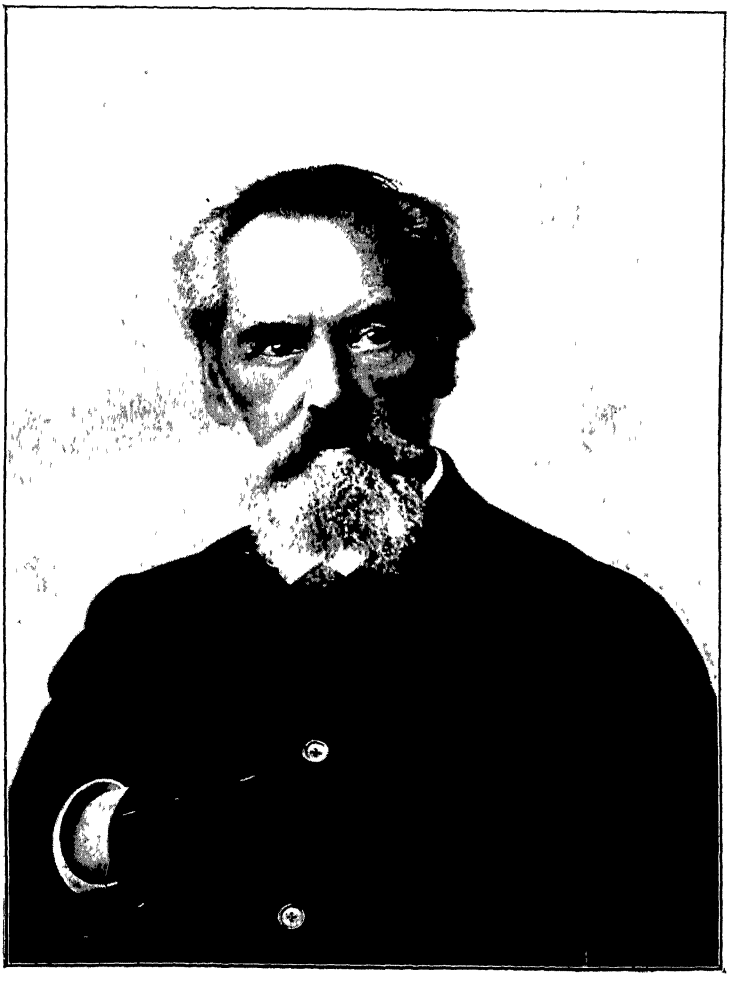
и

Александра Николаевича Веселовскаго.



Александръ Аѳанасьевичъ

Потебня.



Александръ Николаевичъ

Веселовскій.

Предисловіе ко второму изданію.

На непонятныя явленія природы духъ человѣческій, въ силу своего основного характера—„жажды причинности", отвѣчаетъ двояко: или разнобразіе 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 обусловливается 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 обусловливается прогрессомъ разума человѣка, этой высшей способности творческаго ха-

рактера, неразрывно связанной съ языкомъ. Слѣдовательно, теорія словесности непремѣнно 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 междометнаго 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 образные 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 поэтическій сюжетъ, но необходимо знать, какое видоизмѣненіе этотъ образъ внесъ въ психологію творца и *какъ* воспринялъ его читатель. Вѣдь жизнь всякаго поэтическаго 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: историко-сравнительному и психологическому, въ конечныхъ выводахъ сливающимся во-едино. Представителемъ перваго является у насъ выдающійся, замѣчательный ученый Ал-ръ Веселовскій; типичнымъ выразителемъ второго—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 ХУДОЖЕСТВЕННАГО 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: вполнѣ возможна, если только данное явленіе достаточно знакомо намъ, если мы уже имѣемъ о немъ извѣстныя свѣдѣнія, составившіяся эмпирически и настолько правильныя, что мы безъ труда различаемъ данное явленіе, не смѣшивая его съ другими. Такъ, мы, не имѣя еще научныхъ понятій о природѣ художественнаго творчества, не умѣя опредѣлить, что такое искусство, тѣмъ не менѣе хорошо и твердо знаемъ, что напр. „Евгеній Онѣгинъ“, „Мертвыя Души“, стихи Кольцова, картина Айвазовскаго, опера Глинки и т. д. это—произведенія *художественнаго* творчества, а не какого-нибудь другого, напр. не философскаго и не научнаго. Съ другой стороны мы также твердо знаемъ, что созданіе любого художественнаго произведенія есть *трудъ*, часто очень сложный и тяжелый, и что это трудъ—*умственный, работа мысли.* Нѣкоторыя сомнѣнія, пожалуй, могутъ возникнуть у человѣка, не превышаго 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 умственнаго 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 принципіальномъ единствѣ *лирики* и *образнаго искусства.* Я пришелъ къ противоположному выводу—о принципіальномъ 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 пріурочивать художественное творчество напр. къ такой работѣ мысли, какъ, скажемъ, „кулинарное искусство", столярное и т. д., или къ той работѣ мысли, которая выражается въ дѣятельности управляющаго банкомъ или директора гимназіи. Въ обширномъ психологическомъ смыслѣ всякое человѣческое дѣло или бездѣлье есть „умственная работа". Безъ мозговой работы нельзя сшить сапога, нельзя ходить, говорить, скучать. Она продолжается даже во снѣ.—Всякому ясно, что умственная дѣятельность, выражающаяся въ искусствѣ, должна быть строго отличаема отъ всѣхъ видовъ *прикладной* работы мысли, направляемой на удовлетвореніе житейскихъ потребностей, равно какъ и работы, мотивированной случайными обстоятельствами даннаго момента. *Художественная дѣятельность* человѣка и даже всякое мимолетное *художественное движеніе* нашей мысли *мотивируется не извнѣ, а извнутри, являясь порожденіемъ* какой то внутренней, душевной потребности. Это именно—*потребность выраженія,—потребность, обрѣтающая удовлетвореніе въ этомъ ея выраженіи, независимо отъ дальнѣйшихъ послѣдствій или примѣненій его.* Возьмемъ примѣръ. Архитекторъ строитъ домъ. Если при этомъ онъ руководился только тѣми цѣлями, для которыхъ домъ предназначенъ, если онъ имѣлъ въ виду только требованія удобства, прочности, доходности, наконецъ внѣшней красоты, какъ онъ ее понимаетъ, или какъ понимаетъ ее собственникъ дома, и больше ничего не вложилъ въ это созданіе своего архитектурнаго искусства, то, какъ бы этотъ домъ ни былъ проченъ, удобенъ, изященъ и т. д.,—онъ не будетъ произведеніемъ художественнаго творчества. Но если архитекторъ—художникъ, не упуская изъ виду требованій удобства, изящности и т. д., въ то же время воплотилъ въ своемъ создании *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 творческій и возникаетъ какъ результатъ внутренней потребности изобрѣтенія, служа *утоленіемъ* этой духовной жажды и *выраженіемъ* стремленій техническаго таланта и генія, постольку и техника есть дѣятельность мысли, психологически-родственная художественной.

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

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

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

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

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

II.

Обыкновенно искусство опредѣляютъ, какъ *воспроизведеніе дѣйствительности*. Нужно дополнить: „воспроизведеніе 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 дѣть эти произведенія? Куда отнести ихъ? Имѣемъ ли мы право исключить ихъ изъ сферы искусства?

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

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

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

романъ Толстого и т. д. И тамъ, какъ и тутъ, даны образы, воспроизводящіе дѣйствительность [1]). 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 воспользоваться въ данномъ случаѣ понятіемъ *„мнимыхъ величинъ“*. Въ психологіи это понятіе весьма примѣнимо, въ особенности въ сферѣ языка и мысли. Архаическое искусство есть, конечно, искусство (а не наука, не философія и т. д.), но съ развитіемъ художественности, съ прогрессомъ творчества, оно перестало восприниматься и дѣйствовать на умъ и чувство такъ, какъ воспринимается и дѣйствуетъ искусство, и стало „мнимымъ“. Аналогичное явленіе наблюдается и въ другихъ сферахъ, напр. въ научной мысли. Когда-то астрологія была наукой. Но съ появленіемъ астрономіи она превратилась въ науку мнимую. Медицина древнихъ была когда-то также „настоящею“ наукою, потомъ стала мнимой наукой, когда основалась на прочномъ базисѣ анатоміи, физіологіи и патологіи новая медицина. Можно сказать такъ: прогрессъ „научности“ низводитъ прежнія науки на степень мнимыхъ. Обращаясь къ искусству, мы скажемъ: прогрессъ *„художественности“* низводитъ прежнее искусство на степень мнимаго Прогрессъ художественности, очевидно, сводится *къ развитію или разработкѣ образовъ*, въ силу чего они становятся типичными или, точнѣе, *художественно-типичными.*

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

Возьмемъ общепризнанные образцы художественной типичности, напр. такіе образцы, какъ *Донъ-Кихотъ*, *Гамлетъ*, *Отелло*, *Онѣгинъ*, *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 зоологіи, въ антропологіи, въ исторіи), отклоняясь отъ типичности художественной въ ту или другую сторону: тамъ, въ наукѣ, либо устраняются черты индивидуальныя, и образъ созидается изъ однѣхъ общихъ чертъ, въ силу чего онъ является *не обобщающимъ*, какъ въ искусствѣ, а *обобщеннымъ*, либо, наоборотъ, въ немъ черты индивидуальныя выражены такъ ярко, что по необходимости ограничиваютъ обобщающую силу образа. Въ первомъ случаѣ получается не *типъ* въ собств. смыслѣ, а *отвлеченная схема*, лишенная жизненности (таковы зоологическіе и антропологическіе обобщенные образы), во второмъ—мы видимъ образы слишкомъ портретные, слишкомъ близкіе къ дѣйствительности,

[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 индивидуальные образы, которые надѣлены обобщающею силою*. Не трудно видѣть, что это опредѣленіе, которому нельзя отказать въ правильности и точности, страдаетъ однако значительной узкостью. Не говоря уже о томъ, что оно не примѣнимо къ лирикѣ,—въ предѣлахъ 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. Ѳивейскаго“ Л. Андреева и т. д. Въ разныя эпохи въ искусствѣ видную роль играли образы *символическіе*, большинство которыхъ представляетъ прямую противоположность образамъ художественно-типичнымъ.

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

Прежде всего мы отмѣтимъ, въ составѣ этихъ душевныхъ процессовъ, извѣстныя *чувства* или *настроенія* опредѣленной категоріи, какъ-то: грустныя, меланхолическія, скорбныя; радостныя, веселыя, бодрыя; мечтательныя; „любовныя“ (эротическія); „идейныя“ (напр. патріотическія и революціонныя, всегда шевелящіеся у французовъ при звукахъ марсельезы); религіозныя или мистическія и т. д.—Теперь сравнимъ эти чувства и настроенія, навѣянныя лирическимъ искусствомъ, съ тѣми— аналогичными—чувствами и настроеніями, которыя мы испытываемъ въ дѣйствительности, переживаемъ не подъ вліяніемъ искусства, а въ силу непосредственныхъ впечатлѣній, подъ воздѣйствіемъ событій въ нашей личной жизни или въ жизни близкихъ намъ людей, въ окружающей средѣ и т. д., наконецъ—подъ вліяніемъ воспоминаній. Итакъ, мы сопоставляемъ, такъ сказать, „искусственную“, специфическую грусть, 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 S P [1]) отличается отъ вторыхъ аналогичныхъ имъ по содержанію и по „окраскѣ“ чувствъ и настроеній (обозначимъ ихъ черезъ S N [2]) прежде всего, тѣмъ, что они не причиняютъ той душевной боли, какая причиняется послѣдними,—что въ нихъ (SP) нѣтъ ничего *личнаго* (эгоцентрическаго): человѣкъ груститъ или скорбитъ, но эта грусть и скорбь не задѣваетъ его за живое, она—не его, личная, скорбь или грусть, а какая-то общая, и кромѣ того, она смягчена, просвѣтлена, преобразована дѣйствіемъ какого-то другого чувства, придающаго ей что-то отрадное, превращающаго ее изъ страданія въ наслажденіе. Обозначивъ это другое чувство буквами SL [3]), мы получимъ формулу: SP=SN+SL, т. е. поэтическое (искусственно-вызванное лирикою) чувство (настроеніе) сложнѣе соотвѣтственнаго натуральнаго, совмѣщая въ себѣ, кромѣ этого послѣдняго, еще особое „лирическое чувство“, дѣйствіемъ котораго оно психологически 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, служитъ доказательствомъ того, что мы сами—„поэты въ душѣ“, способны къ лирическому движенію, имѣемъ запасъ своего SL (лирическаго чувства), которое, при случаѣ, можетъ дѣйствовать и самостоятельно, безъ внушенія или импульса со стороны искусства.

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

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

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

[1]) S P=sentimentum poëticum (поэтическое чувство)
[2]) S N=sentimentum naturale (натуральное чувство)
[3]) S L=sentimentum lyricum (лирическое чувство)

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

„Огонь опять горитъ—то яркій свѣтъ 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 волненьемъ,
Трепещетъ и звучитъ и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленьемъ.
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.

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

Здѣсь весьма отчетливо различено, съ одной стороны, *содержаніе* процесса (образы, мысли, чувства), а съ другой—сопутствующее ему *лирическое настроеніе или движеніе* („душа стѣсняется лирическимъ волненьемъ“). Это „лирическое волненіе“, обычно развивающееся вмѣстѣ съ *содержаніемъ* мысли и чувства, нерѣдко можетъ предварять его. 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, яснѣе указанъ въ одномъ стихотвореніи Фета:

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

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

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

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

Въ другомъ мѣстѣ (ч. I, гл. XII) Неждановъ предается размышленіямъ о смерти. Это были „темныя мысли“, конечно, сопровождавшіяся извѣстнымъ настроеніемъ. Онъ ихъ „переворачиваетъ такъ и сякъ, то содрагаясь передъ вѣроятностью ничтожества, то радуясь ей“... Это опять таки еще не содержаніе, а только матеріалъ, подготовка его. Тутъ все—и мысли и чувства—въ броженіи, и 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 гармонію 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, хореями и т. д. Такимъ образомъ, уже въ самомъ языкѣ заключенъ, такъ сказать, импульсъ для возбужденія „лирическаго чувства“. Въ языкѣ живетъ своя „поэзія“—въ возможности, въ потенціальномъ состояніи.

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

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

Теперь сравнимъ роль *образовъ* въ искусствѣ образномъ съ ролью *лирическаго чувства* (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, вполнѣ 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, *возбудителемъ* нашего творчества, повторяющаго творчество поэта, служитъ—въ одномъ случаѣ—*образъ*, въ другомъ—лирическое чувство. Ихъ роли совпадаютъ. И съ этой стороны они могутъ быть соединены вмѣстѣ подъ общимъ понятіемъ *стимула* или *возбудителя творческаго процесса.*

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

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

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

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

IV.

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

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

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

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

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

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

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

и умственномъ развитіи, ему органически (скажемъ лучше, психологически) чужды *гамлетовскія* черты и настроенія. Психологическій типъ, воплощенный Шекспиромъ въ художественный образъ Гамлета, очень сложенъ, и въ немъ найдутся черты, понятныя многимъ, рядомъ съ другими чертами, остающимися непонятными. Оттуда—разногласіе въ пониманіи и оцѣнкѣ Гамлета. Для однихъ это—характеръ сильный, для другихъ—слабый. Не всѣ понимаютъ *моральное* основаніе нерѣшительности и колебаній Гамлета. Чтобы хорошо понять его *рефлексію*, нужно самому быть хоть немножко Гамлетомъ. Этотъ примѣръ показываетъ, что къ вышеприведеннымъ условіямъ (опытъ жизни и умственное развитіе) нужно присоединять еще одно: доступность художественнаго образа *натурѣ* человѣка, 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 человѣкъ, который, самъ не будучи скупымъ, не могъ бы, при нѣкоторомъ усиліи воображенія, понять психологіи скупости по художеств. типамъ, напр. Плюшкина и скупого рыцаря. Такой человѣкъ, за отсутствіемъ собственнаго внутренняго опыта по психологіи скупости, могъ наблюдать 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, пріумножаетъ, можно сказать, возводитъ въ квадратъ или кубъ психическія достоянія человѣка. Оно широко раскрываетъ души человѣческія для всякаго пониманія, для всякаго сочувствія. Если намъ нужно до извѣстной степени умѣть понимать другъ-друга для того, чтобы имѣть возможность понимать искусство, то это послѣднее пониманіе является основаніемъ гораздо болѣе глубокаго, тонкаго, интимнаго проникновенія въ чужую душу,—да и не только чужую, но и въ свою собственную. Человѣчество достигаетъ самопознанія черезъ искусство.

Итакъ, допустимъ, что нѣкто А. обладаетъ достаточнымъ опытомъ жизни и умственнымъ развитіемъ для того, чтобы понять напр. „Дворянское гнѣздо“ Тургенева. Кромѣ того, онъ, по самой натурѣ своей, способенъ прочувствовать мистическую религіозность Лизы, обаяніе музыки Лемма и т. д. Даны 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, уловитъ, пожалуй, и общій тонъ произведенія. Но это еще не значитъ, что онъ понялъ Лаврецкаго, какъ типъ общественно-психологическій, какъ „человѣка 40-хъ годовъ“, или Лизу, какъ идеальный психологическій типъ религіозной, мистической натуры. 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 Лаврецкаго, и Лизу, и Лемма, и Паншина и т. д., *какъ типы, какъ художественныя обобщенія.* Эти образы онъ сперва воспринялъ *какъ индивидуальности. Теперь онъ превращаетъ эти индивидуальности въ типы,* т. е. *дѣлаетъ то самое, что сдѣлалъ Тургеневъ, когда создавалъ свое произведеніе.* Вѣдь Тургеневъ, какъ и всѣ художники-реалисты, исходилъ отъ индивидуальныхъ образовъ (часто взятыхъ прямо изъ жизни) и, работая надъ ними, расширяя ихъ, постепенно превращалъ ихъ въ типы Типы и ихъ сочетаніе въ данномъ произведеніи создаютъ *идею* этого произведенія, которая уясняется самому художнику въ процессѣ творческой работы. *Художникъ идетъ отъ индивидуальнаго образа къ типу, а отъ типа къ идеѣ.* Это и есть то, что по праву можетъ быть названо *художественной индукціей.*

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

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

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

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

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

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

V.

Всякій, кому случалось воспринимать художественныя произведенія и достигать ихъ *пониманія*, хорошо знаетъ, что это *пониманіе* ярко отмѣчено слѣдующимъ характернымъ признакомъ: субъектъ стремится *понять* художественное произведеніе прежде всего *для себя*, въ интересахъ *своей* (а не чужой) мысли,—и весь процессъ представляется дѣломъ столь же *интимнымъ, личнымъ*, какъ интимны, личны, напр.: любовь, молитва, совѣсть, сознаніе исполненнаго долга и т. д. Если человѣкъ питаетъ искреннюю любовь къ кому-нибудь или къ чему-нибудь и дорожитъ этимъ чувствомъ, нуждается въ немъ, то онъ относится къ нему, какъ къ психологической цѣнности, которая, такъ сказать, реализуется не внѣ субъекта, а въ его внутреннемъ мірѣ. Каково бы ни было значеніе этой любви для субъекта, человѣкъ любитъ—*для себя*. Еще яснѣе выступаетъ эта черта въ функціяхъ совѣсти. Человѣкъ переживаетъ тѣ или другія чувства, вызываемыя работою совѣсти, исключительно „для себя“. Вотъ именно таково и *пониманіе* вообще, пониманіе художественныхъ 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 творитъ прежде всего для *себя*. Этотъ выводъ подтверждается, какъ многочисленными наблюденіями надъ процессомъ худож. творчества, такъ и прямымъ свидѣтельствомъ самихъ художниковъ. Всякое художественное произведеніе, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названія, возникаетъ какъ вопросъ, на который хочетъ отвѣтить художникъ, какъ задача, рѣшить которую онъ стремится. Этотъ искомый отвѣтъ, это рѣшеніе составляютъ потребность *его* ума, *его* души. Созданіемъ произведенія онъ и удовлетворяетъ этой потребности,— онъ, такъ сказать, „отдѣлывается“ отъ нея, какъ Лермонтовъ „отдѣлался“ отъ своего „демона“—стихами. Въ этомъ-то смыслѣ художникъ творитъ *для себя*. И этому нисколько не противорѣчитъ тотъ общеизвѣстный фактъ, что весьма многія произведенія искусства (въ томъ числѣ и великія) были созданы—по заказу. Всѣ великія произведенія архитектуры были исполнены по заказу, ровно какъ и многія первостепенныя созданія скульптуры и живописи. Въ этихъ случаяхъ нужно, прежде всего, разобраться въ вопросѣ: было-ли *заказано* только *исполненіе, или заказъ простирался и на самую идею произведенія.* Извѣстно, что въ огромномъ большинствѣ случаевъ имѣетъ мѣсто это послѣднее: заказчикъ предъявляетъ художнику опредѣленныя требованія, что долженъ онъ изобразить, что именно долженъ онъ выразить своимъ произведеніемъ. Не трудно видѣть, что эти требованія могутъ и не противорѣчить иниціативѣ художника, оставляя ему полную возможность творить *для себя*, т. е., исполняя заказъ, превратить заданную тему, готовую идею въ вопросъ, въ задачу и попытаться рѣшить эту задачу такъ, чтобы ея рѣшеніе прежде всего удовлетворяло потребностямъ *его, художника*, мысли, *его собственному* настроенію, *его личнымъ* чувствамъ. Если это удалось ему, то и весь процессъ творчества, хотя и предпринятый по заказу и на заданную тему, будетъ—въ психологическомъ смыслѣ—дѣломъ души, строго-личнымъ, предпринятымъ и исполненнымъ *для себя*, для удовлетворенія собственныхъ потребностей ума и чувства художника.

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

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

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

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

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

мастеръ", легко можетъ, нехотя и невольно, подмѣнить свое свободное творчество литературнымъ сочинительствомъ; строгіе пріемы реалистическаго письма, сами по себѣ, еще не предохраняютъ отъ искусственности и мертвенности, отъ условности и шаблонности. Было-бы, конечно, несправедливо обвинять огульно въ такомъ „сочинительствѣ" все творчество Золя, Доде и др., но, несомнѣнно, нѣкоторыя ихъ произведенія грѣшатъ этимъ въ значительной мѣрѣ. Во всѣхъ литературахъ найдутся ходячіе, шаблонные образы, написанные по всѣмъ правиламъ реализма и столь-же „книжные" и безжизненные, какъ и соотвѣтственныя фигуры романтическихъ и ложно-классическихъ „героевъ". И вотъ, когда къ концу XIX-го вѣка реализмъ сталъ вырождаться въ условное сочинительство, то въ различныхъ искусствахъ (преимущественно въ поэзіи и въ живописи) было опять поднято знамя возстанія. Революцію начали „нео-романтики", символисты и декаденты; ихъ протестъ несомнѣнно содѣйствовалъ оздоровленію реальнаго искусства, въ которомъ послѣ того условности и шаблоны пошли на убыль, и творчество обогатилось кое-какими новыми пріемами мысли, отразившими „новыя вѣянія" въ искусствѣ. Творчество Горькаго есть какъ бы компромиссъ между реализмомъ и романтизмомъ. Есть символическія ноты въ поэзіи Чехова и 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 застоемъ. Любопытно отмѣтить, что именно наиболѣе „революціонныя" направленія въ искусствѣ, смѣло противопоставлявшія старому шаблону принципъ свободы творчества, доводя его до произвола и каприза, съ поразительною скоростью вырождаются въ новый шаблонъ, въ искусственность, условность, манерничаніе, и, не успѣвъ расцвѣсти, (выражаясь словами Тургенева) уже воняютъ литературою или инымъ „сочинительствомъ".

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

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

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

---

[1]) Здѣсь имѣются въ виду лучшіе разсказы 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 яснѣе всего сказалось въ лучшихъ вещахъ Куприна и Арцыбашева.

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

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

Они сводятся къ законамъ наиболѣе экономнаго и плодотворнаго познанія.

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

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

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

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

Въ настоящей статьѣ я имѣю въ виду сдѣлать краткій очеркъ этой теоріи, какъ я ее понимаю, и указать на нѣкоторыя 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 психологіи 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 разростутся въ цѣлое художественное произведеніе, то отъ этого они не перестанутъ быть явленіями языка. Со временъ 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 различеніе не есть различеніе по существу дѣла, и что мы имѣемъ право классифицировать величайшія произведенія міровой поэзіи вмѣстѣ съ художественными фактами обыденной рѣчи милліоновъ людей, не претендующихъ 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 отдѣльныхъ 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-

гаемыхъ напр. образъ Пьера Безухова, мы можемъ прослѣдить развитіе этого характера на всемъ протяженіи эпопеи. Это приведетъ насъ къ выясненію тѣхъ пріемовъ письма, помощью которыхъ Толстой создалъ данный образъ. Мы легко поймемъ, что эти пріемы вовсе не были только способомъ изложенія уже готоваго матеріала мысли, средствомъ передать читателю образъ, сложившійся независимо отъ нихъ. Безъ всякаго сомнѣнія, эти пріемы письма были только „послѣднею редакціею“ множества отдѣльныхъ актовъ мысли, т. е. — „словъ“, относившихся въ умѣ Толстого къ образу Пьера. Процессъ созданія этого образа—путемъ продолжительныхъ наблюденій, долгихъ размышленій и многихъ „пріемовъ письма“—сводится къ множеству отдѣльныхъ *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 проблемма 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 дают 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 художнической организаціи, своего таланта, съ самаго начала, съ момента зарожденія образа „иллюстрируетъ“ его въ воображеніи средствами пластики, рисунка и живописи. Отъ этого образъ выходитъ болѣе „изобрѣтательнымъ“, 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“ (скулптурой, 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 разобраться 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, лѣсъ Шишкина и т. д., все это—чистая лирика, только воспроизведенная „зрительно“ изобразительными средствами и пріемами 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 ходожественную группу, природа которой, въ своемъ внѣшнемъ выраженіи, проявляется—какъ *слуховая* 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*“.

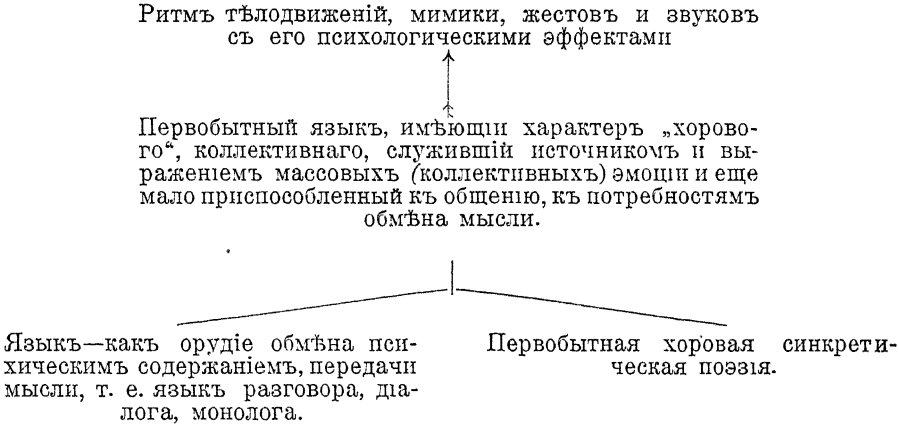
Чтобы связать лирическое чувство съ языкомъ, необходимо сперва разобраться въ вопросѣ о *древнѣйшихъ извѣстныхъ намъ формахъ лиризма*. Онѣ, какъ мнѣ кажется, раскрыты съ полною научною убѣдительностью въ извѣстномъ трудѣ покойнаго академика *Александра Николаевича Веселовскаго*—„Три главы изъ исторической 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 усиліемъ 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 предшествовавшаго ему „языка“ жестовъ, мимики и голосовыхъ ритмическихъ эффектовъ (криковъ, завываній, модуляцій голоса, возгласовъ). *Едва ли можно сомнѣваться въ томъ, что первобытная лирика предше-*

ствовала возникновенію членораздѣльности 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 человѣческій являлся не столько орудіемъ повседневнаго обмѣна, 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.

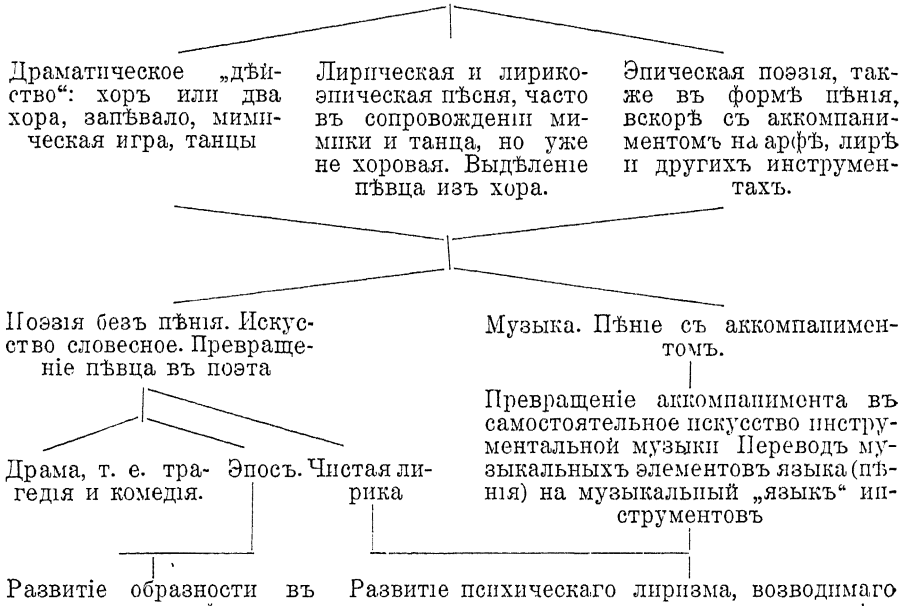
Возникшія оттуда эволюціоннымъ путемъ архаическія искусства, именно *пѣніе, поэзія, музыка,* по праву, должны быть признаны „фактами архаическаго языка“. Только искусство мимики, жестовъ, танца (вошедшее, какъ элементъ, въ драму и комедію) не выводится непосредственно изъ звукового языка: оно, въ своихъ 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*. Изслѣдователь, 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. Изслѣдователь не долженъ упускать изъ виду, что онъ имѣетъ дѣло съ проблеммой огромной сложности. И вотъ, считаясь съ этой сложностью проблеммы, изслѣдователь, 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 возникновеніемъ этого явленія поэзія народа перестаетъ быть тѣмъ, чѣмъ была прежде; ея природа существенно измѣняется. Съ этой точки зрѣнія можно предложить такую классификацію поэзіи: 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, Эсхилъ и т. д., Дантъ, Шекспиръ, Гете, Шиллеръ, Пушкинъ, Гюго..., словомъ—вся такъ называемая „ненародная“, „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“, находитъ 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 поэзіи на высшихъ ступеняхъ развитія.—Произведенія второй рубрики, которыя мы назвали „переходными“, зачастую выдаютъ свою природу—какъ „факта 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 представляятся только органомъ этой поэзіи, ея „внѣшнею формою“. Но однако тутъ уже обнаруживаются ясные 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 непереводимыми: 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 поэзіи на высшія ступени, гдѣ она становится *національною*, крѣпнетъ связь между нею и языкомъ,—поэзія, можно сказать, срастается 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 поэзіи, возникаетъ новая задача—опредѣлить *отношенія языка и поэзіи 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: „Эхъ былъ да нѣтути!“.

Поэзія появилась 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 созданныя формы не подвергаются переработкѣ, застаиваются, каменѣютъ. 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 творчиства, о возникновеніи и спеціализаціи талантовъ Все это вопросы большой важности и большой сложности. Для правильной постановки ихъ нуженъ цѣлый рядъ предварительныхъ

---

[1]) Послѣднее 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 (австралійцевъ) не легко отдѣлить другъ отъ друга; въ состояніи аффекта рѣчь незамѣтно переходитъ въ пѣніе, при чемъ темпъ опредѣляется степенью возбужденія Радость, гнѣвъ (по Грэю) и даже голодъ побуждаютъ ихъ къ пѣнію“ (Ф Ратцель. „Народовѣдѣніе“ 1904 г., т. I, стр. 191, 218, 339).

изысканій—лингвистическихъ, филологическихъ, историко-культурныхъ, психологическихъ, археологическихъ. Въ этихъ изысканіяхъ вполнѣ допустимо примѣненіе „лингвистической теоріи“, въ смыслѣ „постановки опыта“. Теорія поможетъ изслѣдователю оріентироваться 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. Вѣдь, 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 психологіи. Въ произведеніяхъ поэзіи онъ будетъ искать не столько прямого выраженія національнаго самосознанія, сколько проявленій національнаго умственнаго склада, національной „физіономіи“,—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 функціи 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 психологіи грамматическаго мышленія: грамматическія категоріи становятся формальнѣе, чѣмъ были раньше, и оттѣсняются 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 созданіе 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 отожествлять 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, созданіемъ 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 преобразованіемъ національныхъ государствъ,—съ возникновеніемъ и распространеніемъ національныхъ религій и т. д.—Обыкновенно оба процесса совпадаютъ во времени или же быстро слѣдуютъ одинъ за другимъ.—

Изслѣдованія въ этомъ направленіи могутъ обнаружить въ поэтическомъ творчествѣ присутствіе такихъ элементовъ, которыя 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 фонетики 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 спеціальный 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 соціальности, стадности, *но тою функціею этой силы, которая проявилась въ первобытномъ языкѣ*. Соціальныя животныя, лишенныя 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 эмоціальностью, такъ и неокрашенныхъ ею. Работа мысли, состоящая въ томъ, чтобы на основаніи окрашенныхъ или

неокрашенныхъ представленій, т. е. словъ, узнать содержаніе мысли и душевное состояніе другого человѣка, *понять* его, и есть то, что называется симпатическимъ воображеніемъ. При чистомъ, „неокрашенномъ“ эмоціей представленіи требуется болѣе живое и болѣе энергичное симпатическое воображеніе, чѣмъ при „окрашенномъ“. Отъ эмоціональности 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 ихъ 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 прійдется 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 представленій и когда въ немъ явственно обозначились двѣ стороны: *поэтическая* и *прозаическая*. Эти двѣ формы взаимно обусловливаютъ одна другую. Гдѣ нѣтъ прозы, тамъ нѣтъ и поэзіи. Гдѣ нѣтъ поэзіи, тамъ нѣтъ и прозы. 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 представленій (это и есть поэзія: [звукъ+представленіе А]+представленіе Б,—сложная ассоціація, гдѣ представленіе А служитъ 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

поэтическихъ черезъ забвеніе 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 типичные. Нѣтъ худа безъ добра: этотъ первоначальный поэтическій хламъ перешелъ въ прозу (черезъ забвеніе 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 вполнѣ 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. Овсянико-Куликовскій

ОЧЕРКЪ ЭВОЛЮЦІИ ЭПИЧЕСКАГО ТВОРЧЕСТВА.

I.

Стиль случая.

Маленькій Борисъ, который только полгода тому назадъ сталъ произносить членораздѣльные звуки, не успѣлъ пробыть и часа на дачѣ, какъ прибѣжалъ весь красный къ матери и, недоговаривая и коверкая слова, что-то выкрикивалъ возбужденнымъ голосомъ. При этомъ онъ показывалъ свою руку. Мать, отлично понимавшая его своеобразный жаргонъ, сообразила, что дворовая собака („вау-вау“) лизнула („кусала“) Бориса („Бобу“) по рукѣ, когда онъ пытался ее погладить.

Передъ нами простѣйшая форма эпическаго творчества—разсказъ дитяти. Вѣдь *„эпическій“*—производное отъ эпосъ—ἔπος, находящагося въ связи съ глаголомъ εἰπεῖν—говорить и означающаго первоначально „сказъ“. Впослѣдствіи лишь ἔπος стало употребляться въ смыслѣ героической пѣсни. Латинское epos—героическая пѣснь.

По мѣрѣ того, какъ Борисъ будетъ расти, содержаніе его разсказовъ будетъ чередоваться, переходя отъ дѣтскихъ „событій“ къ школьнымъ, отъ школьныхъ къ университетскимъ, все расширяя кругъ наблюденій до крайнихъ предѣловъ человѣческаго знанія; ребяческій лепетъ замѣнится сперва вольной, какъ вихрь, болтовней подростка, потомъ систематической, какъ книга, рѣчью студента, наконецъ, сочнымъ, какъ малина, языкомъ возмужалаго;—но всегда его разсказы сохранятъ двѣ основныя черты: содержаніемъ ихъ будутъ служить *объективныя представленія, относящіяся къ прошлому* съ точки зрѣнія разсказывающаго.

Остановимся немного на этихъ двухъ элементахъ эпическаго творчества: объективность представленій и прошедшее ихъ время.

Объективныя представленія въ данномъ случаѣ противополагаются чувствованіямъ и слагаются прежде всего изъ воспріятій такъ называемаго внѣшняго міра. Все, что мы видимъ, слышимъ и осязаемъ,—объективныя представленія. Правда, эти зрительныя, слуховыя и осязательныя впечатлѣнія могутъ быть воспроизведены въ новой связи и даже въ такой, подобія которой нѣтъ въ дѣйствительности, это воспроизведеніе можетъ произойти намѣренно или, помимо воли субъекта, при полномъ его сознаніи или во снѣ, но все же объективныя представленія не перестанутъ быть таковыми. Вернемся къ нашему примѣру о мальчикѣ и собакѣ.

На другой день Борисъ видѣлъ также корову. Воспроизведя теперь свой разсказъ о томъ, какъ собака лизнула его руку, онъ можетъ приписать это дѣйствіе коровѣ,—или по забывчивости, или изъ желанія поразить слушателя новинкой; онъ можетъ также изобрѣсти совсѣмъ небывалаго звѣря съ корпусомъ коровы и головой пса. Такой разсказъ могъ явиться плодомъ сознательнаго размышленія, или безсознательнаго акта наяву, или сновидѣнія Такимъ образомъ, мы получаемъ три ступени правдоподобности разсказа.

1) пережитое—собака лизнула руку;
2) предполагаемое—корова лизнула руку.
3) воображаемое—чудовище лизнуло руку.

Несмотря на разницу въ правдоподобности, всѣ эти разсказы восходятъ къ объективнымъ представленіямъ, которыя и являются какъ-бы сѣменами эпическаго творчества.

Отсюда явствуетъ и тезисъ о прошедшемъ времени. Такъ какъ представленія слагаются изъ цѣлаго ряда воспріятій внѣшняго міра, а каждое воспріятіе есть уже совершившійся фактъ, и такъ какъ фактовъ будущаго или фактовъ несовершенныхъ не бываетъ, то и эпическое творчество зависитъ отъ совершившагося, а именно—отъ фактовъ воспріятія. Поэтому разсказъ чаще всего пользуется прошедшимъ временемъ, даже въ томъ случаѣ, если описывается совершенно фантастическое происшествіе, путешествіе на луну или война марсіатовъ съ обитателями земли, или если авторъ знакомитъ насъ съ жизнью черезъ 2000 лѣтъ. Правда, для живости разсказа иногда прибѣгаютъ къ настоящему времени, но это лишь условный стилистическій пріемъ. Такъ Лермонтовъ въ стихотвореніи „Три пальмы“ неоднократно прибѣгаетъ къ этому пріему:

Вотъ къ пальмамъ *подходитъ*, шумя, караванъ;
Въ тѣни ихъ веселый раскинулся станъ;
Кувшины, звуча, налилися водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Привѣтствуютъ пальмы нежданныхъ гостей,
И щедро *поитъ* ихъ студеный ручей.

Въ „Пѣснѣ о вѣщемъ Олегѣ“ Пушкинъ пользуется тѣмъ-же пріемомъ:

Вотъ *ѣдетъ* могучій Олегъ со двора,
Съ нимъ Игорь и старые гости,
И *видятъ*, на холмѣ у брега Днѣпра
Лежатъ благородныя кости.
Ихъ *моютъ* дожди, *засыпаетъ* ихъ пыль,
И вѣтеръ *волнуетъ* надъ ними ковыль.
Князь тихо на черепъ коня наступилъ
И *молвитъ*:...

Никто, конечно, не сомнѣвается въ томъ, что въ томъ и другомъ случаѣ описываются „дѣла давно минувшихъ дней—преданья старины глубокой“. Отмѣченный пріемъ можно сравнить съ замедленіемъ темпа—ritardando—въ музыкѣ. поэтъ остановился, какъ бы любуясь оазисомъ въ пустынѣ или холмомъ у брега Днѣпра.

Какая же, спросимъ теперь, разница между вышеупомянутыми стихотвореніями и разсказами, которые намъ приходится слышать каждый день?

Отвѣтъ можетъ быть только одинъ: мы не говоримъ стихами, не говоримъ риѳмами, не добиваемся созвучій (И *вѣ*теръ *во*лнуетъ надъ

ними ковыль), не переставляемъ слова (веселый раскинулся станъ), не употребляемъ старинныхъ словъ и формъ (студеный, брега, молвитъ), не пользуемся столь смѣлыми одухотвореніями, какъ, напримѣръ, Лермонтовъ:

гордо кивая махровой главою,
Привѣтствуютъ пальмы нежданныхъ гостей. . . . .

Однимъ словомъ, наши обыденные разсказы лишены того, что мы называемъ стилемъ; стихотворенія же Лермонтова и Пушкина отличаются высокохудожественнымъ стилемъ.

Стиль восходитъ къ латинскому stilus, но мы-то получили это слово съ Запада въ XVIII вѣкѣ. У римлянъ stilus означалъ собственно заостренную палочку, которой писали по восковымъ дощечкамъ, а въ переносномъ значеніи—и само писаніе и манеру писать. Въ наше время значеніе этого слова еще расширилось: мы говоримъ и о стилѣ въ музыкѣ и въ живописѣ и въ архитектурѣ и различаемъ новый (грегоріанскій) и старый (юліанскій) стили въ календарѣ. Какъ всякое выраженіе, слово „стиль“ употребляется и въ болѣе подчеркнутомъ смыслѣ. Говоря, напримѣръ про кого-нибудь, что у него есть „стиль“, мы этимъ самымъ хотимъ сказать, что его стиль обладаетъ извѣстными достоинствами, или говоря, что въ этомъ разсказѣ „нѣтъ стиля“, мы просто отмѣчаемъ, что его стиль дурной.

Всякое произведеніе человѣческаго слова имѣетъ свой стиль. Но въ то время, какъ одни выработали особые пріемы стиля для достиженія эффектовъ, другіе совершенно не думаютъ о своемъ стилѣ. Къ первымъ относятся ораторы, писатели, поэты, ко вторымъ—всѣ люди, представляющіе стиль своей рѣчи минутному настроенію—случайному вдохновенію или случайному оскудѣнію.

Какъ дитя до извѣстнаго возраста знакомо только со стилемъ случая, такъ и народы въ первобытномъ состояніи не знали опредѣленной манеры выражаться. Но дитя все-же творитъ свои разсказы, также и народы—дѣти не лишены своего эпическаго творчества. Правда, никакая лѣтопись не сохранила намъ извѣстій объ этомъ творчествѣ, такъ это было давнымъ-давно—думаемъ мы, представители европейской цивилизаціи. Но не забудемъ того, что еще теперь многіе народы находятся въ столь первобытномъ состояніи, что, напримѣръ, отъ орангъ-гутанга до готтентота гораздо меньшее разстояніе, чѣмъ отъ того же готтентота до Менделѣева или Мечникова. Не забудемъ и того, что современная цивилизація является лишь удѣломъ немногихъ счастливцевъ, что по культурному уровню представителями XX вѣка могутъ считаться лишь десятки тысячъ, въ то время, какъ сотни тысячъ не освободились еще отъ средневѣковыхъ предразсудковъ, а милліоны не такъ ужъ далеко ушли отъ первобытнаго состоянія И если даже всѣ эти источники—наблюденія надъ первобытными народами и мало культурными людьми—изсякнутъ, мы всегда будемъ имѣть передъ собой живое напоминаніе о примитивномъ состояніи человѣчества—нашихъ дѣтей. Вотъ почему неправильно считать, что мы лишены возможности изучить первичную стадію эпическаго творчества. При этомъ мы будемъ придерживаться добытой раньше схемы.

I. Пережитое (разсказъ, анекдотъ, шванкъ).

Чѣмъ ниже культурный уровень народа, тѣмъ больше сглаживается отличіе отдѣльныхъ между собой индивидуумовъ, но все-же намъ трудно себѣ представить такое состояніе, гдѣ совершенно не бросались бы въ

глаза преимущества болѣе одаренныхъ и недостатки обиженныхъ природой людей. Та избитая истина, что на свѣтѣ, кромѣ среднеспособныхъ людей, есть и умницы и дураки, т. е. люди, стоящіе благодаря своимъ природнымъ качествамъ и выше и ниже средняго уровня, долго не могла оставаться неизвѣстной даже самому непытливому народу. Кромѣ ума, на такое выдѣленіе особыхъ лицъ могло натолкнуть и любое другое качество, хотя, повторяю, первобытное состояніе народа не допускало той пестроты населенія, которое наблюдается теперь и которое обусловливается какъ смѣшеніемъ народностей, такъ и разнообразіемъ условій существованія. Но именно потому, что индивидуальныя различія были такъ рѣдки, они бросались въ глаза гораздо больше, чѣмъ у насъ, привыкшихъ къ безконечному разнообразію физіономій, умовъ и нравовъ.

Это элементарное наблюденіе о лучшихъ и худшихъ людяхъ навязывалось чуть ли не съ появленіемъ первой человѣческой семьи. Символически указываетъ на это и библейскій разсказъ о дѣтяхъ праматери: Каинъ—первый неудачникъ, Авель—первый, родившійся, какъ говорится, въ сорочкѣ. И каждый разъ, когда случаи неожиданнаго успѣха или необъяснимой кары повторялись, создавались разсказы о нихъ, которые, быть можетъ, тутъ же и забывались, но въ силу того, что эти наблюденія дѣлались изо дня въ день, врѣзывались въ народную память, какъ слеза, катящаяся все одной дорогой по лицу скорбящаго, создаетъ свою борозду. Въ чистомъ видѣ такіе разсказы можно слышать ежечасно: каждая мать любитъ вспоминать о своихъ дѣтяхъ; газеты полны такихъ чертъ изъ жизни дорогихъ обществу дѣятелей; въ каждомъ кругу имѣются люди, о которыхъ слагаются занимательные разсказы. Правда, большинство разсказовъ затеривается, но вдругъ, того и гляди, такой разсказъ пригодился, пришелся кстати и вошелъ въ обиходъ поэтическихъ сюжетовъ. Кто не знаетъ, какъ дитя учится говорить? Цѣлыми днями оно лепечетъ, шевелитъ губами, поворачиваетъ языкъ на всѣ лады, набираетъ слюны въ ротъ, шипитъ, хрипитъ, и наконецъ, произноситъ новое слово. Также зарождается и новый сюжетъ.

Присматриваясь къ нѣкоторымъ сказкамъ, легко убѣдиться въ томъ, что такіе разсказы о различно одаренныхъ людяхъ служили ихъ исходнымъ пунктомъ. Распредѣлимъ наши примѣры по изображеннымъ душевнымъ качествамъ:

а) Добродушіе и простаковатость.

Гансъ служилъ своему господину 7 лѣтъ и получилъ за это комъ золота. По дорогѣ домой онъ встрѣчаетъ всадника, который вымѣниваетъ у него золото на коня. Далѣе, крестьянинъ продаетъ ему корову за лошадь. Затѣмъ Гансъ отдаетъ корову за свинью, послѣднюю за гуся, а гуся опять за точильный камень. Каждый разъ онъ убѣжденъ, что заключилъ выгодную сдѣлку. Наконецъ, онъ наклоняется надъ колодцемъ, чтобъ освѣжиться глоткомъ воды и роняетъ точильный камень въ колодезъ. „Нѣтъ на свѣтѣ счастливѣе меня человѣка“, воскликнулъ Гансъ и поспѣшилъ къ своей матери съ легкимъ сердцемъ. (Сказки братьевъ Гриммъ № 83). У насъ эта сказка кончается менѣе безобидно, такъ какъ жена колотитъ довѣрчиваго мужа, приговаривая: „Не мѣняй, не мѣняй!“ („Мѣна“ у Аѳанасьева).

b) Лишняя озабоченность.

Умную Эльзу послали въ погребъ за пивомъ. Подставивши кувшинъ и открывши кранъ, она замѣтила надъ собой висящую съ потолка киргу.

Тотчасъ у ней мелькнула мысль, что если она выйдетъ замужъ и у ней будетъ дитя и если это дитя подростетъ и его пошлютъ въ погребъ за пивомъ, то кирга можетъ упасть ему на голову и убить его. И умная Эльза залилась слезами. А пиво текло и текло, пока не вытекла вся бочка. (Сказки бр. Гриммъ № 34). Аналогичная русская сказка „Лутонюшка“ у Аѳанасьева.

c) Неосторожность и болтливость.

Странствующій подмастерье совершилъ убійство. Послѣднія слова убитаго: „Солнце все обнаружитъ!“ не даютъ ему покоя. Онъ обзавелся семьей и сталъ почтеннымъ мастеромъ. Однажды утромъ, когда онъ пьетъ кофе, солнце особенно назойливо играло на противоположной стѣнѣ. „Хочетъ обнаружить и не можетъ“, пробормоталъ онъ. Тутъ жена, какъ банный листъ, пристала съ вопросомъ, что это значитъ? Онъ возьми, да ей и разскажи. А она—сосѣдкѣ. Черезъ три дня объ этомъ зналъ весь городъ. Мастера казнили. (Сказки бр. Гриммъ № 115).

d) Трусость.

Семеро отправилось странствовать по міру. Вотъ они проходятъ по лугу, и шершень зажужжалъ мимо нихъ. „Боже, барабанный бой“—прошептали они и пустились бѣжать. При бѣгствѣ старшій наступилъ на зубцы грабель, которыя отъ этого поднялись и ударили его рукояткой по лицу. „Я сдаюсь!“—закричалъ старшій. „Если ты сдаешься, то и мы сдаемся“, повторили другіе. (Сказки бр. Гриммъ № 119).

e) Лѣнь.

Передъ смертью отецъ спрашиваетъ своихъ сыновей, кто изъ нихъ лѣнивѣе всѣхъ. „Я такъ лѣнивъ, разсказываетъ первый, что, когда лежу и хочу заснуть, если тутъ капля упадетъ въ глазъ, вмѣсто того, чтобы стереть ее, я сплю, не смыкая глазъ“.—„Я же, говоритъ другой, когда сижу у огня, скорѣе обожгу себѣ ноги, чѣмъ уберу ихъ“.—„Ну а я, хвастаетъ третій, если бы меня собирались вѣшать и надѣли бы петлю, не перерѣзалъ бы веревки, хоть и держалъ бы въ рукахъ острый ножъ. (Сказки бр. Гриммъ № 151).

f) Глупость.

Эта тема варіируется на нѣсколько ладовъ. Или глупецъ говоритъ или дѣлаетъ все шиворотъ-на-выворотъ. Напримѣръ, молотятъ горохъ, а онъ говоритъ: „молотить вамъ три дня и намолотить три зерна!“; несутъ покойника, а онъ себѣ: „носить вамъ—не переносить, таскать—не перетаскать!“. Или же сопоставляется русскій мордвину или татарину, перехитряя ихъ. Спорятъ, напримѣръ, о томъ, кому коней сторожить; у русскаго бѣлый конь, у мордвина черный; ложась спать, русскій говоритъ: „моя лошадь бѣлая, что ее караулить? ее и такъ видно далеко...“; на другой день они мѣняются лошадьми, но русскій опять ложится, ссылаясь на то, что „твою лошадь—придетъ воръ—и уведетъ, потому что ее издалека видно...“ (См. сказки „Набитый дуракъ“ и „Русскій и мордвинъ“ у Аѳанасьева).

Благодаря такимъ пережитымъ разсказамъ, выработался болѣе сложный типъ Иванушки-дурачка.

Въ настоящее время разсказы, составленные какъ бы по свѣжимъ слѣдамъ происшествія, называются *анекдотами*. Это выраженіе перешло къ намъ черезъ французскій языкъ, куда оно попало изъ средней латыни, въ свою очередь заимствовавшей это слово у грековъ. Ἀνέκδοτος, образованное изъ отрицательной частички ἀν и причастія отъ глагола ἐκδίδωμι,

означаетъ „неизданный разсказецъ“. Теперь это слово пріобрѣло нѣсколько другой оттѣнокъ: забавный, смѣхотворный разсказъ. Впрочемъ, это нисколько не удивительно: все, что выходитъ изъ ряда вонъ, все, что нарушаетъ сѣрый фонъ жизни,—забавно, вызываетъ веселье—стихійный отблескъ свѣта Въ нѣмецкой литературѣ извѣстенъ другой терминъ—*шванкъ* отъ глагола schwingen—махать, качаться. Шванкъ первоначально означалъ „прыжокъ“, а затѣмъ пріурочился къ умственной области, въ смыслѣ „живой, прыткой шутки“. Сообщу нѣсколько заглавій изъ сборника шванковъ Сандруба 1618 года: смѣшное средство противъ зубной боли; о женщинѣ, упавшей въ погребъ; о папѣ Юліи, продавшемъ небо; о гостѣ, пытавшемся подлить воду къ вину; какъ попался благородный, обманывая крестьянъ и т. д.

Разсказы, анекдоты, шванки подобны тѣмъ милліонамъ сѣмянныхъ пылинокъ, которыя носятся въ воздухѣ, когда лѣсъ роняетъ свои цвѣты; немногимъ изъ нихъ удается взойти, и еще меньшему числу суждено красоваться могучимъ деревомъ.

2. Предполагаемое (сказаніе).

Сказаніе—разсказъ, служащій вѣроятнымъ объясненіемъ (съ точки зрѣнія простонародья) загадочнаго явленія.

Народъ, напримѣръ, желаетъ объяснить свое собственное названіе. Возникаетъ сказаніе объ *эпонимахъ*—греческое слово образовано изъ приставки ἐπί и ὄνομα—имя—т. е. о мнимыхъ родоначальникахъ, передавшихъ народу свое имя. Латиняне якобы происходятъ отъ Латина, Датчане—Dani—отъ Дана, норвежцы отъ Нора, чехи отъ Чеха. Но и названія отдѣльныхъ мѣстностей, городовъ и тому подобное производятся также отъ лицъ неисторическихъ. Напримѣръ, Кіевъ отъ Кія, Римъ—Roma—отъ Ромула. Обыкновенно народъ не удовлетворяется голыми именами, но придумываетъ и цѣлую біографію эпонима и обстоятельства, при которыхъ былъ основанъ данный городъ. Все это вполнѣ правдоподобно, вѣдь названы же Петербургъ по Петру Великому, Константинополь по Константину Великому и Америка по путешественнику Америго Веспуччи, но въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, когда вопросъ о происхожденіи историческаго названія неясенъ, научный анализъ долженъ выяснить, что передъ нами—историческій фактъ или сказаніе.

Въ близкомъ родствѣ къ этой группѣ *„сказаній о происхожденіи“* (Abstammungs-sagen) находятся *„сказанія о странствованіяхъ“* (Wandersagen) отвѣчающія на вопросъ, откуда и какими судьбами пришелъ данный народъ въ данную мѣстность. Сюда относится прежде всего пресловутое сказаніе о Рюрикѣ, Синеусѣ и Труворѣ, отнявшее столько времени и силъ у русскихъ историковъ и вызвавшее въ свое время въ русской наукѣ знаменитое „варягоборство“. Островъ Готландъ и финляндское побережье Нюландъ имѣютъ схожія сказанія о своемъ заселеніи. Всѣ тихоокеанскіе островитяне разсказываютъ, какъ ихъ предки на утлыхъ челнокахъ приплыли къ обитаемому ими острову. Правдоподобность всѣхъ этихъ разсказовъ далеко не обязываетъ насъ къ признанію того, что все это дѣйствительно такъ и было. Опять послѣднее слово принадлежитъ наукѣ.

Третья группа—*„сказанія о погибшихъ народахъ и герояхъ“*

(Untergangssagen). Знаменитымъ примѣромъ могутъ служить бургунды, которые, по преданію, погибли на пиру у Аттилы; или городъ Винета, который будто-бы былъ поглощенъ моремъ; или Искоростень, сгорѣвшій отъ военной хитрости Игоря; или Олегъ, умершій отъ укуса змѣи. Все это бываетъ и на нашей памяти—и разрушеніе городовъ отъ землетрясенія (Санъ-Франциско и Мессина) и огня (Москва въ 1812 г.) и смерть отъ змѣинаго яда, но случилось-ли это съ названными городами и личностями, опять вопросъ, на который отвѣтитъ только наука.

Культурныя пріобрѣтенія, являющіяся обыкновенно заключительнымъ аккордомъ долгихъ исканій, блужданій и разочарованій, народомъ часто приписываются одному лицу. Тутъ какая-то иронія судьбы: народъ наибольшій поклонникъ индивидуума. Но это понятно: каждый возводитъ себѣ въ кумиръ то, чего у него самого нѣтъ. Эллины создали себѣ такимъ образомъ цѣлый рядъ боговъ и героевъ: Прометея—дарителя огня (πυράορος), Діониса—основателя виноградарства, Орфея—дивнаго пѣвца, Дэдала—античнаго авіатора, Паламеда—изобрѣтателя игры въ кости. Римляне чтили въ Нумѣ Помпиліи учредителя религіознаго культа. Скандинавы видѣли въ Одинѣ отца заговора и руническихъ знаковъ, которые первоначально употреблялись для колдовства. Торговля металломъ, которая въ доисторическія времена шла изъ Кольхиды по морю, по Дунаю и по Рейну дала толчекъ къ сказаніямъ объ аргонавтахъ у грековъ (ср. ἀργός—блестящій металлъ и ναύτης—морякъ) и о „золотѣ Рейна“ у германцевъ. Мѣстная обработка металловъ выдвинула героевъ ковачей: Ильмаринена у финовъ, Велунда у скандинавовъ, Зигфрида у нѣмцевъ, Вулкана у Эллиновъ [1]).—Итакъ, мы вправѣ выдѣлить въ особую группу *„сказанія о культурныхъ пріобрѣтеніяхъ“* (Kultursagen).

Перечень различныхъ группъ сказаній можно было бы продолжить, но характеръ чистаго (т. е. не слившагося съ другими эпическими видами) сказанія, кажется, намъ и такъ уже достаточно выяснился.

3. Воображаемое (миѳъ).

Миѳъ (отъ греческаго μῦθος—сказъ, преданіе)—разсказъ о томъ, что не можетъ быть провѣряемо ежедневнымъ опытомъ.

Какъ, напримѣръ, изображается самъ человѣкъ въ миѳѣ? Сила его невѣроятная: Зигфридъ разрубаетъ наковальню и беретъ въ охапку живого медвѣдя; Микула Селяниновичъ кидаетъ соху подъ облако. Геркулесъ еще ребенкомъ задушилъ двухъ змѣй; Самсонъ уноситъ городскіе ворота. Оружіе не ранитъ его; Ахиллеса мать закалила въ огнѣ, Зигфридъ купался въ расплавленномъ жирѣ дракона; первый уязвимъ только въ пятку, за которую мать держала его во время закаливанія, второй—между лопатками, куда упалъ листъ во время купанія; Ильѣ Муромцу тоже смерть въ бою не написана. Вооруженіе и одежда его необыкновенныя: мечъ, который всегда убиваетъ врага; стрѣлы, которыя всегда попадаютъ въ цѣль; шапка-невидимка; сорочка, спасающая отъ опасностей,

---

[1]) Эти сказанія уже были затронуты мною въ настоящемъ изданіи II т вып. I стр. 108—9.

вотъ нѣсколько частей миѳическаго туалета. И рожденіе и смерть въ миѳѣ иныя, чѣмъ въ природѣ. Герой человѣческаго происхожденія часто только по матери; при появленіи его на свѣтъ гремитъ вся природа; въ дѣтствѣ онъ или очень быстро развивается или остается на рѣдкость отсталымъ ребенкомъ. Также и смерть обставлена особой фантастикой: Василій Буслаевъ прыгаетъ черезъ алатырь-камень и гибнетъ; Илья Муромецъ живымъ ложится въ гробъ; нѣмецкіе императоры уходятъ въ горы, съ тѣмъ, чтобы возвратиться черезъ много тысячъ лѣтъ; Вейнемейненъ уѣзжаетъ и тоже возвратится.....

Присмотримся къ изображенію животнаго міра въ миѳахъ. Разница между животнымъ и человѣкомъ какъ будто стерта. Человѣкъ вступаетъ съ нимъ въ бракъ, заключаетъ съ нимъ договоры, человѣкъ отъ него ведетъ свое происхожденіе. Человѣкъ обращается въ звѣря, звѣрь въ человѣка. Животное разговариваетъ человѣческимъ голосомъ; съ другой стороны человѣкъ „шипитъ по змѣиному, рычитъ по звѣриному, лаетъ по собачьему“. По представленію индѣйцевъ Сѣверной Америки, медвѣди—ихъ предки; они также какъ индѣйцы, распадаются на племена и каждое племя имѣетъ своего вождя. Среди простонародья Европы такое человѣкоподобное общественное устройство приписываютъ змѣямъ: у нихъ свой царь—„съ короной на головѣ“; они сходятся на совѣщанія. Но кромѣ людей, превратившихся въ звѣрей, и звѣрей, превратившихся въ людей, въ миѳахъ фигурируютъ и существа полузвѣри-получеловѣки: кентавры, песеглавы, русалки, сатиры, фавны и, наконецъ, дьяволъ въ средневѣковомъ представленіи.

Менѣе важную, но сходную роль играетъ растеніе въ миѳическомъ разсказѣ. Цѣлый рядъ растеній, по миѳическому преданію, не что иное, какъ превращенные въ растенія люди напримѣръ, лавръ (Дафна), тополи (сестры Фаэтона), нарцисъ, гіацинтъ и другіе. Иногда въ миѳахъ смерть замѣняется превращеніемъ въ дерево, какъ у Филемона и Бавкиды. Или изъ могилы выростаютъ особыя растенія: изъ общей могилы Тристана и Изольды—розовый и виноградный кусты, сплетающіеся своими вѣтвями. На островѣ Тагити записанъ миѳъ, по которому изъ головы похороненнаго героя выросло хлѣбное дерево, изъ почекъ—каштановое дерево, а изъ ногъ растеніе ямъ. Съ другой стороны, растенія являются какъ-бы предками людей. Въ скандинавской миѳологіи первые люди на землѣ—Аскъ и Эмбла (Ясенъ и Вязъ). Вельсунгъ, предокъ Сигурда, рожденъ отъ яблока. Эта тѣсная связь человѣка съ растеніемъ можетъ выразиться и въ такомъ видѣ, что жизнь человѣка какъ-бы оберегается растеніемъ. Въ египетской сказкѣ умираетъ человѣкъ, потому что срубаютъ акацію; братъ его находитъ сѣмя акаціи, узнаетъ въ немъ сердце брата, сажаетъ въ землю, поливаетъ и, когда сѣмя произростаетъ, умершій оживаетъ. Въ европейскихъ сказкахъ вонзается ножъ въ дерево; въ случаѣ опасности, грозящей герою, ножъ покрывается кровью. Наконецъ, въ скандинавскомъ миѳѣ жизнь Бальдера зависитъ отъ омели.

Что миѳическіе образцы создаются также путемъ преувеличенія или уменьшенія естественной величины. Изъ человѣка, при помощи такой метаморфозы, получаются великаны или карлики—дверги—лилипуты. Ящерица чудовищныхъ размѣровъ,—прообразъ дракона, который, кромѣ того, описывается огнедышащимъ, или съ крыльями или о трехъ головахъ. „Священное дерево“, получившее свое названіе отъ культового значенія,

въ преувеличенномъ видѣ дало представленіе о „міровомъ деревѣ“, на вѣтвяхъ котораго помѣщаются отдѣльные міры.

Кромѣ окружающихъ человѣка животнаго и растительнаго царствъ, еще лучшимъ объектомъ для его миѳическихъ образованій служило небо и небесныя явленія. Уже съ древнѣйшихъ поръ человѣкъ любовался звѣзднымъ небомъ. Ученые пытались по звѣзднымъ путямъ изучить пути и перепутьи человѣческой жизни: не-ученый облекалъ свои наблюденія въ миѳическіе разсказы. Въ скандинавскомъ миѳѣ разсказывается о нѣкоемъ Орвандилѣ, отморозившемъ себѣ палецъ ноги: богъ Торъ отломилъ этотъ палецъ и бросилъ въ небо—тамъ онъ до сихъ поръ сіяетъ въ видѣ звѣзды. Много миѳовъ разсказываютъ о Большой Медвѣдицѣ: то это медвѣдь, то карета, то семь спящихъ юношей, взятыхъ на небо. Солнце и луна, ихъ бѣгство другъ отъ друга, ихъ затмѣнія, убываніе и наростаніе луны—темы для безчисленныхъ миѳовъ, въ которыхъ солнце выступаетъ въ качествѣ мужского существа—Sol, Геліосъ, а луна въ видѣ женскаго—Luna, Селена—Елена. Наибольшій просторъ для фантазіи представляли облака, громъ и молнія. Облака принимали образъ коровъ, питающихъ землю своимъ молокомъ—дождемъ, драконовъ или хищныхъ волковъ, пожирающихъ луну или солнце, или страшныхъ птицъ, вызывающихъ вѣтеръ взмахами своихъ крыльевъ. Молнія изображалась въ видѣ змѣи или птицы, несущей огонь, или стрѣлы или копья. Гроза какъ-бы ударъ молота или особого орудія „перуна“—отсюда и трескъ и искры. Въ скандинавской миѳологіи громъ, кромѣ того, вызывается ѣздой тора. Для насъ миѳъ, приписываемый первобытному человѣку, есть лишь поэтическій образъ. Мы называемъ его миѳомъ по отношенію къ мысли тѣхъ, которыми и для которыхъ онъ созданъ. Словесный миѳъ предшествуетъ, конечно, живописному, пластическому.

Отношеніемъ человѣка къ небу и небеснымъ свѣтиламъ обусловливается особая группа миѳовъ. Или человѣкъ снизошелъ съ неба или восходитъ на небо. Путь между небомъ и землей въ первоначальной миѳогоніи довольно примитивный, какъ то предписывала наивная наблюдательность: шли или ѣхали на лодкѣ къ горизонту—къ тому мѣсту, гдѣ небо и земля сливались; влѣзали на дерево, верхушка котораго терялась въ облакахъ, или на вершину горы; взбирались по лѣстницѣ, или летали на крыльяхъ и безъ крыльевъ. Другое отношеніе человѣка къ небу заключалось въ томъ, что онъ запрятывалъ куда-нибудь солнце, луну или звѣзды и что только съ трудомъ удавалось освободить ихъ. Въ финскихъ миѳахъ Луохи прячетъ солнце въ гору. У краснокожихъ существуетъ разсказъ о вождѣ, державшемъ солнце, луну и звѣзды въ трехъ ящикахъ взаперти. Однажды онъ даетъ своему внуку ящикъ поиграть; внукъ же взялъ да и разсыпалъ всѣ звѣзды. Точно также освобождаются и луна и солнце. Впослѣдствіи этотъ миѳъ заключеннаго въ ящикъ солнца встрѣчается на стадіи олицетворенія: не солнце, а свѣтлый богъ запирается въ гробницу. Въ египетской миѳологіи Тифонъ запираетъ своего брата Озириса и бросаетъ гробъ въ море. Въ скандинавской миѳологіи какъ-бы продолженіе египетскаго миѳа: богъ плодородія приплываетъ въ лодкѣ-гробѣ къ берегу неизвѣстно откуда и приноситъ большое счастье странѣ.

Теперь познакомимся съ миѳами о мірозданіи. Начать съ того, что человѣкъ склоненъ считать то мѣсто, гдѣ онъ находится, центромъ мірозданія. Отсюда „Серединное царство“ китайцевъ и Мидгардъ у скандинавовъ. Отсюда *геоцентрическій* взглядъ въ первоначальной астрономіи

и *антропоцентрическій* взглядъ въ средневѣковомъ міросозерцаніи. Согласно этимъ взглядамъ, земля (γῆ) и человѣкъ (ἄνθρωπος) находятся въ центрѣ вселенной, что съ научной точки зрѣнія полнѣйшій абсурдъ: земля ничтожнѣйшая пылинка даже въ одной изъ ничтожнѣйшихъ солнечныхъ системъ. Наряду съ этими представленіями о землѣ, развивалось также понятіе о потустороннемъ мірѣ. У всѣхъ народовъ возникала вѣра въ болѣе или менѣе продолжительное существованіе души послѣ смерти тѣла. Этимъ объясняется одинъ изъ первичныхъ религіозныхъ культовъ манизмъ (отъ латинскаго manes—души)—поклоненіе душамъ умершихъ. Сперва думали, что души умершихъ переходятъ къ другимъ живымъ существамъ—людямъ или животнымъ. Эта вѣра въ переселеніе душъ называется *метемпсихозомъ* (отъ греческихъ словъ μετὰ—послѣ и ἔμψυχος одухотворенный) и проповѣдовалась буддистами, египтянами, пиѳагорейцами и даже Платономъ. Слабый слѣдъ ея сказывается въ обычаѣ давать дѣтямъ имена родственниковъ или славныхъ людей; смыслъ обычая таковъ, что съ именемъ на ребенка перейдутъ и качества тезки. Затѣмъ предполагали, что души могли укрываться въ окружающей природѣ—въ деревьяхъ, въ ручьяхъ, въ горахъ. Это стадія такъ называемаго *анимизма* (отъ латинскаго anima—душа), т. е. одушевленія природы. Отсюда шагъ къ представленію о совмѣстномъ жительствѣ душъ, хотя бы только маленькими группами. Индѣйцы Сѣверной Америки такъ и вѣрятъ въ существованіе деревень душъ, расположенныхъ въ пустынныхъ ущельяхъ между горами. Наконецъ, зародилась идея особаго царства мертвыхъ.

Это царство мертвыхъ помѣщалось тамъ, куда никогда не ступала человѣческая нога, чаще всего по ту сторону какого-нибудь воднаго пространства, которое мертвый или переплывалъ на лодкѣ (ср. Харонъ) или переходилъ по мосту. Это царство окутано вѣчнымъ мракомъ, и сами его обитатели только тѣни. Такимъ изображается аидъ у грековъ, оркъ—у римлянъ и нифлгеймъ—у германцевъ. Въ неизвѣстномъ мрачномъ царствѣ все страшно, и звѣри (ср. Церберъ) и само пребываніе. Ахиллъ заявляетъ, что охотнѣе былъ-бы послѣднимъ поденщикомъ на землѣ, чѣмъ царемъ въ аидѣ. Муки Тантала и Сизифа въ аидѣ вошли въ поговорку. Но, вѣдь, говорило чувство справедливости, не всѣмъ же подобаетъ страдать послѣ земной жизни, другіе заслуживаютъ и отдыха и пощады. Такимъ образомъ въ миѳѣ о потустороннемъ мірѣ пробивалась идея людского правосудія, что изображается очень наглядно въ египетскомъ миѳѣ, гдѣ судья Радамантъ взвѣшиваетъ хорошія и худыя дѣла на вѣсахъ. Отсюда недалеко до дѣленія царства мертвыхъ на отдѣленіе для худыхъ и отдѣленіе для хорошихъ людей; первое—наказаніе за скверную жизнь на землѣ, второе—награда за хорошее поведеніе въ бытность земнымъ жителямъ. Однако, мысль на этомъ не остановилась. Вѣдь наказаніе можетъ исправить. Поэтому необходимо было найти переходъ отъ ада къ елисейскимъ полямъ. Кромѣ того, нѣкоторыя души не заслуживали ни наказанія ни награды, напримѣръ, души умершихъ дѣтей. Вотъ для этихъ индиферентныхъ и исправляющихся и было изобрѣтено третье отдѣленіе, среднее между адомъ и раемъ.

Первоначально, всѣ эти отдѣленія, какъ у Вергилія въ „Энеидѣ“, были въ одной плоскости, отдѣленныя лишь естественными или искусственными преградами. Потомъ же, когда земля стала все больше и больше извѣстна, когда, проникая на сѣверъ до Ледовитаго моря, на востокъ до Китая, на югъ до Абиссиніи люди убѣждались, что повсюду лишь цар-

ства живыхъ, что мертвымъ на земномъ дискѣ нѣтъ мѣста, то стали искать другихъ мѣстъ пребыванія ада и рая—выше и ниже земной поверхности. Тутъ-то произошло полное раздѣленіе ада и рая, третье же отдѣленіе—чистилище—у Данте изображается въ видѣ конусообразной горы, поднимающейся далеко на западѣ изъ водъ Атлантическаго океана до самаго эмпирея и связанной съ адомъ подземнымъ ходомъ.

Еще предстоитъ ознакомиться съ двумя вопросами, издавна порождавшими много миѳовъ: созданіи и гибели вселенной. Или человѣкъ объяснялъ себѣ твореніе вселенной простымъ житейскимъ явленіемъ (ср. миѳы о міровомъ яйцѣ, о міровомъ орѣхѣ, о міровомъ древѣ) или обнаруживалъ замѣчательную смѣлость мысли, поставивъ вначалѣ міра главныхъ два фактора произрастанія—свѣтъ и влагу. Эта гипотеза одна изъ важнѣйшихъ этаповъ человѣческаго мышленія. Вѣдь эта гипотеза вмѣстѣ съ тѣмъ антитеза, которая оправдывалась, повидимому, всѣми явленіями природы, днемъ и ночью, лѣтомъ и зимою, жизнью и смертью. Когда была впервые высказана эта гипотеза о свѣтѣ и влагѣ, какъ о началахъ жизни, то былъ заложенъ фундаментъ *дуализма* (отъ латинскаго прилагательнаго dualis—двойственный). Дуалистическое міросозерцаніе пустило столь глубокіе корни, что никакой *монотеизмъ* (отъ μόνος—одинъ и θεός—богъ) не можетъ его искоренить. Въ зависимости отъ этихъ двухъ началъ создаются миѳы о міровомъ потопѣ и міровомъ пожарѣ. Первый относится къ началу, второй—къ концу бытія. Но у грековъ въ началѣ бытія было и то и другое, вспомнимъ ученіе Ѳалеса („все изъ воды“) и ученіе Гераклита („все изъ огня“), восходящія къ народнымъ представленіямъ. Въ американскихъ преріяхъ вѣрятъ, что при свѣтопреставленіи сперва послѣдуетъ пожаръ, потомъ потопъ, смоющій остатки пожара. Въ скандинавской миѳологіи началомъ міра послужило обоюдное воздѣйствіе искръ и студеныхъ волнъ.

4. Комбинаторныя образованія.

Отдѣльно каждый изъ описанныхъ видовъ разсказа встрѣчается весьма рѣдко, абсолютно говоря,—никогда. Мы знаемъ, что даже тамъ, гдѣ человѣкъ говоритъ подъ присягой, гдѣ онъ за каждое слово беретъ на себя тяжелую отвѣтственность, даже тамъ онъ, помимо своей воли, смѣшиваетъ правду съ предполагаемымъ и воображаемымъ. Криминалисты не мало озабочены подысканіемъ нормъ для правильной оцѣнки свидѣтельскихъ показаній. Но въ эпическомъ творчествѣ, въ особенности на той стадіи, гдѣ передается одно содержаніе безъ какой бы то ни было установленной формы, отпадаетъ всякое сдерживающее чувство отвѣтственности, и комбинаторнымъ построеніямъ нѣтъ границъ, кромѣ тѣхъ, которыя обусловливаются самимъ сюжетомъ.

Изъ этихъ комбинаторныхъ образованій выдѣляются двѣ группы: одна о сверхчеловѣческихъ существахъ—*сказанія о богахъ* (Göttersagen), другая о людяхъ—*героическія сказанія* (Heldensagen). Принимая во вниманіе, что и боги могутъ явиться на землю и вести земное существованіе, а герои быть принятыми въ сонмъ боговъ, можно признать, что принципіальной разницы между тѣми или другими сказаніями нѣтъ. Поэтому въ наукѣ такъ часто возникаютъ споры о принадлежности эпическаго персонажа къ героямъ или богамъ. Геракль, Зигфридъ, Вольга—

вотъ нѣсколько примѣровъ такихъ спорныхъ личностей. Можно доказать что рядъ героическихъ сказаній восходитъ къ историческимъ фактамъ [1]), но только рядъ. И что мѣшаетъ сказаніямъ о богахъ отражать историческіе факты? Напротивъ, мы сплошь и рядомъ наблюдаемъ сплетеніе сказаній о богахъ съ героическими. Такъ въ сказаніи о нибелунгахъ легко обнаружить и слѣды миѳовъ и сказанія съ историческимъ зерномъ.

Если комбинаторное сказаніе становится носителемъ извѣстной тенденціи, то ее принято называть *легендой*. Это названіе возникло въ средніе вѣка, но, понятно, легенды существовали и раньше, и не только въ христіанской средѣ и не только религіозныя. Legenda форма герундія отъ латинскаго глагола legere и значитъ „то, что слѣдуетъ читать“. Въ доисторическое время легендой было „то, что достойное было запоминанія“ о томъ или другомъ лицѣ или богѣ. Любое сказаніе такимъ образомъ могло сдѣлаться легендой. Изъ религіозныхъ легендъ, послѣ христіанскихъ, наиболѣе многочисленъ циклъ буддистскихъ легендъ. Если бы мы имѣли подробное описаніе древнеязыческаго культа у эллиновъ, скандинавовъ и пр., мы могли бы съ точностью сказать, что изъ дошедшихъ до насъ преданій является легендой. Очевидно, разсказы о любовныхъ похожденіяхъ Зевса и Одина не были легендой, но многіе миѳы о Діонисѣ [2]) носятъ несомнѣнно легендарный характеръ.

Легенда всегда отражаетъ какую-нибудь волю, а тамъ, гдѣ есть воля, тамъ и возбудители этой воли. Легенда разсказывается потому, что кто-нибудь хочетъ повліять на кого-нибудь въ извѣстномъ духѣ. Такимъ образомъ легенда уже становится частью чего-то цѣлаго, факторомъ какой-то организаціи. Сказаніе и миѳъ—стихійныя явленія, легенда уже разсчитанное творчество. Правда пока разсчитана одна фабула, стиль еще представленъ случаю, но все-же мы подошли къ тому порогу, за которымъ начинается опредѣленная форма.

II.

Традиціонный стиль.

Синкретическія игры [3]) рано-ли поздно-ли втягивали разсказы, сказанія и миѳы въ свой многосторонній репертуаръ. Тутъ послѣдніе сталкивались съ танцами, ритмическими движеніями и пѣніемъ и подчинялись ихъ вліянію. Въ концѣ-концовъ выдѣлились особые, наиболѣе подходящіе для эпическаго разсказа ритмы и первые шаги къ образованію особаго эпическаго стиха были сдѣланы.

Синкретическая игра имѣла обыкновенно обрядовое значеніе, была пріурочена къ извѣстнымъ случаямъ или торжествамъ, и въ зависимости отъ характера этого праздника, вся игра принимала тотъ или иной отпечатокъ. Когда игра служила только потребности поразвлечься, то и разсказы носили шуточный или отвлеченно фантастическій видъ. Сказъ превращался въ сказку. Когда игра была связана съ воинственными подвигами, то сказанія о прежнихъ герояхъ разжигали страсти слушателей.

---

[1]) См. настоящее изданіе II т. вып. I, стр. 112—5
[2]) Настоящее изданіе II т., вып. I, стр. 22.
[3]) См. настоящее изданіе II т. вып. I., стр. 8.

Сказъ становился былью. Но вотъ игра устраивается во славу божества, тогда миѳы тѣшили празднично настроенныхъ слушателей своими невѣроятными, но неоспариваемыми подробностями. Сказъ, хотя мѣстами и вычурный, все-же былъ сугубо серьезенъ.

Эта спеціализація игръ объясняетъ намъ и то, что въ однихъ участвовали преимущественно лица жреческаго сословія, въ другихъ—военнаго, въ третьихъ—разный праздный людъ—шутники. И опять же среди нихъ могли объявиться различныя способности. одинъ пѣлъ, другой плясалъ, третій мимировалъ, и только четвертый сказывалъ. Результатомъ всѣхъ этихъ разграниченій явилось то, что эпическіе матеріалы попадали всегда въ однѣ и тѣ же руки и вскорѣ можетъ уже итти рѣчь объ опредѣленной эпической профессіи.

Въ наше время мы привыкли къ перетасовкѣ отдѣльныхъ сословій и профессій. Не такъ было въ старину: каждый былъ прикрѣпленъ къ тому сословію, въ которомъ родился, а профессіи передавались по наслѣдству отъ отца къ сыну. Эпическіе матеріалы, находясь въ рукахъ у нѣкоторыхъ профессіоналовъ, также стали передаваться отъ поколѣнія къ поколѣнію. Содержаніе, свободно народившееся въ первичной стадіи, почти остановилось въ своемъ ростѣ, за то теперь дѣятельно занимаются выработкой особаго стиля. Поютъ или сказываютъ всегда одинаковыя лица, при одинаковыхъ случаяхъ, подъ одинаковымъ настроеніемъ, про одинаковыя событія,—и эта стереотипность пѣснопѣнія или сказа не могла не создать и стереотипной формы.

Эта форма значительно облегчала запоминаніе уже готовыхъ произведеній и импровизацію новыхъ, и поэтому профессіоналы за нее цѣплялись, какъ за спасательное бревно, передавая ее по наслѣдству, оберегая ее отъ разложенія. Эта форма считается настолько обязательной, что индивидуальность исполнителей сказывается лишь въ безсознательныхъ отклоненіяхъ. Для детальнаго изученія этого традиціонно-эпическаго стиля мы располагаемъ цѣлымъ рядомъ любопытныхъ данныхъ.

I. Сказка.

„Въ нѣкоторомъ царствѣ, въ нѣкоторомъ государствѣ...“

„Жилъ да былъ старикъ со старухой ..“

Кто не помнитъ этихъ типичныхъ началъ сказки? Такіе типичные обороты не отсутствуютъ и въ дальнѣйшемъ. Приказываетъ царевичъ: „Вѣрные мои слуги, сердечные други“, сдѣлайте то-то и то-то. Передъ описаніемъ дѣйствія напоминается, что „скоро сказка сказывается, да не скоро дѣло дѣлается“. Утро описывается такъ: „Вдругъ скачетъ мимо нея всадникъ: самъ бѣлый, одѣтъ въ бѣломъ, конь подъ нимъ бѣлый и сбруя на конѣ бѣлая—на дворѣ стало разсвѣтать. Идетъ она дальше, вотъ скачетъ другой всадникъ: самъ красный, одѣтъ въ красномъ и на красномъ конѣ,—стало выходить солнце“. Наступленіе сумерекъ въ той же сказкѣ описывается такъ: „Вдругъ ѣдетъ опять всадникъ: самъ черный, одѣтъ во все черное и на черномъ конѣ“... „Долго-ли, коротко-ли“—обычное въ сказкѣ опредѣленіе времени. Попадается баба-яга: „въ ступѣ ѣдетъ, пестомъ погоняетъ, помеломъ слѣдъ заметаетъ“. Волшебный конь—„сивка бурка, вѣщая каурка“. Другое сказочное животное—„свинка-золотая щетинка“. Люди же характеризуются слѣдующимъ образомъ: мужичекъ—„самъ съ ноготь, борода съ локоть“; красавица—„что ни въ сказкѣ ска-

зать ни перомъ описать". Отдѣльныя дѣйствія передаются съ замѣчательнымъ мастерствомъ. Пляшетъ царевна. „ужъ она плясала, плясала, вертѣлась, вертѣлась—всѣмъ на диво! махнула правой рукой—стали лѣса и воды, махнула лѣвой—стали летать разныя птицы". Бѣжитъ волшебный конь: „Бурко бѣжитъ, только земля дрожитъ, изъ очей пламя пышетъ, а изъ ноздрей дымъ столбомъ". Когда сказка кончается свадьбой, и „я тамъ былъ, медъ-пиво пилъ, по усамъ текло, а въ ротъ не попало". Или стали „жить, да быть, да животы наживать—на славу всѣмъ людямъ". Наконецъ: „когда онъ проснется, тогда и сказка моя далѣ начнется, а теперь пока вся".

Эти типичные обороты, которыми такъ богата русская сказка, встрѣчаются на всемъ протяженіи русскаго племени; они освящены старинной традиціей, но вмѣстѣ съ тѣмъ отъ нихъ вѣетъ и свѣжестью природнаго духа. Когда созданъ этотъ стиль, мы не можемъ сказать и приблизительно. но одни образы—напримѣръ, баба-яга—указываютъ на глубокую древность, другіе обороты (ср. конецъ) на шутливое настроеніе разсказчиковъ

Но стиль сказывается и въ построеніи сказокъ. Вотъ одна схема: дѣйствующія лица—три брата (или три сестры), изъ которыхъ третій (ья) проявляетъ неожиданную храбрость или сметливость. Нужно сдѣлать что-нибудь изъ ряда вонъ выходящее, раздобыть жаръ-птицу или живую воду. Задача рѣшается благодаря содѣйствію волка, коня, птицы. Побѣдитель женится на царской дочери.—Другая схема: родная дочь и падчерица. Одна сторонится всякой работы, другая—идеальная работница. Обѣ другъ за другомъ попадаютъ въ чужой домъ. Одна отличается, другая посрамляется.—Третья схема сводится къ разгадыванію загадокъ (Rätselmärchen). Сколько звѣздъ на небѣ? Сколько капель въ морѣ? Сколько минутъ въ вѣчности? Часто разгадчикъ отвѣчаетъ прибаутками: „закрой всѣ рѣки, я и сосчитаю, сколько капель въ морѣ". (См. „Горшечникъ" и „Загадки" у Афанасьева)--Четвертая схема состоитъ въ нагроможденіи небылицъ (Lügenmärchen). Тому, кто лучше умѣетъ лгать, обѣщается награда.—Пятая схема—пари (Wettmärchen). Приведемъ новогреческую сказку. Три царевича женились, первый на царевнѣ, второй на княжнѣ, третій на обезьянѣ. Споръ идетъ о томъ, кто чище содержитъ свой домъ, кто достанетъ наилучшіе плоды, кто изъ нихъ красивѣе. Обезьяна выигрываетъ пари, превратившись подъ конецъ въ женщину (Аналогичная сказка у Афанасьева „Царевна-лягушка").

Съ насъ довольно и этихъ примѣровъ, доказывающихъ традиціонный стиль сказокъ. Повсюду схемы, издавна созданныя, вездѣ повторяющіяся. Упомяну еще схему, пріобрѣвшую огромное значеніе въ дальнѣйшей литературѣ: дѣйствующія лица—животныя, которыя интригуютъ, ссорятся, шутятъ, разсуждаютъ также, какъ люди. Стиль ихъ сказывается въ выдержанной характеристикѣ Лисы Патрикѣевны, волка, льва и другихъ животныхъ.

Итакъ, традиціонный стиль сказокъ проявляется въ типичныхъ оборотахъ, въ схематичности плана и характеристикахъ (три брата, падчерица и родная дочь, лиса). Хотя мы остановились преимущественно на русскихъ сказкахъ, но наши тезисы могутъ быть распространены на сказку любого народа. Бенфеемъ, извѣстнымъ санскритологомъ, была высказана гипотеза, что всѣ европейскія сказки перешли къ намъ съ Востока. Не даромъ Бенфей считается отцомъ теоріи заимствованія. Правда, сходства

восточныхъ и европейскихъ сказокъ поразительныя, но есть и различіе. Сходства же объясняются типичностью и схематичностью сказокъ. Напримѣръ, и у насъ и въ Индіи животная сказка, но у насъ главное лицо—лиса, въ Индіи—шакалъ. Трудно представить себѣ, что народы, имѣвшіе свой эпосъ, не имѣли бы своихъ сказокъ.

2. Русская былина.

Отдѣльныя записи русскихъ былинъ были сдѣланы уже въ XVI вѣкѣ, но первый сборникъ Кирши Данилова появился въ печати только въ 1804 г. Русская публика настолько мало знала тогда о родномъ пѣснетворчествѣ, что не вѣрила, что опубликованныя пѣсни записаны съ устъ народа. Да и на Западѣ тогда никто не допустилъ бы возможности, что эпическія пѣсни еще гдѣ-нибудь живутъ. Народная словесность—кладъ, открытъ которой выпало на долю романтической научной школѣ. Гердеръ и братья Гриммъ были главными піонерами въ этой области. Около середины XIX вѣка и среди русскихъ ученыхъ образовалась Гриммовская школа, крупными представителями которой были Ѳ. Буслаевъ въ Москвѣ и Орестъ Миллеръ въ Петербургѣ. Вскорѣ закипѣла работа по собиранію уцѣлѣвшихъ отъ забвенія матеріаловъ, и въ Олонецкой губерніи—этой „Исландіи русскаго эпоса“—съ громаднымъ успѣхомъ работали Кирѣевскій, Рыбниковъ и Гильфердингъ. Ихъ жатва оказалась столь обильной, что по богатству записей эпическихъ пѣсенъ русская наука занимаетъ, вѣроятно, первое мѣсто среди народовъ земли; во всякомъ случаѣ, оспаривать у ней это мѣсто можетъ только одинъ народъ—финскій, большинство пѣсенъ котораго записано въ непосредственной близости отъ русскихъ—въ Восточной Кареліи. Слѣдующіе собиратели былинъ уже двинулись дальше на сѣверъ и востокъ. Много былинъ записано въ Бѣломорскомъ и Печорскомъ краѣ и даже въ Сибири.

Что былины сохранились въ названныхъ мѣстностяхъ, въ то время, какъ они забыты въ центральной Россіи, объясняется натискомъ главнаго врага устной традиціи—письменности, не только приносящей новую умственную пищу, но и способствующей ослабленію памяти. На сѣверъ проникли былины благодаря колонизаторскому движенію, начавшемуся еще со временъ Великаго Новгорода, и благодаря бѣгству раскольниковъ въ непроходимыя дебри, облегавшія сѣверныя границы московскаго государства. Весьма много былинъ записано непосредственно отъ раскольниковъ и на раскольничью среду указываетъ и часто повторяющійся былинный стихъ:

Крестъ-то кладетъ по писаному...

Большинство пѣвцовъ хлѣбопашцы или рыболовы, иногда попадаются и ремесленники—портные или сапожники, лишь одинъ—Кузьма Романовъ—считалъ пѣніе былинъ своей профессіей, дающей ему нѣкоторую прибыль. Но этотъ его взглядъ объясняется тѣмъ, что онъ съ малолѣтства былъ слѣпъ и горбатъ и что другая профессія была ему не подъ силу. Въ общемъ-же можно сказать, что пѣвцы не считаютъ себя профессіональными рапсодами и не составили себѣ опредѣленнаго понятія о цѣнности хранимаго ими поэтическаго преданія. Да и все свидѣтельствуетъ о томъ, что это преданіе забывается съ каждымъ годомъ: всѣ пѣвцы разсказываютъ, что ихъ предки знали гораздо больше былинъ, чѣмъ они; часто сознаются, что такую то былину знали да забыли Гильфердингъ,

посѣтившій тѣ же деревни, какъ и Рыбниковъ, могъ также констатировать забвеніе многаго, что удалось услышать Рыбникову.

Но каковъ-же былъ профессіональный рапсодъ русскаго эпоса? Относительно этого мы можемъ только догадываться. Съ одной стороны скоморохи внесли свою долю въ былинное творчество: цѣлый рядъ сюжетовъ—шуточныхъ и эротическихъ—обязанъ имъ своимъ включеніемъ въ былинный репертуаръ, а также и припѣвы вродѣ слѣдующаго:

Старину скажу стародавную,
Стародавную да небывалую.
Хорошо сказать, да лучше слухать.

Или обычный конечный стихъ:

Дунай, Дунай—больше впередъ не знай!

Также:

Ай диди диди дудай—болѣ впередъ не знай!

Или такое начало:

А не тките то дѣвушки,
Не прядите молодушки,
Ужъ вы сядьте послушайте,
Я вамъ сказку скажу
Прибаулушку не маленькую...

Съ другой стороны въ былинное пѣснопѣніе влилась другая струя—религіозная. Близость духовныхъ стиховъ къ былинамъ не приходится доказывать. Трудно сказать, куда относится такой сюжетъ, какъ Соломонъ,—къ былинамъ или духовнымъ стихамъ. Размѣръ и эпическіе пріемы одни и тѣ же. Вспомнимъ, что Добрыня, являясь на свадебный пиръ Алеши и своей жены въ качествѣ пѣвца, переодѣвается въ калику перехожаго Не подлежитъ сомнѣнію, что эти калики также пѣли былины. Этотъ религіозный орденъ явился къ намъ изъ Византіи; отличительнымъ признакомъ его костюма была „шапка земли греческой“. На это византійское вліяніе указываютъ и наигрыши Добрыни:

Игрище игралъ отъ Царя града,
Другое игралъ отъ Еросолима,
Третье игралъ отъ града отъ Кіева
Отъ того ли отъ солнца Владиміра.

Но скоморохъ и калика могли обогатить былинное творчество, могли наложить на него свой отпечатокъ, но создать всю технику и основные героическіе сюжеты не лежало во власти ни того ни другого. Богатырскій образъ Ильи Муромца, служба у заставы, Вольга, Микула, Святогоръ—всѣ эти темы были по плечу только пѣвцу болѣе вдохновенному, чѣмъ скоморохъ, и менѣе религіозному, чѣмъ калика. Но объ этомъ пѣвцѣ мы какъ разъ ничего и не знаемъ. Врядъ-ли, однако, можно сомнѣваться, что его слѣдуетъ искать въ дружинной средѣ.

Еще нынѣшніе пѣвцы либо поютъ, либо сказываютъ былины. Гильфердингъ записалъ большинство былинъ „съ голоса“. Въ настоящее время Истоминъ записалъ и былинныя мелодіи. Такъ какъ скоморохи всегда пользовались музыкальнымъ аккомпаниментомъ, такъ какъ и Добрыня въ роли пѣвца выступаетъ съ гуслями, то мы вправѣ заключить, что былины въ старину пѣлись подъ музыку. Въ зависимости отъ этого пѣнія и отъ особенностей русскаго языка и развился былинный стихъ, рѣдко насчитывающій менѣе 10 слоговъ. Окончательно же принципы размѣра могутъ быть выяснены только путемъ сравненія эпическаго стиха (Langzeile)

индоевропейскихъ народовъ. Въ былинномъ стихѣ наиболѣе характернымъ для нашего уха звучитъ двусложный начальный подъемъ и дактилическій конецъ, напримѣръ:

„Ахъ ты, со́лнышко, Владиміръ стольнё-*кіевской“*. Вообще же, при чтеніи былинъ нужно помнить, что современное удареніе далеко не совпадаетъ съ тѣмъ удареніемъ словъ, при которомъ сложились былины.

Объ остальныхъ вопросахъ былинной поэтики: эпитетахъ, запѣвахъ, сравненіяхъ, повтореніяхъ—мы вкратцѣ высказались въ другомъ мѣстѣ, поэтому во избѣжаніе повтореній ограничимся указаніемъ на II т. вып. I стр. 120—3 настоящаго изданія.

Обыкновенная длина былины около 200 стиховъ, иногда она достигаетъ и гораздо большихъ размѣровъ, какъ, напримѣръ, былина о Дюкѣ у Рябинина—567 стиховъ и его же былина о Добрынѣ и Василіи Казиміровѣ—1023 стиховъ. Но это, понятно, исключенія. Каждая былина—самостоятельное цѣлое. Циклизація замѣчается только въ такъ называемыхъ сборныхъ былинахъ, напримѣръ, „Первые подвиги Ильи Муромца“ у Гильфердинга или распространенныя „Три поѣздки Ильи Муромца“. Но эти попытки связать отдѣльныя похожденія свидѣтельствуютъ только о томъ, что настоящій моментъ спаянія упущенъ.

3. Сербскія эпическія пѣсни.

Въ 1814 году Вукъ Стефановичъ Караджичъ, который впослѣдствіи сдѣлался реформаторомъ сербскаго литературнаго языка, обнародовалъ первый сборникъ народныхъ пѣсенъ; въ 1823—4 гг. послѣдовали еще три тома, въ 1833 г. опять одинъ томъ. Самъ же Вукъ предпринялъ и новое, лучшее изданіе сербскихъ пѣсенъ въ трехъ томахъ (1841—7 гг.). Послѣ Вука существенныхъ дополненій не было сдѣлано, хотя собираніе продолжалось удачнѣе всего Милютиновичемъ.

Обнародованныя Вукомъ и его послѣдователями пѣсни всѣ записаны съ устъ народа и пѣлись странствующими рапсодами, характеристику которыхъ можно найти въ предисловіи Вука къ пѣснямъ. Метрическое строеніе стиха также указываетъ на тѣсную связь текста съ мелодіей. Прежде же всего бросается въ глаза, что стихъ однѣхъ пѣсенъ длиннѣе другихъ. Было высказано соображеніе, что длинные стихи предназначались для пѣнія подъ аккомпаниментъ „тамбуры“, а короткіе—для гуслей, но вѣрнѣе мысль, что въ современномъ Вуку пѣснопѣніи доживалъ свой вѣкъ старинный слой пѣсенъ въ болѣе длинныхъ стихахъ наряду съ пѣснями въ болѣе краткихъ стихахъ, расцвѣтъ которыхъ тогда еще не миновалъ.

Этотъ болѣе древній періодъ начался съ XV вѣка, на что указываютъ историческія событія, легшія въ основу сербскаго эпоса. Главный его герой—Марко Кральевичъ. Послѣ смерти отца Вукашина, павшаго въ сраженіи при Марицѣ, Марко управлялъ частью Македоніи, но долженъ былъ въ 1385 г. признать главенство турокъ. Въ 1394 г. онъ палъ въ войнѣ Баязета противъ волошскаго князя Мирчи. Благодаря какимъ заслугамъ Марко сдѣлался національнымъ героемъ сербскаго народа, исторически не возстановимо. Объ его товарищѣ (по пѣснямъ) Константинѣ Дѣяновичѣ мы знаемъ, что онъ участвовалъ въ Косовскомъ побоищѣ, хотя на сторонѣ турокъ (!), о Марко мы и этого не знаемъ. Въ Косовскомъ побоищѣ боснійцы и сербы въ послѣдній разъ пытались отстоять свою независимость, но напрасно—зависть и измѣна и тутъ рѣшили исходъ

борьбы, какъ впрочемъ всегда въ народномъ эпосѣ. Національное самолюбіе не успокаивается раньше, пока не найденъ измѣнникъ, на котораго можно свалить всю ненависть. Въ сербскомъ эпосѣ измѣнникъ Вукъ Бранковичъ, который на самомъ дѣлѣ участвовалъ въ заключеніи мира между венграми и турками въ 1465 г., благодаря которому сербская страна цѣликомъ досталась турецкому султану. Словомъ, началомъ сербскаго эпоса была борьба сербскаго народа за свою независимость, которая длилась пять поколѣній и началась сраженіемъ при Марицѣ (1371 г.), достигла высшей точки напряженія въ Косовскомъ побоищѣ (1389 г.) и закончилась отступленіемъ на Драву. Уже около 1500 г. были записаны сербскія пѣсни, воспѣвающія эти событія.

Другая эпоха сербскаго эпоса относится къ XVIII вѣку, пѣсни которой не имѣютъ ничего общаго съ изложенными историческими событіями. Сюжеты отчасти фантастическіе въ зависимости отъ народныхъ повѣрій, отчасти романическіе. У одного Вука Караджича записано 250 пѣсенъ этой группы (болѣе 50,000 стиховъ). Сравнивая это обиліе съ немногими и фрагментарными пѣснями первой группы, можно сдѣлать выводъ, что уже около 1800 г. старинныя пѣсни готовились уступить мѣсто новымъ напѣвамъ.

4. Финская руна.

Главный собиратель рунъ Эліасъ Ленрутъ зналъ только одинъ очагъ финскаго эпоса—восточную Карелію. Съ тѣхъ поръ, какъ работалъ Ленрутъ, открытъ еще другой, по сплоченности и объему не менѣе важный очагъ—Эстляндія, гдѣ въ каждомъ селѣ обнаружены пѣсни. Оба эти очага соединены другъ съ другомъ узенькой лентой, которая тянется отъ Нарвы до Петербурга по сѣверному прибрежью Финскаго залива, а отъ Невы по западному прибрежью Ладожскаго озера до Карелiи; отсюда опять идетъ густо сплоченная полоса къ сѣверу до Кемскаго уѣзда, Архангельской губерніи. Но, понятно, не это теперешнее мѣстонахожденіе рунъ слѣдуетъ считать ихъ родиной такъ же, какъ и былины записанныя въ Олонецкой губерніи, очевидно, сложились частью на югѣ Россіи (кіевскій циклъ), частью въ сѣверо-западной Руси (новгородскій циклъ). Финскія руны могли зародиться только въ двухъ мѣстностяхъ: въ западной Финляндіи и въ Эстляндіи, словомъ въ мѣстностяхъ, гдѣ сталкивались германская и финская культуры, католичество и язычество. Наличность всѣхъ этихъ четырехъ элементовъ обнаруживается въ рунахъ.

Само слово руна германское; древнескандинавское run=готскому runa—тайна; древненѣмецкое runen=новонѣмецкому raunen—шепнуть. Въ самихъ финскихъ пѣсняхъ это слово употребляется очень рѣдко и притомъ въ двухъ значеніяхъ, какъ въ смыслѣ пѣвца, такъ и самой пѣсни. Очевидно, окончательное значеніе „руна“ въ смыслѣ пѣсни-былины закрѣпили ученые представители Абосскаго университета, заинтересовавшись финскимъ пѣснопѣніемъ съ XVII вѣка [1]).

Теперешніе пѣвцы финскихъ рунъ, какъ и русскіе,—хлѣбопашцы и рыбаки. У нихъ сохранился старинный обычай пѣть вдвоемъ [2]). Главный пѣвецъ, диктовавшій руны Ленруту, былъ 80-лѣтній Архиппа Пертуненъ,

[1]) Высказанное въ настоящемъ изданіи II т. вып. I стр. 120 соображеніе—ошибочно

[2]) Настоящее изданіе т. II вып. I стр. 24.

который пѣлъ цѣлыхъ два дня и часть третьяго. Но Архиппа съ восторгомъ вспоминалъ своего отца и батрака: „ночи напролетъ они пѣли у костра, держась за руки, и никогда не повторяли одной и той же руны. Я былъ тогда мальчикомъ, сидѣлъ и слушалъ и учился пѣть. Но многое я уже забылъ.. Старинныхъ пѣсенъ теперь уже такъ не любятъ, какъ въ мое дѣтство". Несмотря на это заявленіе, число записанныхъ варіантовъ теперь доходитъ до 100,000.

Руна обыкновенно обнимаетъ 100 - 200 стиховъ, которые чаще всего представляютъ собой четырехстопный хорейскій размѣръ. Напримѣръ:

Samsä poika Pellervoinen [1])...

Примѣтой руническаго стиха служитъ также созвучіе согласныхъ, называемое аллитераціей, отсутствующее въ былинахъ и только изрѣдка встрѣчающееся въ русской художественной поэзіи, какъ у Пушкина (ср. выше, стр. 35). Но аллитерація финскихъ рунъ еще замѣчательна тѣмъ, что она связываетъ два стиха попарно, напримѣръ:

Puu puhdas Jumalan luona,
Vesa Jeesuksen vetämä [2]).

Тутъ каждый стихъ имѣетъ свое созвучіе, первый—p, второй—v, но кромѣ того аллитерація j соединяетъ оба стиха.

Эта попарность руническихъ стиховъ зависитъ, понятно, оттого, что пѣлъ не одинъ, а двое: одинъ начиналъ первымъ стихомъ, а другой отвѣчалъ вторымъ. Отсюда параллелизмъ выраженія, идущій черезъ весь финскій эпосъ, какъ это явствуетъ изъ нашего примѣра и изъ перевода Бѣльскаго (см. настоящее изданіе т. II вып. I стр. 24).

По той же излюбленности, которой пользовался струнный инструментъ кантеле, похожій на цитру, въ Карелiи, можно думать, что и музыкальный аккомпаниментъ не отсутствовалъ при пѣніи рунъ. Самъ Вейнемейненъ постоянно пользуется кантеле. При нападеніи Луохи на судно Вейнемейнена, уведшаго Сампо, его кантеле падаетъ въ море. Тогда Вейнемейненъ дѣлаетъ себѣ новое кантеле: остовъ изъ березы, винты изъ дуба, струны—волосы дѣвицы. Когда онъ сталъ играть на кантеле, собирались всѣ звѣри, всѣ птицы, всѣ рыбы его слушать. Русалки выглядывали изъ глубины водъ, воздушныя дѣвы садились на край облаковъ, дщери солнца переставали ткать золотую пряжу. Самъ-же Вейнемейненъ ронялъ слезы, которыя катились въ море и тамъ превращались въ жемчугъ...

5. Древненѣмецкая эпическая пѣснь.

Древнѣйшее свидѣтельство о нѣмецкихъ эпическихъ пѣсняхъ мы находимъ у Тацита. Объ Арминіи, побѣдителѣ въ Тевтобургскомъ лѣсу, онъ замѣчаетъ, что до сихъ поръ поютъ о немъ пѣсни—canitur adhuc barbaras apud gentes. Всѣ германскіе лѣтописцы—Кассіодоръ, Павелъ Дьяконъ, Іорданъ—ссылаются на эти пѣсни, которыя служатъ главнымъ источникомъ ихъ повѣствованія. Первоначально эти пѣсни могли носить характеръ случайныхъ импровизацій, по крайней мѣрѣ, извѣстіе 378 года гласитъ, что варвары напѣваютъ хвалу своихъ предковъ нестройными выкрикиваніями—barbari vero maiorum laudes clamoribus stridebant inconditis. При дворѣ же Аттилы, который во всемъ подражалъ готамъ, уже выступали пѣвцы. Король франковъ Хлодовихъ проситъ готскаго короля

[1]) Сэмсэ, сынокъ Пелерво...
[2]) Чистое древо, насажденное Богомъ,
Выросшее подъ уходомъ Іисуса..

Теодориха Великаго прислать ему пѣвца, знающаго свое дѣло—arte sua doctum. Король вандаловъ Гелимеръ, плѣненный въ Нумидіи въ 533 г., просилъ, чтобъ ему дали арфу, желая спѣть пѣснь о своемъ собственномъ несчастьѣ. Латинскіе поэты такъ и называютъ арфу—нѣмецкимъ инструментомъ—barbarus harpa, „радости древо“ англосаксонской поэзіи.

Кого намъ недоставало въ русскомъ и финскомъ эпосахъ,—дружинный рапсодъ—въ полной ясности выступаетъ въ нѣмецкомъ. Одинъ изъ нихъ Видсидъ, напримѣръ, странствуетъ отъ двора къ двору, вездѣ осыпаемый подарками и почестями. Много онъ странствовалъ, много умѣлъ пѣть и разсказывать толпѣ, собравшейся къ меду въ горлицѣ. „Когда мы оба—значитъ опять ихъ двое!—я и Скиллингъ звучнымъ голосомъ пѣли пѣснь передъ побѣдоноснымъ княземъ, и громко рокотали струны арфы, то гордые витязи, понимающіе толкъ въ пѣсняхъ, сознавались, что никогда не приходилось имъ слышать подобнаго пѣнія“. Готскій князь подарилъ ему золотое кольцо въ 600 шиллинговъ, и другіе дѣлаютъ ему не менѣе цѣнные подарки. Поэтому намъ нечего удивляться, что Видсидъ кончаетъ свою жизнь владѣльцемъ собственнаго помѣстья. Другой пѣвецъ Дэоръ много лѣтъ былъ любимцемъ своего господина, подарившаго ему также помѣстье, но вотъ явился молодой рапсодъ, „могучій пѣснями мужъ“, и „покровитель благородныхъ“ лишилъ Дэора помѣстья, передавъ его болѣе счастливому конкуренту.

Изъ богатаго древненѣмецкаго пѣснопѣнія, процвѣтавшаго около 400 лѣтъ (VI—IX в.), сохранилось только случайно записанная пѣснь о Гильдебрандѣ—и то не въ цѣльномъ видѣ. Правда, Карлъ Великій велѣлъ собрать всѣ древнія пѣсни, но его сынъ, фанатичный Людовикъ Благочестивый, уничтожилъ сборникъ отца. Единственная сохранившаяся запись возникла такимъ образомъ. Въ монастырѣ Фульда около 800 г. жило два монаха: Гильдебрандъ и Гадубрандъ. Вѣроятно, это они заинтересовались народной пѣсней о герояхъ, носящихъ ихъ имена, и рѣшили списать ее на внутреннихъ сторонахъ крышки своего молитвенника. Передъ ними лежала затерянная теперь запись, которую они плохо разбирали. Написана пѣснь одной рукой, за исключеніемъ восьми строкъ въ началѣ второй страницы, написанныхъ другимъ почеркомъ. Но такъ какъ не хватило мѣста, то запись обрывается на самомъ интересномъ мѣстѣ. Содержаніемъ служитъ бой отца съ сыномъ, но такъ какъ конецъ не сохранился, то мы и не знаемъ, чѣмъ кончился бой Гильдебранда съ Гадубрандомъ—смертью или примиреніемъ [1]).

Записано 68 стиховъ, но принимая во вниманіе пропуски и недостающій конецъ, можно опредѣлить объемъ этой пѣсни круглымъ числомъ въ 100 стиховъ. Каждый стихъ (Langzeile) распадается на двѣ части, каждая часть состоитъ изъ 4—8 слоговъ. Стихъ такимъ образомъ имѣетъ 4 такта и 2—3 аллитераціи, напримѣръ:

welaga nû || waltant got || wêwurt || skihit [2]).

Далѣе, слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что вся пѣснь послѣ 6 стиховъ введенія превращается въ сплошной діалогъ, который заканчивается краткимъ описаніемъ боя. Этотъ драматическій характеръ германскихъ эпическихъ пѣсенъ составляетъ яркую противоположность спокойному разсказу русскаго и финскаго эпосовъ. Для большей наглядности приведемъ сокращенный пересказъ пѣсни о Гильдебрандѣ:

[1]) Ср. настоящее изданіе т. II вып I стр. 107.

[2]) Увы! теперь, Боже предержащій, несчастье надвигается.

„Я (т. е. пѣвецъ) слышалъ разсказъ, что между двумя войсками встрѣтились для единоборства Гильдебрандъ и Гадубрандъ. Отецъ и сынъ поправили свои доспѣхи, окутались военными плащами, опоясались мечами поверхъ броней и выступили въ бой. *Гильдебрандъ*, какъ старшій и болѣе опытный, сталъ разспрашивать, кто его отецъ, какого онъ племени: „Назови мнѣ одного, тогда я ужъ буду знать и другихъ. Дитя, въ царствѣ мнѣ всѣ знакомы".

Гадубрандъ: „Знающіе люди, старые и мудрые, прежнихъ временъ сказали мнѣ, что отецъ мой зовется Гильдебрандъ. Я же—Гадубрандъ. Давно уже ушелъ онъ на Востокъ, убѣгая отъ преслѣдованій Одовакра, вмѣстѣ съ Дитрихомъ и многими другими. Дома же онъ оставилъ младую жену и малолѣтняго сына, лишенныхъ средствъ; но все же онъ поѣхалъ на Востокъ. Тамъ онъ сослужилъ Дитриху великую службу, ибо мало осталось у него вѣрныхъ друзей... Но врядъ ли онъ больше въ живыхъ".

Гильдебрандъ: „Да вѣдаетъ Богъ, что никогда ты не разговаривалъ съ болѣе близкимъ человѣкомъ!" и снявъ съ руки золотой обручъ, прибавилъ: „Вотъ тебѣ въ знакъ моей дружбы!"

Гадубрандъ: „Только копьемъ можно принять подарки, остріе къ острію! Ты старый, хитрый гуннъ, ты подзываешь меня словами, чтобы лучше попасть въ меня копьемъ. Ты состарился въ коварствѣ. Моряки, пріѣхавшіе съ востока, сообщили мнѣ, что онъ палъ въ бою: умеръ Гильдебрандъ, сынъ Герибранда!"

Гильдебрандъ: „Горе мнѣ, Боже предержащій! Несчастье надвигается. Тридцать лѣтъ и зимъ я жилъ въ изгнаніи и всегда участвовалъ въ пѣшемъ бою, но ни при одной осадѣ не нашелъ я смерти; теперь-же собственный сынъ будетъ разить меня мечемъ, пронзитъ меня лезвіемъ или-же я его долженъ убить!..." Сперва они верхами наѣхали другъ на друга, заложивъ копья. Щиты разбились отъ удара. Спѣшившись, славные воины сошлись, удары посыпались на бѣлые щиты, липовыя доски растрескались отъ острыхъ мечей...

Здѣсь кончается запись.

6. Древнескандинавская эпическая пѣснь.

Въ 1643 году исландскій епископъ, любитель старины, пріобрѣлъ рукописный сборникъ XIII вѣка, и по аналогіи съ поэтикой Снорре, прозвалъ и его „Эддой". Поэтическая Эдда, какъ принято называть этотъ сборникъ,—главный источникъ для ознакомленія со скандинавскими эпическими пѣснями. Время процвѣтанія этого пѣснопѣнія—850—1050 г.г., т. е. оно слѣдуетъ непосредственно за эпическимъ творчествомъ въ Германіи, что весьма важно для уясненія вопроса, почему сюжетъ о нибелунгахъ также перекочевалъ на сѣверъ. Большинство пѣсенъ Эдды возникло въ Норвегіи, что доказывается какъ описаніями природы, такъ и упоминаемыми звѣрями и растеніями. Ни одна пѣснь Эдды не приписывается опредѣленному автору, какъ и подобаетъ народному творчеству. Имена скальдовъ—придворныхъ поэтовъ—намъ всѣ извѣстны, но отъ эпическихъ пѣвцовъ, называемыхъ т'улами, до насъ не дошло ни одного имени. Да и само обозначеніе т'улъ встрѣчается только въ самой Эддѣ.

Все, что мы знаемъ о скандинавскомъ пѣснопѣніи, исчерпывается немногими указаніями въ пѣсняхъ Эдды. „Не время ли спѣть, занявъ кресло пѣвца?" начинается одна пѣснь. „Никогда не смѣйся надъ сѣдымъ пѣвцомъ, говорится тамъ же, какъ много хорошаго мы узнаемъ отъ стар-

цевъ! цѣнное слово выходитъ изъ морщинистыхъ губъ..“ Та же пѣснь кончается характернымъ запѣвомъ: „слава тому, кто пѣлъ, слава тому, кто воспринялъ, слава тѣмъ, кто слушалъ!“ Въ другой пѣснѣ повторяется вопросъ, обращенный къ слушателямъ: „Довольно съ васъ? или еще?“ Тамъ находимъ такое вступленіе: „Вниманія прошу я у священныхъ родовъ, старшихъ и младшихъ...“

Понятно, эти указанія могутъ только подтвердить голый фактъ, что на скандинавскомъ сѣверѣ дѣйствительно существовало эпическое пѣснопѣніе. Но, вѣроятно, ко времени появленія скальдовъ пѣніе т'уловъ стало умирать. Въ самой Исландіи сказался уже чисто литературный интересъ къ народной поэзіи, чѣмъ и объясняются записи и обработки старинныхъ пѣсенъ, быть можетъ и подражанія эпическому стилю. Обработки сказались, напримѣръ, въ сліяніи нѣсколькихъ пѣсенъ въ болѣе обширное цѣлое. Но все же традиціонно-эпическій стиль сохраненъ въ чистотѣ въ цѣломъ рядѣ пѣсенъ.

Начать съ того, что всѣ эти пѣсни называются именами, указывающими на пѣніе и разсказъ, а именно kvid'a, ljod' (нѣмецкое lied) и mál. Въ первый разъ мы здѣсь встрѣчаемся со строфическимъ дѣленіемъ, котораго не знаетъ ни русскій, ни финскій, ни нѣмецкій эпосы Строфа состоитъ либо изъ шести, либо изъ 8 строкъ, каждая строка изъ 2 тактовъ. Строчки связаны попарно одной или двумя аллитераціями, какъ мы это видѣли уже въ финскихъ рунахъ.

Эти связанныя аллитераціей пары строкъ вполнѣ отвѣчаютъ древненѣмецкому эпическому стиху, раздѣленному цезурой на двѣ части. Вообще, достойно примѣчанія, какъ эпическій стихъ въ 10—16 слоговъ. (Langzeile) съ одной стороны, или попарно связанные болѣе краткіе стихи— съ другой, начиная отъ Индіи, проходятъ чуть-ли не по всей Европѣ. Единственное рѣзкое исключеніе древне-греческій гекзаметръ. Аллитерація же ограничена болѣе тѣснымъ райономъ германскаго и финскаго эпосовъ, т. е. тѣхъ языковъ, гдѣ удареніе постоянно падало на коренной слогъ. Кромѣ этихъ формальныхъ сходствъ скандинавской пѣсни съ нѣмецкой имѣется и другая связь: діалогическая форма. Часто введеніе пересказывается въ прозѣ и лишь діалогъ ведется въ стихахъ. Изъ древненорвежскихъ (не сборныхъ) пѣсенъ только три не имѣютъ діалога. Объемъ пѣсенъ тоже отвѣчаетъ знакомому намъ размѣру: пѣснь о молотѣ Тора—32, пѣснь объ Имирѣ—39, пѣснь о Волундѣ—41 строфа, т. е. 120—160 паръ строчекъ или древненѣмецкихъ длинныхъ стиховъ (Langzeilen).

7. Исландская сага.

Какъ въ исторіи всякаго литературнаго явленія, тянущагося вѣками, въ исландской сагѣ слѣдуетъ различать нѣсколько періодовъ, которые и подлежатъ отдѣльному разсмотрѣнію, а именно, историческія саги XII—XIII в.в., фантастическія XIV и рыцарскія XV в

Первой группѣ несомнѣнно предшествовала семейная традиція, свойственная всякой семьѣ, дорожащей своими воспоминаніями, но особенно развивающейся въ средѣ помѣщиковъ-дворянъ. Принимая во вниманіе, что старая Исландія по общественному устройству равнялась федераціи небольшого числа помѣщичьихъ семей, что эти узкосемейные интересы не заслонялись широко-политическими, мы легко поймемъ, что именно здѣсь развился литературный родъ, который изслѣдователи также называютъ „поэтической семейной хроникой“. Изъ рода въ ро ъ передавались

анекдоты о выдающихся представителяхъ даннаго рода, какъ и въ современныхъ салонахъ, объявлялись особые любители разсказывать, а потомъ, вѣроятно, создалась и профессія, т. е. извѣстный кругъ людей находилъ поддержку рода и средства къ жизни тѣмъ, что разсказывалъ саги. Въ сагахъ часто имѣются ссылки на опредѣленныхъ лицъ, иногда даже указывается въ какихъ родственныхъ отношеніяхъ къ роду находился разсказчикъ. А то авторъ саги приводилъ два противорѣчащихъ другъ другу свидѣтельства: „одни говорятъ то-то, другіе же то-то, но какъ-бы то ни было, при этомъ случаѣ смерть постигла героя саги“. Порой противопоставляется молва твердо установленной традиціи: „говорятъ то-то или пошелъ слухъ о томъ-то, но мы знаемъ.. “ Вообще, разсказчикъ руководится совершенно опредѣленными обычаями, различая, что слѣдуетъ и чего не слѣдуетъ касаться: „тогда случилось то-то, о чемъ не подобаетъ говорить въ нашей сагѣ“ или мы читаемъ, что разсказъ о томъ-то „относится къ другой сагѣ“.

Переходъ къ фантастической сагѣ обусловливался паденіемъ чисто родового интереса къ сагѣ и превращеніемъ саги въ простое развлеченіе. Отсюда измѣнилось и отношеніе разсказчиковъ къ сагѣ, дававшихъ все больше простора своему воображенію. Фантастическія саги рѣдко лишены историческаго зерна. Иногда къ исторической части прибавлялся разсказъ чисто фантастическій. Чаще всего же выдумка пріурочивалась къ историческому лицу, укладывалась въ географическія вѣрныя рамки, подпиралась историческими неоспоримыми фактами.

Традиціонный стиль саги сказывался въ цѣломъ рядѣ типичныхъ оборотовъ. Эта типичность отразилась и на характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ, на описаніяхъ внѣшности, одеждъ, вооруженій, на способѣ передачи отдѣльныхъ эпизодовъ—сраженій, бурь, пріема у короля, народныхъ собраній, на картинахъ природы. При переходѣ къ фантастической сагѣ традиція направилась прежде всего въ сторону сказочныхъ и миѳическихъ мотивовъ, которые нагромождались въ зависимости отъ вкуса сказителя и требованій слушателей Въ то время, какъ историческія саги очень богаты бытовыми подробностями, фантастическія ими совершенно пренебрегаютъ. Такимъ образомъ, какъ раннія, такъ и позднія саги находятся въ зависимости отъ традиціи, хотя и въ нѣсколько другомъ направленіи. Поэтому мы въ правѣ говорить о прозаическомъ эпосѣ, имѣя въ виду исландскую сагу. Правда, ирландцы тоже имѣли прозаическій эпосъ, но художественности исландской саги онъ никогда не достигъ.

Рыцарская сага является результатомъ переводовъ съ англійскихъ, французскихъ, латинскихъ и нѣмецкихъ оригиналовъ и подвержена традиціи лишь постольку, поскольку въ эти переводы вторглись эпизоды изъ обще-традиціоннаго обихода. Но въ общемъ мы въ правѣ признать исландскую сагу—прозаическимъ народнымъ эпосомъ, ибо у ней есть свои сказители, свой стиль и свои художники собиратели.

8. Народная баллада.

Народныя баллады распространены по всему сѣверу Европы, отъ Исландіи до финляндскихъ шкеръ. Первые крупные сборники балладъ стали появляться въ Шотландіи въ концѣ XVIII вѣка и произвели большое впечатлѣніе на читателей и поэтовъ того времени. Могучая струя народнаго творчества ворвалась въ художественную литературу. Шотландская баллада не мало способствовала тому перелому во вкусахъ и интересахъ,

который извѣстенъ подъ названіемъ „романтической школы“. Достаточно одного того факта, что романы Вальтера Скотта всецѣло пропитаны духомъ балладъ. Въ XIX в. были записаны баллады въ Исландіи, на ферейскихъ и оркадскихъ островахъ, въ Норвегіи, Даніи, Швеціи и Финляндіи. Вездѣ опубликованія балладъ содѣйствовали обогащенію всеобщей сокровищницы поэзіи новыми сюжетами и подъему національнаго духа.

Слово „баллада“ проникло на сѣверъ съ юга, гдѣ оно употреблялось въ смыслѣ плясовой пѣсни. На провансальскомъ языкѣ ballar=плясать, а итальянское ballata=плясовая пѣснь. Отъ того же корня образовано и балъ, балетъ, балерина Итакъ, баллада=плясовая пѣснь. Поющіе становятся въ кругъ, держа другъ друга за руку; въ серединѣ круга одинъ или два запѣвалы. Поетъ запѣвала, хоръ подхватываетъ и пляшетъ. Вѣроятно, и запѣвала плясалъ и мимировалъ содержаніе пѣсни. Характеръ пляски, понятно, могъ разнообразиться въ зависимости отъ содержанія, но въ общемъ слѣдуетъ замѣтить, что оживленная пляска ничуть не мѣшала героическому, историческому и даже религіозному содержанію. Большинство записанныхъ теперь балладъ восходитъ къ XVII и XVI вв., но нѣкоторыя являются лишь продолженіемъ древне-эпическихъ пѣсенъ, какъ, напримѣръ, баллада о Торѣ, добывающемъ свой украденный молотъ и разыгрывающемъ для этого роль невѣсты великана, и всѣ баллады, относящіяся къ циклу нибелунговъ. Первоначально баллада пѣлась такъ, что запѣвала облекался въ роль главнаго лица, такъ что его мимированіе и пляска пріобрѣтали болѣе естественный смыслъ. Такимъ образомъ баллада является переживаніемъ древняго синкретизма. Потомъ отмѣчается постепенное отмежеваніе пѣвца отъ лица, о которомъ поютъ. Сравните начало двухъ балладъ:

Однажды какъ подъ вечеръ выѣхалъ я
И въ рощѣ оставилъ лихого коня.

Усталую голову въ мохъ опустилъ,
Сонъ сладостный тотчасъ меня навѣстилъ.

Но только-что вѣки сомкнулъ я во снѣ,
Анъ глядь, уже мертвый подходитъ ко мнѣ.

Ясно, что тутъ запѣвала вполнѣ отождествился съ героемъ. Въ другой же балладѣ запѣвала начинаетъ съ заявленія, что онъ только пѣвецъ:

Угодно-ль вамъ послушать,
Я-бъ славную пѣсенку спѣлъ,
Какъ добрый молодецъ Мортенъ
Себѣ дѣвицу красну обрѣлъ.

Иногда получается смѣшанный стиль: въ извѣстныхъ мѣстахъ, гдѣ дѣйствіе достигаетъ высшаго драматизма, запѣвала забываетъ, что онъ только пѣвецъ и неожиданно претворяется въ балладнаго героя. Баллада о молодцѣ, убѣжавшемъ съ возлюбленной въ лѣсъ, разсказанная въ третьемъ лицѣ, кончается очень эффектно, когда возлюбленная неожиданно умираетъ, такой строфой:

У камня свой мечъ я укрѣпилъ,
Ой, сердце мое онъ насквозь поразилъ.

Итакъ, въ развитіи баллады можно различить три стадіи: 1) повѣствованіе въ первомъ лицѣ, 2) въ третьемъ лицѣ, 3) неожиданный переходъ съ третьяго на первое лицо.

Обыкновенная форма балладъ—четверостишіе, не считая припѣва, о ко-

торомъ намъ приходилось говорить [1]). Если запѣвала первоначально изображалъ героя, то естественно думать, что хоръ представлялъ товарищей героя. Но лишь немногіе припѣвы свидѣтельствуютъ объ этомъ, напримѣръ:

Изъ Даніи насъ изгнали.

Или:

Боже мой, избавь насъ отъ страха!

Обыкновенно извѣстные намъ припѣвы говорятъ о мимическомъ движеніи, сопровождающемъ балладу: о танцѣ („такъ чудно танцуетъ онъ Гагена") или о верховой ѣздѣ („скачи товарищъ къ терему дѣвицы") или о греблѣ („отъѣзжайте съ берега, честной народъ"). Другая группа припѣвовъ отмѣчаетъ время года, когда поется баллада, напримѣръ:

Лѣсъ чудесный зеленѣетъ,
Надъ полями лѣто зрѣетъ.

Третья группа припѣвовъ навѣваетъ извѣстное настроеніе какимъ-нибудь упоминаніемъ, не имѣющимъ прямого отношенія къ сюжету, напримѣръ:

Вы знаете щитъ мой бѣлѣющій?

Или:

Воронъ летитъ, вечеряетъ...

Кто при послѣднемъ припѣвѣ не вспоминаетъ прекрасную поэму Эдгара По?

Къ новѣйшей формаціи относятся баллады безъ припѣва. Если онѣ вообще пѣлись, то, слѣдовательно, безъ хора, безъ пляски, безъ мимированія. Такъ народная баллада—памятникъ синкретическаго творчества—обособляется и постепенно переходитъ въ художественную поэзію.

9. Испанскій романсъ.

Что баллада на сѣверѣ, то романсъ на югѣ—краткая эпическая пѣснь, составлявшая развлеченіе простонародья и явившаяся на смѣну болѣе древнему пѣснопѣнію, отъ котораго до насъ дошли на сѣверѣ—пѣсни Эдды, на югѣ—поэма и хроника о Сидѣ. Такъ иногда, когда осень бываетъ особенно мягкой и солнечной, почки у деревьевъ вновь расбухаютъ, лѣсъ украшается свѣжею зеленью, и снова цвѣтутъ цвѣты. Баллада и романсъ—бабье лѣто народной эпической поэзіи.

Слово „романсъ" собственно прилагательное, къ которому подразумѣвается существительное въ значеніи „пѣснь". Романсами—т. е. романскими пѣснями назывались испанскія пѣсни, въ противопоставленіи латинскимъ пѣснямъ, равно какъ разсказы на французскомъ языкѣ, сопоставленные съ латинскими повѣствованіями, стали называться романами, т. е. романскими разсказами [2]).

Стихъ романсовъ—четырехстопный хорей съ ассонансами, т. е. простыми созвучіями вмѣсто рифмы.

Древнѣйшіе романсы, очевидно, придерживались національно-эпическихъ сюжетовъ испанцевъ, преимущественно о Сидѣ. Затѣмъ романсы перешли и на захожіе эпическіе сюжеты, напримѣръ, о Карлѣ Великомъ и его паладинахъ. Третья группа занималась бытовыми, анекдотическими темами.

Къ серединѣ XVI в. относятся два большихъ сборника романсовъ:

[1]) Настоящее изданіе т. II вып. 1. стр. 28—9.

[2]) Ср. объясненіе слова „романъ" въ настоящемъ изданіи т. II вып. 1, стр. 175—6.

Cancionero de Romances и Silva de Romances, послѣдній въ трехъ частяхъ. Но наибольшій кладъ поэзіи романсовъ представляетъ Romancero general,— изданіе, начатое въ 1600 г.

Романсы о Сидѣ черезъ печатные сборники проникли во французское изданіе 1783 г. „Универсальная библіотека романовъ“. Въ 1792 г. появилась въ нѣмецкомъ журналѣ статья о романсахъ о Сидѣ, составленная на основаніи французскаго перевода. Гердеръ, уже раньше занимавшійся переводомъ народныхъ пѣсенъ и прославившійся своимъ многообразнымъ по содержанію сборникомъ „Голоса народовъ въ пѣсняхъ“, послѣ названной статьи о Сидѣ познакомился съ испанскими романсами и, въ концѣ-концовъ, составилъ цѣлый циклъ романсовъ о Сидѣ на нѣмецкомъ языкѣ, появившійся уже послѣ его смерти въ 1805 г. Этотъ трудъ—не простой переводъ подлинныхъ испанскихъ романсовъ, но скорѣе имитація, въ которую внесли свою долю, какъ авторы упомянутаго французскаго изданія, такъ и самъ Гердеръ. Словомъ, романсы Гердера стоятъ на перепутьи отъ народно-традиціоннаго стиля къ художественному.

III.

Личное начало въ союзѣ съ традиціоннымъ стилемъ.

Произведенія, разсматриваемыя въ данной главѣ, отличаются слѣдующими особенностями:

a) Замыселъ ихъ составленія и послѣдняя отдѣлка принадлежатъ одному лицу, а не сословію пѣвцовъ, не группѣ; иногда авторъ извѣстенъ, но чаще всего его имя до насъ не дошло.

b) Этотъ авторъ всецѣло находился въ зависимости отъ традиціоннаго стиля, такъ что его роль сближается съ задачей записателя, редактора и издателя.

c) Объ устномъ распространеніи этихъ произведеній не можетъ быть и рѣчи, хотя бы благодаря ихъ объему, не говоря уже о томъ, что ко времени ихъ возникновенія обыкновенно исчезли народные пѣвцы.

1. Своды сказокъ.

Теорія о происхожденіи европейскихъ сказокъ изъ Индіи какъ будто оправдывается тѣмъ обстоятельствомъ, что древнѣйшіе и наиболѣе объемистые своды сказокъ возникли именно въ Индіи. Такъ въ буддистскихъ кружкахъ—Бидпаемъ или Пильпаемъ?—былъ составленъ сводъ „Панчатантра“ (Пятикнижіе), который уже въ VI вѣкѣ по Р. Хр. былъ переведенъ на персидскій языкъ придворнымъ врачемъ. Переведенный съ персидскаго на арабскій языкъ этотъ сводъ былъ прозванъ по именамъ двухъ встрѣчающихся въ немъ шакаловъ „Калила и Димна“. Съ арабскаго было сдѣлано много переводовъ, между прочимъ греческій и латинскій, послѣдній въ XIII вѣкѣ. Одна изъ первыхъ печатныхъ книгъ нѣмецкой литературы „Книга мудрости“ 1484 г. и есть переводъ съ латинскаго изданія. Кромѣ того можно еще назвать сводъ животныхъ сказокъ „Гитопадеша“ (Доброе наставленіе); 18 книгъ „Каѳасарицагара“, составлен-

ныхъ, чтобы доставить утѣшеніе матери убитаго въ 1101 г. царя; „25 разсказовъ ветала“, т. е. вампира, вселяющагося въ трупы и дарующаго имъ возможность нѣкоторое время продолжать жить: „32 разсказа о фигурахъ у трона Викрамадитьи“ и „70 разсказовъ попугая“. Всѣ эти своды, иногда повторяя другъ друга, перешли далеко за предѣлы своей родины.

Самый же распространенный сводъ сказокъ подарила Европѣ арабская литература въ „1001 ночи“. Большинство этихъ сказокъ переведено съ персидскаго въ IX вѣкѣ, куда они проникли, вѣроятно, изъ Индіи. Уже въ этой первичной версіи готова была рамка сборника, но на арабской почвѣ прибавились циклъ Гарунъ-аль-Рашида и плутовскія продѣлки Ахмеда. Такимъ образомъ въ сборникѣ „1001 ночь“ отразились арійская и семитская поэзіи. Какъ совершенно самостоятельныя части, выдѣляются морскія похожденія Синдбада и романъ объ Омарѣ. Вообще, слѣдуетъ помнить, что содержаніе отдѣльныхъ „ночей“ постоянно подвергалось измѣненіямъ, такъ что говорить объ окончательной редакціи этого свода не приходится.

Своды по своему замыслу могутъ быть троякаго рода: или какая-нибудь рамка объединяла отдѣльныя сказки, какъ въ „1001 ночи“, или всѣ приключенія приписывались одному лицу или звѣрю или одной мѣстности, какъ „разсказы ветала“, или, наконецъ, сказки вставлялись одна въ другую, точно японскіе костяные шарики. Такимъ образомъ мы различаемъ сводъ-окаймленіе, сводъ-нанизываніе и сводъ-вставленіе (Rahmen=Anreihe=и Einschachtelungs=sammlung). Примѣромъ послѣдняго можетъ служить Панчатантра.

Сводами сказокъ является и то, что принято называть животнымъ эпосомъ, т. е. не особо стоящія животныя сказки, а сводъ о лисѣ, какъ она крала и ловила рыбу, какъ обманываетъ волка, какъ судитъ, какъ спасается отъ висѣлицы и пр. Очевидно передъ нами сводъ--нанизываніе. Вопросъ о происхожденіи этого свода--одинъ изъ труднѣйшихъ вопросовъ нашей науки. Прямое вліяніе индійскихъ сводовъ отпадаетъ уже потому, что сводъ о лисѣ засвидѣтельствованъ до знакомства съ „Книгой мудрости“. Съ другой стороны весьма распространенныя въ средніе вѣка басни Эзопа и „Физіологи“ или „Бестіаріи“ (т. е. описанія чудесныхъ качествъ различныхъ животныхъ) также восходили къ уже затронутымъ индійскимъ источникамъ. Словомъ, захожее смѣшалось съ мѣстнымъ, литературный отзвукъ съ народной сказкой, шакалъ уступилъ мѣсто лисѣ и въ результатѣ получился сводъ животной сказки, сыравшій важную роль въ послѣдующей поэзіи [1]).

2. Своды разсказовъ-анекдотовъ.

Къ разряду сводовъ-нанизываній я отношу литературную обработку исландской саги и нѣмецкія народныя книги XV—XVI вв.

Авторы сагъ могли опереться на устную традицію, но вся ихъ задача заключалась въ сводѣ обильнаго матеріала, въ выборѣ изъ многихъ версій одной, въ провѣркѣ сомнительныхъ фактовъ, въ художественной обработкѣ саги какъ цѣлаго. Даже маленькія саги, какъ классическая сага о Гунлавгѣ, обнимаютъ около 10—15 главъ, а большія саги—80—100 главъ, такъ что написаніе такой саги, хотя бы и по готовому мате-

[1]) См. настоящее изданіе т. II вып 1, стр. 184.

ріалу и стилю, все же было трудомъ немалымъ. Кромѣ устной традиціи авторы сагъ пользовались несомнѣнно и письменными источниками, преимущественно родословными и хроническими записями. Этимъ то и объясняется обиліе генеалогическихъ данныхъ въ сагахъ, отсутствіе фактическаго противорѣчія между ними и сравнительно рѣдкія хронологическія ошибки.

Что авторы сагъ, за немногими исключеніями, принадлежатъ къ духовному званію, доказывается отдѣльными замѣчаніями въ богоугодномъ духѣ, мало отвѣчающими общему духу саги. Въ Гунлаугъ-сагѣ читаемъ такую фразу: „немного спустя, наступило наилучшее въ Исландіи событіе: вся страна приняла христіанство и весь народъ отказался отъ прежняго невѣрія". Одна изъ версій Орваръ-оддъ-саги кончается словами: „Такъ какъ я въ этой сагѣ высказалъ и сообщилъ много лишнихъ словъ, относительно которыхъ я и не знаю, правда ли это или нѣтъ, то прошу всемогущаго Бога не взыскать, если кто прочтетъ или услышитъ или спишетъ Да избавитъ насъ Господь отъ всякаго грѣха здѣсь на землѣ и поддержитъ насъ во всѣхъ добрыхъ дѣлахъ, а послѣ земного существованія да вознесемся мы къ вѣчной жизни, гдѣ Богъ обѣщалъ любящимъ Его вѣковѣчное блаженство. Аминь". Вообще авторъ саги никогда не упускаетъ случая упомянуть о состоявшемся крещеніи, о пріѣздѣ епископа, постройкѣ церкви или основаніи монастыря. Поѣздки въ Святую Землю также были излюбленнымъ мотивомъ авторовъ-монаховъ. Благодаря ихъ стараніямъ, также получился особый отдѣлъ сагъ—объ епископахъ, о ревнителяхъ христіанства, о святыхъ. Въ теченіи XIII вѣка въ маленькой Исландіи было основано цѣлыхъ 5 монастырей: 2—въ сѣверной части страны, 2—въ западной и 1—въ южной. Любопытно, что мы по мѣсту дѣйствія сагъ, а равно и по описанію мѣстностей можемъ опредѣлить, изъ какой части Исландіи вышла каждая сага.

Нѣмецкія народныя книги XV—XVI вв. также не свалились съ неба, а подготавливались устной традиціей. Группировка различныхъ международныхъ анекдотовъ вокругъ популярныхъ фигуръ Тилля Эйленшпигеля, Агасвера, жителей Шильды, Фауста и другихъ произошло, понятно, уже въ народѣ; задача же издателей заключалась въ томъ, чтобы распредѣлить всѣ разсказы въ хронологическомъ порядкѣ и сгладить кое-какія противорѣчія. Но кто были эти авторы народныхъ книгъ? Знаменитыя народныя книги всѣ изданы анонимно. Книга о Фаустѣ снабжена введеніемъ ученаго лютеранскаго издателя Шписа, который говоритъ, что книга эта прислана ему однимъ изъ его друзей—но кто этотъ другъ, мы такъ и не узнаемъ. Менѣе важные сборники составлены: „Claus Narr"—священникомъ, „Шутка и правда" (Schimpf und Ernst)—францисканскимъ монахомъ, „Историческое и поэтическое развлеченіе"—студентомъ философіи и богословія, „Чтеніе въ почтовой каретѣ" (Rollwagenbüchlein)—городскимъ писаремъ; другими словами, собираніемъ и изданіемъ народныхъ книжекъ занимались самые разнообразные люди, владѣющіе перомъ,—священники, монахи, студенты, писаря! Народныя книги имѣли двоякое значеніе для послѣдующей литературы: во-первыхъ, онѣ пустили въ оборотъ цѣлый рядъ безсмертныхъ сюжетовъ—Эйленшпигеля, Финкенриттера, Шильдбюргеровъ, Агасвера и Фауста; во-вторыхъ, они подготовили интересъ къ болѣе крупнымъ, связнымъ разсказамъ—романамъ [1]).

---

[1]) См настоящее изданіе т. II вып. 1, стр. 186.

3. Своды легендъ.

Часто еще при жизни сподвижника и праведника его почитатель сталъ собирать ходящіе о немъ разсказы, а послѣ смерти его обнародовалъ сводъ всѣхъ извѣстныхъ ему матеріаловъ съ панегирическими отступленіями. Такой сводъ назывался на Западѣ „Vita“, а на Руси—„житіе“. Такъ какъ интересъ къ святому былъ специфическій, то собранные матеріалы страдаютъ односторонностью. Многое, что имѣло бы цѣнный интересъ для современнаго историка, опущено, главное же вниманіе обращено на чудеса. Впослѣдствіи выработался также опредѣленный шаблонъ житій, такъ что матеріалы стали подгоняться подъ заранѣе заготовленный типъ. Такъ отдѣльные біографическіе эпизоды выбирались или передѣлывались для той цѣли, чтобы служить назиданіемъ и поученіемъ. Послѣдствіемъ этого шаблона было то, что житіи въ общемъ стали похожи другъ на друга, что нѣкоторые эпизоды повторялись въ разныхъ житіяхъ. Иногда можно доказать, какія измѣненія внесъ въ житіе авторъ. Такъ, напримѣръ, разсказывается, что преподобный Ѳеодосій Печерскій былъ незнатнаго происхожденія, что, однако, противорѣчитъ характеристикѣ его матери.

Древнѣйшее изъ русскихъ житій о преп. Антоніи Печерскомъ извѣстно намъ лишь по краткимъ упоминаніямъ въ другихъ памятникахъ. Зато о князьяхъ-мученикахъ св. Борисѣ и Глѣбѣ намъ извѣстно цѣлыхъ два житія, изъ которыхъ одно принадлежитъ черноризцу Іакову, а другое лѣтописцу Нестору. Изъ-подъ пера Іакова также вышло житіе св. Владиміра, Несторомъ же написано еще житіе преп. Ѳеодосія Печерскаго.

Богатѣйшимъ у насъ сборникомъ житій, такъ сказать, сводомъ сводовъ является Кіево-Печерскій Патерикъ. Кромѣ сказаній о началѣ Печерскаго монастыря и о сподвижнической жизни первыхъ черноризцевъ, Патерикъ состоитъ изъ посланія Владимірскаго епископа Симона къ иноку даннаго монастыря Поликарпу, содержащаго 14 житій, и посланія Поликарпа къ своему игумену съ 11-ю житіями.

Вотъ главные факты изъ исторіи сводовъ легендъ въ до-монгольской Руси.

4. Народная эпопея.

Народныя эпопеи—грандіознѣйшія сооруженія эпическаго творчества. Эпическое пѣснопѣніе рано-ли, поздно-ли находило своего геніальнаго мастера, вооруженнаго всѣмъ традиціоннымъ знаніемъ художественныхъ пріемовъ и поэтическихъ сюжетовъ, который сооружалъ литературные памятники, превосходящіе все, что казалось достижимымъ въ этой области, и видимые всему міру еще тогда, когда устная традиція—подготовительная къ нимъ работа—давно смыта бурнымъ потокомъ времени. Только изрѣдка, какъ напримѣръ, у русскаго народа, когда естественный ростъ народнаго интеллекта форсируется благодаря особымъ историческимъ условіямъ, тогда быстро выдвигающаяся впередъ личность отрывается отъ неподвижной массы народа и пропасть между ними мѣшаетъ созданію эпопеи. Въ то время, какъ со стороны народа еще всѣ условія были налицо для эпопеи, а именно, живое устное творчество, извѣстное единство міровоззрѣній, наивно довѣрчивая привязанность къ родной старинѣ, уже геніальный поэтъ Россіи погрузился въ литературы Запада въ поискахъ за формами и сюжетами, чуждыми его народу, отравлялъ свою дѣтскую

вѣру байронизмомъ и лишь, въ концѣ-концовъ, возвратился къ роднымъ мотивамъ, въ душѣ все же оставаясь утонченнымъ европейцемъ. Авторъ же народныхъ эпопей долженъ быть первымъ среди равныхъ—primus inter pares „Когда, наконецъ, пишетъ Ленрутъ—авторъ Калевалы, никто изъ народныхъ пѣвцовъ не могъ сравниться со мной множествомъ собранныхъ пѣсенъ, то я считалъ себя уравненнымъ въ правахъ съ большинствомъ рапсодовъ, или, говоря словами пѣсни, „я претворился въ кудесника, я вознесся пѣвцомъ“ т. е я почувствовалъ себя такимъ же народнымъ пѣвцомъ, какъ и всѣ остальные“.

а) Индійскія эпопеи.

Въ индійской литературѣ мы видимъ двѣ такія пирамиды эпическаго творчества: „Магабхарата“ и „Рамаяна“. Первую эпопею можно сравнить со средневѣковыми соборами, къ которымъ пристраивались то ниша, то молельня, то хоры, такъ что первоначальный планъ давно нарушенъ. Древнѣйшая часть „Магабхараты“ состоитъ изъ 8800 двустишій и возникла очень давно, въ V в. до Р. Хр., а можетъ быть и раньше. Къ этому ядру еще до Р. Хр. присоединилось около 24,000 двустишій, а уже по Р. Хр. состоялась третья обработка, благодаря которой вся эпопея разрослась до 100,000 двустишій. Авторство приписывается нѣкоему Вьяса, но его личность столь же загадочна, какъ и Гомера. Мотивъ, проходящій красной нитью черезъ всю эпопею,—борьба сыновей Куру съ сыновьями Панду. Послѣдніе, благодаря своей хитрости и своему коварству, остаются побѣдителями, но симпатіи пѣвца на сторонѣ первыхъ. Высшая точка борьбы—столкновеніе двухъ главныхъ героевъ Карны и Арджуны; богъ Кришна научаетъ послѣдняго особо коварнымъ пріемамъ и никакая доблесть Карны не спасаетъ его отъ гибели. Но наряду съ этимъ главнымъ дѣйствіемъ „Магабхарата“ изобилуетъ второстепенными эпизодами. Такъ, сюда входитъ трогательный разсказъ о Налѣ и Дамаянти, который сперва былъ переведенъ на нѣмецкій языкъ Рюккертомъ, а потомъ уже съ нѣмецкаго на русскій Жуковскимъ. Не менѣе симпатичный образъ Савитри, которая своей преданной любовью трогаетъ божество смерти, такъ что оно вновь даруетъ жизнь ея умершему супругу. Совершенно своеобразное міропониманіе индійца сказывается въ эпизодѣ съ царемъ Ушинарой, спасшимъ голубя отъ преслѣдованій ястреба. Послѣдній указываетъ Ушинарѣ на то, что, спасши голубя, онъ губитъ его. Тогда набожный царь предлагаетъ ястребу собственную грудь для насыщенія. На это голубь превращается въ главное божество Индру, сулящаго царю вѣчное блаженство.

Другая индійская эпопея „Рамаяна“ обнимаетъ только 24,000 двустишій и, вѣроятно, не столь древняго происхожденія, какъ „Магабхарата“, восходящая къ миѳологическимъ и древнѣйшимъ историческимъ воспоминаніямъ индійскаго народа. Авторомъ „Рамаяны“ называется „вѣщій“ Вальмики, „царь-отшельниковъ“, „кающійся въ блескѣ блаженнаго“. Въ его эпопеѣ воспѣвается смиренно-аскетическій духъ браманства. Благодаря интригамъ злой мачихи, Рама лишается престолонаслѣдія, которое переходитъ къ младшему брату. Но Рама не споритъ противъ этой несправедливости; безъ горечи онъ вмѣстѣ со своей супругой Сита удаляется въ дикій лѣсъ, гдѣ живетъ множество отшельниковъ. Правда, побуждаемый угрызеніями совѣсти, братъ предлагаетъ раздѣлить съ нимъ царство, но

Рама предпочитаетъ оставаться въ лѣсу, гдѣ онъ истребляетъ разбойниковъ, преслѣдующихъ отшельниковъ Но это не нравится цейлонскому царю Равана, и онъ похищаетъ Ситу. Тогда Рама вступаетъ въ союзъ съ князьями обезьянъ, которые строятъ ему мостъ къ Цейлону. Равана убитъ, Сита освобождена, и Рама соглашается царствовать сообща со своимъ братомъ. Разумѣется, и въ этой эпопеѣ дѣло не обходится безъ побочныхъ эпизодовъ, изъ которыхъ наиболѣе замѣчателенъ разсказъ о страданіяхъ царя Вишвамитры, который, между прочимъ, проводитъ 1000 лѣтъ, не произнося ни слова, а другое тысячелѣтіе, не дыша, такъ что голова подъ конецъ начинаетъ дымиться. Ни одинъ эпосъ не обнаружилъ такую живучесть, какъ индійскій. Гомеръ давно забытъ въ народѣ, „Нибелунги“ также не волнуютъ нѣмца-простолюдина, но Рама до сихъ поръ одинъ изъ любимѣйшихъ персонажей индійскаго народнаго театра.

b) Персидская эпопея.

Персидская эпопея „Шахъ-намэ“, являющаяся результатомъ усерднаго 35-ти лѣтняго труда поэта Фирдуси, все же восходитъ какъ къ древней эпической традиціи, такъ и къ прежде составленнымъ уже сборникамъ. Уже на среднеперсидскомъ языкѣ, такъ называемомъ пехлеви, существовала „Книга царей“, заключающая, какъ всякая лѣтопись о первыхъ историческихъ судьбахъ народа, много эпическихъ преданій, но существовалъ ли на пехлеви уже особый эпическій стихъ, рѣшить невозможно. Въ X вѣкѣ сперва поэтъ Дакики принялся за составленіе стихотворнаго свода древнеперсидскихъ эпическихъ традицій уже на новоперсидскомъ языкѣ, но внезапная смерть прервала его жизнь. Оставшіеся послѣ него 1000 стиховъ Фирдуси, не задумываясь, включилъ въ свой собственный трудъ. О Фирдуси (935—1020) сохранилось не мало свѣдѣній, но что̀ легенда, что̀ фактъ, сказать трудно. Такъ идея эпопеи будто исходила отъ самого шаха, обѣщавшаго Фирдуси за каждую тысячу двустишій 1000 золотыхъ. Но по окончаніи эпопеи оказалось, что Фирдуси долженъ былъ получить 60,000 золотыхъ, шахъ же послалъ ему значительно меньшую сумму, которую обиженный поэтъ получилъ, находясь въ банѣ, и тотчасъ же роздалъ баньщикамъ. Правда, шахъ въ концѣ-концовъ, раскаялся, но было уже поздно: въ то время, какъ караванъ съ богатыми подарками отъ шаха входилъ черезъ одни ворота въ родной городъ Фирдуси, черезъ другія выносили тѣло умершаго поэта.

„О шахъ!—писалъ Фирдуси въ предисловіи къ своей эпопеѣ, я оставилъ тебѣ въ наслѣдство памятникъ, который времени не знаетъ, который останется единственнымъ воспоминаніемъ на землѣ о тебѣ, когда ты самъ и твое царствованіе будутъ преданы забвенію. Солнечный зной и ливень дождей разрушаютъ дворцы и храмы, но величавое строеніе, сооруженное мною, не боится ни ливней ни бурь. Пока существуетъ міръ, пока текутъ годы, кто уменъ, будетъ славословить мое произведеніе“.—„Шахъ-намэ“ т. е. „Книга царей“ описываетъ 50 царствованій, начиная съ древнѣйшихъ—миѳическихъ временъ. Первыхъ три царя заняты борьбой со злыми духами (Ариманомъ и дэвами) и насажденіемъ культуры. Послѣ нихъ наступаетъ золотой вѣкъ—царствованіе Джемшеда, которое длится 500 лѣтъ. Въ виду цвѣтущаго состоянія своего царства Джемшедъ поддается столь слѣпому самомнѣнію, что мнитъ себя божествомъ. Но отрезвленіе не заставляетъ себя ждать: арабъ Цогакъ низвергаетъ его и 1000 лѣтъ

поддерживаетъ въ Персіи терроръ. Освободителемъ является ковачъ Каве, —его передникъ возводится въ государственное знамя. Опять на престолѣ представитель древней иранской династіи—Фиредунъ. Послѣдній, умирая, дѣлитъ свое царство между тремя сыновьями, изъ которыхъ двое убиваютъ третьяго. Отсюда все содержаніе эпопеи сводится къ враждованію двухъ партій—убійцъ и убитаго, олицетворяющему племенную борьбу Ирана съ Тураномъ и являющемуся какъ бы продолженіемъ религіознаго дуализма иранцевъ. Изъ партіи убитаго (Ирана или свѣта)—выдается главный герой Рустемъ. О немъ разсказывается семь приключеній со львами, драконами, дэвами, волшебницами. Ему же, какъ Гильдебранду, приходится бороться со своимъ сыномъ Зорабомъ. Отецъ его Цаль выростаетъ въ гнѣздѣ миѳической птицы Симургха, что̀ напоминаетъ намъ дѣтство Гагена въ нѣмецкой эпопеѣ „Гудрунъ“. Любовь Цаля къ дочери царя Кабуля Родабэ—мотивъ Ромео и Джюльетты; здѣсь и тамъ личная привязанность торжествуетъ надъ ненавистью родовъ. Важная часть „Шахъ-намэ“ посвящена повѣствованію о войнахъ Персіи съ Византіей, которыя заканчиваются побѣдой Искендера т. е. Александра Великаго. Всѣ эти историческіе промахи, что Искендеръ персидскаго происхожденія, что онъ византійскій царь и пр., нужно, понятно, отнести на счетъ эпической фантазіи. Но чѣмъ ближе къ своему времени, тѣмъ болѣе эпопея Фирдуси начинаетъ походить на хронику, тѣмъ меньше фантазіи, тѣмъ больше правды, тѣмъ меньше описаній, тѣмъ больше сухихъ фактовъ. Кончается эпопея гибелью сассанидской династіи и завоеваніемъ Персіи арабами.

с) Древнегреческія эпопеи.

Эпопеи, приписываемыя Гомеру, не только древнѣе индійскихъ и иранской, но и важнѣе для европейской цивилизаціи, потому что, въ то время какъ послѣднія стали извѣстны ученымъ Европы только съ XIX вѣка, широкой публикѣ же остались незнакомы до сего дня и въ поэзіи новыхъ народовъ ровно никакой роли не играли,—Гомеръ уже въ эпоху эллинизма сталъ краеугольнымъ камнемъ гуманитарнаго образованія и какъ бы недосягаемымъ образцомъ повѣствовательной поэзіи. Затѣмъ, когда всплылъ вопросъ объ отношеніи художественной поэзіи къ народной, „гомеровскій вопросъ“ сталъ въ первую очередь, нисколько, впрочемъ, не умаляя эстетической оцѣнки греческихъ эпопей. О легендарности личности Гомера, о слѣдахъ народной традиціи, предшествующей составленію эпопей, о компиляціонномъ характерѣ этихъ эпопей, о дошедшихъ ихъ редакціяхъ намъ уже приходилось говорить въ другомъ выпускѣ этого изданія [1]); поэтому мы тутъ ограничимся нѣсколькими замѣчаніями. Устная традиція, подготовившая появленіе этихъ эпопей, доказывается упоминаніемъ въ самой Иліадѣ (при погребеніи Патрокла) и въ Одиссеѣ (Демодокъ!) устнаго пѣснопѣнія. Но было ли въ то время въ употребленіи письмо? Правда, надписи сохранились отъ VII в. до Р. Хр., но то вѣдь только надписи, а не записи многихъ тысячъ стиховъ. Въ самой Иліадѣ только въ одномъ мѣстѣ упоминаются письменные знаки, но столь неопредѣленно, что мы такъ и не знаемъ, буквы ли это или только условныя начертанія. Выходитъ, что греческія эпопеи не могли быть записаны въ ту раннюю пору, къ которой ихъ относитъ собственный языкъ (VIII вѣкъ). Но во времена

[1]) II т. вып. 1, стр 134—5 и 143.

Соломона и Писистрата уже существовала запись, хотя мы не знаемъ, гдѣ и когда она составилась. Съ этихъ поръ содержаніе считалось установленнымъ, но текстъ продолжалъ улучшаться и ухудшаться, о чемъ въ достаточной степени свидѣтельствуютъ критическая дѣятельность александрійскихъ ученыхъ, среди которыхъ Аристархъ пріобрѣлъ великую славу. Съ его времени мы располагаемъ болѣе или менѣе нормализированной редакціей Иліады и Одиссеи.

d) Англосаксонская эпопея.

Въ стихотвореніи „Видсидъ“, относящемся къ VI в., содержатся цѣнныя указанія на репертуаръ тогдашняго пѣвца, среди котораго находимъ сказаніе о готскомъ царѣ Эрманарикѣ и о ковачѣ Вёлундѣ. Уже тогда, значитъ, въ Англіи существовало эпическое пѣснопѣніе, занесенное сюда съ материка—на это указываютъ сюжеты и извѣстный намъ изъ „Пѣсни о Гильдебрандѣ“ стихъ. Во второй половинѣ VII в. составлена была эпопея, названная по главному герою „Беовульфъ“. Содержаніе этой эпопеи вращается около борьбы Беовульфа сперва съ морскимъ чудовищемъ Гренделемъ, а потомъ съ драконом и около его смерти. Личность Беовульфа до сихъ поръ не разгадана: съ одной стороны видятъ въ немъ отраженіе какого-нибудь божества—Фрея или Тора, съ другой стороны указываютъ на историческаго Беовульфа, родственника датскаго царя, напавшаго на франковъ въ началѣ VI в. Дѣйствіе эпопеи пріурочено къ Селанду, что̀ говоритъ въ пользу послѣдняго указанія и вмѣстѣ съ тѣмъ подтверждаетъ заxожесть даннаго сюжета въ Англію. Поэтому борьба съ драконом пріобрѣтаетъ особый интересъ: вѣдь наиболѣе популярный мотивъ о Зифридѣ-Сигурдѣ тоже борьба съ драконом. Быть можетъ, въ англосаксонскую эпопею перешла старѣйшая пѣснь о Сигурдѣ?

Вообще же англосаксонское пѣснопѣніе не носило самостоятельнаго характера. Питаясь занесенными изъ чужбины сюжетами, оно не могло пустить глубокіе корни въ народонаселеніе мѣстности, перетерпѣвшей быструю смѣну различныхъ владѣтелей. Не успѣлъ расцвѣсть кельтскій эпосъ, отъ котораго остались одни сказанія, какъ англы и саксы принесли свои сюжеты, своихъ пѣвцовъ, свой языкъ. Только что сказались плоды ихъ творчества—Беовульфъ (VII в.) и отрывокъ въ VIII в., описывающій борьбу въ Финсбургѣ, т. е. городѣ Фина, фризскаго царя, между хозяевами и гостями, какъ норманское завоеваніе положило предѣлъ развитію англосаксонскаго эпоса.

e) Нѣмецкія эпопеи.

Вмѣстѣ съ финскимъ эпосомъ нѣмецкій—единственный, отъ которыхъ мы имѣемъ и пѣснь (руну, lied) и эпопею, только съ той разницей, что варіантовъ рунъ мы знаемъ много тысячъ, а lied только одно. У финновъ стихъ пѣсни и эпопеи одинъ и тотъ же, у нѣмцевъ—lied и каждая эпопея имѣютъ свой особый стихъ. Правда, между „Пѣсней о Гильдебрандѣ“ и эпопеями находится промежутокъ въ 400 слишкомъ лѣтъ и стихосложеніе за то время кореннымъ образомъ измѣнилось: аллитерація уже въ XI в. вышла изъ моды, зато была введена рифма и строфическое дѣленіе. Только одно уцѣлѣло отъ древненѣмецкаго періода, самый стихъ, раздѣленный цезурой на двѣ половины (Langzeile). Строфа въ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“ и въ „Гудрунъ“ разнятся собственно въ одной мелочи: въ че-

тырехстрочной строфѣ вторая половина послѣдняго стиха длиннѣе другихъ, въ „Пѣснѣ о нибелунгахъ“ на одну стопу, въ „Гудрунъ“ на двѣ стопы. Уже благодаря этой коренной ломкѣ въ формѣ можно предположить радикальную переработку народной традиціи въ эпопеяхъ. Въ другомъ мѣстѣ [1]) нами было указано, какъ культурныя наслоенія христіанства и рыцарства видоизмѣнили древнее состояніе, и какъ существенные для дальнѣйшей мотивировки эпизоды (первое знакомство валькиріи и Зифрида-Сигурда) были забыты и опущены въ то время, какъ развились другіе (напр. о Рюдигерѣ и Гизельгерѣ), лишь внѣшнимъ образомъ связанные съ главнымъ дѣйствіемъ.

„Пѣснь о нибелунгахъ“ распадается на двѣ части, которыя могли бы быть озаглавлены „Зигфридомъ“ и „Местью Кримгильдъ“ и связываются личностью Кримгильдъ. Весь этотъ планъ предусмотрѣнъ уже народной традиціей. Уже пѣснь Эдды, которую я сравнилъ бы со сборными былинами, „Краткая пѣснь о Сигурдѣ“ предвосхищаетъ весь планъ нѣмецкой эпопеи. Итакъ, нашъ выводъ такой: изложеніе и поэтическая форма „Пѣсни о нибелунгахъ“ всецѣло принадлежитъ неизвѣстному автору, планъ и распорядокъ событій уже традиціонный, въ который авторъ внесъ лишь частичныя добавленія и измѣненія.

Въ смыслѣ композиціи „Гудрунъ“ еще болѣе обличаетъ сборный характеръ эпопеи. Передъ нами три сюжета, не имѣющихъ между собой ничего общаго: выростаніе Гагена въ птичьемъ гнѣздѣ, похищеніе Гильды и преслѣдованіе похитителей, плѣненіе Гудрунъ и ея освобожденіе. Что̀ передъ нами судьба трехъ поколѣній, не уменьшаетъ разрозненности этихъ частей. За то слѣдуетъ признать, что „Гудрунъ“ вѣрнѣе передаетъ духъ эпохи викинговъ, къ которой относится, чѣмъ „Пѣснь о нибелунгахъ“ вѣкъ Аттилы. И вмѣстѣ съ тѣмъ „Гудрунъ“ сохранила и древнія эпическія черты не меньше „Пѣсни“: вспомнимъ пѣніе Горанта, сраженіе между Гагеномъ и Гетелемъ и образъ Вате. Съ художественной стороны Гудрунъ не менѣе цѣльное существо, чѣмъ Кримгильдъ. Послѣдняя—мстящая мегера, первая—безропотная страдалица; та и другая черпаютъ свои силы изъ чувства любви.

Правда, мы не имѣемъ болѣе древнихъ пѣсенъ, стоящихъ ближе къ народному творчеству, чтобы судить о томъ, поскольку характеръ Гудрунъ уже былъ разработанъ въ народномъ творчествѣ. Вѣроятно, мало, такъ-же, какъ и характеръ Кримгильдъ. Но эти характеры подразумѣвались сюжетамъ, безъ котораго нельзя себѣ представить ни той ни другой. Здѣсь не лишнее будетъ сдѣлать нѣсколько общихъ замѣчаній объ эпосѣ. Мужчины въ немъ болѣе схожи, чѣмъ женщины. Рустемъ, Ахиллъ, Зигфридъ—одинъ типъ; Карлъ Великій, Артуръ, Владиміръ—другой; Гагенъ, Ганелонъ—третій и т. д. Но женскіе типы никогда не повторяются, всѣ женщины эпоса глубоко индивидуальны. Навсикаа и Пенелопа совершенно не похожи на Кримгильдъ и Гудрунъ. Наконецъ, отмѣтимъ и то, что греческій и германскій эпосы единственные, отведшіе женщинѣ болѣе пространное мѣсто.

f) Французскія эпопеи.

На первый взглядъ происхожденіе французскихъ эпопей не вызываетъ никакихъ спорныхъ вопросовъ. Онѣ глубоко историчны. Центральной ихъ фигурой является Карлъ Великій, главнымъ мотивомъ—борьба

[1]) См. настоящее изданіе т. II, вып. 1, стр. 130—2.

съ арабами (сарацинами, маврами). Въ отдѣльныхъ герояхъ не трудно узнать историческихъ личностей, въ Роландѣ—племянника императора, павшаго въ Ронсевальскомъ побоищѣ въ 778 г, въ Вильгельмѣ Оранскомъ—двоюроднаго брата императора, выступившаго противъ сарацинъ въ 793 г. и участвовавшаго во взятіи Барселоны въ 803 г., въ Ожьэ Датскомъ,—противника императора, защищавшаго противъ него интересы сыновей Карломана и бѣжавшаго потомъ къ лангобардскому королю Дезидерію... Все это прекрасно.

Теперь возникаетъ вопросъ о такъ называемомъ „меровингскомъ“ эпосѣ, якобы существовавшемъ до IX в. Противъ сарацинъ боролся не столько Карлъ Великій, сколько Карлъ Мартель. Да какъ-то естественно думать, что франки, оставившіе столь глубокій слѣдъ въ нѣмецкомъ эпосѣ, не оставались безъ эпическихъ пѣсенъ и въ новой своей родинѣ. На это какъ будто указываетъ и полная драматическихъ разсказовъ лѣтопись Григорія Турскаго. Итакъ, это первый изъ нерѣшенныхъ вопросовъ французскаго эпоса.

Но не менѣе загадочна проекція французскихъ эпопей отъ исторической основы впередъ во времени. Дѣло въ томъ, что древнѣйшія эпопеи—„Пѣснь о Роландѣ“ и „Паломничество Карла Великаго въ Іерусалимъ“—восходятъ только къ концу XI, если не къ началу XII в. Какъ же теперь перекинуть мостъ отъ историческихъ фактовъ, легшихъ въ основу эпопей, т. е. VIII—IX въ. къ XII в.? Какъ представить себѣ эпическую традицію за 300 слишкомъ лѣтъ? Правда, мы и въ другихъ эпосахъ наблюдали удивительную устойчивость традицій, гдѣ воспоминанія объ историческихъ событіяхъ тянутся не за меньшіе промежутки. Но во французскомъ эпосѣ еще вотъ какая особенность. Французскій языкъ, явившійся какъ результатъ слянія кельтскаго языка аборигеновъ съ вульгарной латынью первыхъ завоевателей Галліи и съ восточно-германскимъ діалектомъ вторыхъ, еле сформировался въ X вѣку. Средства языка не допускаютъ слѣдовательно и мысли объ эпическомъ пѣснопѣніи въ IX вѣкѣ. Вотъ нѣкоторые изслѣдователи и предполагаютъ существованіе, одни прозаическихъ разсказовъ, другіе—короткихъ пѣсенъ въ простѣйшей формѣ—кантиленъ, какъ носительницъ эпической традиціи. Съ X в. уже появляются пѣвцы—жонглеры, слагающіе настоящія эпическія пѣсни, которыя потомъ и перерабатываются въ эпопеи.

Но въ виду сложности вопроса именно во французскомъ эпосѣ, здѣсь было предложено и другое рѣшеніе, обходящееся безъ кантиленъ, безъ сказаній и выдвигавшее моментъ въ эпическомъ творчествѣ, на который вплоть до послѣдняго времени обращали слишкомъ мало вниманія —это роль монастырей. Авторъ и защитникъ этой новой теоріи французскій ученый Бедіэ. Вкратцѣ теорія Бедіэ сводится къ слѣдующему: изъ сѣвера Франціи ведутъ три главныхъ пути пилигримовъ, одинъ въ Санъ-Яго-де-Компостела (на сѣверо-западѣ Испаніи), второй въ Римъ, третій въ Іерусалимъ. Вдоль этихъ путей разсыпаны знаменитые монастыри, или вѣрнѣе, шествіе пилигримовъ по необходимости шло отъ монастыря къ монастырю, гдѣ отдыхали, гдѣ подкрѣплялись, гдѣ молились. Пилигримы составляли главный доходъ монастыря; не удивительно, что монастыри, лежащіе близко другъ къ другу, конкурировали, что чувствовалась потребность рекламы. И вотъ этой рекламой явились эпопеи. Каждый монастырь имѣлъ отношеніе къ какому нибудь знаменитому современнику Карла Великаго: или онъ былъ основателемъ монастыря или онъ былъ

погребенъ тамъ, или онъ постригся въ немъ въ монахи—согласно обычаю того времени, или его щитъ или доспѣхи или другая реликвія хранились въ данномъ монастырѣ. Все это было достаточно, чтобы использовать его имя для рекламированія монастыря. Монахи сообщали жонглерамъ сюжетъ, а послѣдніе распѣвали свои пѣсни на всѣхъ перекресткахъ, на всѣхъ ярмаркахъ, словомъ вездѣ, гдѣ собирался народъ. Тѣ же монахи и позаботились о занесеніи этихъ пѣсенъ на пергаментъ, но уже въ болѣе литературной формѣ, подъ строгимъ соблюденіемъ художественнаго плана.

Примѣняя эту свою теорію къ французскому эпосу, Бедіэ не безъ успѣха пріурочиваетъ отдѣльныя эпопеи къ разнымъ монастырямъ, доказывая и наличность монастырской традиціи съ одной стороны и чисто мѣстныя отраженія въ эпопеяхъ съ другой. Но, къ несчастью, сохранился латинскій пересказъ XI в. эпической пѣсни, примыкающей къ циклу о Вильгельмѣ Оранскомъ. Значитъ, въ XI в. уже были эпическія пѣсни т. е. до того времени, когда по комбинаціямъ Бедіэ Желлонскій монастырь будировалъ интересъ къ названному герою. Но кромѣ частичныхъ противорѣчій теорія Бедіэ наталкивается и на принципіальное возраженіе: монахи могли сообщить отдѣльные историческіе факты, такъ сказать, сюжетъ, но они не могли сообщить эпическій стиль (въ широкомъ смыслѣ этого слова). Не говоря уже о томъ, что 10-ти сложный стихъ эпопей не вяжется съ 8 сложнымъ стихомъ духовныхъ гимновъ, что эпитеты, пріемъ повторенія, типичные обороты указываютъ на вѣковую традицію, но какъ сложились мощные эпическіе образы—императора, Роланда, Вильгельма и другіе? откуда взялся эпическій паѳосъ, отличающій эпопею отъ сказки и говорящій намъ, что пѣсня—быль? чѣмъ объяснить вѣрную передачу духа эпохи?—вѣдь монахи и жонглеры XI—XII вв. не были археологами. Но допустимъ, что все это они постигли, развѣ мыслимы высокохудожественныя произведенія слова безъ предшествующаго развитія? Шекспиръ и Пушкинъ нуждались въ подготовительномъ періодѣ, а авторъ „пѣсни о Роландѣ“—нѣтъ?

Итакъ, Бедіэ указалъ на значеніе монастырей для французскаго эпоса—и эпоса вообще—но онъ не освѣтилъ темный вопросъ объ эпической традиціи за IX—XI вв. Такимъ образомъ французскій эпосъ, несмотря на его кажущуюся ясность, все же затемненнаго происхожденія.

g) Испанская эпопея.

Испанскій эпосъ, также какъ и французскій выросъ изъ воспоминаній о борьбѣ съ арабами. Его главный герой Рюи Діасъ де Биваръ, болѣе извѣстный подъ прозваніемъ Сида, главнымъ образомъ отличился взятіемъ Валенціи въ 1094 г. и Мурвіедро въ 1098 г. и двойнымъ пораженіемъ и плѣненіемъ барселонскаго графа Беренгера Рамонъ. Исторически засвидѣтельствованы также его бракъ съ Хименой (около 1074 г.) и изгнаніе изъ владѣній короля (около 1081 г.). Подъ вліяніемъ воинскихъ подвиговъ онъ получилъ арабское прозвище: Сидъ, что означаетъ „господинъ“. Что о Сидѣ сложилось эпическое пѣснопѣніе доказывается его латинской біографіей: „Gesta Ruderici Campidocti“ („Дѣянія Родриго Борца“) и латинскимъ стихотвореніемъ „Mio Cid“. Оба произведенія относятся къ XII вѣку. Потомъ уже въ XIII вѣкѣ всѣ отдѣльныя пѣсни—cantares—о Сидѣ были собраны въ эпопею, обнимающую около 4000 стиховъ. Единственная рукопись этой „Poema del Cid“ написана въ 1307 г. нѣкіимъ

Перомъ Аббадомъ и содержитъ 3700 стиховъ—недостаетъ начала и нѣсколькихъ листовъ въ серединѣ.

„Poema del Cid“ начинаетъ съ бѣдственнаго положенія Сида послѣ его изгнанія. Племянникъ достаетъ ему хлѣба, вина и 600 марокъ. Сидъ вербуетъ дружину и нападаетъ на мавровъ. Рядъ блестящихъ побѣдъ заканчивается торжественнымъ вступленіемъ въ завоеванный городъ Валенцію. Тогда происходитъ примиреніе съ королемъ Альфонсомъ. Двое инфантовъ должны жениться на дочеряхъ Сида, но вмѣсто этого они ихъ истязаютъ и предоставляютъ своей судьбѣ въ дикомъ лѣсу. Тогда Сидъ требуетъ удовлетворенія отъ короля за понесенное поруганіе передъ представителями рыцарства, собравшимися въ Толедо. Виновники наказываются, и дочери Сида вступаютъ въ еще болѣе почетный бракъ.

Художественный замыселъ этой эпопеи заключается, во-первыхъ, въ постепенномъ возвышеніи Сида—отъ нищаго изгнанника до родства съ королевскимъ домомъ, и во-вторыхъ, въ параллелизмѣ между судьбой отца и судьбой дочерей. Выборъ изъ многочисленныхъ сказаній о Сидѣ именно этихъ эпизодовъ и расположеніе ихъ именно въ указанномъ порядкѣ изобличаетъ яркій талантъ автора эпопеи.

Къ началу XIV вѣка относится риѳмованная хроника о Сидѣ „El Rodrigo“, также основанная на пѣсняхъ даже въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ стихи замѣнены прозой Она является дополненіемъ къ поэмѣ, такъ какъ содержитъ знаменитый эпизодъ о враждѣ Діего, отца Сида, съ Гормасомъ, отцомъ Химены, эпизодъ, обратившій на себя вниманіе испанскихъ драматурговъ Лопе де-Вега и де-Кастро, а черезъ нихъ также Корнеля.

Что касается авторовъ поэмы-хроники, то не трудно догадаться, что это были лица духовнаго званія, какъ-нибудь причастные, одинъ къ монастырю Санъ Педро де-Карденья, другой къ церкви св. Лазаря въ Паленціи: поэма не безъ намѣренія расписываетъ погребеніе Сида въ этомъ монастырѣ и зарытіе его любимаго коня у монастырскихъ воротъ, хроника же останавливается на явленіи Сиду св. Лазаря въ видѣ прокаженнаго, на поддержкѣ св. Лазаремъ Сида въ столкновеніи съ королемъ, на устройствѣ Сидомъ въ Паленціи госпиталя имени св. Лазаря и на учрежденіи тамъ-же епископства. Принимая во вниманіе, какъ подобная связь съ національнымъ героемъ должна была содѣйствовать популяризаціи, какъ въ зависимости отъ этой славы могли увеличиться доходы названныхъ учрежденій, мы поймемъ, почему именно здѣсь должна была зародиться идея закрѣпить народную традицію въ литературныхъ памятникахъ носящихъ характеръ свода.

Въ XVI вѣкѣ сказанія о Сидѣ сдѣлались любимѣйшими сюжетами романсовъ и доставили этому литературному виду общеевропейскую извѣстность. Итакъ, отъ испанскаго эпоса перешло въ поэтическую сокровищницу нашей цивилизаціи—драма Корнеля и романсы о Сидѣ.

h) Финская эпопея.

Всѣ разобранныя до сихъ поръ эпопеи принадлежатъ индоевропейскимъ народамъ, единственная эпопея не индоевропейскаго происхожденія—Калевала. Правда, можно было бы еще указать на эпосъ семитскій, отразившійся въ Книгѣ Бытія, но наши свѣдѣнія о немъ еще слишкомъ скудны, хотя въ послѣднее время были сдѣланы поразительныя находки древне-вавилонскихъ записей. Такимъ образомъ существуетъ надежда, что

когда-нибудь удастся включить и семитскій эпосъ въ общій кругъ наблюденій надъ эпическимъ творчествомъ.

Возвращаясь къ Калевалѣ, нельзя не отмѣтить исключительное положеніе финской эпопеи въ наукѣ. Только въ персидскомъ эпосѣ намъ извѣстно кое-что объ авторѣ эпопеи, а въ финскомъ сохранились его точнѣйшая біографія, его путевыя записки, его черновыя записи и наброски. Только въ русскомъ эпосѣ до нашихъ временъ дожило живое пѣснопѣніе, а въ финскомъ число варіантовъ, записанныхъ или записываемыхъ на нашихъ глазахъ, можетъ быть, даже превосходитъ число извѣстныхъ былинъ. Сравнительно съ площадью распространенія финскій эпосъ несравненно богаче варіантами. Это очень важно, потому что только при такой сплоченности записей, когда почти въ каждой деревнѣ записано по одному варіанту, возможно точно прослѣдить путь слѣдованія сюжета и его разновидностей. Наконецъ, текстъ Калевалы не подверженъ никакимъ сомнѣніямъ, такъ какъ мы имѣемъ его непосредственно изъ рукъ автора—собирателя, чего нельзя сказать про индоевропейскія эпопеи.

Прямой выводъ отсюда тотъ, что изученіе финскаго эпоса пріобрѣтаетъ центральный интересъ: многіе вопросы, которые, вѣроятно, навсегда останутся неразрѣшенными относительно другихъ эпопей, найдутъ свое объясненіе благодаря Калевалѣ; съ другой стороны, гипотезы, идущія въ разрѣзъ съ данными финскаго эпоса, должны быть отброшены, какъ фантастичныя. Эти основныя положенія, которыя поддерживаются Калевалой, изложены мною въ другомъ мѣстѣ [1]).

Здѣсь я сдѣлаю нѣсколько добавленій относительно самаго загадочнаго вопроса по-поводу происхожденія эпопей: кто такой ихъ авторъ? Относительно Ленрута мы знаемъ, что онъ себя чувствовалъ тѣмъ же народнымъ пѣвцомъ, только охватившемъ на рѣдкость большое количество варіантовъ, потому что на подмогу памяти явилось перо. Но еще важнѣе то, что его редакторская работа была не что иное, какъ обычное творчество пѣвцовъ. Ленрутъ связывалъ отдѣльныя пѣсни согласно естественному порядку темъ или согласно единству, выработанному кочеваніемъ пѣсней, то-же дѣлаютъ и пѣвцы только съ той разницей, что сборныя пѣсни послѣднихъ обнимаютъ 300—500 стиховъ, а Ленрутъ составилъ эпопею изъ 5000. Ленрутъ создавалъ варіанты, переносилъ пѣснь отъ одного героя къ другому, вставлялъ одну пѣснь какъ добавочный эпизодъ въ другую, но и это дѣлаютъ пѣвцы. Ленрутъ сочинилъ 6% стиховъ Калевалы, но они также мало носятъ отпечатокъ личнаго творчества, какъ стихи любого пѣвца. Итакъ, разница между трудомъ Ленрута и пѣсеннымъ творчествомъ пѣвцовъ—количественная, но не качественная. Ленрутъ былъ лучшимъ во всѣхъ отношеніяхъ народнымъ пѣвцомъ. Но онъ явился во-время, какъ авторы гомеровскихъ и французскихъ эпопей. Зато авторъ „Пѣсни о нибелунгахъ“ запоздалъ: и главнѣйшіе эпизоды были забыты, и эпическій стихъ вышелъ изъ моды. А былины своего лучшаго пѣвца и не дождались...

4. Подражанія традиціонному стилю.

Переходя отъ сводовъ сказокъ къ сагамъ и народнымъ книгамъ, отъ послѣднихъ къ житіямъ, отъ житій къ эпопеямъ, мы все время могли наблюдать, какъ постепенно усиливается личная иниціатива. На рубежѣ

[1]) См. настоящее изданіе т. II вып. 1, стр. 139—40.

отъ традиціоннаго стиля къ индивидуальному находятся подражательныя произведенія, по образцу народныхъ формъ. Это теченіе не особенно старо во-времени и свидѣтельствуетъ о любительскомъ интересѣ къ народной поэзіи. Его не знали древніе народы. Сословная поэзія среднихъ вѣковъ—монастырская, рыцарская, буржуазная—сторонились народнаго стиля. Классицизмъ, просвѣщеніе еще увеличили пропасть между личностью и народной массой. Но вотъ приближается эпоха романтизма и открывается сочиненіями Макферсона. Для того, чтобы понять его выступленіе, слѣдуетъ имѣть въ виду, что строгое различеніе народной пѣсни отъ стихотворенія назвавшагося поэта уже результатъ научнаго анализа и свойственно новому времени. Въ то время—XVIII вѣка—разница эта сознавалась очень смутно. Отсюда свободное обхожденіе не одного Макферсона съ народной традиціей, что въ наше время безусловно считалось-бы мистификаціей. Поэтому, когда впервые появилось въ печати „Слово о полку Игоревѣ“, первымъ дѣломъ зародилось подозрѣніе, что издатель просто поддѣлался подъ тонъ народнаго произведенія.

Въ первыхъ своихъ обнародованіяхъ „Фингалъ“ (1762 г.) и „Тихмора“ (1763 г.) Макферсонъ дѣйствительно придерживался ирландскихъ преданій, но окрыленный успѣхомъ этихъ двухъ сочиненій, онъ рѣшилъ удивить свѣтъ совсѣмъ небывалой находкой. Для этой цѣли онъ издалъ въ 1765 г. „Сочиненія Оссіана“. Оссіанъ будто-бы шотландскій поэтъ III вѣка, на самомъ же дѣлѣ первыя 15 пѣсенъ восходятъ къ ирландскимъ оригиналамъ XIII вѣка, но все остальное выдумка самого Макферсона, прекрасно освоившагося съ духомъ и стилемъ народной поэзіи. Вліяніе Макферсона было огромное, распространяя интересъ и пониманіе къ народному творчеству. Въ то время никто не подозрѣвалъ въ немъ фальсификатора.

У романтиковъ положительно царила мода писать сказки. Такъ обнародовалъ нѣсколько сборниковъ, также мало достигая наивности и свѣжести народной сказки, какъ у насъ Вагнеръ въ разсказахъ Кота Мурлыки. Пушкинъ зато съ непринужденной легкостью и удивительной чуткостью приблизился къ народному стилю. Сквозь пѣвучій его стихъ мы слышимъ безыскусственный сказъ Арины Родіоновны. Начинаетъ ли онъ сказку о медвѣдихѣ съ дѣтушками-медвѣжатушками или о Золотомъ пѣтушкѣ, или о царѣ Салтанѣ или о мертвой царевнѣ и о семи богатыряхъ, повсюду мы чувствуемъ духъ сказки Также своими сказками прославился и датскій писатель Андерсенъ, хотя не всегда остающійся въ рамкахъ сказки. „Галоши счастья“ полны, напримѣръ, и сатиры, и нравоучительности, и дѣланности.

У Лермонтова мы находимъ подражаніе былинной поэзіи въ „Пѣснѣ о купцѣ Калашниковѣ..“, которое обнаруживаетъ неменьшую способность перевоплощенія, чѣмъ сказки у Пушкина. Важно также и то, что Лермонтовъ выбралъ эпоху Ивана Васильевича, уже раньше воспѣтую въ былинахъ. Отсюда онъ получилъ возможность воспользоваться цѣлымъ рядомъ оборотовъ и образомъ самого Грознаго. Сравнивая его „Пѣснь“ со стихотвореніями А. Толстого на былинные сюжеты, можно изучить разницу между личнымъ творчествомъ въ связи съ народнымъ стилемъ и личнымъ творчествомъ, отвернувшимся отъ народа.

Но не всегда такъ легко рѣшить, что передъ нами—подражаніе народному стилю или индивидуальная стилизація. Возьмемъ, напримѣръ, разсказъ Сельмы Лагерлефъ „Деньги господина Арне“, тутъ сказывается

сильный своеобразный талантъ, но посвященный пожалуй скажетъ, что это стиль саги. Словомъ, мы на рубежѣ двухъ стилей, а границы, какъ извѣстно, не имѣютъ пространства.

IV.

Художественно-индивидуальный стиль.

Въ глухой деревнѣ господствуетъ одинъ языкъ; отличить сельчанъ по ихъ манерѣ выражаться едва-ли удастся. Въ городѣ говорятъ на разныхъ языкахъ; купецъ иначе чиновника, адвокатъ иначе банкира, заводскій мастеръ иначе больничнаго врача; у каждаго свой жаргонъ. Приморскій торговый городъ болѣе пестритъ разнообразіемъ говоровъ, чѣмъ захолустный. Болѣе утонченная культура нарушаетъ однообразіе отсталаго состоянія. Подъ вліяніемъ той-же культуры традиціонный стиль уступаетъ мѣсто индивидуальному

Это нельзя понять въ томъ смыслѣ будто въ народномъ творчествѣ участвовало какое-то коллективное олицетвореніе „народъ“, а въ личномъ—отдѣльное лицо. Нѣтъ, и здѣсь и тамъ носителями поэзіи были лица, но въ первомъ случаѣ однородныя по умственному складу лица, во-второмъ—разнородныя. Красной нитью черезъ индивидуальное творчество проходитъ разграниченіе себя отъ черни, толпы, „людей“, т. е. отъ однородныхъ лицъ, начиная отъ „Odi profanum vulgus“... (Ненавижу простоковатую толпу) Горація и кончая стихами Пушкина:

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

Съ другой стороны было бы ошибочно думать, что поэтъ-художникъ творитъ внѣ всякой связи съ традиціоннымъ стилемъ. Напротивъ, въ этой главѣ мы покажемъ, какъ виды индивидуальной поэзіи также берутъ свое начало отъ традиціонныхъ формъ, какъ зависимость поэта отъ традиціи уменьшается, но никогда не исчезаетъ. Уже самый языкъ приноситъ съ собой элементы традиціоннаго стиля, такъ что о полной эмансипаціи отъ него не можетъ быть и рѣчи. Уже Шиллеръ подмѣтилъ, что нельзя ставить себѣ въ заслугу тотъ или иной удавшійся стихъ,—то просто тради-

ція языка. Но молодые „поэты“ объ этомъ забываютъ. Если въ настоящее время такое обиліе красивыхъ стиховъ, то это вовсе не значитъ, что нашъ, какъ говорятъ, матеріальный вѣкъ народилъ много даровитыхъ талантовъ, а просто то, что послѣ великихъ художниковъ слова XIX вѣка, въ XX вѣкѣ легко стали писаться стихи, что общій уровень стиля повысился.

Итакъ, традиціонный элементъ и личное начало не отсутствуютъ ни въ народномъ ни въ индивидуальномъ творчествѣ, но оба эти фактора проявляются въ различной силѣ. Вѣдь и относительно личнаго произведенія мы говоримъ, что оно является народнымъ, когда традиціонный элементъ въ немъ особенно силенъ, а съ другой стороны, въ явно народномъ произведеніи мы склонны отрицать его принадлежность къ традиціонному стилю, когда личное начало сильно сказывается. Болѣе 1000 лѣтъ считали Гомера величайшимъ поэтомъ, хотя приписываемыя ему произведенія народныя эпопеи, а „Пѣсни Оссіана“ считались народными, хотя авторъ ихъ Макферсонъ. Весь вопросъ въ томъ, какой факторъ преобладаетъ: традиціонный или личный, лица или личность, масса или индивидуумъ.

Еще одно общее замѣчаніе. Во время традиціоннаго творчества могли происходить между народами обмѣнъ мотивовъ, сюжетовъ, героевъ, словомъ, всего, что относится къ содержанію Недаромъ въ нашей наукѣ существуетъ теорія „бродячихъ мотивовъ“, недаромъ А. Н. Веселовскій сказалъ, что всякій народный эпосъ есть по необходимости международный. Но поэтическая форма всегда оставалась въ предѣлахъ создавшей ее народности. Въ индивидуальномъ творчествѣ происходитъ коренная перемѣна: поэтическая форма дѣлается международной. Нѣкоторыя литературныя школы даже намѣренно стремятся къ такому космополитическому стилю. Классическая школа предписывала для лирики оду, для эпоса гекзаметръ, для драмы правила о трехъ единствахъ. Съ другой стороны, нѣмецкіе романтики положительно набрасывались на чужестранныя формы; увлеченіе восточнымъ стилемъ, напримѣръ, охватило не голько завзятыхъ приверженцевъ этой школы, какъ братьевъ Шлегелей и Тика, но и поэтовъ, стоящихъ поодаль отъ нихъ,—Гёте, Платена, Рюккерта и Боденштедта. Смѣшеніе стилей одно изъ главныхъ послѣдствій индивидуальнаго творчества.

Послѣ этихъ общихъ замѣчаній предпримемъ краткій обзоръ главныхъ эпическихъ видовъ этой формаціи.

1. Басня.

Баснѣ предшествовали миѳы о животныхъ, животная сказка и, наконецъ, „животный эпосъ“. Уже въ древнія животныя сказки врывались сатирическія черты и вслѣдъ за ними нравоучительная тенденція. Это естественно. Миѳы о животныхъ предполагаютъ ихъ очеловѣченіе: животныя говорятъ, мыслятъ и дѣйствуютъ по-человѣчески, подъ масками животныхъ таятся люди. Многое, что неудобно было говорить людямъ въ глаза, описывалось подъ видомъ животной сказки. Но это дѣлалось, понятно, всегда съ желаніемъ исправить замѣченный недочетъ. Такъ получился древнѣйшій видъ басни—прозаическій разсказъ о животныхъ, преслѣдующій сатиру человѣческихъ нравовъ и наставленіе.

Представителями этого древнѣйшаго вида басни являются Эзопъ въ древней Греціи, а въ новое время Лютеръ и Лессингъ.

Уже у Эзопа замѣчается стремленіе оживить разсказъ подробностями,

характеризующими выведенныхъ животныхъ или подчеркивающими сатирическій характеръ басни. Краткія реплики у Эзопа превращаются въ разговоры, въ діалоги—сценки. Усиливается художественная тенденція дать мѣткую характеристику, дать жизненную картину. Наконецъ, для большей законченности, басня облекается въ стихотворную форму. Получается другой видъ басни—стихотворной, высоко-художественной

Въ такомъ видѣ басня встрѣчается у французскаго поэта Лафонтэна и у Крылова.

Наконецъ, басня теряетъ свою связь съ животнымъ миѳомъ, превращаясь просто въ аллегорическій разсказъ: („Пушки и Паруса“ у Крылова) или въ бытовую сценку („Демьянова уха“) Это послѣднее превращеніе произошло отъ перемѣщенія интереса басни съ мотива животнаго миѳа въ сторону художественнаго стиля Разъ важно художество формы, то рѣшительно все одно, животныя ли выводятся или другія аллегоріи, аллегорична ли басня или нѣтъ. Эта не-аллегоричная басня отличается отъ стихотворнаго разсказа только нравоученіемъ.

Не-аллегоричная басня преобладаетъ у нѣмецкаго баснописца XVIII вѣка Геллерта, который особенно замѣчателенъ своими сценками изъ крестьянской жизни.

Нравоученіе въ баснѣ формулировалось въ ея концѣ (иногда, впрочемъ, и въ началѣ) въ видѣ краткаго изрѣченія („Такъ думаютъ великіе міра сего, когда удостоиваютъ простыхъ смертныхъ своего общенія“ у Лессинга) или болѣе пространнаго разсужденія (см. „Свинья подъ дубомъ“ у Крылова). Наибольшія разсужденія встрѣчаются у Геллерта. Но въ зависимости отъ большей художественности нравоученіе можетъ и отпасть, какъ лишній балластъ, отягчающій поэтическій полетъ фантазіи. Безъ нравоученія встрѣчаются какъ аллегорическія („Стрекоза и Муравей“ у Крылова) такъ и не-аллегорическія басни („Любопытный“ у Крылова) [1]).

2. Идиллія.

Это названіе происходитъ отъ греческаго εἰδύλλιον=картинка. Происхожденіе этого эпическаго вида относится къ эллинистическому періоду греческой литературы. Классическіе города древней Эллады—Аѳины и Спарта—еще не вызывали чувство рѣжущаго контраста городской и сельской жизни. Александрія же первый городъ, обнаруживший отрицательныя стороны городской жизни—шумъ, пыль, тѣсноту, нищету рука объ руку съ безумной роскошью, душевную черствость, погоню за наживой, нервность, развратъ. Среди сутолоки такого города зарождается желаніе подышать свѣжимъ воздухомъ деревни, любоваться ея здоровыми и счастливыми въ своей безмятежности жителями. Деревенская жизнь начинаетъ рисоваться горожанину потеряннымъ раемъ, на картинахъ котораго отдыхаетъ его измученное воображеніе. Тогда александрійскій поэтъ Ѳеокритъ создаетъ первыя идилліи, прозванныя „картинками“ въ противоположеніе величественныхъ картинъ гомеровскихъ эпопей.

Эти идилліи—стихотворные разсказы изъ жизни пастуховъ. Прислушиваясь къ ихъ разговору, можно замѣтить, что поэтъ все-же не могъ отречься отъ своихъ городскихъ интересовъ и часто приписываетъ пастухамъ свои взгляды, свои настроенія. Пастухи лишь маски, подъ которыми скрывается самъ поэтъ и его знакомые горожане. Такими идилліями

[1]) О баснѣ см. „Изъ лекцій по теоріи словесности“ А. Потебни.
Прим. Б. Лезина.

являются также стихотворенія Вергилія, собранныя подъ заглавіемъ „Bucolica“ и сочиненія Гесснера (XVIII в.), прозваннаго нѣмецкимъ Ѳеокритомъ.

Пастушеская идиллія смѣняется поэтическимъ разсказомъ изъ деревенской жизни вообще. Первымъ создателемъ этой разновидности является нѣмецкій поэтъ, переводчикъ Гомера, Фоссъ. Въ идилліи „70-лѣтній день рожденія“ описывается обстановка сельскаго учителя, его житье-бытье и пріѣздъ сына съ женой къ семейному торжеству. Въ идилліи „Луиза“ мы знакомимся съ семьей сельскаго пастора и присутствуемъ при обрученіи и свадьбѣ его дочери. „Луиза“ оказала большое вліяніе на современниковъ. Гёте проникся желаніемъ написать идиллію и впослѣдствіи создалъ „Германа и Доротею“ съ мрачнымъ фономъ французской революціи. Тутъ рамки идилліи еще раздвинуты: изображается уже не жизнь пастуховъ, не деревня, а идиллія маленькаго городка. Переселенцы изъ Франціи проѣзжаютъ мимо него—городъ расположенъ недалеко отъ границы—и длинной вереницей тянутся возы съ домашнимъ скарбомъ, съ безсильными старцами и малолѣтними дѣтьми, съ голодными и больными, съ бездомными и заброшенными на чужбину. Среди нихъ и Доротея. А въ городѣ, у хозяина гостинницы собираются на послѣобѣденную бесѣду за стаканомъ вина пасторъ, аптекарь и самъ хозяинъ. Между этими двумя группами является связующимъ звеномъ хозяйскій сынъ Германъ. Онъ приноситъ имъ подробную вѣсть о переселенцахъ, онъ побуждаетъ пастора и аптекаря посѣтить ихъ, онъ же встрѣтившись съ Доротеей сперва на дорогѣ, потомъ у колодца, рѣшается привести ее въ отчій домъ, гдѣ пасторъ совершаетъ обрядъ обрученія.

Геббель сочинилъ прекрасную идиллію „Мать и дитя“, гдѣ даетъ трогательное описаніе материнскаго чувства къ ребенку, котораго богатая купеческая семья уговорила родителей уступить имъ на воспитаніе: мать не успокаивается, пока не получаетъ обратно своего сына, отказавшись отъ круглой суммы, выданной въ видѣ вознагражденія бѣднымъ родителямъ. Попутно въ этомъ поэтическомъ разсказѣ проводится и параллельная характеристика деревни и Гамбурга.

Въ шведской литературѣ также не безъ вліянія „Луизы“ знаменитый пѣвецъ „Фричьофъ-саги“ Тегнеръ сочинилъ идиллію „Первое причастіе“, сюжетъ особенно близкій ему, такъ какъ онъ самъ былъ пасторомъ. Также прославился своими идилліями финляндецъ Рунебергъ, воспроизводившій картины финской жизни въ послѣдующихъ произведеніяхъ: „Охотники на лосей“, „Ганна“ и „Сочельникъ“.

Любопытно, что во всѣхъ перечисленныхъ идилліяхъ, съ почина Ѳеокрита примѣняется гекзаметръ.

Реалистическое теченіе въ литературѣ разрушаетъ сентиментальный взглядъ на деревню и отнимаетъ у идилліи почву подъ ногами. Бальзакъ въ своемъ очеркѣ „Сельчане“, Чеховъ въ повѣсти „Мужики“, Фибихъ въ романѣ „Бабья деревня“ рисуютъ деревенскую жизнь въ самыхъ непривлекательныхъ краскахъ, такъ что мы съ увѣренностью можемъ сказать, что время идилліи миновало.

3. Баллада.

Когда сборникъ шотландскихъ балладъ Перси сталъ извѣстенъ въ Германіи, нѣмецкій поэтъ Бюргеръ сочинилъ свою „Ленору“, позаимствовавъ сюжетъ изъ даннаго сборника. Въ смыслѣ стиля Бюргеръ проявилъ полную самостоятельность, но удивительно попадалъ въ тонъ баллады.

Повторяющіеся запѣвы, народная рѣчь, звукоподражанія, драматическіе діалоги—все это соединяется въ захватывающій разсказъ о смерти, которая въ образѣ мертваго жениха пріѣзжаетъ за Ленорой и увозитъ ее на кладбище. Вторая знаменитая баллада Бюргера „Дикій охотникъ“ отличается тѣми же особенностями стиля и по ужасу сюжета не уступаетъ „Ленорѣ“. Охотникъ, не щадящій въ пылу охоты ни хлѣбныхъ полей, ни стадъ пастуховъ, ни обители отшельника, приговоренъ мчаться до суднаго дня по лѣсу. за нимъ гонится свора адскихъ псовъ, самъ же онъ мчится съ вывернутой головой—съ лицомъ, обращеннымъ назадъ. Эти баллады Бюргера прекрасно отвѣчаютъ народному духу, создавшему этотъ видъ эпической поэзіи.

Согласно своему происхожденію баллада отражаетъ мрачную природу сѣвера и описываетъ гибель человѣка въ неравной борьбѣ съ таинственными силами природы. Трагическій исходъ, страшный антуражъ, загадочная причинность—вотъ характерныя примѣты баллады Отсюда слѣдуетъ и сжатая драматичность стиля, образность въ описаніи природныхъ явленій, страстность характеровъ Все это имѣется у Бюргера. Великій мастеръ этой стихійной баллады Гете, вспомнимъ „Лѣсного царя“, „Рыбака“, „Танецъ мертвецовъ“ и другіе.—Сюжетъ „Леноры“ благодаря переводу и подражанію („Людмила“ и „Свѣтлана“) Жуковскаго извѣстенъ и въ Россіи У Пушкина также находимъ нѣсколько сильныхъ стихійныхъ балладъ („Утопленникъ“ и „Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ“).

Но уже у Шиллера баллада отрывается отъ своей первоначальной среды и переносится въ классическій міръ. Нуженъ былъ геній Шиллера, чтобы, лишивъ балладу главнаго своего нерва—сѣверной фантастики, все же удержать ее на должной высотѣ. Какъ это трудно, доказывается тѣмъ, что Шиллеръ такъ и остался единственнымъ представителемъ классической баллады, среди образцовыхъ примѣровъ которой укажу на „Ивиковы Журавли“, „Геро и Леандръ“, „Кубокъ“ и другіе.

Еще другую перемѣну потерпѣла баллада у Уланда, который ввелъ въ нее средневѣковые сюжеты. Послѣ классической баллады Шиллера такой опытъ былъ не слишкомъ рискованный, тѣмъ болѣе, что средніе вѣка въ сущности болѣе родственны балладѣ, чѣмъ классицизмъ. Изъ балладъ Уланда назовемъ „Проклятіе Пѣвца“, „Гаральдъ“ и др.—Въ русской литературѣ историческими балладами прославился А Толстой, къ которымъ я отношу „Князь Рѣпнинъ“ и „Василій Шибановъ“.

Въ эволюціи баллады замѣчательно это стираніе ея первоначальной связи съ сѣверомъ; силы природы отступаютъ на задній планъ; свирѣпость бури замѣняется людской лютостью. Въ этомъ порядкѣ слѣдуютъ Бюргеръ, Гёте, Уландъ, А. Толстой.

4. Романсъ.

Романсъ извѣстенъ въ новой литературѣ со временъ появленія „Сида“ въ переводѣ Гердера Поэтому романсъ всегда пріурочивается къ рыцарскимъ сюжетамъ Въ противоположность къ балладѣ, отражающей бурныя ночи сѣвера, романсъ является отзвукомъ безоблачного южнаго неба. Исходъ романса никогда не бываетъ трагичнымъ, тѣмъ болѣе, что въ немъ развертываются картины веселой жизни временъ рыцарства. Въ романсѣ все мирно, все ясно. Стиль плавный, рѣчи благородны, чувства изящны.

Первый создатель эпическихъ романсовъ—Гете: классическій обра-

зецъ—„Пѣвецъ“. Аналогичный сюжетъ трактуетъ романсъ Шиллера „Графъ Габсбургскій“. Но особенно богата романсами поэзія Уланда: „Бертранъ де-Борнъ“, „Мечъ Зигфрида“, „Младой Роландъ“, „Роландъ оруженосецъ“, „Поѣздка по морю Карла Великаго“, „Тайльеферъ“ и др. Благодаря переводамъ Жуковскаго романсъ сталъ извѣстенъ въ Россіи, но самостоятельно не былъ здѣсь разработанъ.

Во Франціи романсъ въ индивидуальной поэзіи сталъ разрабатываться въ духѣ лирической пѣсни. Древне-испанскіе романсы, дѣйствительно, не были лишены лирическаго элемента: такъ въ одномъ романсѣ приводится серенада Сида Хименѣ. Лирическій романсъ и есть прежде всего серенада, т. е. вечерняя любовная пѣснь, предназначенная для пѣнія. Изъ Франціи этотъ лирическій романсъ также перешелъ въ Россію, гдѣ наряду съ французско-русскимъ романсомъ развился не менѣе популярный отпрыскъ цыганскаго романса. Впрочемъ, какъ эпическій характеръ романса, такъ и поэтическое его значеніе почти забыты, такъ что романсами теперь интересуются только какъ музыкальными произведеніями. Когда историкъ литературы говоритъ объ испанскихъ романсахъ, онъ разумѣетъ памятники испанскаго языка; цыганскій же романсъ означаетъ особый стиль музыкальной композиціи.

5. Поэма.

Производится это слово отъ того же корня, какъ и поэзія, отъ греческаго глагола ποιεῖν-творить, и означаетъ, слѣдовательно, „твореніе“, какъ поэзія—„творчество“. Поэмами принято называть стихотворные разсказы на героическіе сюжеты. Большинство поэмъ воспользовалось народными сказаніями, которыя поэты брали со всѣхъ концовъ міра.

Первая эпоха процвѣтанія поэмы—вѣкъ рыцарской поэзіи. Эней, Александръ Великій, паладины Каролингскаго цикла, рыцари Круглаго Стола—вотъ излюбленные герои этихъ рыцарскихъ поэмъ. Кретьэнъ де Труа, Готфридъ Страссбургскій, Вольфрамъ фонъ-Эшенбахъ—крупные представители этого жанра. Прежніе изслѣдователи смотрѣли на эти поэмы какъ на особый рыцарскій эпосъ, другіе считали ихъ романами [1]).

Вторая эпоха начинается съ романтической школы. Послѣдняя искала идеалъ жизни не въ будущемъ, а въ прошедшемъ, и рыцарское средневѣковье пріобрѣло тогда нормативное значеніе. Возрождаются рыцарскія сказанія, сюжеты, формы и, въ числѣ послѣднихъ, и поэма. Итакъ, романтическая школа и примыкавшіе къ ней поэты XIX в. создаютъ рядъ поэмъ. Въ пестротѣ сюжетовъ они, понятно, оставляютъ за собой своихъ собратовъ рыцарской эпохи.

Начнемъ съ Англіи.—Байронъ создаетъ культъ героическаго типа особаго склада, который онъ выводитъ въ цѣломъ рядѣ поэмъ: „Корсаръ“, „Лара“, „Шильонскій узникъ“, „Мазепа“, „Беппо“. Байроновскіе герои—идеализованныя дѣти природы, личности крупнаго формата, не подходящія подъ рамки современной общественности, ненасытныя какъ въ жаждѣ подвиговъ и борьбы, такъ и въ страстяхъ, непосредственно-величавыя въ добрыхъ и злыхъ порывахъ. Послѣ Байрона, съ гораздо меньшимъ успѣхомъ выступилъ Теннисонъ, который внѣ Англіи вообще пользовался слабымъ признаніемъ. Его лучшія поэмы „Модъ“, „Королевскія идилліи“ и „Энохъ Арденъ“. Наконецъ, англійскую литературу обогатилъ одной

[1]) См. настоящее изданіе II т., вып. 1, стр. 178.

изъ самыхъ распространенныхъ поэмъ, извѣстной и у насъ, американскій поэтъ Лонгфелло, авторъ „Гайаваты“.

Изъ многочисленныхъ поэмъ, вышедшихъ изъ нѣмецкаго романтизма, назовемъ Герца „Братъ Раушъ“, Шеффеля „Секкингенскій трубачъ“, Гамерлинга „Агасверъ въ Римѣ“, Ленау „Савонарола“. Какъ видно, у нѣмцевъ преобладаютъ чисто національные сюжеты.

Изъ шведскихъ поэмъ пріобрѣла всемірную извѣстность „Фричьофъ-сага“ Тегнера, типичное произведеніе романтизма. Изъ другихъ поэмъ шведской литературы для насъ особенно интересна поэма Стагнеліуса „Владиміръ Святой“, которая вмѣстѣ съ тѣмъ является первой поэмой на сюжетъ изъ русской исторіи, вторая—„Мазепа“ Байрона.

Въ русской литературѣ лишь поэмы Байрона создали школу, но зато его вліяніе было громадно. Съ нимъ связанъ первый яркій разцвѣтъ, молодость, утро русской поэзіи. Любопытно прослѣдить какъ Пушкинъ отъ байроновскихъ типовъ—„Цыгане“, „Братья-разбойники“—переходитъ къ отечественнымъ сюжетамъ—„Полтава“ и „Мѣдный Всадникъ“, когда оба раза поэмы посвящаются герою изъ героевъ—Петру Великому. Лермонтовъ только успѣлъ начать съ тѣхъ же типовъ—„Демонъ“ и „Мцыри“.

6. Индивидуальная эпопея [1]).

Кромѣ народныхъ эпопей, созданныхъ личнымъ началомъ въ союзѣ съ традиціоннымъ стилемъ, исторія литературы знаетъ еще другіе, объемлющіе все міросозерцаніе данной эпохи памятники эпическаго творчества, основная идея и детальная разработка которыхъ зависитъ всецѣло отъ замысла индивидуума. Правда, индивидуумъ можетъ прислониться къ той или другой традиціонной формѣ, но все же это отраженіе проходитъ черезъ призму его души. Индивидуальная эпопея кореннымъ образомъ разнится отъ народныхъ по своему происхожденію, для пониманія чего достаточно сличить двухъ авторовъ того и другого типа: Мильтона и Ленрута. „Калевала“ не имѣетъ ничего общаго съ міровоззрѣніями Ленрута, „Потерянный рай“ же до мельчайшей подробности передаетъ глубоко выстраданные взгляды самого автора.

Вмѣстѣ съ трагедіей индивидуальная эпопея появляется только въ особо важныя эпохи культурнаго развитія. Мелкіе вопросы, случайные конфликты освѣщаются въ другихъ—менѣе монументальныхъ—формахъ, въ которыхъ глубокія теченія человѣческой мысли рѣдко всплываютъ наружу. Но вотъ наступаетъ водоворотъ, цивилизація становится передъ вопросомъ „быть или не быть“ и тогда для синтеза адскаго мрака и небеснаго свѣта созидается трагедія, созидается индивидуальная эпопея. Когда въ древней Элладѣ наступило крушеніе „добрыхъ-старыхъ“ идеаловъ, когда индивидуумъ сталъ сбрасывать цѣпи патріархально-общинныхъ порядковъ, когда зардѣла заря самостоятельной античной философіи, поэзіи и искусства, то древнегреческая трагедія сопутствовала этому движенію. Затѣмъ театръ Шекспира и французскихъ корифеевъ совпадаетъ съ переломомъ міросозерцанія, которое обусловливается распадомъ авторитета римско-католической церкви и обращеніемъ взоровъ просвѣщенныхъ на восходящее свѣтило—науку. Не забудемъ, что научныя открытія въ области астрономіи въ XVI в. разрушили необходимую для церковныхъ ученій космографію, которую съ наивной вѣрой воспроизводитъ Данте. Нако-

[1]) См. настоящее изданіе т. II. вып. I, стр. 145—174.

нецъ, въ концѣ XVIII в. и въ началѣ XIX в. въ Германіи опять появляется трагедія: просвѣтительныя идеи встрѣтили тутъ большее сопротивленіе, чѣмъ во Франціи, столкнулись съ наивно-отсталымъ укладомъ жизни крошечныхъ княжествъ Во всѣхъ этихъ трехъ случаяхъ, въ V в. до Р. Хр. въ Греціи, въ началѣ XVII в въ Англіи и во Франціи, въ концѣ XVIII в. въ Германіи театръ находился въ сравнительно цвѣтущемъ состояніи еще до появленія трагедіи. Но могло быть и иначе. Въ Римѣ въ царствованіе Августа, въ XIV и XVI вв въ Италіи, въ XVI в. въ Португаліи, во второй половинѣ XVII в. и въ началѣ XIX в. въ Англіи или совсѣмъ не было театра или послѣдній находился въ загонѣ. Тогда, разъ чувствовалась на то потребность, для выраженія великихъ мыслей прибѣгали не къ трагедіи, а къ индивидуальной эпопеѣ.

„Энеида“ Вергилія—съ одной стороны, резюмэ прошлаго, не въ строго научномъ смыслѣ, но въ духѣ народныхъ преданій о связи Рима со славной Троей и объ основаніи вѣчнаго города, а съ другой это—смѣлое пророчество великой будущности, всѣхъ благъ, которыхъ можно ждать отъ имперіи. Политическому перелому, свершившемуся при Августѣ, Вергилій противопоставляетъ картину единства—прошлое и будущее объединяются родомъ императора. „Энеида“ вмѣстѣ съ тѣмъ психологическій этюдъ: Эней служитъ имперской идеѣ—величію Рима, отказываясь отъ личныхъ страстей, не останавливаясь ни передъ какими препятствіями. Въ поэтической формѣ проводится суровое требованіе, что благо государства—высшій законъ. Но въ то-же самое время, когда въ Римѣ насаждается имперіализмъ, въ одной изъ его провинцій сѣется другое ученіе—объ обязанности индивидуума къ себѣ самому.

Правда, эта новая антитеза обнаружилась не скоро. Римъ (сперва имперскій, потомъ папскій) и христіанство росли сами по себѣ, а въ глубинѣ мірового потока накоплялись конфликты. Яркимъ показателемъ этого внѣшняго благоустройства и внутренняго разлада явилась „Божественная Комедія“ Данте. Идеалы ея—имперія и католичество, но отчего въ аду среди грѣшниковъ—сами папы? Отчего „Комедія“ сводитъ счеты съ политическими противниками, угрожавшими не имперіи, нѣтъ, а какимъ то другимъ идеаламъ автора—національнымъ? Если все въ жизни такъ расчитано и размѣрено, какъ въ „Комедіи“, отчего же авторъ сравниваетъ свое положеніе съ ситуаціей, заблудившагося въ лѣсу странника, на котораго со всѣхъ сторонъ набрасываются звѣри? Прочитывая внимательно „Комедію“, мы чувствуемъ, что средневѣковое міросозерцаніе дало трещину, и хотя Данте по тогдашней литературной традиціи, и озаглавилъ свою эпопею „Комедіей“, но на самомъ дѣлѣ она была трагедіей самого Данте, трагедіей католичества, трагедіей средневѣковщины.

Эта трещина разверзлась и раздѣлила населеніе на приверженцевъ средневѣковья и на людей новаго времени, на послушныхъ—покорныхъ и на протестантовъ (въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова). Поэты XVI в.—Аріосто, Тассо, Камоэнсъ—всѣ очутились по сю сторону трещины и оглядываются на миновавшую опасность, Аріосто весело смѣясь, Тассо съ болѣзненнымъ трепетомъ, Камоэнсъ съ пренебрежительнымъ жестомъ воина. Вотъ, напримѣръ, „Неистовый Роландъ“. Гдѣ Роландъ, гроза сарацинъ, воитель „Франціи—красы“, защитникъ христіанства? То было, когда-то, 300 лѣтъ тому назадъ. Теперь онъ влюбленъ въ Анжелику, дочь китайскаго (!) императора, влюбленъ до безумія. Но онъ нуженъ, опять надвигаются сарацины. Какъ же вылечить его? Можетъ быть свершить

пилигримство? Можетъ быть объявить торжественное молебствіе? Нѣтъ, говоритъ Аріосто, къ чему все это? Вотъ, Астольфо поскачетъ верхомъ на луну—вѣдь поднялся же Данте въ рай—и принесетъ скляночку съ разумомъ Роланда. На лунѣ разумъ людей сохраняется въ склянкахъ и банкахъ на полкахъ, какъ настойки и мази въ аптекахъ, только глупости больше нѣтъ—вся вышла, столько ее употребляютъ на землѣ. „Позвольте, вмѣшивается Тассо, а козни адскихъ чертей? а чары разныхъ Армидъ? развѣ не лучшія начинанія лучшихъ людей гибнутъ изъ-за нихъ?“ Но самъ же онъ въ своей эпопеѣ „Освобожденный Іерусалимъ“ воспѣваетъ выходъ изъ мрака къ свѣту, побѣду идеала, побѣду любви надъ темными силами. Камоэнсъ же, приступая къ „Лузіадамъ“, сразу начинаетъ съ дѣловой ноты, что жизнь—борьба за благоустройство и расширеніе родины, за новыя завоеванія культуры, за мореплаваніе, торговлю...

Ни Италія, ни Португалія не оправдали возложенныхъ ихъ поэтами на нихъ ожиданій, снова на нихъ надвинулся мракъ, и жизнь застыла... Ихъ завѣтамъ послѣдовала Англія. Правда, еще разъ пришлось дать генеральное сраженіе черной рати средневѣковыхъ идеаловъ, еще разъ концентрируется дантовскій вопросъ въ эпопею, но развѣ не знаменательно, что авторъ „Потеряннаго рая“ рѣшилъ выступить и съ „Завоеваннымъ раемъ“? Слѣпой Самсонъ погибъ, но съ нимъ погибли и его враги.

Занята новая позиція—позиція конституціонализма и вѣротерпимости Нѣтъ трагедіи, нѣтъ и эпопей. На поверхности—мелкая сутолока, въ которой мельчаетъ самъ человѣкъ. Но отовсюду текутъ мелкіе ручейки, незамѣтно, безъ числа. Соединившись въ бурный потокъ, имъ нѣтъ удержу. Они разрушаютъ плотины установившейся морали, подмываютъ устои общественныхъ порядковъ, забрызгиваютъ пѣной вѣковыя святыни... Такой бурный потокъ соціальный вопросъ. Опять трещина и опять эпопея-трагедія—„Донъ Жуанъ“. Но Байронъ остался по ту сторону и бьетъ ненавистныхъ ему филистимлянъ, не ослиной костью, нѣтъ, но хлесткой плеткой своей сатиры.

Изъ всего этого обзора я намѣренно оставилъ въ сторонѣ эпопею Клопштока „Мессіаду“ и эпопею Виланда „Оберонъ“, какъ подражательныя произведенія, имѣвшія большое значеніе для нѣмецкаго художественнаго стиля, но лишенныя универсальной перспективы.

7. Новелла.

Съ незапамятныхъ временъ, очевидно были въ ходу новенькіе разсказы,—вѣдь ничего другого novella, уменьшительное отъ novus не означаетъ?—но объ особомъ поэтическомъ стилѣ новеллы можетъ быть рѣчь только съ XIV в. Новелла какъ поэтическая форма, создана Боккаччьо. Новеллистическіе сюжеты были готовы до него. То были восточныя сказки, французскія фабльо, народныя книги, шванки, анекдоты; самъ Боккаччьо создалъ очень немного сюжетовъ. Въ то время, какъ поэма восходитъ къ народному преданію, новелла—новинка и не претендуетъ ни на какую родословную. Поэма отъ преданія обыкновенно перенимаетъ героическую окраску, новелла же антигероична. Поэма, какъ наслѣдница эпической традиціи, чопорная дама аристократическаго салона, новелла же дочь буржуазнаго остроумія,—кокетливая шалунья городского бульвара. Первая наряжается въ стѣснительный кринолинъ рифмованныхъ стиховъ, вторая плѣняетъ своей естественностью, своими живыми движеніями, своей непринужденностью. Такъ понималъ новеллу уже Боккаччьо.

Въ „Декамеронѣ“ Боккаччьо далъ также классическій образецъ свода новеллъ. Во время чумы въ окрестности Флоренціи собирается общество въ 10 челокѣкъ—дамы и кавалеры и разсказываютъ поочередно каждый по новеллѣ въ день; послѣ каждаго разсказа высказываются различныя мнѣнія о затронутомъ вопросѣ; такъ общество проводитъ 10 дней, успѣвъ за это время поразсказать 100 новеллъ. Итакъ, передъ нами—сводъ—окаймленіе. Не только интересна каждая новелла сама по себѣ, но и рамка, напоминающая „дворы любви“—cours d'amour—рыцарскихъ временъ. Стиль этихъ новеллъ крайне сложенъ, вращаясь, такъ сказать, въ двухъ плоскостяхъ, въ зависимости отъ сюжета и отъ разсказывающаго лица.

Тонкое искусство Боккаччіо создало школу и перешло какъ во Францію (ср. „Гептамеронъ“ Маріи Наваррской) такъ и въ Англію (ср. „Кентерберійскіе разсказы“ Чаусера), хотя нигдѣ не была достигнута художественность итальянскаго мастера. Лишь XIX в. опять выдвинулъ высокоталантливыхъ представителей этого жанра.

Вотъ, напримѣръ, мастера *исторической* новеллы, грѣшащіе немного ученой солидностью, но все же создавшіе прекрасные образцы своего жанра, у французовъ Меримэ, у англичанъ Вальтеръ Скоттъ, у нѣмцевъ Конрадъ Мейеръ.

Въ противовѣсъ этому прѣсному чтенію можно рекомендовать *психопатологическую* новеллу Амадеуса Гофмана и Эдгара Поя. Душевнобольные, лунатики, оборотни, привидѣнія, спиритическія и оккультистическія загадки, а то просто лихорадочный бредъ—вотъ любимѣйшія темы этой новеллы. Чудовищныя затѣи, жестокія пытки, дѣйствія и ситуаціи, заставляющія волосы подыматься дыбомъ, вотъ ея мотивы. Въ русской литературѣ къ этому виду можно причислить соотвѣтствующія новеллы Гоголя („Вій“, „Носъ“) и Гаршина.

Отчасти затронутую Эдгаромъ По, во всякомъ случаѣ близкую къ патологической новеллѣ слѣдуетъ считать *уголовную* или *сыщическую*. Классическій авторъ ея—Конанъ-Дойль. Относясь къ его дѣятельности не съ узко педагогической, а съ отвлеченно-научной точки зрѣнія, нельзя не признать за нимъ громаднаго таланта, сказавшагося прежде всего въ уловленіи того, чѣмъ можно увлечь инертные умы нашего времени. Вѣдь сыщическая новелла (Detektiv-novelle) читается главнымъ образомъ тѣми, кто обыкновенно ничего не читаетъ.

Если Пинкертоновскую новеллу можно уподобить некрасивому отростку современной культуры, то какъ бы внѣ культуры находится *экзотическая* новелла Бретъ-Гарта и Киплинга. Отъ нея вѣетъ суровой свѣжестью дѣвственныхъ равнинъ Сѣверной Америки и Индіи, и даже европеецъ, изображенный въ ней, кажется вернулся къ своимъ первобытнымъ страстямъ и радостямъ. Это противопоставленіе современнаго человѣка, лишеннаго всѣхъ культурныхъ удобствъ, пышной дикой природѣ—постоянно захватывающая тема этой новеллы.

Но представимъ себѣ, что тотъ же переселенецъ въ Сѣверную Америку втиснулъ природу въ необходимыя ему рамки, пустилъ во всѣ направленія поѣзда, поустроилъ заводы. Онъ мастеръ на всѣ руки Онъ изобрѣтатель, онъ журналистъ, онъ ученый, онъ агитаторъ. Сегодня онъ скромный служащій, завтра милліонеръ, черезъ годъ—нищій. Но онъ всегда веселъ. Онъ знаетъ, что погибъ лишь тотъ, кто поникъ головой. И поэтому онъ всему смѣется. Не высмѣиваетъ, а смѣется. Такъ смѣется дитя. Такъ смѣется сугубо-свободный человѣкъ. Таковъ творецъ *юмористической* новеллы—Маркъ Твэнъ.

Отъ Америки обратимся въ Германію. Тамъ со временъ Гете поэзія обратилась къ психологическимъ проблемамъ. Выдающійся новеллистъ въ Германіи—Келлеръ. Правда и у него есть юмористическая жилка, но онъ лишь улыбается, онъ не смѣется. Пробовалъ онъ также писать историческія новеллы, но едва ли пожалъ лавры. Когда же затѣялъ цѣлый сводъ—вставленіе *психологическихъ* новеллъ, „Эпиграмма“ (D. Sinngedicht), то достигъ удивительной проникновенности. Если Келлеръ типичный нѣмецъ по мягкости и скрытности своей натуры, Гейзе какъ-бы южанинъ—по откровенности и нѣкоторой рѣзкости своихъ сюжетовъ и по живой манерѣ разсказывать. Келлеръ описываетъ любовь краснѣющихъ юношей, Гейзе поэтъ артистическихъ увлеченій. Келлеръ—сынъ патріархальной Швейцаріи, Гейзе —житель Мюнхена.

Но въ Германіи послѣ Мюнхена возможна еще градація въ смыслѣ легкости трактовки любви. Это—Вѣна. Вѣнская культура славится двумя вещами—вальсомъ и опереткой. Что же удивительнаго въ томъ, что вѣнская новелла—я разумѣю новеллу Шницлера—новелла психологическая, несомнѣнно, но она несется подъ вихри вальса и построена на опереточныхъ перепѣвахъ? Тутъ же и Альтенбергъ—этотъ стилистъ изъ стилистовъ. Подъ его перомъ новелла превратилась въ *новеллетку*

Все это прекрасно. Германскіе поэты расширили область новеллы, они даже разнообразили ея стиль, но среди нихъ не нашелся второй—Боккачьо. Гдѣ же сѣверянамъ до играющей крови романской расы! Ровесникъ Боккаччьо только Гюи де-Мопассанъ. Тонкій смѣлый стилистъ, мѣткій наблюдатель, пылкій темпераментъ. Опять въ центрѣ—женщина, „сосудъ грѣха“, ласкающая и ласкаемая. Кругомъ да около нея мужчины, сладострастные, лицемѣрные, и до нельзя смѣшные, все какъ у Боккаччьо. Передъ нами *классическая* новелла.

Подотдѣлъ о новеллѣ мы закончимъ нѣсколькими строками о великомъ новеллистѣ земли русской—Чеховѣ. По духу онъ не подходитъ ни къ одной изъ намѣченныхъ группъ, такъ онъ самобытенъ, такъ весь самороденъ. По стилю онъ можетъ тягаться съ любымъ изъ западныхъ собратовъ: тутъ и Киплингъ и Твэнъ и Келлеръ и Боккаччьо и кое-что, чего нѣтъ на Западѣ. Для новеллъ „Мужики“, „Учитель“, „Устрицы“ и подобныхъ разсказовъ приходится создать особую группу *общественно-патологической* новеллы.

Романъ [1]).

Романъ несомнѣнно младшая изъ эпическихъ формъ, если онъ вообще эпическая форма. Дѣло въ томъ, что всѣ разобранныя до сихъ поръ эпическія формы, даже новелла, восходятъ къ устному творчеству, одинъ романъ явился послѣ продолжительнаго развитія письменности. Но болѣе широкое примѣненіе романъ нашелъ только послѣ изобрѣтенія книгопечатанія. Письменность же знаетъ лишь одну эпоху романа—александрійскую и отдѣльныя явленія, какъ „Киропэдія“ Ксенофонта, „Золотой Оселъ“ Апулея, романъ Петронія. Да иначе это и не могло быть. Романъ прежде всего форма громоздкая, распространить которую можно было только механическимъ путемъ. Далѣе, страсть къ чтенію про себя должна была развиться, раньше чѣмъ могли пойти романы. Но желаніе слушать поэтическое произведеніе въ видѣ декламаціи или въ музыкаль-

[1]) См. настоящее изданіе т. II вып. I статью „Морфологія романа“.

номъ исполненіи держалось очень долго. Рыцарская поэзія предполагаетъ такое устное пѣснопѣніе. Рыцарь не читалъ, онъ слушалъ жонглера или шпильмана. Мейстензингеры также обращаютъ одинаково серьезное вниманіе на пѣніе и на декламацію, на композиторство и на стихосложеніе.

Присматриваясь къ требованіямъ мейстершуле, мы убѣждаемся, что мейстерзингеръ не только сочинялъ стихи, но и музыку къ стихамъ, онъ же и пѣлъ свою пѣснь передъ народомъ. Эта тѣсная связь поэзіи и музыки, это предпочтеніе слушанія чтенію не благопріятствовали развитію романа. Страсть къ чтенію про себя сказывается лишь съ XV в. Тутъ же подоспѣло и книгопечатаніе, и тогда наступаетъ эра романа.

Съ самаго начала романъ не обладалъ своими спеціальными сюжетами, какъ басня, идиллія, баллада и пр. Напротивъ, романъ по преимуществу комбинаторное явленіе, поглощающее всевозможные элементы. Александрійскій романъ всецѣло построенъ на сказочныхъ сюжетахъ. Рыцарскій романъ скроенъ изъ схемъ рыцарскихъ поэмъ. Пастушескій романъ—сводъ прозаическихъ идиллій. Романъ приключеній—расширенная народная книга. Но кромѣ поэтическихъ формъ, романъ сливается еще съ другими творческими матеріалами. Политическіе и техническіе проэкты дали толчокъ къ утопическому роману. Мемуары служили подспорьемъ роману въ первомъ лицѣ (Ich-Roman). Письма перешли цѣликомъ въ романъ и дали возможность составить романъ въ письмахъ. Наконецъ, романъ сближается съ исторической наукой, и плодомъ этого сближенія является новая разновидность—романъ историческій. Съ романомъ происходитъ нѣчто обратное другимъ видамъ: послѣдніе вступаютъ въ письменность съ готовыми сюжетами и законченными формами, которыя разнообразятся, расширяются, выцвѣтаютъ въ зависимости отъ индивидуальнаго вкуса; романъ въ то время только еще формируется. Но вотъ въ XIX в. романъ сложился и опредѣлился какъ реальная картина дѣйствительности, выраженная словами. Романъ реалистическій достигаетъ въ концѣ вѣка такого расцвѣта, что грозитъ задушить всѣ остальныя формы эпическаго творчества, въ то время, какъ другія—случайныя—формы романа только доживаютъ свой вѣкъ.

Любопытно, что остальныя формы эпическаго творчества—басня, идиллія, баллада, романсъ, поэма—какъ бы идутъ навстрѣчу такому поглощенію со стороны романа. Всѣ онѣ потеряли свои характерные признаки задолго до этого и превратились въ болѣе или менѣе реальныя картины дѣйствительности, т. е. въ сколки или матеріалы романа. Басня отдѣлилась отъ животной сказки, идиллія отъ пастушескаго быта, баллада отъ фантастическихъ сюжетовъ сѣвера, романсъ отъ рыцарства, поэма отъ героическихъ сказаній. Въ главномъ общемъ въ началѣ XX в. приходится считаться только съ двумя современными формами эпическаго творчества—новеллой и романомъ Если согласиться съ этимъ, то необходимо условиться относительно общаго термина. Быть можетъ, эпическое творчество, которое мы произвели отъ εἰπεῖν - говорить, предполагаетъ стилистическія формы, вышедшія изъ устнаго творчества и развившіяся благодаря устной традиціи. На предыдущихъ страницахъ мы прослѣдили ихъ судьбу. Теперь онѣ выдохлись. Не осталось въ нихъ ни жизни, ни краски. Грядущія поколѣнія врядъ-ли вольютъ въ нихъ новое содержаніе. Теперь увлекаются новыми формами, сложившимися въ вѣкъ письменности и книгопечатанія. Ихъ поэтика еще не писана.

К. Тіандеръ.

„ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА“ АЛЕКСАНДРА НИК. ВЕСЕЛОВСКАГО.

А. Н. Веселовскій былъ ученый 60-хъ годовъ и такимъ онъ остался до самой смерти.

Шестидесятые годы воспитали А-а Н. тѣмъ общественнымъ воодушевленіемъ, среди котораго онъ жилъ въ Италіи, совсѣмъ молодымъ человѣкомъ. Онъ быстро вошелъ и въ итальянскую жизнь, и въ итальянскую науку, и поспособствовалъ этой послѣдней своимъ блестящимъ не только историко-литературнымъ, но и культурно-историческимъ изслѣдованіемъ: „Вилла Альберти“. Съ виду какъ будто простое изданіе романа Джіованни да Прато „Il paradiso degli Alberti“, но по поводу него цѣлая картина одного изъ важнѣйшихъ моментовъ итальянскаго Возрожденія. Такія работы были желанны въ то время въ Италіи, потому что возрождающаяся къ новой жизни страна жадно прислушивалась къ тому, что „итальянская культура вышла главнымъ образомъ изъ туземныхъ классическихъ началъ“. Шестидесятые годы отразились въ работахъ А-а Н. и всѣмъ складомъ своихъ научно-философскихъ увлеченій. Позитивизмъ, отразившійся въ нравственныхъ наукахъ историзмомъ или, какъ стали говорить позднѣе, эволюціонизмомъ, обѣщалъ соціологію. Чаялось объективно-прочное, установленное почти такъ же твердо, какъ и пріобрѣтенія положительныхъ знаній, обобщеніе.

Обобщеніе, къ которому стремился всю жизнь Веселовскій, и была его „Историческая Поэтика“, грандіозное, почти непосильное для одного человѣка научное зданіе, увы, такъ и оставшееся не достроеннымъ до конца [1]). Она открывается нарядно построенной главой вопросовъ. А. Н. называетъ ихъ „Les Pourquoi“. „Во французскихъ журналахъ по народной поэзіи и старинѣ—пишетъ онъ—есть привлекательная рубрика les pourquoi? Почему? Съ такими вопросами пристаютъ къ вамъ дѣти; ихъ ставилъ себѣ человѣкъ на простѣйшихъ стадіяхъ развитія, ставилъ и давалъ на нихъ внѣшній, иногда фантастическій отвѣтъ, успокаивавшій его своей

---

[1]) Изъ „Поэтики“ Веселовскаго въ печати появилось слѣдующее: 1) Изъ введенія въ историческую поэтику. *Журн Мин. Нар. Просв.* 1894 г. № 5; 2) Изъ исторіи эпитета. *Тамъ-же* 1895 г. № 11; 3) Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ *Тамъ-же* 1897 г. № 4; 4) Психологическій параллелизмъ и его формы въ отраженіяхъ поэтическаго стиля. *Тамъ-же* 1898 г. № 3; 5) Три главы изъ исторической поэтики. *Тамъ-же* 1898 г. №№ 4 и 5 и отдѣльно СПб. 1899 г.

опредѣленностью: почему черенъ воронъ? отчего багровѣетъ солнце передъ закатомъ и куда оно уходитъ на ночь? или почему у медвѣдя короткій хвостъ? Такого рода отвѣты лежатъ въ основѣ древнихъ миѳовъ. Историческое развитіе привело ихъ въ систему, въ родословную связь, и получилась миѳологія. Переживаніе такихъ отвѣтовъ въ современномъ суевѣріи показываетъ, что они были когда-то предметомъ вѣры и воображаемаго значенія. Въ исторіи литературы есть цѣлый рядъ такихъ les pourquoi, которые когда-то ставили, на которые отвѣчали, и отвѣты еще существуютъ въ переживаніи, какъ основа нѣкоторыхъ историко-литературныхъ взглядовъ. Было-бы полезно ихъ пересмотрѣть, чтобы не очутиться въ положеніи простолюдина, увѣреннаго, что солнце вертится и играетъ на „Ивановъ день“".

Такіе les pourquoi въ исторіи литературы, напримѣръ, вопросъ о смыслѣ двухъ великихъ эпохъ: Возрожденія и романтизма, вопросъ о преемственности поэтическихъ родовъ: лирики, эпоса и драмы, какъ онъ былъ установленъ нѣмецкой эстетикой преимущественно на основаніи изученія античной литературы въ серединѣ XIX вѣка; рядомъ съ этими историко-литературными проблемами возникаетъ и еще одна—о сходствѣ сказаній, темъ или мотивовъ или сюжетовъ повѣствовательной литературы; а тутъ попутно ставится на очередь еще вопросъ о такихъ родахъ поэтическаго творчества, которые вовсе не принимались въ разсчетъ прежней эстетикой, а теперь, съ развитіемъ современной литературы, выдвинуты на первый планъ: это—новелла, разсказъ, повѣсть и романъ.

Какъ только принялся Веселовскій за самостоятельное изученіе исторіи литературы, по пути изслѣдованія всѣхъ этихъ проблемъ и начала двигаться его научная мысль, не устававшая до самой смерти. Сообразно намѣченнымъ группамъ вопросовъ довольно стройно располагаются всѣ разнообразныя работы Веселовскаго. Вступивъ на каѳедру Петерб-го Унив-та, онъ очень скоро и начинаетъ читать курсы по эволюціи поэтическихъ родовъ: эпоса, лирики и драмы, и попутно его мысль останавливается преимущественно на судьбахъ русской былевой поэзіи. Такъ возникаютъ „Южно-русскія былины“ (1881—84). Развитіе романа вызываютъ два тома „матеріаловъ и изслѣдованій“ подъ скромнымъ заглавіемъ „Изъ исторіи романа и повѣсти“ съ добавленіемъ о русскихъ повѣстяхъ о Тристанѣ и Бовѣ и о „Русской переводной повѣсти XVII вѣка“—нѣсколькими годами позднѣе. Сюда-же относится и рядъ изслѣдованій о всемірной судьбѣ знаменитаго средневѣковаго романа объ Александрѣ Македонскомъ, къ которому нѣсколько разъ возвращается Веселовскій въ отдѣльныхъ статьяхъ. А черезъ всѣ эти работы, иллюстрируя и дополняя ихъ, иногда перегоняя и заводя въ сторону кажущейся запутанности вьется длинная вереница работъ по отдѣльнымъ сказаніямъ и повѣствовательнымъ сюжетамъ. Эти послѣднія своеобразно оттѣняютъ методологическія статьи—съ одной стороны и даже строго культурно-историческія—съ другой. Изъ такого рода работъ я теперь назову только его докторскую диссертацію: „Славянскія сказанія о Соломонѣ и Китоврасѣ и западныя легенды о Морольфѣ и Мерлинѣ“ (1872), носившую болѣе общее заглавіе: „Изъ исторіи литературнаго общенія востока и запада“, обширныя, статьи въ *Журналѣ Министерства Нар. Прос.*—„Опыты по исторіи развитія христіанской легенды“ (1875—77 г.) и „Разысканія въ области русскихъ духовныхъ стиховъ“, долго тянувшіяся въ изданіяхъ Академіи Наукъ (1879—91 г.).

I.

Недоконченная поэтика Веселовскаго до этихъ вопросовъ о чередованіи поэтическихъ эпохъ не дошла. Относящіяся къ нимъ работы остались еще на предварительной, только историко-литературной стадіи изученія, но вопросы эти настолько разработаны Веселовскимъ и у него сложился на нихъ настолько опредѣленный и ясно формулированный взглядъ, что очеркъ его исторической поэтики не долженъ обходить ихъ молчаніемъ.

Въ книгохранилищахъ самой Италіи и въ моментъ высшаго подъема итальянскаго національнаго самосознанія изучалъ Веселовскій Данте, Петрарку и Боккаччьо. Работой надъ ними началась дѣятельность. Они поглотили все его вниманіе. И по отношенію къ этимъ писателямъ, какъ и вообще по отношенію ко всему итальянскому Возрожденію Веселовскій останется до конца дней не только лучшимъ знатокомъ и начетчикомъ, но и зачарованнымъ, влюбленнымъ критикомъ-эстетомъ, чувствующимъ все богатство безцѣнной красоты. Однако, изучая великихъ trecentisti, онъ сознательно писалъ не о нихъ. Его книги объ этихъ, великихъ писателяхъ Италіи вышли гораздо позднѣе [1]). Отчего?

Объясненіе этому находится въ его вступительной лекціи въ Петербурскомъ Университетѣ „О методѣ и задачахъ исторіи литературы, какъ науки". Веселовскій отмѣчаетъ здѣсь, какъ отдѣльную и новую струю въ наукѣ о литературѣ нѣмецкую филологическую школу. Этой филологической школѣ Веселовскій противополагаетъ старую манеру, которую остроумно называетъ „общеобразовательной". „Предметомъ избирается,—пишетъ Веселовскій,—обыкновенно какая-нибудь знаменательная въ культурномъ отношеніи эпоха: напримѣръ, итальянское Возрожденіе XVI вѣка, англійская драма и т. п., но всего чаще какой-нибудь великій человѣкъ долженъ отвѣчать за единство взгляда, за цѣлость обобщенія: Петрарка, Сервантесъ, Данте и его время, Шекспиръ и его современники. Времени, современникамъ не всегда отводится плачевная роль привѣсокъ, кирпичей для пьедестала великаго человѣка; можно сказать наоборотъ, что въ послѣдніе годы эта обстановка главнаго лица замѣтно выдвинулась впередъ и не только оттѣняетъ великаго человѣка, но и объясняетъ его, и въ значительной мѣрѣ сама имъ объясняется. При всемъ томъ, великій человѣкъ остается въ центрѣ всего, видимою для глаза связью, хотя-бы на это мѣсто поставило его не содержаніе его дѣятельности, собравшей въ себѣ всѣ лучи современнаго развитія, а часто риторическій разсчетъ современнаго изслѣдователя на то внѣшнее впечатлѣніе единства, какое производитъ на насъ извѣстное имя, извѣстное событіе, и которое мы склонны принять за единство внутреннее". Великій человѣкъ, какъ предметъ научнаго изученія, такимъ образомъ, отходитъ на задній планъ: его мѣсто стремится занять эпоха. Это осложняетъ дѣло. Съ великими людьми было проще. Чѣмъ изучать, напримѣръ, XVI вѣкъ въ его цѣломъ, не проще-ли взять его главныхъ представителей—Рабле, Монтеня, Ронсара и Маро. „И вотъ, Рабле и Маро являются представителями старой Франціи, того esprit gau-

[1]) Сюда относится слѣд. произведенія Веселовскаго: Данте и символическая поэзія католичества. *Вѣстникъ Европы* 1867 г. декабрь. Данте въ Энциклоп. словарѣ Евфрона и Брокгауза Боккаччьо его среда и сверстники. СПб 1893 г. Петрарка *Научное Слово* и отдѣльно М 1905.

lois, которому еще разъ суждено было сказаться въ полномъ цвѣтѣ при дворахъ Франциска I и Маргариты Наваррской. Ронсаръ является нѣсколько позже, но уже составляетъ переходъ къ позднѣйшему литературному монархизму. Монтень—это типъ вѣчнаго скептика, благодушно уединявшагося на островъ, когда впереди и сзади играетъ буря, и т. п. На этихъ трехъ идейкахъ можно, если хотите, построить канву эпохи Возрожденія во Франціи: къ нимъ пристроились бы по категоріямъ всѣ промежуточныя явленія; другія, не подходящія, отнесутся къ явленіямъ переходнымъ; картина можетъ выйти полная". Вотъ эта—то опасность поверхностныхъ обобщеній останавливала Веселовскаго отъ занятій только великими личностями.

Оттого въ самый разгаръ увлеченій Веселовскаго итальянской литературой и при высшей влюбленности его въ великихъ trecentisti, возникаетъ его „Вилла Альберти" [1]) работа о второстепенномъ романѣ, потому что онъ въ высшей степени характеренъ для эпохи. И тутъ же было и другое. Такъ впервые постарался Веселовскій отвѣтить себѣ на одно изъ главныхъ своихъ les pourquoi. Онъ всмотривается въ эпоху пристально. Это —работа для историка литературы во всеоружіи знанія. Но при этомъ отнюдь не забытой оказалась та историческая поэтика, къ созданію которой стремился Веселовскій.

Въ предисловіи къ „Виллѣ Альберти" Веселовскій приводитъ мнѣніе Кардуччи, представлявшаго себѣ всю судьбу итальянской цивилизаціи слитнымъ цѣлымъ, перепетіями древней латинской образованности, единой и развивавшейся дальше на родной почвѣ Италіи до момента, наконецъ наставшаго объединенія и національнаго освобожденія. Для историка литературы дѣло шло о томъ, что итальянскій классицизмъ XV вѣка явленіе не наносное, что оно объясняется вовсе не пресловутымъ вліяніемъ какихъ-то византійскихъ грековъ, будто перебравшихся въ Италію послѣ паденія Константинополя. Итальянскій классицизмъ —возрожденіе въ прямомъ смыслѣ этого слова. Своя, латинская античная красота, своя латинская античная мудрость встали изъ ветоши забытія на родной почвѣ среди родного народа. И всѣ три предшествующихъ вѣка подготовляли это движеніе. Исторія Италіи—именно исторія ея возрожденія. „Классическое движеніе XV вѣка,—говоритъ Кардуччи,—выходитъ непосредственно изъ политическаго движенія XII стол. т. е. изъ протеста римскаго туземнаго принципа противъ германскаго феодальнаго и противъ папства". Самъ увлеченный идеей національнаго возрожденія Италіи, также точно думалъ и Веселовскій. „Въ главныхъ положеніяхъ,—писалъ онъ,—нельзя не согласиться съ этимъ широкимъ синтезомъ итальянскаго развитія". И Веселовскій до конца дней любилъ эту мысль Кардуччи и дважды въ однихъ и тѣхъ-же красивыхъ выраженіяхъ формулировалъ ее, сопоставляя Возрожденіе и романтизмъ; сопоставленіемъ этимъ разъяснились оба эти столь распространенныя, но и во то же время и столь неопредѣленныя понятія. „Основы латинской культуры и міросерцанія долго покоились въ Италіи подъ наноснымъ грунтомъ средневѣковыхъ церковныхъ идей и учрежденій, вымогаясь наружу, пока не сказались открыто, сознательно, отвѣчая такому же требованію обновленія на почвѣ народныхъ основъ, на этотъ разъ не фиктивныхъ и не фантастическихъ. Гуманизмъ—это романтизмъ самой чистой латинской расы; оттуда опредѣленность и прозрачность его

[1]) Москва 1870. Въ скоромъ времени появится новое изданіе Академіи Наукъ.

формулъ, въ сравненіи съ туманностью романтическихъ; но тамъ и здѣсь сходныя образованія въ области индивидуализма и та же ретроспективность въ литературѣ и міровоззрѣніи".

Но историкъ литературы не хочетъ остановиться на этомъ. Поэтика Веселовскаго—обобщеніе, всегда строго провѣренное. И вотъ вопросъ о Возрожденіи распался для Веселовскаго на два разныхъ момента, которыхъ онъ не станетъ смѣшивать и не смѣшалъ-бы, конечно, и тогда, если-бы самая его „Историческая Поэтика", т. е. это уже окончательно сформулированное обобщеніе, была доведена до разсмотрѣнія литературно-поэтическихъ моментовъ и эпохъ. Мягко возражая Кардуччи еще въ предисловіи къ „Вилла Альберти", онъ не хочетъ признать Возрожденія „сплошной реставраціей". Онъ различаетъ въ немъ два момента: il buon secolo и потомъ XV и XVI вѣка Когда писалась „Вилла Альберти", лишь первый моментъ представлялся, да и то лишь отчасти, „органическимъ продолженіемъ римской культуры, народнымъ развитіемъ ея началъ, видоизмѣненныхъ условіями исторіи",—моментъ гораздо позднѣе разработанный въ особой книжкѣ „Боккаччьо". Тогда, въ Италіи, А. Н. цѣликомъ остановился на первыхъ мгновеніяхъ второго момента. И главная его заслуга, какъ историка итальянской литературы, и заключается въ его опредѣленіи. Различіе обоихъ моментовъ огромно.

„Божественная Комедія"—идеальный синтезъ прошлаго, синтезъ средневѣковой Италіи съ его смѣшеніемъ разнообразныхъ античныхъ языческихъ воспоминаній, съ его Виргиліемъ, правда, уже не волшебникомъ, и не пророкомъ будущаго христіанства, а провозвѣстникомъ имперской идеи, разума, науки, идущимъ, однако, къ одухотворенной Беатриче въ сіяніи католичества и папства Но „дремучій лѣсъ" Данте пройденъ, когда Петрарка и Боккаччьо ищутъ выхода „уже не къ Беатричѣ и не къ квіетизму рая, не къ спасительнымъ началамъ папства и имперіи". Начинается новая пора, и вотъ новая пора, это и есть первый моментъ ренессанса, „хорошаго вѣка", раннее Возрожденіе. Вотъ его общее опредѣленіе, данное намъ Веселовскимъ: „Съ идеей имперіи плохо ладила масса политическихъ новообразованій, коммунъ и тиранній и королевство въ Неаполѣ; ихъ самостоятельность исключала народное объединеніе, сознаніе культурнаго единства поддерживалось никогда не изсякавшимъ преданіемъ языческаго Рима. Въ обособленныхъ центрахъ политическая жизнь развивалась, не спрашиваясь императора, складывались свои соціальныя привычки, мѣнялись учрежденія и формы быта въ борьбѣ партій и мнѣній, исходившихъ не изъ старыхъ опредѣленій права, а изъ постановки новыхъ жизненныхъ спросовъ и возродившихся занятій кодексомъ Юстиніана. Изъ связи родовъ, цеховъ, консортерій обособлялись личности, поставленныя въ необходимость рѣшиться между преданіемъ и новшествомъ, изощрившія политическія способности ума, колеблющіяся и страстно-рѣшительныя, воспріимчивыя, нервныя. Съ личностью явилась и критика, и одной изъ ея точекъ отправленія было условіе, содѣйствовавшее самому развитію индивидуализма. Жизненность образовательнаго латинскаго преданія въ Италіи была такимъ условіемъ; когда личность окрѣпла, условіе стало для нея критеріемъ, который она и начинаетъ ощущать, какъ въ извѣстныхъ отношеніяхъ правомѣрный привычному, средневѣковому. Чѣмъ болѣе практика жизни и ростъ критическаго сознанія подрывали вѣру въ послѣдній, тѣмъ сильнѣе выяснялось значеніе перваго въ кружкѣ людей, въ которыхъ лучше слышался пульсъ исторіи: въ откровеніяхъ древности они

находили оправданіе новыхъ явленій политическаго быта, философское обоснованіе религіознаго чувства, культа, славы и науки, незатормаженной школой, проснувшейся любви къ реальной сторонѣ жизни, къ красотамъ пластики и художественнаго слова. Когда весь этотъ процессъ выяснится, Петрарка и Боккаччьо явятся выразителями умственнаго движенія, начало котораго трудно услѣдить и которое мы зовемъ „возрожденіемъ“ или „гуманизмомъ““.

Это умственное движеніе, какъ представилъ его впослѣдствіи Веселовскій, и въ книгѣ о Боккаччьо, и въ очеркѣ о Петраркѣ—движеніе бурное. Оба: и Петрарка, и Боккаччьо „одинаково расторжены, одинаково мятутся“. Петрарка не переставая мучается не дающимся синтезомъ классическаго и христіанскаго идеала любви, хотя и облеченной въ иносказанія еще унаслѣдованнаго отъ среднихъ вѣковъ „новаго стиля“ и мечтой о славѣ и самоотреченія: „отъ любви и славы къ исканію истины—таково настроеніе Патрарка, когда онъ еще былъ въ „бурномъ морѣ“, какъ выразился онъ о себѣ, сопоставляя себя съ бл. Августиномъ. Таково и содержаніе вводной (XXI) канцоны во вторую часть Canzoniere. Отъ любви и славы къ покаяннымъ признаніямъ послѣднихъ сонетовъ Canzoniere и его заключительной молитвѣ—та же послѣдовательность“. Петрарка, такимъ образомъ, вышелъ изъ почти тѣхъ же началъ, что и Данте—изъ попытокъ вывести чисто средневѣковыя, пришедшія въ Италію съ сѣвера провансальскіе перепѣвы, рыцарскую идеализацію трубадуровъ въ болѣе „строгую, нѣсколько богослужебную поэзію любви“. Этимъ Петрарка международенъ, какъ въ значительной степени международенъ былъ и Данте—завершитель всей средневѣковой цивилизаціи югозападной Европы, но „то-же международное воспитаніе, вдали отъ муниципальныхъ интересовъ и гражданскихъ усобицъ Италіи, дало ему возможность заглянуть поверхъ ея городской борьбы и принциповъ имперіи и папства, въ абстрактную „Italia mia“, взлелѣянную не тревожной, живой дѣйствительностью, а восторженнымъ чтеніемъ римскихъ писателей“. Не такъ красуясь, борется и Боккаччьо, борется между „Человѣческой комедіей Декамерона и покаяннымъ настроеніемъ „Карпаччьо“, между увлеченіемъ Данте и классицизмомъ, между „мірскою мудростью“ съ такимъ художественнымъ иносказаніемъ, хотя и не христіанскимъ, но все же свѣтскимъ какъ въ „новомъ стилѣ“ и акстетизмомъ, чтобы выйти къ поэтическому самосознанію XIV книги генеалогіи Боговъ—этой горячей, столь характерной для возрожденія „защитѣ поэзіи““.

Il buon secolo эпохи Возрожденія—время высшаго творчества личности. Послѣдній разъ, когда онъ писалъ о Возрожденіи, въ очеркѣ о Петраркѣ, Веселовскій такъ опредѣлялъ этотъ ростъ личнаго начала и личнаго самосознанія, эту аристократичную и человѣческую въ то же время струю: „„Божественная Комедія“, съ ея предверіемъ „Vita Nuova“, такая же повѣсть личной жизни; но эта повѣсть любви, колебанія и очищенія поставлена на широкой базѣ всего культурнаго человѣчества, втягивается въ него и поднимается съ нимъ къ идеаламъ опредѣленнаго нравственнаго и общественнаго строя, вѣковѣчнаго въ теоріи и только извращеннаго людьми. Петрарка же одинокъ съ своими видѣніями личной славы и отвлеченной Italia mia. Въ одномъ изъ своихъ раннихъ произведеній онъ сѣтовалъ на современное поколѣніе, которое къ своей литературной непроизводительности прибавило еще и забвеніе древняго преданія, которое онъ силился возстановить. И онъ видѣлъ себя стоящимъ „какъ бы на

границѣ двухъ народовъ, смотрящимъ впередъ и назадъ". Этотъ образъ можно обобщить, если вмѣсто народовъ поставить два культурныхъ преданія. Ихъ смѣна временно не столько выдѣляла, сколько уединяла личность".

Но не успѣлъ еще умереть Боккаччьо и уже наступаетъ новый моментъ. Это—уже тотъ, на которомъ остановился Веселовскій въ своей „Вилла Альберти".

Еще въ послѣдніе годы жизни „сладчайшій нашъ Боккаччьо" забытъ, какъ итальянскій поэтъ и авторъ Декамерона. Мы у порога Renaissance'a XV вѣка съ его уже совсѣмъ крайнимъ аристократизмомъ мысли, съ его полнымъ самосознаніемъ науки и поэзіи, съ его забвеніемъ не только объ итальянскомъ средневѣковьѣ, не только о раздорахъ папства и императорства, но даже о муниципальныхъ свободахъ и о „трехъ флорентійскихъ вѣнцахъ", итальянскихъ поэтахъ: Данте, Петрарка и Боккаччьо, пока не наступитъ, такъ называемый, secolo d'oro, золотой вѣкъ, давшій синтезъ и уже окончательно положившій основу итальянскому самосознанію и новому времени, новой цивилизаціи Европы въ сочетаніи латинства и итальянщины. Вотъ какъ представлялось въ „Виллѣ Альберти" наступленіе этой новой поры: „На исходѣ четырнадцатаго столѣтія и въ тѣ годы, которыхъ литературное броженіе мы думаемъ изобразить, обѣ школы, народная и классическая, или школа эрудитовъ, уже совсѣмъ опредѣлились и стоятъ другъ противъ друга во всеоружіи, готовыя вступить въ борьбу за преобладаніе. Самая борьба началась и вопросы поставлены ясно. Въ самомъ общемъ своемъ выраженіи—это споръ между старой схоластической наукой, выраженной въ семи свободныхъ искусствахъ, и новой наукой, вдохновлявшейся классиками, между античнымъ идеаломъ изящества и христіанскимъ. Иногда великое имя Данте,—которое принижали латинисты, поборовшіе въ немъ средневѣковое вѣрованіе, и съ тѣмъ большимъ рвеніемъ защищала народная школа,—давало всему этому видъ какой-то личности, какихъ-то личныхъ нападокъ. Но Данте, Петрарка и Боккаччьо не отдѣлимы отъ Флоренціи,—и вотъ тотъ же вопросъ является еще въ третьемъ видѣ: средневѣковая культура, имена „трехъ флорентійскихъ коронъ" и муниципальная гордость подаютъ другъ другу руку, вызываютъ ѣдкія насмѣшки нововводителей и отчаянно защищаются народными поэтами".

На этомъ на нѣкоторое время заканчиваются историко-литературныя построенія Веселовскаго. Медіэвистъ съ самаго начала своей дѣятельности, онъ долго привыкъ смотрѣть на новую литературу отъ XVI в. до XIX, какъ на область чужую, вовсе не подлежащую его ученымъ усиліямъ. Однако вотъ позднѣе, уже на склонѣ лѣтъ, онъ заинтересовывается Жуковскимъ и создаетъ капитальное изслѣдованіе о немъ—одну изъ вообще самыхъ мастерскихъ работъ по русской литературѣ [1]). Тутъ, исходя теперь изъ фактовъ русской литературной исторіи, онъ формулируетъ нѣкоторые взгляды и о другомъ наиболѣе значительномъ моментѣ развитія поэзіи—о романтизмѣ.

Научная мысль Веселовскаго въ концѣ концовъ миновала, такимъ образомъ, лишь эпоху классицизма и раціонализма. И это—отнюдь не случайность. Классицизмъ и раціонализмъ въ поэзіи были ему чужды, какъ таковыя. Въ нихъ ничто его не увлекало и не захватывало. Онъ смо-

---

[1]) В. А Жуковскій. Поэзія чувства и „сердечнаго воображенія" СПб. 1904.

трѣлъ на нихъ какъ на пору упадка, переживанія и лишь слабой подготовки къ новому расцвѣту личности и творчества. Такое отношеніе Веселовскаго къ XVII и первой половинѣ XVIII вѣка къ классицизму и раціонализму довольно ясно вытекаетъ изъ сопоставленія нѣкоторыхъ общихъ замѣчаній въ „Вилла Альберти“ съ мыслями, высказанными въ предисловіи къ книгѣ о Жуковскомъ. „Золотой вѣкъ“ итальянской поэзіи поражаетъ его своей упадочностью; тутъ сказывается, по мнѣнію Веселовскаго, какая-то „бѣдность творчества“. „Бембо продолжаетъ Петрарку, новеллисты идутъ по слѣдамъ Боккаччьо, Пульчи и Аріосто воспроизводятъ стиль старо-итальянскихъ народныхъ разсказчиковъ, историки XVI-го вѣка могутъ указать на своихъ предшественниковъ въ XIV-мъ вродѣ Дино Компаньи, хотя нельзя отрицать, что въ смыслѣ вещественнаго обогащенія исторической и философской мысли латинское Renaissance принесло свою долю пользы. Зато въ литературѣ намъ предлагаютъ ложно-классическій эпосъ, который только талантомъ Тассо спасенъ отъ забвенія; ложно-классическую драму Сенеки и бѣлый стихъ, назначенный удалить народную риѳму; комедія плетется по слѣдамъ Теренція, сатира и эпистола—по слѣдамъ Горація; за тѣмъ—море эклогъ, георгики, передѣланныя во всѣхъ стиляхъ описательнаго рода и т. д“. Замѣчаніе это касается, конечно, только Италіи. Не совсѣмъ такъ обстояло бы дѣло, если бы приняты были во вниманіе другія страны: Испанія, Англія, Франція, даже Германія. Но по существу и относительно этихъ странъ сужденіе осталось-бы то же и только категоричность осужденія была бы перенесена половиной вѣка дальше. XVII и XVIII в.в. и въ этихъ странахъ для Веселовскаго время „бѣдности творчества“. Иначе нельзя понять такое сужденіе изъ введенія въ книгѣ о Жуковскомъ. Веселовскій говоритъ, что XVIII вѣкъ своей разсудочностью „создалъ искусственную культуру, съ ея законами, устоями нравственности и салоннымъ этикетомъ, обуздалъ чувство требованіями обрядового приличія, фантазію—стѣснительными литературными формами; онъ вѣрилъ съ свою непререкаемость, въ просвѣтительную силу своей логики, своей науки, ея-же положеній не прейдеши“ Это короткое опредѣленіе вполнѣ соотвѣтствуетъ тому, что, какъ мы видѣли, было сказано и объ итальянскомъ XVI вѣкѣ. И вотъ,—продолжаетъ Веселовскій, „все это связывало свободу личности, и протестъ растетъ; условной разсудочной культурѣ противополагается идеалъ человѣка, какимъ онъ вышелъ изъ рукъ Творца, человѣка, добраго по природѣ, неиспорченнаго цивилизаціей: идеалъ поставленный еще въ XVII вѣкѣ (Aphra Behn 1640—89) и развитый Руссо“. Итакъ, XVII и XVIII вѣка представляются какимъ-то смутнымъ и блѣднымъ, застывшимъ и жалкимъ переходнымъ временемъ къ романтизму.

Но что такое романтизмъ? Вотъ вопросъ такой же категорическій и настоятельный, какъ и вопросъ о возрожденіи.

Мы уже видѣли, что пониманіе одного сопряжено было для Веселовскаго съ пониманіемъ другого настолько, что терминомъ „романтизмъ“ Веселовскій воспользовался для опредѣленія возрожденія. Оба момента расцвѣта поэзіи казались Веселовскому столь схожими особенно тѣмъ значеніемъ, какое въ опредѣленіи сущности того и другого онъ придавалъ выдѣленію личности, а рядомъ съ этимъ и переоцѣнкѣ преданій и наслѣдій. Онъ писалъ о романтизмѣ въ Поэтикѣ: „Одну общую черту можно подчеркнуть какъ въ явленіи, такъ и въ опредѣленіяхъ сѣверо-европейскаго романтизма: стремленіе личности сбросить съ себя оковы гнетущихъ общественныхъ и литературныхъ условій и формъ, порывъ къ другимъ,

болѣе свободнымъ, и желаніе обосновать ихъ на преданіи. Отсюда идеализація народной старины, или того, что казалось народностью: увлеченіе средними вѣками, съ включеніемъ католичества, расцвѣченнаго фонтастически и рыцарства: moeurs chevaleresques (M-me Staël); любовь къ народной поэзіи, въ которой оказывается такъ много не своего, къ природѣ, въ которой личность могла развиваться эгоистично, довлѣя себѣ въ паѳосѣ и наивномъ самообожаніи, въ забвеніи общественныхъ интересовъ, иногда въ реакціи съ ними". И Веселовскій спрашиваетъ: „не бросаютъ ли свѣтъ эти общія теченія на нѣкоторыя стороны итальянскаго гуманизма"?

Приступая къ характеристикѣ Жуковскаго, въ центрѣ которой стоялъ вопросъ, можно-ли Жуковскаго назвать романтикомъ, Веселовскій опять направляетъ свою работу по аналогическому пути. Вопросъ о романтизмѣ прежде всего представился ему вопросомъ о томъ, какой моментъ, точно ограниченный хронологическими данными, надо считать романтизмомъ. Совершенно такъ же, какъ и по вопросу о гуманизмѣ, прежде всего расчленить, вглядѣться пристально, такъ сказать не смѣшивать въ одну кучу различное, ясно представить себѣ разные моменты, хотя-бы въ общемъ они и могли-бы быть объединены однимъ нераздѣльнымъ и слитнымъ цѣлымъ Тутъ опять сказалась потребность прослѣдить событія въ строго конкретномъ перебоѣ понятій, поэтическихъ запросовъ и осуществленій.

Послѣ долгаго процесса накопленія силъ вполнѣ опредѣлился протестъ личности. Тогда „чувство ставится выше разсудка" и, какъ естественное „послѣдствіе"—явилась „философія чувства, явились и литературные представители чувства и чувствительности; они читали Ричардсона и Фильдинга, Юнга и Стерна, Руссо систематизировалъ для нихъ разбросанныя и неясныя черты, постепенно выяснявшія ученія о чувствѣ и сердцѣ, о природѣ и естественности, природѣ—наставницѣ добру, милосердію, нравственности; о свободѣ страстей и идеалѣ демократіи". Но „программа принималась и исполнялась различно". И вотъ настаютъ два момента, которые Веселовскій представляетъ себѣ одновременными близнецами—соратниками въ освобожденіи личности: съ одной стороны,—„чувствительники", а съ другой—бурные геніи.

„На очереди,—говоритъ Веселовскій,—фигура Прометея, Фауста, Магомета: „Kerl" становится типическимъ словомъ для человѣка бурныхъ стремленій". Нарождаются новые люди съ ихъ гордымъ выкрикомъ, какъ у Ленца: „мы—боги, мы—свободны". Но рядомъ другое теченіе: „это мирные энтузіасты чувствительности, ограниченные стѣнками своего сердца, убаюкивающіе себя до тихихъ восторговъ и слезъ анализомъ своихъ ощущеній, которые за жизненною тщетой давали предчувствовать небо. Они боготворятъ Клопштока, піэтисты и мистики, могутъ пристроиться ко всякой церковно-религіозной реакціи, ужиться и съ политической, ибо отошли отъ общественности въ міръ своего крошечнаго „я", въ абстракцію „человѣчности", внутренней „свободы", въ уединеніе, въ природу, вѣщающую о благости Творца". Это Stürmer und Dränger, Kraftgenies и Schöne Seelen, le genre furibond et le genre lamentable. Таковъ первый моментъ новаго самоопредѣленія личности, пока еще не наступилъ романтическій періодъ въ собственномъ смыслѣ, идейное содержаніе котораго однако въ значительной степени опредѣляется обоими только что указанными теченіями. Его непосредственные создатели—„молодое поколѣніе, не остывшее еще отъ волненій бури и натиска" и страстно ищущее выхода новаго поэтическаго

осуществленія своихъ стремленій, пока Шиллеръ и Гете, пережившіе пору Вертера и Мора „погружаются въ созерцаніе античной красоты, выносятъ изъ нея понятіе о высокомъ назначеніи искусства и становятся поодаль на высотахъ веймарскаго Парнасса“. Литературное увлеченіе этого новаго, второго молодого поколѣнія подробно опредѣляетъ Веселовскій, преслѣдуя чисто-историческую цѣль, показать, насколько мало общаго имѣлъ съ ними Жуковскій, но мы можемъ воспользоваться этими опредѣленіями, сдѣланными ad hoc. Для насъ въ данномъ случаѣ особенно важно, что въ этомъ опредѣленіи Веселовскій все время указываетъ не только на тѣсную связь новаго періода съ непосредственно предшествующимъ, но еще и повторенія въ немъ тѣхъ-же самыхъ явленій. Пониманіе искусства и поэзіи у Тика, Ваккенродера, Новалиса, Шлегелей, а рядомъ съ ними Шелли и Байрона „повторяетъ—пишетъ Веселовскій—воззрѣніе сентиментализма и Sturm und Drang'а, но ведетъ ихъ дальше, обобщаетъ, обосновываетъ *теоретически*. Чувства подчиняются рефлексіи, безсознательное—анализу сознанія. У англійскихъ писателей XVII и XVIII вѣковъ романтическимъ называлось то, что выводило за границу привычной дѣйствительности и уравновѣшенной культуры, а встрѣчалось развѣ въ старыхъ рыцарскихъ романахъ: дикая мѣстность, темные гроты, мечтательная, несущественная любовь. Все это получитъ мѣсто въ новомъ синтезѣ: мы на почвѣ романтической школы“. И вотъ, какъ центръ художественнаго наслажденія выступаетъ тогда теорія проникновенія и прозрѣнія. Искусство стремится подойти ближе къ религіи, а въ религіозномъ смыслѣ начинаетъ пониматься рядомъ съ этимъ и любовь. Любимая женщина, пейзажъ, картина—все это получаетъ значеніе чего то вродѣ „прикладной религіи“; и отсюда опять, развивая дальше то, къ чему уже приходилъ Гете, романтики—„символисты по призванію и теоріи, а отсюда въ свою очередь стремленіе къ невѣроятному, къ сверхъестественному, ко всему духовному и даже къ магіи и жизненному эликсиру“. „Такое міросозерцаніе,—говоритъ Веселовскій,—должно было создавать новое, „чудесное“, отмѣнявшее старыя, неподвижныя рамки классическаго“.

Общій взглядъ на эволюцію литературныхъ явленій, который сказывается во всѣхъ приведенныхъ разсужденіяхъ Веселовскаго, сводится къ тому, чтобы представить себѣ постепенное появляніе моментовъ расцвѣта, чередующихся либо съ моментами упадка, либо съ періодами подготовительными. Приливами и отливами, вспѣниваясь геніальностью или опускаясь глубоко внизъ до творческаго безсилія, волнуется море поэзіи. И эта эволюція, можетъ быть, и не знаетъ качественнаго прогресса, когда тамъ, позади блестятъ свѣтлые облики Данте, Шекспира, Сервантеса, Гете, а впереди лишь чаются равные имъ по величію, но почему и въ чемъ превосходящіе ихъ? Веселовскій имѣлъ случай и возможность продумать и опредѣлить два такихъ момента расцвѣта. Съ всеобъемлющимъ знаніемъ и въ блескѣ таланта и критической проницательности осуществлены они оба. Это не значитъ, конечно, чтобы никакихъ другихъ моментовъ расцвѣта, по мнѣнію Веселовскаго, не было и не могло быть. Онъ говорилъ однажды, о своеобразномъ возрожденіи въ эпоху Оттоновъ. Онъ несомнѣнно признавалъ также моментомъ расцвѣта и Елизаветинскую Англію, время Великаго Шекспира, хотя тутъ мы на рубежѣ XVI и XVII в. в.

Но вотъ, спрашивается, что такое моментъ расцвѣта? Всегда-ли надо отождествлять его съ терминомъ возрожденіе? Безсознательно Веселовскій

ставилъ знакъ равенства между обоими понятіями. Это такъ естественно уму и вкусу, вскормленному смолоду красотами итальянскаго Renaissance. Такова была привычка мыслить; но вѣдь тутъ естественно возникаетъ вопросъ, въ какой мѣрѣ надо сближать расцвѣтъ поэзіи съ появленіемъ генія. Многіе историки литературы склонны то и другое отождествлять. Напримѣръ, Пети-де-Жюльвиль, историкъ литературы той-же школы, что и Веселовскій, когда онъ спрашиваетъ себя, почему при совершенно аналогическихъ условіяхъ въ концѣ XVI вѣка французская драма не даетъ ничего мало-мальски приближающагося качественно къ Шекспиру, хотя самая теорія драмы въ томъ же состояніи сравнительной свободы и попытки создать классическую литературную традицію съ наслѣдіемъ народной драмы, отвѣчаетъ ссылкой только на одно присутствіе или отсутствіе соотвѣтствующаго генія. „Ничего не препятствовало,—пишетъ онъ,—тому, чтобы во Франціи народился такой-же Шекспиръ. Условія, повидимому, вполнѣ способствовали этому. Но не взирая на извѣстныя теоріи, увы, великіе люди не всегда рождаются тогда, когда въ нихъ чувствуется наибольшая потребность. Намъ нуженъ былъ Шекспиръ, но родился у насъ Александръ Арди". Веселовскій былъ, конечно, за тридевять парасанговъ отъ подобной точки зрѣнія. Среди les pourquoi „Введенія къ исторической поэтикѣ" находится и вопросъ о томъ: почему расцвѣла драма въ Испаніи и Англіи, а не въ современной имъ Италіи? Онъ категорически отвѣчаетъ на этотъ вопросъ: „внезапный подъемъ народнаго самосознанія, воспитаннаго недавними побѣдами къ увѣренности въ грядущихъ, поставившіе національному развитію новыя общечеловѣческія цѣли, новыя задачи для энергіи личности". Дѣло, стало быть, вовсе не въ, можетъ-быть, слишкомъ упростительскомъ представленіи Пети-де-Жюльвиля, не въ случайномъ нарожденіи генія. Вопросъ объ геніи даже не возникаетъ. И мы уже видѣли Веселовскаго очень склоннымъ сознательно не сосредоточивать слишкомъ много вниманія на геніальности творцовъ поэзіи. Геній опредѣляется въ извѣстныхъ условіяхъ среды, при наличности извѣстныхъ культурно-историческихъ условій. Мы недалеки, стало-быть, отъ взгляда на генія, какъ на выраженіе коллективныхъ усилій окружающаго, какъ бы мы точнѣе ни опредѣлили это окружающее, сообразно-ли взглядамъ Тэна или какъ-нибудь иначе. Такъ и долженъ былъ думать шестидесятникъ. Это характерная для 60-хъ годовъ мысль и она необходима для того, чтобы историческая поэтика могла возникнуть въ своемъ наиболѣе чистомъ видѣ.

Однако моменты расцвѣта характеризуются самоопредѣленіемъ личности, со взглядомъ, брошеннымъ назадъ для новаго пониманія стараго, преимущественно національнаго художественнаго наслѣдія. Вѣдь, именно въ этомъ главнымъ образомъ, въ выдѣленіи личности, видѣлъ Веселовскій то общее, что позволяетъ сопоставлять эпоху возрожденія и романтизмъ. Откуда взяты эти мысли? Веселовскій оперируетъ ими, какъ чѣмъ-то даннымъ, и апріорнымъ. Мы несомнѣнно имѣемъ здѣсь дѣло съ отраженіемъ идей Буркгардта. Его „Культура Италіи" не прошла для Веселовскаго безслѣдно. Если и болѣе узкое пониманіе возрожденія Фойгтомъ было тоже не совсѣмъ отброшено, и классицизмъ выставлялся, какъ традиція, никогда не забытая вполнѣ въ Италіи, то теорія Буркгардта должна быть признана цѣликомъ взятой въ разсчетъ и введенной въ обращеніе какъ норма. Значеніе этой нормы было лишь еще расширено. Мы видѣли, что каждый расцвѣтъ поэзіи Веселовскій склоненъ понимать, какъ возрожде-

ніе и что основаніе этому именно въ самоопредѣленіи личности, какъ основномъ моментѣ подобныхъ эпохъ. Надо-ли отсюда заключить, что этимъ явленіемъ долженъ быть охарактеризованъ всякій расцвѣтъ поэзіи? Прямого отвѣта на этотъ вопросъ въ книгахъ Веселовскаго не найдется, но повидимому, высшимъ моментомъ творческихъ усилій того или иного періода въ развитіи поэзіи, по мнѣнію Веселовскаго, надо признать выдѣлившуюся, достигшую высшаго самосознанія личность поэта, борющуюся съ застывшей упадочностью ближайшей литературной традиціи и черпающей свое новое, еще не сказанное далеко позади въ обновленіи забытой древней традиціи, въ поэзіи, которая кажется увядшей, но вновь расцвѣтаетъ при новыхъ усиліяхъ уже творческаго воспріятія. Личность, а можетъ-быть и группа личностей, среда, выдѣлившая изъ себя личность, составляетъ, такимъ-образомъ, какое-то звено, заново связывающее далекое прошлое и будущее.

И такъ—личность и ея творческія усилія, заходящія за предѣлы пережитаго и даннаго опытомъ.

Но надо-ли тогда поставить знакъ равенства между личностью и геніемъ или позволительно сказать: да личность, но личность далеко не всегда геній? На этотъ вопросъ мы не находимъ отвѣта у Веселовскаго даже въ томъ мѣстѣ вышедшихъ главъ его поэтики, гдѣ надо его искать —въ главѣ, озаглавленной: „Отъ пѣвца къ поэту Выдѣленіе понятія поэзіи“.

Эта глава занята по преимуществу этимологическими построеніями о словахъ, обозначающихъ у индо-европейскихъ народовъ: пѣвца, поэта, пѣсню, сложеніе и исполненіе пѣсни, поэзію и пр. Къ выводамъ, къ которымъ приходитъ здѣсь Веселовскій, мы еще будемъ имѣть случай вернуться; покамѣстъ достаточно указать на то, какая центральная мысль положена въ ея основаніе. Она сводится къ слѣдующему. Въ началѣ—пѣвецъ, „бродячій или осѣдлый съ широкимъ репертуаромъ, вообще человѣкъ мудрый. Таковъ древне-германскій thulr. Потомъ—спеціализація. Является дружинный пѣвецъ, восхваляющій подвиги героевъ и оплакивающій ихъ гибель. Это демодокъ, древне-индійскій bharata, герм. scôp, ирландскіе филы“. Но настаетъ моментъ разложенія дружиннаго быта, когда „развитіе большихъ государственныхъ цѣлыхъ расширило горизонтъ, создало новые интересы“. Тогда типъ пѣвца какъ будто понижается. Является пѣвецъ-скоморохъ. Его положеніе неопредѣленно. „Онъ поетъ, и потѣшаетъ, и побирается; пристаетъ къ тѣмъ, кто его кормитъ, льститъ и бранитъ, кого попало, смотря по обстоятельствамъ и кошельку. Онъ дѣлаетъ, ничего не дѣлая, у него профессія безъ профессіи, его не уважаютъ, не признаютъ за нимъ правъ, гнушаются имъ и продолжаютъ къ нему обращаться“. Веселовскій имѣетъ тутъ ввиду средневѣковыхъ жонглеровъ и шпильмановъ, оказавшихся наслѣдниками античныхъ histriones, mimi, joculatores. Схожее положеніе занимаютъ и африканскіе гріоты и гріотки Но тутъ оказывается шагъ впередъ: „эгоистическое сознаніе, что пѣсенное слово—сила“, а рядомъ съ этимъ сознаніе и того, что „оно пріобрѣтается трудомъ и искусствомъ“. Съ этого времени „пѣсенный актъ“ и станетъ „личнымъ, поэтическимъ“. Такъ „выросъ изъ жонглера, смѣси мима и народнаго пѣвца, личный поэтъ—труверъ“. Сообразно съ этимъ процессомъ возникаетъ и сама поэзія. Веселовскій пишетъ: „Обособленіе понятія поэзіи отъ пѣсни совершилось по тѣмъ-же путямъ, по какимъ пѣвецъ проходилъ отъ обрядового и хорового строя къ профессіи и самосознанію личнаго творчества“. Значитъ опять самосознаніе личности

Но въ данномъ случаѣ—уже личность поэта, и мы вправѣ спросить себя, измѣнивъ теперь поставленный выше вопросъ о тождествѣ личности и генія, надо-ли поставить знакъ равенства между словами: поэтъ и геній? Вѣдь, mutatis mutandis опять то же: да поэтъ, но вѣдь—не всякій поэтъ—геній. Веселовскій въ указанной главѣ изъ Поэтики, опять таки пользуясь построеніями этимологіи и тѣмъ, что даетъ древняя словесность относительно самаго акта поэтическаго творчества, вводитъ насъ въ понятіе о внушеніи, одержимости, вдохновеніи. Всѣ эти таинственныя, трудноподдающіяся мышленію проявленія нашей духовной сущности, несомнѣнно и должны быть приняты въ разсчетъ для освѣщенія акта поэтическаго творчества. Поэзія, какъ дѣятельность, въ значительной степени—загадочна. Именно такимъ путемъ, какимъ, по своему, не психологъ, а историкъ литературы, шелъ Веселовскій—и надо подходить къ ея разрѣшенію. Очень тонко подмѣчаетъ Веселовскій элементъ застарѣлой традиціонности въ такихъ воззрѣніяхъ, какъ знаменитое Гетевское „Ich singe wie der Vogel singt“, предполагающія внѣ личности поэта лежащее предопредѣленіе избранничества или подневольность, заставляющую отдаться поэтическому творчеству. „Идеи судьбы, доли, унаслѣдуемой въ родѣ отъ поколѣній къ поколѣнію, выражаются матерьяльнымъ образомъ *связи*. Даръ пѣсенъ, музыки переходилъ такимъ-же путемъ... Пѣсня „ткется“, какъ „ткется судьба““. „Поэты,—пишетъ Веселовскій,—усвоили эту теорію, то побрякивая ея формулами, какъ общимъ мѣстомъ, то проникаясь ею до самочувствія, плодя новые обряды“. Ссылаясь на Пушкина, Веселовскій противополагаетъ этой теоріи, сохранившейся въ сознаніи ввидѣ переживанія, хотя и вѣрной относительно, но надолго „заслонившей пониманіе личнаго психологическаго процесса“, поэтическаго акта и теорію сознательнаго труда. Пушкинъ,—говоритъ Веселовскій,—когда „онъ зазывалъ поэтическіе образы“, „предъявлялъ поэту требованіе труда, работы мысли“. Въ сочетаніи безсознательнаго, но все болѣе и болѣе сознаваемаго вдохновенія и уже вполнѣ сознательнаго труда и надо видѣть сущность современнаго поэтическаго творчества. Разгадка, можетъ быть, въ словахъ Пушкина:

„Я зналъ и *трудъ и вдохновенье*,
И сладостно мнѣ было *жаркихъ думъ*
Уединенное волненье“.

Такъ подходимъ мы къ пониманію поэзіи, идя, какъ это всего болѣе свойственно Веселовскому, строго историко-литературнымъ путемъ, т. е. черпая указанія въ самой поэзіи отъ древнѣйшихъ временъ вплоть до современности.

Но, опять таки, поэтъ и геній не одно и то же. То, что мы говоримъ о поэзіи вообще— все это сочетаніе труда и вдохновенія одинаково относятся ко всѣмъ поэтамъ, а вѣдь расцвѣтъ поэзіи дается появленіемъ генія. Противъ этого, едва-ли кто нибудь будетъ спорить. Менѣе всѣхъ спорилъ-бы Веселовскій съ его живымъ художественнымъ чувствомъ. И мало этого. Можно было-бы подобрать у Веселовскаго не одинъ разъ вырвавшіяся признанія о томъ, что геній можетъ блеснуть и въ моментъ упадка. Яркій примѣръ—Торквато Тассо съ его безсмертной поэмой. Вопросъ о геніи миновать нельзя, хотя бы онъ и не долженъ былъ ставиться въ такой дубовато-упростительской формѣ, какъ въ приведенной выше фразѣ Пети-де-Жюльвиля о французскомъ театрѣ конца XVI в.

Моментъ расцвѣта поэзіи есть несомнѣнно моментъ самосознанія личности не только поэта вообще, но еще и геніальнаго поэта.

Мы подошли къ тому предѣлу, дальше котораго не можетъ идти теорія, построенная на чистомъ историзмѣ. Только умозрительныя разсужденія помогли-бы сдѣлать шагъ впередъ, предали-бы обобщенію искомую полноту. Минуя вопросъ о томъ, что такое геній вообще, вопросъ психологическій, если обратиться къ эстетикѣ, родившейся изъ умозрѣнія Платона и Канта, но съ тѣхъ поръ, какъ она стала питаться современной психологіей, все болѣе принимающей характеръ науки, освобождающейся отъ чистаго умозрѣнія и провѣряющей его опытомъ и наблюденіемъ, несомнѣнно можно отдать себѣ отчетъ въ томъ, что такое художественный геній. Кантъ опредѣлялъ генія, какъ создателя новыхъ эстетическихъ идей, и эту мысль развила идеалистическая эстетика отъ Шопенгауера и Гегеля до нашихъ дней. Понятіе эстетическая идея предполагаетъ вполнѣ опредѣленное совершенство въ своемъ уже не только историческомъ, но и вѣчномъ значеніи. Безъ представленія о художественномъ совершенствѣ, т. е. безъ осмысленія того, что называется красотой, трагизмомъ, юморомъ и комизмомъ или, употребляя болѣе широкій терминъ, художественной выразительности, не могутъ быть разрѣшаемы большія проблемы искусства, съ какой-бы точки зрѣнія мы ни подходили къ нимъ. Многое и очень важное объяснитъ исторія литературы, національная и сравнительная, многое и очень важное, преимущественно относительно поэзіи, дастъ и языкознаніе. Но столкновеніе съ чисто эстетическими вопросами необходимо и неизбѣжно.

Мнѣ было важно довести разбираемую до сихъ поръ серію разсужденій Веселовскаго до того момента, когда они столкнулись съ эстетикой. Эстетику далеко не всегда отстранялъ и Веселовскій. Перейдя къ другимъ вопросамъ, мы увидимъ, что чисто эстетическія положенія послужатъ для него даже исходной точкой, принятой à priori и почти безъ всякой провѣрки.

II.

Тогда же, въ серединѣ 60-хъ годовъ, когда Веселовскій приступилъ къ изученію эпохи Возрожденія, какъ къ одному изъ высшихъ моментовъ расцвѣта поэзіи, передъ нимъ намѣтился еще и путь обслѣдованія, такъ-называемыхъ *бродячихъ сказаній*, т. е. такихъ историко-литературныхъ явленій, въ которыхъ личный починъ поэта уже почти вовсе не долженъ быть принимаемъ въ разсчетъ. Поэтъ играетъ тутъ роль лишь въ смыслѣ формулированія, въ смыслѣ окончательной отдѣлки. Но чѣмъ дальше вглубь за предѣлы XVIII вѣка, тѣмъ менѣе даже эти элементы повѣствованія опредѣляются починомъ поэта. Древняя поэзія не знала такого понятія, какъ плагіатъ. Представленія о литературной собственности создаются лишь очень поздно, а чѣмъ дальше отъ нихъ, тѣмъ свободнѣе и всенароднѣе любое повѣствованіе, которымъ поэтъ пользуется „вкладывая свое, но вовсе не претендуя на славу почина или изобрѣтенія“. Оттого для всякаго, привыкшаго изучать литературныя явленія въ средніе вѣка или въ возрожденіе, исторія *сюжетовъ* становится отдѣльной проблемой и онато и ставитъ въ извѣстные предѣлы возвеличеніе личности поэта, ограничивая его роль, а очень часто, даже вовсе переставая ею интересоваться. Умъ изслѣдователя, подготовленный изученіемъ сюжетовъ въ древ-

нія эпохи развитія поэзіи, неминуемо будетъ склоненъ также точно относиться и къ новой поэзіи, когда поэту ставится въ заслугу и предъявляются требованія изобрѣтенія сюжетовъ; тутъ также обнаружится, что опредѣленные сюжеты идутъ волной въ извѣстной средѣ, въ извѣстный моментъ, въ извѣстномъ теченіи. Мы знаемъ, напримѣръ, теченіе разбойничьихъ и воровскихъ разсказовъ, модныхъ въ XVIII вѣкѣ и развивающихся далѣе до Эдгара По и до Кононъ Дойля. Шиллеръ и Байронъ отдаютъ дань разбойничьимъ и воровскимъ сюжетамъ. Исторія сюжетовъ —проблема во всей своей яркости, возникающая при изученіи древней эпохи нашей литературной эры—имѣетъ значеніе для всей поэзіи вообще. Она составляетъ, поэтому, необходимую часть поэтики.

Въ 60-хъ годахъ уже выдвинулся, такъ называемый, *сравнительный методъ* и въ соціологіи вообще, и въ исторіи литературы, и въ наукѣ о языкѣ. Сравнительный методъ былъ поэтому для Веселовскаго нѣчто данное, а въ значительной степени и обязательное.

Сравнительное изученіе сюжетовъ строилось въ 60-хъ годахъ по аналогіи съ пріобрѣтеніями сравнительнаго языкознанія. Согласно такого рода взглядамъ, если одинаковые элементы повѣствованія встрѣчаются у различныхъ индо-европейскихъ народовъ, то мы имѣемъ здѣсь дѣло съ совершенно такимъ же явленіемъ, какъ то, что одни и тѣ же звуковыя комбинаціи у всѣхъ индоевропейскихъ народовъ, при извѣстномъ и вполнѣ закономѣрномъ измѣненіи звуковъ, обозначаютъ отношенія родства или первыя десять цыфръ. Каждый сюжетъ представится тогда одинаково присущимъ и тому и другому народу, развивающимся въ немъ самостоятельно, изстари; какъ языковые элементы мы можемъ возвести къ первоначальному пра-языку, такъ же точно можемъ мы поступить и съ сюжетами Но чѣмъ ближе къ пра-сюжетамъ, тѣмъ болѣе настоятельно формулируется вопросъ, что-же они представляютъ собою? чѣмъ были они для далекаго родоначальника индоевропейскихъ народовъ? Въ 60-хъ годахъ на этотъ вопросъ было принято отвѣчать: *миѳы*. Миѳологія и поэзіи были понятіями чуть не тождественными. Та роль, какую миѳы играютъ въ античной поэзіи, опредѣлившаяся еще для гуманистовъ, для Боккаччьо, написавшаго обширный трактатъ о генеалогіи боговъ, направляла усилія ученыхъ въ эту сторону. Итакъ, изучать сюжеты сравнительнымъ методомъ, значило возводить ихъ къ миѳамъ. Получалось лѣствичное восхожденіе отъ средневѣковой новеллы, отъ средневѣковаго эпическаго сказанія, черезъ сказку и предшествующій болѣе древній моментъ развитія эпоса, черезъ народный обрядъ къ „золотой романтической старинѣ“ народнаго миѳо-творчества. Предполагалось также, что христіанство, распространяясь среди индо-европейскихъ народовъ, не уничтожило драгоцѣнное богатство ихъ миѳологій, а только передѣлало его по своему. Думалось, что миѳъ, вожделѣнная цѣль историко-литературныхъ изслѣдованій, кроется даже за легендами о святыхъ. Эти послѣдніе замѣнили языческихъ боговъ и на нихъ перешли аттрибуты Посейдона или Одина, Венеры, Меркурія или Перуна. Бросающіяся въ глаза аналогіи казались доказательствами. Ну, конечно, святой Власій покровитель животныхъ,—ничто иное, какъ лѣтописный Велесъ или Волосъ, „скотій богъ“.

Характерно въ этомъ направленіи толковалась, напримѣръ, Апулеевская сказка объ „Амурѣ и Психеѣ“. Этотъ сюжетъ встрѣчается и въ сказкахъ, и въ средневѣковыхъ поэтическихъ повѣствованіяхъ—романахъ. Красавица попадаетъ въ волшебный замокъ къ возлюбленному, но она

не должна интересоваться тѣмъ, кто онъ, иногда не должна вовсе его видѣть, иначе онъ исчезнетъ или превратится въ лютаго звѣря То же можетъ случиться и съ юношей, попавшимъ въ замокъ таинственной возлюбленной. Сюжетъ этотъ можетъ принять видъ и простого плѣненія красавицы какимъ-нибудь чудовищемъ, кащеемъ или волшебникомъ, пока не придетъ освободить ее возлюбленный. Въ толкованіи миѳологической школы подобные разсказы объясняются иносказательно. Въ сѣдой старинѣ, въ той причудливой дали, гдѣ во едино сливаются языки родственныхъ народовъ, сюжетъ этотъ былъ поэтическимъ выраженіемъ смѣны свѣтлаго и темнаго началъ—дня и ночи—взаимныхъ отношеній обоихъ свѣтилъ, мѣсяца и солнца.

Веселовскій, одинъ изъ первыхъ, началъ относиться скептически къ миѳологическимъ построеніямъ.

Уже тогда широкимъ распространеніемъ пользовалась теорія Бенфея, изложенная въ его знаменитомъ предисловіи къ нѣмецкому переводу „Панчатантры“. Это была теорія *заимствованія*, принципіально противоположная миѳологической теоріи. По этой теоріи сюжеты не только органически разрастаются, какъ вѣтви единаго древа, но они еще бродятъ передаваясь отъ народа къ народу. Международныя сношенія даютъ возможность сюжетамъ совершать долгій и сложный путь путешествія и путь этотъ, какъ полагалъ Бенфей—путь изъ Индіи черезъ персовъ и арабовъ, черезъ посредство такихъ сборниковъ, какъ знаменитая „Тысяча и одна ночь“ къ народамъ Европы. Была дана новая формула—заимствованіе. Теорія Бенфея, если не подчиняться ей, если признать только принципіальную возможность ея сравнительной справедливости, являлась сильнымъ толчкомъ для строго историко-литературныхъ изслѣдованій, построенныхъ на сравнительномъ изученіи сказанія.

Но прежде всего возникалъ вопросъ: вѣрно-ли указанъ Бенфеемъ путь, по которому шли заимствованія, за нимъ слѣдовалъ другой, такой же общій: если сказанія шли съ востока, то почему, когда, при какихъ условіяхъ сталъ востокъ кошницей, посылавшей дары для поэтическихъ сказаній на западъ.

Медіэвистъ, изучавшій источники Данте, неминуемо часто вѣдавшійся съ содержимымъ католическихъ легендъ и сказаній долженъ былъ отвѣтить на второй вопросъ: при помощи христіанства. Христіанство, вѣдь, несомнѣнно, восточное, и оно соприкасалось во все время своего развитія съ пестротой восточной фантазіи. Причудливую поэтичность ея чувствовалъ болѣе сухой католическій западъ и содрогался и былъ смущенъ. Католическая агіографія рано начала отмежеваться отъ греко-византійской и, называя грековъ любителями басенъ, старалась остановиться на однихъ только мартирологахъ. Христіанство и представилось второй кошницей сюжетовъ. Первая же работа Веселовскаго по исторіи сюжетовъ „Новелла о дочери Дакійскаго Короля“ подвела его къ изученію христіанскихъ легендъ, какъ источника повѣствовательныхъ темъ. Преслѣдуемая дѣвушка, за которую Куну и Шварцу чудилась миѳологія, эта—нѣмецкая das Mädchen ohne Hände, знакомая и русскимъ и сербамъ, несчастная Гризельда средневѣковыхъ новеллъ, Имогена изъ Шекспировскаго „Цимбелина“ встала и въ католическомъ обличьи въ „La rappresentazione de S. Uliva“, „La ritrovata Uliva“ и въ „Maggi“, о св. Оливѣ. Сюжетъ о преслѣдуемой дѣвушкѣ, это—свѣтскія разработки сказаній о св. Оливѣ. Изъ западника, по всѣмъ своимъ увлеченіямъ, Веселовскій превращается тогда въ уче-

наго, котораго все болѣе и болѣе влечетъ къ себѣ греко-славяно-русскій востокъ. Веселовскій будетъ теперь не только европейскимъ, но и русскимъ ученымъ. Въ это время въ Россіи съ В. Г. Васильевскимъ во главѣ зачиналась школа русскихъ византинистовъ. Веселовскій также вступаетъ въ ряды византинистовъ. Онъ отвергаетъ предложенную Бенфеемъ гипотезу о переходѣ сказаній отъ персовъ къ арабамъ и отъ арабовъ къ народамъ запада. Весь интересъ его сосредоточивается на томъ, что я назвалъ второй кошницей. Главная проблема, это—проникновеніе византійскихъ легендъ на западъ.

И путь этого проникновенія былъ скоро найденъ. Не только XI и XII вв. привели въ соприкосновеніе востокъ и западъ, съ ихъ широко развившимся паломничествомъ къ гробу Господню, Крестовыми походами, оживленной торговлей всевозможными святынями, которыми обогащались въ то время западные монастыри, служившіе тѣмъ самымъ и разсадникомъ самыхъ фантастическихъ, но въ то же время и традиціонныхъ разсказовъ объ этихъ святыняхъ; не только таковъ былъ искомый путь. Какъ историкъ Возрожденія, Веселовскій внимательно и кропотливо занялся греко-итальянскими отношеніями на почвѣ самой Италіи. Мѣсто, которое когда-то отводилось въ Итальянскомъ Возрожденіи бѣглымъ итальянскимъ грекамъ, заняли свои греки изъ Сициліи и Калабріи. Такъ выдвинулось значеніе византійской письменности, какъ передаточнаго пункта для Италіи. И тутъ обнаружилось значеніе и славянской письменности. Она—византійская, по своему происхожденію. Чуть не вся цѣликомъ она переводная, но не всѣ источники ея извѣстны. Еще менѣе извѣстны источники славяно-русскаго фольклора, нашихъ народныхъ легендъ и духовныхъ стиховъ, а черезъ нихъ и нашихъ былинъ. Пока что, а, можетъ быть, и разъ навсегда, данныя славяно-русской словесности могутъ помочь византинизму, и черезъ него и вообще исторіи литературы.

Въ подобныхъ изысканіяхъ и разработкѣ подобныхъ теорій большую службу сослужили Веселовскому легенды о царѣ Соломонѣ и его врагѣ и помощникѣ при постройкѣ храма Китоврасѣ или Морольфѣ.

Соломонъ строитъ храмъ, но ему не справиться, и приходится прибѣгнуть къ какой-то силѣ, къ демону Китоврасу. Хитростью и божественнымъ заклятіемъ удается завлечь Китовраса и заковать его въ цѣпи. Злой духъ служитъ, такимъ образомъ, священному дѣлу построенія храма. Плѣненный Китоврасъ указываетъ на „шамиръ“, при помощи котораго обтесываются камни для постройки [1]). Эта талмудическая легенда получаетъ особенное освѣщеніе въ связи съ цѣлымъ рядомъ другихъ, гдѣ также какъ бы два героя: одинъ добрый, другой злой. Таковы легенды о мірозданіи, въ которыхъ Богъ и Сатанаилъ оказываются соучастниками; таковы и преданія о крестномъ древѣ, происходящемъ изъ райскаго древа, но находящемся въ рукахъ злыхъ духовъ. Смыслъ всѣхъ этихъ легендъ объясняется дуалистическими вѣрованіями. Богъ и Сатана равносильны. Одна часть мірозданія—дѣло Божье, а другая—дѣло дьявола. Отсюда слѣдуетъ, что легенды о царѣ Саломонѣ болгарскаго происхожденія. Они—оттуда, изъ этой колыбели средневѣковыхъ сектъ: потареновъ и катаровъ, носившихъ на Западѣ краснорѣчивое названіе Bulgari, Bulgri, Bogri, а у насъ извѣстныхъ подъ названіемъ *богомиловъ*. Одно изъ самыхъ тяжкихъ

---

[1]) Полное заглавіе этого изслѣдованія Веселовскаго приведено выше въ текстѣ.

обвиненій противъ богомиловъ заключалось въ томъ, что, по ихъ ученію, „нѣсть Богъ сотворилъ небесе, ни земля, ни всѣхъ силъ видимыхъ“, а „по діаволе воли суще вся: небо, солнце, звѣзды, воздухъ, земля, человѣкъ, церкви, кресты и вся Божья дьяволу предаютъ и просто вся движущіяся на земли, и съдушная, и бездушная, діаволомъ зовутъ“. Въ этихъ послѣднихъ словахъ несомнѣнное полемическое преувеличеніе. Разногласіе съ православными заключается не въ томъ, что богомилы вѣрили въ чорта вмѣсто Бога; все дѣло въ признаніи равносильными обоихъ началъ,—и злого, и добраго. Наслѣдники манихеевъ и павликіянъ, богомилы твердо стояли на томъ принципѣ дуализма, что пришелъ съ востока, гдѣ весь міръ представлялся взаимодѣйствіемъ двухъ борющихся началъ.

Вотъ, стало-быть, путь, по которому шли съ востока сказанія. Онъ объясняетъ распространеніе не только одной Соломоновской легенды и легенды о мірозданіи. Отнюдь. Богомилы были разсказчиками. Притчами вели они свою проповѣдь. Многіе сюжеты прошли поэтому на западъ какъ „богомильскія басни“. И шли они преимущественно въ народное сознаніе, отвѣчая на пытливый интересъ къ вопросу о злѣ вообще. Случайнымъ и фаталистическимъ кажется міръ простому человѣку, неспособному осмыслить всю его осложненность. „Дуалистическая доктрина,— говоритъ Веселовскій,—объясняла народу въ образахъ, доступныхъ его фантазіи, происхожденіе зла на землѣ, тогда какъ богословы церкви ставили вопросъ слишкомъ отвлеченно, требуя извѣстнаго усилія мысли, чтобы помирить съ понятіемъ Единаго Бога, источника всякаго блага, понятіе зла, какъ чего-то подвластнаго ему“.

Гипотеза объ распространеніи легендъ на Западъ черезъ богомильство въ поэтикѣ Веселовскаго имѣетъ двоякое принципіальное значеніе. Одно изъ нихъ въ значительной степени историко-литературное, другое ведетъ и къ обобщенію строго-теоретическаго характера.

Остановимся сначала на первомъ. Если Бенфеевская теорія какъ бы обходила значеніе Византіи, то гипотеза Веселовскаго ставила, напротивъ, Византію, какъ узелъ первостепеннаго передаточнаго значенія. Изъ Византіи шло два пути: одинъ на западъ, а другой—на сѣверъ. Тѣ же самыя сказанія направлялись къ народамъ запада и въ славяно-русскій міръ. Стало-быть, сходство между извѣстнаго рода сюжетами на западѣ и на востокѣ Европы не предполагаетъ между ними взаимодѣйствія, а опредѣляется и тутъ, и тамъ сказывающимся однимъ и тѣмъ-же вліяніемъ. Но если на западѣ дуалистическій характеръ сказаній затемняется, гонимый и искореняемый церковью, онъ сохраняется лучше на востокѣ и не въ письменности, а въ народно-поэтической традиціи, неуловимой для церковнаго воздѣйствія. Въ наиболѣе чистомъ видѣ „богомильскія басни“ разсказываются даже не у славянъ, а еще восточнѣе, у инородцевъ Поволжья, Урала и Сибири, къ которымъ проникли богомильскія басни отъ славянъ и среди которыхъ, не преслѣдуемыя тутъ вовсе, они и сохранились въ самомъ чистомъ видѣ. Двигаясь съ запада на востокъ, при изученіи данныхъ фольклора, воочію убѣждаешься въ томъ, что чѣмъ дальше отъ центра цивилизаціи, тѣмъ лучше народная память. Это очень важное наблюденіе съ методологической точки зрѣнія. Оно уменьшаетъ сравнительную убѣдительность чисто-географическихъ соображеній при передачѣ сказаній. Дѣло не въ приближенности къ центру, откуда идетъ сказаніе, дѣло въ томъ, гдѣ, пройдя долгій и сложный путь, оно лучше сохранилось. Сравнительный методъ позволяетъ въ такомъ случаѣ возста-

новлять утраченное. Востокъ Европы при изученіи сказаній пріобрѣтаетъ большое значеніе. Что найдется здѣсь, то когда-то, можно-думать, существовало и на западѣ. Подъ вліяніемъ такого рода соображеній Веселовскій и не упускалъ никогда случая воспользоваться данными славяно-русскаго фольклора.

Но при изученіи того-же самаго состава легендъ, который можетъ входить въ разрядъ „богомильскихъ басенъ“ обнаружилось, что между востокомъ и западомъ Европы существуетъ и непосредственное взаимодѣйствіе, обнаружилось, что кое-что изъ Соломоновой легенды взято нами съ запада, что нашъ фольклоръ, какъ географически, такъ и въ смыслѣ заимствованія стоитъ въ отношеніи къ западу совершенно такъ же, какъ и инородческій фольклоръ къ нашему. И вліяніе съ запада на востокъ чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе увеличивается, возростая до самого XVIII в. и позже. Пути различны. Отъ Италіи къ далматинцамъ, отъ далматинцевъ къ чехамъ и полякамъ и дальше черезъ Бѣлоруссію въ центръ Россіи, другой—отъ Франціи въ Германію и отсюда прямо въ Россію. Это—уже путь позднѣйшій; по немъ уже идетъ народная книга, не рукописная, а печатная, идетъ уже лубочная сказка и лубочная картина. Обобщивши всѣ эти соображенія, можно, стало-быть, сказать, что съ востока идетъ теченіе на западъ и оно какъ-бы поворачиваетъ въ центральной Европѣ назадъ, чтобы, заглянувъ на Сѣверъ, въ Скандинавію, сѣвернымъ путемъ, черезъ Россію и сибирскихъ инородцевъ вернуться вспять въ ту Центральную Азію, что такая же буддійская, какъ и Азія, пославшая на западъ свои сказанія, а одновременно дальше дойти до Китайской стѣны, до Тихаго Океана.

Уже эта чисто-географическая схема блужданія сказанія сама собою указываетъ и на ея культурно-историческій смыслъ. Переходъ сюжета отъ одного народа къ другому дѣло не случая, какъ часто представляютъ себѣ изслѣдователи, подхватившіе теорію заимствованій. Переходъ этотъ—актъ культурно-историческаго воздѣйствія. Онъ совершается вмѣстѣ съ распространеніемъ цивилизаціи. Пока есть древнему востоку, что даровать болѣе молодому западу, западъ черпаетъ изъ причудливой пестроты его кошницы. Съ XII вѣка и позднѣе, съ паденія Константинополя, востоку уже нечего дать западу, и тогда-то и начинается другое теченіе—съ запада на востокъ.

Представленная схема передачи сказаній не можетъ, конечно, считаться разъ навсегда установленной для всякаго рода сказаній. Установленная для одной группы, для другой она можетъ-быть и отнюдь непримѣнимой. Каждый разъ, какъ предстоитъ изслѣдовать новую группу сказаній, должна быть проработана вся проблема, какъ разъ такъ, какъ изучалъ Веселовскій литературное общеніе востока и запада, т. е. должны-быть приложены всѣ старанія, чтобы опредѣлить пути международныхъ сношеній и условія, создававшія ихъ. И это-то и составляетъ основную проблему. Интересъ перемѣщается. Въ сущности такого рода историко-литературные вопросы становятся вопросами культурно-историческими. Дѣло идетъ о взоимодѣйствіи культурныхъ вліяній.

Но какъ возникли сказанія? Вотъ, на что не пыталась и по самому существу своему и не могла пытаться отвѣтить теорія заимствованій. Вѣдь не только эмигрировали, не только живутъ и бродятъ дальше, видоизмѣняясь и обновляясь повѣствовательные темы или сюжеты. Откуда они въ окончательномъ подсчетѣ? А тутъ еще продолжаютъ накопляться факты

совпаденій и сходствъ такіе, которыхъ никакъ не объяснить заимствованіями, напримѣръ, уже упомянутыя сказанія о мірозданіи вовсе не принадлежатъ лишь находящемуся въ общеніи европейско-азіатскому міру. Такія же сказки разсказываютъ и современные дикари. Дикарскій фольклоръ, американскій, австралійскій, негрскій, полинезійскій вноситъ все большій разладъ въ кажущуюся стройность-теоріи заимствованій и тогда-то нарождается еще одна система въ объясненіи сказаній. Къ ней, чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе пристально присматривается Веселовскій. Теорія, которую я здѣсь разумѣю, эта—теорія въ значительной степени безъимянная. Ее можно было-бы назвать теоріей *самозарожденія*. Широко пользуясь сравнительнымъ методомъ, преимущественно Андрью Лангъ въ цѣломъ рядѣ своихъ сочиненій старался показать, что изъ извѣстныхъ культурно-историческихъ отношеній, черезъ которыя необходимо проходятъ, какъ все человѣчество вообще, такъ и отдѣльные племена и народы, возникаютъ темы сказаній, продолжающія потомъ жить дальше и послѣ того, какъ отношенія эти измѣнились. При этомъ роціональное при извѣстныхъ отношеніяхъ перестаетъ быть таковымъ, когда отношенія эти исчезли; и такова-то и есть сказка. Наиболѣе наглядный примѣръ, подтверждающій возможность чего-либо подобнаго, представляетъ собою статья Крука, объяснявшая довольно своеобразно эпизодъ возвращенія Одиссея на Итаку. Крукъ обратилъ вниманіе на то, что женихи Пенелопы—ея родственники и что ни Лаэртъ, ни Телемакъ не противятся ихъ появленію. Такимъ образомъ, женихи Пенелопы какъ будто-бы, по какому-то праву, предъявляютъ ей требованія. Крукъ объяснилъ это обстоятельство тѣмъ, что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ пережиткомъ древнихъ брачныхъ отношеній, въ которыхъ женщина принадлежала всему роду. Эпизодъ съ женихами Пенелопы и изображаетъ это древнее осуществленіе права въ такой моментъ, когда единоличный бракъ уже возникъ.

Веселовскій, повидимому, именно, на эту статью отозвался высказанной имъ въ „Трехъ главахъ изъ исторической поэтики“ гипотезой объясненія эпизода изъ былинъ о Добрынѣ Никитичѣ, когда онъ является во-время домой, чтобы воспротивиться браку своей жены съ Алешей Поповичемъ. По мнѣнію Веселовскаго, тутъ въ основѣ своей одно изъ двухъ: или возвращеніе женщины въ кланъ по смерти мужа, съ правомъ на нее оставшихся въ живыхъ родственниковъ, или, такъ называемый, левиратъ, т. е. переходъ жены отъ старшаго брата къ младшему. Не даромъ Алеша—побратимъ Добрыни. „Въ началѣ дѣло могло идти о родичѣ, братѣ мужа; оттуда его притязанія на вдову“. Такого рода мотивы могутъ возникать у разныхъ народовъ одновременно. Особенно многочислены разсказы о помощи человѣку какимъ-то таинственнымъ животнымъ. Рыба чудесно возвращаетъ магическое кольцо, левъ служитъ вѣрой и правдой витязю, птица оказывается вѣщей и т. д. Такого рода сюжеты оказались широко-распространенными среди дикарей. Они связаны тамъ съ извѣстными и у индоевропейскихъ народовъ разсказами и превращеніи человѣка въ животныхъ. Но у дикихъ, преимущественно у краснокожихъ Сѣверной Америки такого рода разсказы носятъ особый отпечатокъ. Это—разсказы о происхожденіи цѣлаго рода или цѣлаго племени отъ какого-нибудь животнаго. Соотвѣтствующіе разсказы—несомнѣнно тотемистическаго происхожденія, и мы опять таки смѣло можемъ предположить ихъ самозарожденіе, самостоятельно у разныхъ народовъ.

Теорія самозарожденія, если она не является принципіальной про-

тивницей миѳологической теоріи, то теорію заимствованія она, какъ будто-бы, отвергаетъ въ корнѣ.

Иначе думалъ, однако, Веселовскій. По мѣрѣ того, какъ мысль его все болѣе привыкала къ теоріи самозарожденія, и въ этомъ убѣждали его и собственныя сближенія, онъ старался примирить обѣ враждующія теоріи. Первой попыткой явилась теорія *встрѣчныхъ теченій*. Согласно ей странствующее сказаніе осѣдаетъ на подготовленной почвѣ, тамъ, гдѣ уже существуетъ нѣчто схожее. Вотъ читаетъ средневѣковый поэтъ Овидія и Тибулла и въ его воображеніи встаетъ образъ ревнивца, главной помѣхи любви. Средневѣковый поэтъ изъ весеннихъ пѣсенъ уже знакомъ съ ревнивцемъ, онъ представляется ему помѣхой къ плясовой радости и веселому эротизму хороводныхъ игрищъ Тогда оба ревнивца сливаются воедино. Представленія совершенно различныя и чуждыя другъ другу въ особыхъ культурно-историческихъ условіяхъ встрѣтились въ сознаніи поэта, и отсюда—li jelos и les medisants трубадуровъ и труверовъ. Но теорія встрѣчныхъ теченій лишь поправка. Она носитъ еще довольно случайный характеръ. Это не вполнѣ обобщеніе. И вотъ у Веселовскаго все болѣе опредѣленно формулируется поэтика сюжетовъ и повѣствовательныхъ темъ ввидѣ окончательной и вполнѣ обобщенной теоріи. Онъ находитъ, наконецъ, объясненіе не только взаимнымъ отношеніямъ странствованія сказаній и ихъ самозарожденія въ извѣстныхъ условіяхъ, но и чему то еще болѣе сложному—взаимнымъ отношеніямъ сюжетовъ, въ наше время, создаваемыхъ поэтами и романтистами на основаніи „человѣческихъ документовъ“, какъ говорятъ теоретики современнаго реализма съ одной стороны, и продолжающагося еще до сихъ поръ вліянія старыхъ повѣствовательныхъ темъ съ другой.

Окончательная формулировка поэтики сюжетовъ при жизни не была однако еще формулирована Веселовскимъ. Мы ознакомимся съ ней лишь теперь, скоро, когда появится посмертная глава его „Исторической Поэтики“. Но нѣсколько лѣтъ тому назадъ Веселовскій читалъ въ Университетѣ курсъ по поэтикѣ сюжетовъ, и я воспользуюсь этими лекціями, чтобы представить, каковы были его окончательные выводы [1]).

Сущность новой теоріи Веселовскаго сводится къ тому, чтобы различить въ какой-нибудь повѣствовательной темѣ *мотивъ* и *сюжетъ*. Оба понятія далеко не совпадаютъ Мотивъ свободно возникаетъ тутъ и тамъ, какъ художественное отраженіе жизни, и какъ однообразна и сравнительно схожа жизнь человѣческая при перевалѣ черезъ одни и тѣ же культурно-историческіе процессы, въ однихъ и тѣхъ же условіяхъ, при однихъ и тѣхъ же переживаніяхъ, такъ сравнительно однообразны и мотивы повѣствованія. Они, однако, лишь схожи, но далеко не тождественны; разныя имена и далеко не тѣ-же подробности; не тѣ-же краски видятся слагателямъ сказаній и знойной Индіи, и Исландіи. Магометанскій міръ знаетъ многоженство, и преслѣдуемая женщина страдаетъ отъ другихъ женъ своего мужа. Тотъ же мотивъ у народовъ, живущихъ въ условіяхъ единобрачія воспользуется отношеніями мачехи и падчерицы, свекрови и невѣстки и т. д. Но въ какомъ-либо опредѣленномъ мѣстѣ и при какихъ либо опредѣленныхъ условіяхъ часто, когда это нужно для цѣлей наставленія, мотивъ схематизируется, застываетъ его остовъ, и тогда то

[1]) Знакомству съ этими лекціями Веселовскаго я обязанъ оставленному при Университетѣ Б. П Сильверсвану, любезно предоставившему въ мое распоряженіе свои записки

онъ становится сюжетомъ. Образы могутъ измѣняться. Не надо непремѣнно предполагать ихъ полную устойчивость, но они все-таки вполнѣ опредѣленные образы. И вотъ, какъ таковые, они идутъ странствовать, какъ-бы уничтожая вокругъ себя схожіе мотивы, какъ-бы пожирая ихъ. Веселовскій устанавливаетъ схематическое различіе между мотивомъ и сюжетомъ. Мотиву соотвѣтствуетъ простая формула a+b. Напримѣръ злая женщина, при многоженствѣ—одна изъ женъ, при единобрачіи—мачеха или злая свекровь или просто обманщица, жена приближеннаго-измѣнника, какъ въ разсказахъ объ матери Карла Великаго, преслѣдуетъ другую женщину. Это—мотивъ Онъ непремѣнно долженъ осложниться другими. Такъ возникаютъ самыя несчастія гонимой. Схематически мы получимъ тогда a+b+b_1+b_2 и т. д. Ясно, что послѣдняя форма болѣе полная, болѣе занимательная. Она также, естественно, и легче уносится за предѣлы тѣхъ жизненныхъ условій, воспоминаній или иллюстрируемыхъ притчей принциповъ, чѣмъ первая простѣйшая. Она интересна большему кругу слушателей. Предположить самозарожденіе сюжета, естественно,—менѣе правдоподобно. Органически въ различныхъ мѣстахъ путь отъ мотива къ сюжету можетъ быть схоже пройденъ лишь постольку, поскольку онъ опредѣляется общими мѣстами повѣствовательныхъ пріемовъ и присоединеніемъ схожихъ мотивовъ. Если мужъ послѣ долгаго отсутствія возвращается домой, чтобы застать свою жену въ то время, когда его родичи отдаютъ ее вторично замужъ, пользуясь древнимъ правомъ—пережиткомъ брака всѣмъ родомъ, мужу естественно придти странникомъ (Одиссей) или пѣвцомъ-скоморохомъ (Добрыня). Но, напримѣръ, въ мотивѣ о преслѣдуемой женщинѣ или о разлученныхъ любовникахъ, если вводится разсказъ о захватѣ корсарами, то мы знаемъ, что это могло возникнуть всего вѣроятнѣе около Средиземнаго моря, на пути международныхъ морскихъ торговыхъ сношеній, гдѣ въ пристаняхъ въ ходу были разсказы объ ужасахъ морскихъ путешествій. Но здѣсь такое осложненіе мотива, такого рода образованіе сюжета возможны и въ глубокой древности, въ первые вѣка по Р. Хр., и въ эпоху Возрожденія.

Теорія заимствованій осталась, такимъ образомъ, непоколебленной. Самозарожденіе и странствованіе оказались лишь двумя послѣдовательными моментами развитія повѣствовательныхъ темъ.

Но это установленное уже различіе между мотивами и сюжетами даетъ возможность кое-что прибавить и къ довольно стройной, раньше разработанной, теоріи о заимствованіяхъ. Она, конечно, должна расшириться. Раньше Веселовскій, какъ историкъ литературы, принималъ во вниманіе странствованіе сказаній преимущественно съ востока на западъ черезъ Византію и богомиловъ-катаровъ, либо, минуя Византію, черезъ сицилійскихъ грековъ или непосредственно въ Европу, въ эпоху крестовыхъ походовъ, какъ шла, по его мнѣнію, напримѣръ, легенда объ Іосифѣ Аримаѳейскомъ, чтобы создать британскую легенду о св. Гралѣ. Его интересовалъ также путь изъ Византіи на Русь, путь изъ центра Европы на скандинавскій сѣверъ, распространеніе на востокъ посредствомъ романо-славянскихъ и германо-славянскихъ культурныхъ общеній. И дальше на востокъ старался онъ увидѣть теченіе легендъ и сказокъ къ инородцамъ, изъ Россіи въ Сибирь до самаго Сахалина. Теперь въ широкомъ обобщеніи приходилось вводить въ систему и такія явленія, какъ пересажденіе европейской сказки въ Африку или Америку, въ туземную среду. И это оказалось поводомъ для интересныхъ наблюденій. При столкновеніи

европейской и дикарской сказокъ, онѣ обѣ стоятъ лицомъ къ лицу, чуждыя другъ другу. Тутъ особенно ясно чувствуется, насколько европейская сказка составляетъ нѣчто sui generis, нѣчто свое и самой логикой событій и самымъ накопленіемъ перипетій. Ее легко узнаешь и тогда, когда ее разсказываетъ туземецъ. Но рядомъ съ ней, когда туземецъ разсказываетъ сказку свою, ее нельзя не узнать, даже, если этотъ туземецъ пріобщился европейской культурѣ. Крещенный и обрусѣвшій алеутъ разсказываетъ (въ Аляскѣ) объ Иванахъ и Катеринахъ, но сказка его близка сказкѣ краснокожихъ Америки, а вовсе не блѣднолицыхъ русскихъ сосѣдей. И въ первый моментъ такъ и живутъ оба типа бокъ-о-бокъ. Они не могутъ слиться. Ихъ еще взаимно отталкиваетъ различіе самого склада, самого замысла, самой логики. При такихъ обстоятельствахъ, по мнѣнію Веселовскаго, происходитъ то, что онъ называетъ *вкрапливаніемъ* сюжетовъ болѣе сильной цивилизаціи въ чужую среду. Только вслѣдъ за нимъ начнется настоящее воздѣйствіе, а потомъ и взаимодѣйствіе.

И тогда окончательно будетъ пройденъ путь не только отъ мотива къ сюжету, а уже и отъ сюжета къ опредѣленной разновидности повѣствовательной поэзіи. Въ концѣ его—вся та пестрота повѣствовательныхъ темъ, которой питается поэзія до самыхъ развитыхъ стадій своей эволюціи, до осложненныхъ школъ художественнаго творчества. А на почвѣ этого общаго, на этихъ основныхъ данныхъ поэзіи выростаетъ самосознаніе личности поэта съ сознательнымъ возвращеніемъ назадъ, съ новой оцѣнкой уже пережитаго для новыхъ претвореній и воплощеній.

Разобравъ сюжетъ „о женѣ въ ларцѣ“ въ своемъ предисловіи къ русскому переводу „Тысячи одной ночи“, Веселовскій такъ заканчиваетъ это предисловіе: „Мы прослѣдили судьбу одной восточной повѣсти отъ древнихъ источниковъ, еще не успѣвшихъ влиться въ русло Сказокъ Тысячи и Одной Ночи до ихъ европейскихъ литературныхъ и народныхъ отраженій. Тѣ же формы и очертанія поочередно служили выраженіемъ фаталистической идеи и средневѣковаго ригоризма, беззастѣнчивой шутки и игривой фантазіи Аріосто, которой такъ подстать восточные мотивы. Въ его Orlando Furioso та же широко раскидывающаяся декорація, то же обиліе красокъ и невѣроятныхъ приключеній, феи, волшебники и роковая сила любви; но въ этой фантасмагоріи, расплывающейся къ окраинамъ, есть твердое зерно, котораго нѣтъ въ Сказкахъ Тысячи и Одной Ночи: міръ личности, отзвуки рыцарства, идеалы чести и подвига: не только impeto d'amore, но и disio di laude (XXV, I); элементъ дѣйствія и веселой энергіи, невольно охватывающей читателя“.

III.

Отъ разсмотрѣнія главнѣйшихъ моментовъ эволюціи поэзіи и роли въ нихъ личности поэта, генія, мы перешли къ вопросамъ о сюжетахъ, мотивахъ и повѣствовательныхъ темахъ, составляющихъ самую сущность поэзіи, ея содержаніе. Но что-же такое сама по себѣ поэзія? Историческая поэтика отвѣтитъ на этотъ вопросъ, постаравшись прежде всего объяснить себѣ *происхожденіе поэзіи*. Вопросъ трудный, но его нельзя миновать. Свою теорію происхожденія поэзіи Веселовскій изложилъ въ законченномъ видѣ, въ своихъ „Трехъ главахъ изъ исторической поэтики“.

Когда Веселовскій разошелся съ миѳологами по вопросу о происхожденіи сюжетовъ и выдвинулъ свою теорію заимствованій, ему ясно пред-

ставилось, что народные обряды и обрядовыя пѣсни подвести подъ теорію заимствованій ни въ коемъ случаѣ нельзя. Обрядъ—нѣчто изначальное. Оттого въ статьѣ о „сравнительной миѳологіи и ея методахъ“ онъ писалъ: „быть не заимствуется, а создается“; „отъ обряда, обрядовой пѣсни, заговора—долженъ отправляться изслѣдователь, желающій возсоздать общія черты древнѣйшей миѳологіи, при чемъ все равно, вздумаетъ ли онъ ограничиться одной народной особью, или распространить свое обозрѣніе на вѣрованія цѣлой расы. Только придя къ нѣкоторымъ цѣльнымъ выводамъ на основаніи указанныхъ матеріаловъ, можетъ онъ обратиться къ другимъ родамъ народной поэзіи“... Въ приведенныхъ словахъ на изначальность обряда указывается, съ точки зрѣнія изслѣдованія по исторіи первобытной религіи. Однако, если обрядъ изначальная форма религіознаго сознанія, то вѣдь и его поэзія, т. е. пѣсня, входящая въ его составъ, также должна быть признана изначальной. Такой выводъ напрашивался самъ собою. И Веселовскій въ цѣломъ рядѣ своихъ статей занятъ народной обрядностью. Онъ никогда не упускалъ ея изъ виду. Слишкомъ интересовалъ этотъ загадочный обрядъ, который можетъ оказаться истинной колыбелью поэзіи, въ смыслѣ *самозарожденія поэтическихъ формъ*. Такъ подошелъ Веселовскій къ самому первому вопросу всякой исторической поэтики, къ вопросу о *происхожденіи поэзіи*. Веселовскій полагалъ, что знакомясь съ обрядами, прослѣживая въ нихъ „чередованіе современнаго съ древнимъ“ можно тутъ, въ этой исконной области „дѣйства“ и „хорового начала“, т. е. дѣйствія, увлекающаго цѣлую общину,—какъ онъ выражается,—*„услѣдить выдѣленіе пѣсни изъ обрядовой связи“*.

И эту возможность Веселовскій очень высоко цѣнитъ. Она дастъ,—по его мнѣнію,—устойчивость самымъ основнымъ его построеніямъ.

Обращаясь къ такимъ первоначальнымъ явленіямъ, какъ зарожденіе поэзіи, вѣдаясь съ чѣмъ-то, что случилось тамъ, далеко позади, на зарѣ человѣческой жизни, будетъ естественно, идя по пути проложенному Тайлоромъ и Лёббокомъ обратиться за аналогіями къ современнымъ некультурнымъ народамъ. У нихъ довольно ясно видно это „выдѣленіе пѣсни изъ обрядовой связи“. Но историкъ, а не фольклористъ и не антропологъ, непремѣнно долженъ быть смущенъ фактами, полученными изъ чтенія путешествій и миссіонерскихъ описаній. Тутъ помогаетъ однако то, что достигнуто при изученіи вѣрованій и обрядовъ культурныхъ народовъ, что добыто тщательнымъ сниманіемъ послѣдовательныхъ культурно-историческихъ наслоеній и постепеннаго, но твердаго и осторожнаго обнаруживанія наиболѣе древняго въ современныхъ пережиткахъ историческихъ народовъ У тѣхъ и у другихъ, у современныхъ дикарей и у древнихъ культурныхъ народовъ, необходимо схожее разсматривать при свѣтѣ схожаго. Тогда, „въ случаѣ совпаденія,—писалъ Веселовскій,—при отсутствіи вліянія одной сферы на другую, факты, намѣченные среди культурной народности, могутъ быть признаны за дѣйствительныя переживанія болѣе древнихъ бытовыхъ отношеній и, въ свою очередь, бросить свѣтъ на значеніе соотвѣтствующихъ формъ въ народности, оставшейся на болѣе раннихъ ступеняхъ развитія. Чѣмъ болѣе такихъ сравненій и совпаденій и чѣмъ шире занимаемый ими районъ, тѣмъ прочнѣе выводы, особенно если къ нимъ подберутся аналогіи изъ нашихъ памятей о древнихъ культурныхъ народностяхъ“.

[1]) „Вѣстникъ Европы“. 1873 г. Октябрь.

„Выдѣленіе пѣсни изъ обрядовой связи“, т. е. предположеніе, что первую ячейку поэзіи надо искать въ разнообразныхъ дѣйствахъ народнаго календаря, это и составляетъ одну изъ наиболѣе оригинальныхъ мыслей „Исторической Поэтики“ Веселовскаго.

Впервые Веселовскій подошелъ къ такому изученію обрядовъ, которое имѣло бы значеніе для „выдѣленія поэзіи изъ обрядовой связи“ въ большомъ отдѣлѣ своихъ „Разысканій“: „Румынскія, славянскія и греческія коляды“. Прежде всего было важно тутъ установить,—и это удалось,—участіе въ этихъ игрищахъ сначала на каланды и на сатурналіи, а послѣ, въ христіанскую пору, на святки, мимовъ, ателановъ и другихъ потѣшниковъ. „Передъ нами,—пишетъ Веселовскій,—на сценѣ празднованія колядъ, весь персоналъ народнаго театра, кривляющійся и побирающійся, ряженые, „окрутники, комическія шествія“ и т. д. Когда-то въ древности, часть этихъ потѣшниковъ отдѣляется отъ обряда, образуетъ профессію и, переходя изъ оркестра на сцену, создаетъ особый комическій театръ. Это уже дифференціація искусства народнаго и появленіе искусства болѣе сложнаго, интегрировавшагося въ самостоятельную дѣятельность. Но проносится проповѣдь Христа, и гибнетъ старое искусство. Тогда опять поднявшійся было мимъ спускается въ народъ, сливаясь тамъ съ его низменными потѣшниками“, и тянется скорбная, безправная, преслѣдуемая церковью и, по самому закону, презираемая жизнь ателановъ, жонглеровъ, шпильмановъ, скомороховъ. Это не жизнь, а горькое пресмыканіе. Казалось вотъ-вотъ и порвется эта нить соединяющая народную обрядность съ возможными впредь и уже кое-какъ нарождавшимися изъ нея новыми формами поэзіи. Однако нить не прерывается. Безправные юридически, гонимые церковью, эти бродячіе пѣвцы были тѣмъ не менѣе вхожи въ народъ, являлись на его игрища, свадьбы, пиры, турниры, похороны и т. д. „Такимъ образомъ съ одной стороны сохраняется кое-какъ античная культура, сохраняется не книжно, а путемъ личной передачи, а съ другой стороны подготовляется и новое возрожденіе новаго искусства современныхъ народовъ а, стало быть, и новая дифференціація въ средѣ народныхъ потѣшниковъ, ихъ разрывъ съ обрядовымъ обиходомъ и созданіе ими вновь новой уже литературной среды“. Въ то время, какъ „одна часть жонглеровъ спускается до званія площаднаго шута, возбуждающаго смѣхъ циническими выходками, и шарлатана—знахаря, другіе идутъ въ литературу и не только поютъ сложенныя другими пѣсни, но и сами слагаютъ ихъ и перерабатываютъ старыя“. Это—жонглеры, упоминаемые въ эпоху трубадуровъ, состоящіе при какомъ-нибудь Вильгельмѣ графѣ Пуату и Бертранѣ-де-Борнѣ и сами выдѣляющіе изъ своей среды разныхъ Маркабрю или Пейролей.

Таково было, конечно, въ самыхъ общихъ чертахъ, самое первое отмѣченное Веселовскимъ „выдѣленіе поэзіи изъ обрядовой связи“. Но такъ какъ дѣло идетъ о современныхъ народахъ, наслѣдникахъ антика, его можно назвать лишь *новообразованіемъ*

Оно однако показывало путь. Оно влекло дальше усилія ученаго, обѣщая дать многое и для исторической поэтики. Для этого надо было еще сквозь всю многовѣковую осложненность сбитой и видоизмѣненной христіанствомъ обрядности современныхъ народовъ высмотрѣть ихъ древнюю, раннюю обрядность и тамъ прослѣдить уже не роль артиста на обрядовомъ праздникѣ, а самые первые шаги поэтическаго слова, жеста, музыкальнаго звука. Для этого не годились коляды, не шли уже, въ зна-

чительной степени, ставшія частью оффиціальной церковности каланды и сатурналіи. Мысль все болѣе привязывалась къ такимъ обрядамъ, которые отражаютъ самые древніе и основные еще даже вовсе не жреческіе обряды европейскихъ народовъ. Работа выдѣлявшая это: самое древнее, была сравнительно поздняя статья Веселовскаго: „Гетеризмъ и побратимство въ купальской обрядности".

Народныя обрядовыя дѣйства Веселовскій расположилъ *по четыремъ большимъ отдѣламъ*, при чемъ въ каждый изъ нихъ онъ вносилъ совершенно опредѣленныя пѣсни европейскихъ народовъ, извѣстныя до сихъ поръ, т. е. отнюдь не предполагаемыя и гипотетическія, а совершенно реальныя. Такъ, конечно, и долженъ поступать ученый, остающійся и въ области теоріи историкомъ по преимуществу. *Отдѣлъ 1-й*— это *встрѣча зимы и лѣта*. Сюда относятся нѣмецкіе и чешскіе „споры зимы и лѣта", обрядовыя изгнанія на среднепостное воскресеніе съ ихъ отраженіями въ Cantus de Cuculo IX в., съ подобными спорами у Ганса Сакса и съ Summer's last will and testament Томаса Наша. Этотъ отдѣлъ кончается „чествованіемъ побѣдителя", т. е. лѣта въ обрядахъ майскаго короля и графа, маджіо, „завиваніе березки" и проч. *2-й отдѣлъ* составляютъ обряды *сродные Адоніямъ*. Сюда относитъ Веселовскій „Дикую Охоту" съ одной стороны и легенды о Линѣ, Адонисѣ, Гилосѣ, Литіэрзѣ, Діонисѣ и проч. съ другой. Пляски и вообще дѣйство этого отдѣла представляютъ античные обряды Адоній и наши Кострубонько и Ярило, Кострома, новогреческій Зафиръ и Лазарь, французскій le fiancé du mois de Mау въ описаніи Маннгардта. Мы на почвѣ той купальской обрядности, которой и была посвящена статья о „Гетеризмѣ и побратимствѣ". Тутъ раскроется смыслъ этого праздника, при чемъ была сдѣлана и попытка „различить нѣсколько стадій ея праисторическаго и историческаго развитія". Отмѣтивъ отношенія этого праздника къ явленіямъ природы, въ ихъ связи съ гетеризмомъ и отражающимися въ немъ любовными мотивами, въ частности, и съ побратимствомъ, Веселовскій писалъ тогда: „Въ началѣ это общинно-родовой праздникъ, знаменовавшійся браками и принятіемъ въ родъ, въ общеніе предковъ. Эротизмъ и похоронный элементъ ведетъ начало изъ этого источника. На этой бытовой основѣ развился натуралистическій миѳъ объ умирающемъ богѣ и антропоморфическія пары: Адониса и Афродиты, Купала или Ивана и соотвѣтственнаго ему женскаго образа. Еще позже—пѣсня объ Иванѣ и Марьѣ, отражающая отношенія, когда-то обычныя или выражавшія существенное содержаніе обряда, но теперь отверженныя". Оттого къ этому же отдѣлу отнесены и многія хороводныя игры, какъ „Царенко" и „Шумъ", концона del nicchio и западно-европейская плясовая тема о „плохо вышедшей замужъ женщинѣ" (la malmariée). Отдѣльно стоятъ *„аграрныя хороводныя игры"*. Это— *отдѣлъ 3-ій*. Хороводныя игры „Ленъ" и др. вродѣ: „Plantons la vigne", плуговая игра на святки у румынъ, у насъ и у нѣмцевъ объясняются здѣсь, какъ подражаніе работѣ. Большой *4-ый отдѣлъ* составляютъ „свободныя отъ пріуроченія" обряды. Тутъ и *заплачки* и *свадебныя пѣсни*. Онѣ не потребовали уже никакого сложнаго научнаго изысканія особенно съ тѣхъ поръ, какъ Когель, въ статьѣ о древне-германской поэзіи въ Grundriss'ѣ Пауля и въ вышедшемъ уже томѣ своей исторіи нѣмецкой литературы, показалъ, что схожія съ бытующими до сихъ поръ славянскими свадебными пѣснями—заплачками пѣсни несомнѣнно существовали и у германцевъ.

Все это сообщаетъ Веселовскій, все-таки, какъ онъ выражается, „*чередуя современное съ древнимъ*“, т. е. не размежевывая новообразованія и сохранившееся отъ древности и не давая указаній читателю для того, чтобы установить *историческую постепенность* „выдѣленія пѣсни изъ обрядовой среды“, поскольку дѣло идетъ объ обрядовой поэзіи европейскихъ народовъ. Однако заканчивая параграфъ о брачныхъ пѣсняхъ и заплачкахъ, Веселовскій говоритъ: „мы разсмотрѣли въ краткомъ очеркѣ разные виды хоровыхъ дѣйствъ, жившихъ или еще доживающихъ среди культурныхъ народностей“; „ихъ легко *приравнять къ категоріямъ, установленнымъ нами для народностей некультурныхъ*“. Прежде всего мы имѣемъ „*проявленіе хорической поэзіи, связанной съ дѣйствомъ*“, при чемъ *поводы* къ нему, какъ говоритъ Веселовскій, „даны были условіями быта, очередными и случайными“. Подъ „очередными“ бытовыми условіями надо разумѣть все то, что обнимается „*календарнымъ обрядомъ*“, все, что входитъ въ обрядовую поэзію и изученіе чего провѣрено наблюденіемъ надъ бытомъ культурныхъ народовъ въ древности по историческимъ источникамъ. Тутъ въ связи съ календарнымъ обрядомъ представляется въ высшей степени важная эволюція; поэзія тутъ растетъ и въ содержаніи, и въ самыхъ своихъ внѣшнихъ формахъ. Центральное мѣсто занимаетъ при этомъ образованіе изъ обряда уже культа. „Когда простѣйшее анимистическое міросозерцаніе,—пишетъ Веселовскій,—вышло къ болѣе опредѣленнымъ представленіямъ божества и образамъ миѳа, обрядъ принялъ болѣе устойчивыя формы *культа*, и это развитіе отразилось на прочности хорового дѣйства: явились религіозныя игры, въ которыхъ элементъ моленія и жертвы поддерживался символической мимикой, значеніе которой мы знаемъ... И въ то же время развитіе миѳа должно было отразиться на характерѣ поэтическаго текста, выдѣлявшагося изъ первоначальнаго хороваго синкретизма, гдѣ онъ игралъ служебную роль: обособлялись внутри и внѣ хороваго состава пѣсни съ содержаніемъ древнихъ повѣрій, пѣсни о родовыхъ преданіяхъ, которыя мимируютъ, на которыя ссылаются, какъ на историческіе памятники“. „Случайными“ условіями быта называется то, что создаетъ заплачку и брачную пѣсню, когда бракъ обрядовой, бракъ родомъ уже перестаетъ существовать, т. е. то, что „внѣ календаря“, но не „внѣ обряда“. А рядомъ съ этимъ,—и тутъ третья категорія,—то, что уже совершенно случайно, т. е. совсѣмъ „внѣ обряда“. Тутъ мы имѣемъ всю обширную область „гимнастическихъ игръ, маршевыхъ пѣсенъ, хоровыхъ и амобейныхъ пѣсенъ за работой“, скажемъ,—пѣсни военныя и рабочія. Значеніе этихъ послѣднихъ недавно такъ ярко представлено проф. Бюхеромъ въ его книгѣ „Работа и Ритмъ“. Военной пѣснѣ и ея соціальной роли въ жизни первобытнаго человѣка было посвящено много интересныхъ страницъ и въ книгѣ Гросса о первобытномъ искусствѣ.

Такъ приближается Веселовскій къ разрѣшенію вопроса о происхожденіи поэзіи. Я говорю приближается потому, что въ сущности въ поэтикѣ Веселовскаго,—и это очень важно,—разсмотрѣніе первобытной поэзіи культурныхъ народностей и аналогіи изъ поэзіи некультурныхъ народовъ его отнюдь не разрѣшаютъ. Мы сейчасъ увидимъ, что въ свои разсужденія Веселовскому приходится ввести нѣкоторыя соображенія по существу выходящія за предѣлы исторической поэтики.

Мы видѣли, что „условія быта“—„*поводы къ проявленію* хорической поэзіи“. Почему, какимъ образомъ „условія быта“, и въ обрядѣ и

внѣ его, оказываются поводами для проявленія поэзіи, это подробно объяснено Веселовскимъ, и это объясненіе можно признать краеугольнымъ камнемъ всѣхъ его построеній. „Подражательный элементъ дѣйства,—пишетъ Веселовскій,—стоитъ въ тѣсной связи съ желаніями и надеждами первобытнаго человѣка и его вѣрой, что символическое воспроизведеніе желаемаго вліяетъ на его осуществленіе. Психическо-физическій катарсисъ игры пристраивается къ реальнымъ требованіямъ жизни. Живутъ охотой, готовятся къ войнѣ,—и пляшутъ охотничій, военный танецъ, мимически воспроизводя то, что совершается на яву, съ идеями удачи и увѣренности въ успѣхѣ, какъ въ пѣснѣ о Роландѣ пораженіе обратилось въ крикъ народнаго самосознанія, такъ въ Суданѣ, когда Зорубы бываютъ разбиты Haupa'ми, они слагаютъ пѣсню, въ которой говорятъ о своемъ могуществѣ, трепетѣ непріятеля. Построеніе нашихъ заговоровъ освѣщаетъ значеніе мимической, обрядовой игры: при заговорѣ есть магическое дѣйство, въ самой формулѣ—элементъ моленія о томъ, чтобы желаемое совершилось, и эпическая часть. въ которой говорится, что это желаемое когда-то совершилось по высшей волѣ; пусть будетъ такъ и теперь. Эта эпическая часть является такимъ-же восполненіемъ дѣйства, символическаго волхвованія, какъ въ хорической пѣснѣ текстъ, развившійся постепенно на помощь ея мимическому моменту".

Мы имѣемъ здѣсь мысли, долго нарождавшіяся и имѣющія въ теоріи поэзіи цѣлую исторію. Элементъ заговора или заклинанія, съ присущей ему эпической частью, изображающей „желаемое", не разъ отмѣчали изслѣдователи обрядовой пѣсни. На него указалъ давнымъ давно, правда вскользь, по нѣсколько разъ въ своей книгѣ о колядахъ и проф. Потебня. За послѣднее время эта психологическая связь поэзіи и заговора и вообще художества и магіи получила уже самое широкое распространеніе. Ницше въ одномъ изъ афоризмовъ своей „Веселой Науки" даже категорически высказался, что „заговоры и заклинанія, вотъ—первоначальная форма поэзіи". Если встать на такую точку зрѣнія, то „выдѣленіе поэзіи изъ обрядовой среды" будетъ дѣйствительно не только стадіей развитія поэзіи, но обрядъ-то именно и окажется тѣмъ лономъ, на которомъ родилась поэзія. Она представится частью обряда, входящей въ его составъ, при чемъ ея древнѣйшая генеологія вглубь будетъ уже сливаться съ самимъ обрядомъ. Исторической поэтикѣ остается разрѣшить лишь вопросъ о возможности всякаго рода пѣсенъ, свиду не представляющихъ признаковъ связи съ обрядомъ, объяснить той же или сходной психологіей заговора или заклинанія и военную и рабочую, и любовную пѣсню, а для этого необходимо будетъ вѣдаться съ самой психологіей заговоровъ и заклинаній.

„Поводы" къ проявленію хорической поэзіи установилъ Веселовскій уже, отнюдь, не какъ историкъ литературы. Въ нить его рсзсужденій проникаетъ теперь и нѣчто со стороны. Мы вновь подошли къ такому моменту развитія мыслей Веселовскаго, гдѣ онъ стоялъ лицомъ къ лицу съ проблемами уже болѣе не историко-литературными. Какъ раньше, когда рѣчь шла объ осмысленіи генія, о появленіи этой таинственной даровитости поэта, составляющей вкладъ первенствующей важности въ вопросъ о періодахъ разцвѣта поэзіи, такъ и теперь опять мы пришли къ новому предѣлу исторической поэтики. Веселовскаго ведутъ наблюденія надъ психологіей поэтическаго акта. Историко-литературные факты лишь подтверждаютъ правильность этихъ наблюденій. Поэзія содержитъ въ себѣ эле-

менты заговора—тутъ данныя—наблюденія психологическаго. Когда эти элементы чувствовались яснѣе—вотъ, что старается установить исторія поэзіи. Въ той главѣ „Исторической Поэтики“, гдѣ подборомъ этимологій и древнихъ сказаній европейскихъ народовъ Веселовскій ищетъ опредѣленія понятію: поэтъ, онъ одновременно констатируетъ близость поэзіи и заклинанія въ древности. Въ „обозначеніяхъ пѣсни-сказки,—пишетъ тутъ Веселовскій,—сохранились слѣды ея древняго прикрѣпленія къ обрядовому акту, именно къ акту заговора, заклинанія, гаданія“. Таковы слова: *spel, runa, siggvan.* Глаголы: старо-франск. lesan, сѣверн. lesa, старо-англ. raêdan также „относятся къ акту обрядового гаданія“. Тоже и старосѣв и старо верхне-нѣм. rûnên, rûnazan, означающее шептать, нашептывать. Къ этому можно было бы прибавить и этимологическія соображенія проф Жданова о Боянѣ, баянѣ нашего „Слова о Полку Игоревѣ“ отъ баяти: бахарь въ значеніи знахарь. Все это лишь историко-литературный матеріалъ. Рѣшить объясняются ли этимологіи, „слѣды древняго прикрѣпленія къ обрядовому акту“, какъ результатъ инстинктивно-правильнаго пониманія психологіи поэзіи въ народномъ сознаніи, это, конечно, значитъ уже войти въ разсмотрѣніе поэзіи отнюдь не съ исторической, а съ эстопсихологической точки зрѣнія.

И мы сейчасъ увидимъ, что Веселовскій опирается и на соображеніяхъ эстетическихъ.

Мы видѣли, что весь этотъ элементъ заговора и заклинанія, содержащійся въ поэзіи на первоначальныхъ стадіяхъ ея развитіи названъ „*поводомъ* къ проявленію хорической поэзіи“. Я сознательно подчеркнулъ это слово Поэзія, такимъ образомъ, въ представленіи Веселовскаго даже на самыхъ начальныхъ ступеняхъ отнюдь не сливается съ обрядомъ, какъ это слѣдовало предположить. Афоризмъ Ницше Веселовскій отнюдь не принимаетъ цѣликомъ. Но тогда-то возникаетъ вопросъ уже строго эстетическій и разрѣшаемый уже исключительно эстетически; *что такое поэзія?* На самыхъ первыхъ страницахъ „Трехъ главъ изъ исторической поэтики“ мы и получаемъ у Веселовскаго отвѣтъ на этотъ вопросъ. Отвѣтъ этотъ составляетъ основное данное.

„Попытка построить,—пишетъ Веселовскій,—генетическое опредѣленіе поэзіи, съ точки зрѣнія ея содержанія и стиля, на эволюціи языкамиѳа, будетъ по необходимости не полна, если не сосчитается съ однимъ изъ наиболѣе существенныхъ элементовъ опредѣляемаго: ритмическимъ. Его историческое объясненіе въ *синкрѣтизмѣ* первобытной поэзіи: я разумѣю подъ нимъ сочетаніе ритмическихъ, оркестрическихъ движеній съ пѣсней—музыкой и элементами слова. Въ древнѣйшемъ сочетаніи руководящая роль выпадала на долю ритма, послѣдовательно нормировавшаго мелодію и развивавшійся при ней поэтическій текстъ. Роль послѣдняго въ началѣ слѣдуетъ предположить самой скромной: то были восклицанія, выраженіе эмоцій, нѣсколько незначущихъ, несодержательныхъ словъ, носителей такта и мелодіи. Изъ этой ячейки содержательный текстъ развился въ медленномъ ходѣ исторіи; такъ и въ первобытномъ словѣ эмоціональный элементъ голоса и движенія (жеста) поддерживалъ содержательный неадекватно выражавшій впечатлѣніе объекта; болѣе полное его выраженіе получается съ развитіемъ предложенія. Таковъ характеръ древнѣйшей *пѣсни—игры, отвѣчавшей потребности дать выходъ, облегченіе, выраженіе накопившейся физической и психической энергіи путемъ ритмически упорядочныхъ звуковъ и движеній.*

Хоровая пѣсня за утомительной работой нормируетъ своимъ темпомъ очередное напряженіе мускуловъ; съ виду безцѣльная игра отвѣчаетъ безсознательному порыву—упражнить и упорядочить мускульную и мозговую силу. Это—потребность такого же *психофизическаго катарзиса*, какой былъ формулированъ Аристотелемъ для драмы".

Въ этой цитатѣ особенно важна вторая половина этихъ, такъ слитно выраженныхъ положеній,—та, которая непосредственно относится до опредѣленія поэзіи. Это послѣднее сдѣлано вскользь, почти нехотя, сдѣлано на спѣхъ, чтобы больше не возвращаться къ нему Но тѣмъ отчетливѣе чувствуется, что опредѣленіе было необходимо. Безъ него нельзя было сдѣлать ни шагу въ предстоящихъ разсужденіяхъ.

Что содержащееся въ приведенномъ текстѣ опредѣленіе поэзіи основано именно на эстетикѣ, что оно взято какъ нѣчто апріорное, хотя вообще историческая поэтика Веселовскаго и стремится обойтись безъ умозрѣнія—это увидитъ всякій, прочитавшій приведенныя слова, если онъ знакомъ съ воззрѣніями современной эстетики относительно происхожденія поэзіи. Прежде всего—самая формула: *пѣсня—игра*, которой пользуется Веселовскій. Позади заключающей ее короткой фразы нельзя не увидѣть длинный рядъ эстетическихъ теорій отъ Шиллера и Герберта Спенсера до Вильгельма Шерера и Вундта, опредѣляющихъ вообще искусство и въ частности поэзію, какъ игру—особый способъ „дать выходъ, облегченіе, выраженіе накопившейся физической и психической энергіи". А слова: „съ виду безцѣльная игра отвѣчаетъ безсознательному позыву упражнять и упорядочить мускульную и мозговую энергію" очевидно введены подъ вліяніемъ новаго опредѣленія, даннаго самой этой „игрѣ", оказавшейся столь важной для эстетики, Гроосомъ въ работѣ „Игры человѣка". Гроосъ вслѣдъ за Лазарусомъ внесъ значительную поправку въ старую Шиллеровскую теорію игры, указавъ, что сама игра вовсе не просто разряженіе накопившихся силъ, а упражненіе. Нетрудно увидѣть эстетическія теоріи и позади другихъ формулъ, установляемыхъ здѣсь Веселовскимъ. Мы находимъ тутъ въ нѣсколько видоизмѣненномъ видѣ и опредѣленіе, къ которому пришелъ Бюхеръ: „энергическія ритмическія тѣлесныя движенія привели къ возникновенію поэзіи". Тутъ же рядомъ, сочетаясь съ этими взглядами, вкратцѣ упомянута и теорія Аристотеля, трудность пониманія которой такъ облегчена теперь критикой Бернайса въ связи съ современными наблюденіями подъ психологіей внушенія [1]).

Итакъ, Веселовскому все-таки пришлось воспользоваться данными эстетики и при этомъ тотчасъ же, какъ только онъ приступилъ наконецъ къ окончательной формулировкѣ своей „Исторической Поэтики". Это тѣмъ знаменательнѣе, что Веселовскій не разъ противополагалъ „историческую поэтику" эстетикѣ и не въ пользу этой послѣдней. Однако, въ данномъ случаѣ эстетика, несомнѣнно, повліяла на самый ходъ изслѣдованія. Только

[1]) Мнѣ уже случилось отозваться на эклектизмъ эстетики, положенной Веселовскимъ въ основу своей „Исторической Поэтики". Не разъ уже случилось мнѣ также высказаться и относительно теоріи игры и ея совмѣстимости съ послѣдними пріобрѣтеніями эстетики вообще и эстетики первобытнаго искусства въ частности. См. мою книгу: Весенняя обрядовая пѣсня на западѣ и у славянъ Спб. 1903—1905 г.г. („Сб. Акад. Наукъ" т. 74 и 78), т. II гл. IV: „Происхожденіе поэзіи". Ср Происхожденіе поэзіи". „Вѣстникъ и Библіотека Самообразованія" 1905 г. №№ 41 (стр. 1302) и 42 (стр. 1328) и „Эстетика", въ Энциклоп. Словарѣ Брокгауза и Ефрона, т. XLI стр. 110.

потому, что первоначальная пѣсня-пляска названа игрой, сначала разсматривается вообще первобытная поэзія и, главнымъ образомъ, отмѣченныя у современныхъ дикарей: негровъ, краснокожихъ и самоѣдовъ пѣсни-импровизаціи, а потомъ уже идетъ рѣчь о „поводахъ къ проявленію хорической поэзіи“. Остается неяснымъ: надо ли смотрѣть на пѣсню-импровизацію, какъ на первоначальный видъ поэзіи? Повидимому Веселовскій такъ не думалъ. Признавъ въ самомъ началѣ первоначальную поэзію игрой, онъ уже не возвращается болѣе къ этой мысли и она оставляетъ слѣдъ лишь въ томъ, что обряды и условія быта оказываются лишь „поводами“ къ проявленію „*хорической* поэзіи“.

Мнѣ остается теперь объяснить лишь то, почему первоначальная поэзія признается хорической. Отчего Веселовскій изначальную поэзію считаетъ хорической, а отнюдь не личной, видно изъ его статьи не вошедшей въ „Три главы“ и посвященной эпическимъ повтореніямъ.

Въ центрѣ этой статьи стоитъ извѣстное мѣсто изъ „Пѣсни о Роландѣ“, когда умирающій Роландъ изображается трижды трубящимъ въ свой рогъ-Олифантъ. По смыслу Роландъ вовсе не трубитъ трижды, а лишь поетъ три раза и при томъ въ почти такихъ же самыхъ выраженіяхъ говоритъ о томъ, какъ трубитъ Роландъ въ рогъ, все усиливая напряженность слабѣющаго героя. Это мѣсто „Пѣсни о Роландѣ“ одно изъ красивѣйшихъ во всей эпической поэзіи. Какимъ же образомъ появился такой великолѣпный поэтическій пріемъ? какъ онъ возникъ и сложился? Веселовскій подошелъ къ историко-стилистическому толкованію этого и подобныхъ эпическихъ повтореній, исходя изъ наблюденія надъ древнѣйшимъ хорическимъ состояніемъ поэзіи. Въ хороводной пѣснѣ-пляскѣ взаимныя отношенія текста пѣсни и припѣва, запѣвалы и хора, хора женскаго и хора мужскаго даютъ представленіе о подхватывающемъ, *чередующемся* исполненіи. А мы еще слышимъ, когда идетъ рѣчь о древнѣйшей поэзіи, объ *амобейности* въ формѣ *спора, соревнованія*, вопросовъ и отвѣтовъ, даже загадокъ и отгадокъ. Это versibus alternis opprobria rustica и пѣніе лодочниковъ certatim у Горація, сардинскія battorinos, старинныя strambotti и французскія estrabots, можетъ быть и античныя застольныя σκολια. Эпосъ нѣкогда исполнялся также хоромъ. Таковъ когда-то диѳирамбъ. Пѣсню о св. Фаронѣ въ связи съ побѣдой Клотарія пѣли, такъ, что при этомъ „feminaeque choros inde plaudendo componebant“. Можно было бы вспомнить и о скоморохахъ, пѣвшихъ пѣсню о царѣ Алексѣѣ Михаиловичѣ при Олеаріи подъ Ладогой, повидимому также хоромъ. А кабардинскіе гегуако поютъ именно антифонически или амобейно, какъ, судя по одному комментатору Данте, пѣли и ломбардскіе пѣвцы „дѣянія великихъ людей“, unus proponendo, alius respondendo.

Отсюда это знаменитое мѣсто—пѣсни о Роландѣ представлялось объясняющимся Веселовскому слѣдующимъ образомъ: „Предположимъ,—пишетъ онъ,—что тѣ кантилены-былины, которыя дали впослѣдствіи матеріалъ для chansons de geste и опредѣлили особенности стиля, пѣлись антифонически; въ нихъ будутъ повторенія, но припѣвъ исчезъ вмѣстѣ съ хоромъ, отзываясь развѣ въ загадочномъ: Aoi, которымъ кончаются нѣкоторыя строфы поэмы о Роландѣ. Одинъ пѣвецъ пѣлъ о томъ, какъ Роландъ затрубилъ въ призывный рогъ: „*Роландъ приставилъ ко рту Олифантъ*, хорошо его захватилъ, *сильно затрубилъ*. Высоки горы, *далеко разносится звукъ*, на тридцать большихъ льё слышно, какъ онъ разнесся. *Слышитъ его Карлъ* и его товарищи“. Другой пѣвецъ

вступалъ въ то же положеніе: „*Графъ Роландъ трубитъ въ свой Олифантъ* съ трудомъ и усиліемъ и великой болью; алая кровь струится у него изо рта, лопаются жилы на вискахъ. *Далеко слышенъ звукъ его рога; Карлъ слышитъ его*“... Затѣмъ первый изъ пѣвцовъ велъ разсказъ далѣе, и второй вступалъ въ его содержаніе, варьируя его въ новой laisse, присоединяя подробности, не предусмотрѣнныя въ предыдущей и производящія на насъ порой *впечатлѣніе* противорѣчій“. Такимъ образомъ эстетическій (въ смыслѣ красиваго) эффектъ впереди, а вначалѣ простой пріемъ въ исполненіи поэтическаго произведенія. Эстетическій эффектъ повторенія, какъ одной изъ особенностей поэтической выразительности получился оттого, что сохранилось бывшее когда-то нормальнымъ при хоровомъ амобейномъ исполненіи для *всей* пѣсни.

Однако, дѣйствительно ли, *вся* пѣсня исполнялась съ такими повтореніями и задержкой на мѣстѣ или въ другихъ мѣстахъ дѣйствіе шло болѣе скорымъ темпомъ и второй пѣвецъ „вступая въ содержаніе“ велъ его и впередъ? Веселовскій не отвѣчаетъ на этотъ вопросъ. Но и съ перваго взгляда не хочется вѣрить обязательности такой медленности въ развитіи поэтическаго повѣствованія. То, что намъ кажется красивымъ въ данномъ драматическомъ моментѣ дѣйствія, если бы это стало правиломъ, представилось бы томительнымъ и скучнымъ. Самое то обстоятельство, что поэтическія повторенія встрѣчаются лишь для изображенія наиболѣе знаменательныхъ положеній говоритъ за то, что мы не имѣемъ здѣсь дѣло съ осколкомъ общаго правила. А если такъ, то совершенно безразлично, пѣлась ли пѣсня амобейно или нѣтъ; вопросъ остается тѣмъ же и неизмѣннымъ. При амобейномъ исполненіи эпическое повтореніе было бы лишь ярче, въ немъ было бы больше повторности: мы слышали бы тоже самое въ болѣе сильныхъ выраженіяхъ при вступленіи новаго пѣвца, какъ разъ тогда, когда ждали бы отъ него новаго. И это заставило бы еще сильнѣе воспринять повтореніе. Но дѣло все таки въ *самомъ повтореніи* очевидно вовсе не случайномъ, а нужномъ въ пѣніи, примѣненномъ, можетъ быть, и безсознательно, какъ столь многое въ искусствѣ, но примѣненномъ не спроста, а согласно *художественной* потребности. И я подчеркнулъ это слово, потому, что оно указываетъ на путь, гдѣ надо искать объясненія; онъ—въ эстетикѣ поэтическаго творчества, а отсюда и воспріятія; онъ—въ условіяхъ *поэтической выразительности*.

Мы еще разъ подошли къ предѣламъ исторической поэтики. Тутъ ясно видны взаимныя отношенія ея и эстетики, въ данномъ случаѣ психологіи творчества. Они не мѣшаютъ другъ другу; ихъ области разныя, хотя и соприкасающіяся. Вопросъ объ пріемахъ поэтической выразительности долженъ быть разсмотрѣнъ въ перспективѣ исторической поэтики, но самъ онъ, какъ таковой, исторически едва-ли можетъ быть разрѣшаемъ. Оттого естественно влечетъ къ прежнему объясненію эпическихъ повтореній Веселовскаго. „Въ каждомъ комплексѣ воспоминаній, преимущественно патетическихъ, есть одно, почему бы то ни было становящееся поверхъ другихъ, какъ бы ихъ покрывающее, дающее тонъ всему. Воспоминанія тянутся вереницею, возбуждая различныя ассоціаціи, разбѣгаясь за ними въ сторону, и снова возвращаются къ основной нотѣ и образу: обезсиленный Роландъ трубитъ“. Это старое, свое объясненіе Веселовскій соглашается сохранить, но онъ хочетъ его примѣнять теперь лишь къ „слагателю пѣсни о Роландѣ“. Поэтъ XI в. обнаружилъ здѣсь „и художественный тактъ, и сознательное отношеніе къ средствамъ стиля“. Но „эти

средства выработаны ранѣе", и вотъ выработку то ихъ хотѣлъ показать Веселовскій,—выработку, аналогичную тому, когда въ синтаксисѣ еще нѣтъ „соподчиненія", а одна только „координація". Не правильнѣе ли было бы однако говорить не о *выработкѣ*, а о *разработкѣ?* То, что достигалось чередованіемъ пѣвцовъ при сохраненіи „координаціи", могло быть, позднѣе достигнуто и однимъ исполнителемъ, какъ въ писанной поэзіи выразительность, когда-то основанная и на интонаціи, и даже на жестахъ послѣ сложнаго процесса дифференціаціи и интеграціи достигается одними лишь синтаксическими средствами.

Но самое явленіе, разбираемое здѣсь, самая поэтическая выразительность едина и изначальна съ самаго того момента, когда хотя бы даже совсѣмъ еще смутно осознаны эстетическія потребности человѣка: а одно изъ средствъ достиженія выразительности: повтореніе, постепенно усиливающее эффектъ.

Но намъ важно было не самое объясненіе эпическихъ повтореній Веселовскаго, а, пока, лишь то, что онъ призналъ первоначальной формой поэзіи хорическую и амобейную.

IV.

Еще въ своей вступительной лекціи Веселовскій говорилъ, что вопросъ о формахъ поэзіи долженъ быть пересмотрѣнъ. Въ эстетикахъ (разумѣлись Гегель и примыкающіе къ нему, напр. Карьеръ) обыкновенно считается болѣе или менѣе установленной преемственность формъ или родовъ поэзіи, при чемъ она основывается на слишкомъ узкомъ наблюденіи: на одномъ лишь развитіи древнегреческой поэзіи. Эта мысль повторена и въ „Трехъ главахъ". Веселовскій говоритъ здѣсь, что „изъ односторонняго обобщенія фактовъ греческаго литературнаго развитія, принятаго за идеальную норму литературнаго развитія, вообще" вошло въ привычку заключать о „троичности" въ постепенномъ преобладаніи сначала эпоса, потомъ лирики и наконецъ драмы. „На первомъ планѣ,—изображаетъ подобныя воззрѣнія Веселовскій,—*эпосъ*, какъ выраженіе *объекта*, объективнаго міра, впечатлѣніе котораго пополнитъ не развитое еще сознаніе личности, подавляя ее своею массой. Въ другой исторической чередѣ личность начинаетъ развиваться и ростъ ея самосознанія открывается въ новой поэзіи: *субъекта: лирикѣ*. Когда субъектъ окрѣпъ, является возможность критическаго отношенія къ міру объективныхъ явленій, оцѣнка человѣческой роли въ окружающемъ ее эпосѣ, страдательной или побѣждающей, борящейся. Этому и отвѣтило появленіе *драмы*, поэзіи *объекта=субъекта*". Понятно, что шестидесятнику, Веселовскому, подобныя представленія отвлеченнаго идеализма, примѣненнаго къ эволюціи поэзіи, были совершенно чужды, и какъ большинство ученыхъ 60-ыхъ годовъ, онъ даже ставитъ себѣ одной изъ основныхъ задачъ бороться съ ними, выдвигая обобщеніе, основанное не на умозрѣніи, а на строго обслѣженныхъ и научно установленныхъ фактахъ.

Впервые въ 1879 г. въ лекціяхъ по всеобщей литературѣ Веселовскій обѣщалъ своимъ слушателямъ посвятить отдѣльный курсъ „изученію литературныхъ формъ". Позднѣе отъ 1881 г., до 1886 г., въ Университетѣ и на Высшихъ Женскихъ Курсахъ, и издаются курсы подъ общимъ заглавіемъ: „Теорія поэтическихъ родовъ въ ихъ историческомъ развитіи". Курсы эти были посвящены, однако, преимущественно эпосу. Лишь од-

нажды на женскихъ курсахъ были изданы лекціи и по лирикѣ и драмѣ. Вышедшіе безъ редакціи самаго Веселовскаго эти курсы, впрочемъ, не могутъ считаться вполнѣ правильнымъ отраженіемъ высказанныхъ Веселовскимъ взглядовъ, а въ печать изъ нихъ не попадаетъ почти ничего.

Однако, теорія возникновенія эпоса, которую мы находимъ въ окончательной формулировкѣ въ „Трехъ главахъ“, сложилась уже тогда и осталась почти безъ всякаго измѣненія, развѣ только нѣсколько дополненная въ деталяхъ. Она печатно была впервые высказана, въ 1886 году, въ введеніи къ работѣ по исторіи романа и повѣсти. Уже тогда, въ 1886 г., Веселовскій категорически высказывается противъ теоріи послѣдовательныхъ періодовъ: эпическаго, лирическаго и драматическаго, или какъ это полагали еще нѣкоторые ученые сначала лирическаго, а потомъ уже эпическаго и драматическаго; онъ выдвигаетъ теорію первоначальнаго *синкретизма* единой и нераздѣльной пѣсни-пляски-игры. Я приведу цѣликомъ эту страницу, дающую общую картину цѣлаго въ одномъ блестящемъ очеркѣ:

„Въ началѣ, въ пра исторіи поэтическаго и вообще художественнаго развитія, слѣдуетъ предположить извѣстный синкретизмъ, не смѣшеніе, а отсутствіе различія, между опредѣленными поэтическими родами, поэзіей и другими искусствами, нѣчто до сихъ поръ живущее въ поэзіи народнаго обряда, какъ въ старо-греческихъ народныхъ празднествахъ въ честь Діониса: поэзія поется и пляшется, сопровождается извѣстнымъ мимическимъ дѣйствомъ, выражающимъ тѣлодвиженіями эпическую канву пѣсни. Это въ одно и тоже время, и эпосъ, и лирика, не отдѣленныя отъ музыки и драмы; то, и другое, и третье—понятое формально, какъ *формы* поэтическаго выраженія, которыя, наполненныя соотвѣтствующимъ содержаніемъ, выступятъ передъ нами послѣдовательно, какъ—эпосъ, лирика, драма На первый разъ это—эпическій речитативъ съ лирическими порывами, обращеніями, припѣвами, драматическое дѣйствіе безъ драмы.

„Изъ этого синкретическаго безразличія происходитъ, съ теченіемъ времени, рядъ выдѣленій. Выдѣляется изъ связи съ пляской и драматической игрой, лирико-эпическая пѣсня, съ содержаніемъ, заимствованнымъ изъ стараго миѳа, преданія, либо навѣянная какимъ нибудь событіемъ, взволновавшимъ народныя симпатіи. Мы можемъ составить себѣ приблизительное понятіе о нихъ по стилю гомерическихъ гимновъ (за вычетомъ ихъ художественной обработки), по средне-вѣковой кантиленѣ напр. о св. Фаронѣ, по сербскимъ и мало-русскимъ историческимъ пѣснямъ—думамъ. Эпическій разсказъ, но глубоко захватывающій интересы, страсти пѣвца, потому патетическій. Такого рода пѣсня могла еще нѣкоторое время держаться при синкретическомъ обрядѣ, послѣ того какъ она уже выдѣлилась изъ его состава: на Фарейскихъ островахъ *плясали*, очевидно, мимически, пѣсню о пораженіи Сигурдомъ змѣя Фафнера, какъ въ Греціи—свадьба Зевса и Геры, у Лонга—миѳъ о Панѣ и Сирингѣ.

„Паѳосъ держится немногими поколѣніями; затѣмъ *настроеніе* замираетъ вмѣстѣ съ непосредственностью, но остается интересъ къ *содержанію* пѣсни: изъ лирико-эпической она становится эпической, матеріаломъ не для пѣвца, а для сказателя. Таково отношеніе малорусскихъ думъ къ великорусскимъ былинамъ: надъ былиной никто не заплачетъ, какъ гомеровскій грекъ надъ разсказомъ Хемія и Демодока, какъ малороссъ надъ своею думой.

„Эпическая пѣсня обособилась, ходитъ въ народѣ, изъ поколѣнія въ поколѣніе. Близкія лирическія симпатіи исчезли не исчезъ интересъ къ разсказу: оторванныя, отдаленныя отъ живой памяти, пѣсни повторяются, искажаются, группируются вокругъ одного лица или событія, спѣваются около Сида, либо Ильи Муромца, либо битвѣ на Косовомъ полѣ. Такого рода полународные, полусознательные, т. е. личные своды —спѣвки, сохранились, они то и могли лечь *съ основу* большихъ эпопей, при чемъ для насъ все равно—называются-ли эти эпопеи Иліадой и Одиссеей, либо Пѣсней о Роландѣ".

„Ихъ появленіемъ заканчивается первый періодъ поэтическаго развитія: это какъ бы вѣнчаніе зданія, общій аккордъ, въ которомъ сведены всѣ мотивы, все міросозерцаніе, предъидущей эпической эпохи".

Тутъ все сказано. Веселовскій, такимъ образомъ, еще тогда, за пятнадцать лѣтъ до появленія „Трехъ главъ" представилъ эволюцію отъ синкретической пѣсни-пляски, хоровой и крѣпкой обряду, до осложненной и уже литературной эпопеи. Но только теперь, когда ясна общая система его поэтики, эта страница изъ „Исторіи романа и повѣсти" становится вполнѣ понятной. Первоначальнымъ видомъ поэзіи признается синкретическая обрядовая пѣсня-пляска-игра съ самаго начала, одновременно и эпическая, и лирическая, и драматизующая пѣсня-дѣйство съ аккомпаниментомъ инструмента. Въ ней, какъ это довольно подробно показано потомъ въ „Трехъ главахъ", нельзя предположить еще большаго количества словъ. Слово еще жалко, бѣдно; оно еще что-то — междометіе, восклицаніе; потомъ — лирико-эпическая пѣсня-пляска уже съ значительнымъ преобладаніемъ словъ, т. е. поэзіи въ тѣсномъ смыслѣ слова, и наконецъ, окончательное выдѣленіе поэзіи, въ данномъ случаѣ, выдѣленіе эпическаго момента разсказа, вызывающаго интересъ, но уже не трогающаго, безъ возгласовъ гнѣва и радости, скорби и восторга.

Относительно лирико-эпической пѣсни, собственно и составляющей синкретическую поэзію, т. е. форму искусства, гдѣ уже не имѣютъ преобладающаго значенія пляска и музыка (пѣнія или инструментовъ), Веселовскій вноситъ, однако, въ „Трехъ главахъ" цѣлый рядъ новыхъ соображеній: они прежде всего основаны на томъ вниманіи, какое онъ удѣляетъ хорическому началу. Мы уже видѣли, что ему кажется особенно чреватымъ послѣдствіями, для дальнѣйшей эволюціи поэзіи, то обстоятельство, что хорическое начало предполагаетъ „чередованіе" въ исполненіи текста. Запѣвало и хоръ, или два солиста и хоръ, подпѣвающій и пляшущій, и въ томъ, и въ другомъ случаѣ, мы имѣемъ *амебейность*, исполненіе certatim, versibus alternis, по средневѣковой глоссѣ: einwîgi —singulare certamen, разновидность болѣе древней формы послѣдующей тенцоны. Какъ мы знаемъ, этотъ характеръ древней поэзіи отразился, по мнѣнію Веселовскаго, въ самомъ стилѣ эпической поэзіи: въ такъ называемыхъ повтореніяхъ. Тогда же, въ статьѣ объ эпическихъ повтореніяхъ, Веселовскій сопоставилъ съ амебейностью еще и чередованіе формы изложенія, именно чередованіе *прозы и стиховъ*. Онъ часто приводитъ это распространенное выраженіе въ средніе вѣка: dire et chanter, singen und sagen. Типиченъ для этой манеры старофранцузскій романъ Aucassin et Nicolette, состоящій цѣликомъ изъ такого смѣшенія формы, при чемъ, когда вновь начинаются вслѣдъ за прозаическимъ разсказомъ стихи, каждый разъ оговорено: or se cante. Когель въ исторіи древнѣйшаго періода

нѣмецкой литературы, приводя соображенія Ольденберга о „смѣшанной формѣ“ и въ древне-индійской литературѣ и соображенія Мюлленгофа, о подобномъ же складѣ Эдды, пришелъ уже къ заключенію, что „смѣшанная форма вѣроятно единственная форма эпической пѣсни, которую можно признать пра-германской“. Веселовскій прибавляетъ къ этому еще извѣстіе изъ Нормандіи, гдѣ отмѣченъ такой порядокъ исполненія пѣсни на свадьбѣ: „крестьяне пѣли, скрестивъ руки и закрывъ глаза: послѣ каждаго припѣва они напередъ говорили, о чемъ будутъ пѣть въ слѣдующемъ куплетѣ“. Такимъ образомъ возникаетъ представленіе либо „о строфическомъ строѣ пѣсни, такъ что пѣсня слагалась въ чередованіи строфъ, разнообразно дополнявшихъ другъ друга, съ повтореніемъ стиховъ и группъ стиховъ“, либо „могли чередоваться такимъ же образомъ партіи прозаическаго сказа и стиха, унаслѣдованныя изъ хоровой двойственности речитатива и припѣва“. Первая манера сохранилась въ изложеніи старофранцузскихъ chansons de geste, съ ихъ строфичностью и рядами couplets similaires“, слѣды второй можно видѣть „въ нѣсколько загадочномъ Aucassin et Nicolette съ перебоемъ прозаическихъ и стихотворныхъ партій, то вступающихъ другъ въ друга, то послѣдовательно развивающихъ нить дѣйствія“.

Лирико-эпическій складъ синкретической пѣсни-пляски не надо, стало быть, понимать лишь какъ балладу, древнѣйшій видъ которой можно видѣть въ старо-франц. chansons de toile или chansons d'histoire, пѣвшихся на посидѣлкахъ, за пряжей, и содержавшихъ въ себѣ короткое повѣствованіе, сильно окрашенное живымъ и взволнованнымъ чувствомъ. Оба элемента, эпическій и лирическій, располагаются первоначально, по мнѣнію Веселовскаго, почти механически соединяясь другъ съ другомъ. Мы имѣемъ въ пѣснѣ ввидѣ речитатива запѣвалы, или прозы разскащика, или отдѣльныхъ строфъ пѣвца „эпическую часть—канву дѣйствія“, а рядомъ съ этимъ выражается „лирическое впечатлѣніе“, вступающее со вторымъ пѣвцомъ, останавливающимъ слушателя на особенно поразившемъ событіи, высказывающимъ свое отношеніе, передающееся слушателю, можетъ быть, еще вторящему въ припѣвѣ.

Лирико-эпическая пѣсня по содержанію, какъ мы отчасти уже видѣли, либо миѳическая, либо политическая. Послѣдняя ея разновидность отмѣчается подробнѣе главнымъ образомъ потому, что именно политическая или, скажемъ, военная пѣсня и ляжетъ позднѣе въ основу эпоса. Вообще же лирико-эпическая пѣсня еще сравнительно крѣпкая обрядовой средѣ можетъ, конечно, строиться на самомъ разнообразномъ содержаніи. Сюда въ сущности входитъ и пѣсня=заклинаніе, содержащая въ себѣ повѣствовательный элементъ. Эпическое выражаетъ вообще „желаемое“; это первое проявленіе творящей фантазіи. Она оттого присуща и пѣснѣ рабочей. Еще нагляднѣе видно сочетаніе эпически-повѣствовательнаго и лирически-взволнованнаго въ тѣхъ пѣсняхъ-импровизаціяхъ, о которыхъ была рѣчь выше. Импровизуется событіе, только что случившееся. Однообразнымъ темпомъ, монотонно напѣваетъ современный дикарь о своей послѣдней встрѣчѣ, о своей неудачѣ на охотѣ, о томъ, что слышалъ или видѣлъ. И врываются въ пѣсню восклицанія, иногда они исходятъ не отъ самого пѣвца, а отъ слушателей легко входящихъ въ пѣсню при этомъ удивительномъ дарѣ пѣснетворчества, которое замѣчается и теперь среди некультурныхъ народностей, стоящихъ на низкихъ ступеняхъ развитія. Итакъ лирико-эпическая пѣсня это общая форма—протоплазма.

Изъ нея должна получиться эпическая пѣсня. Но она разовьется не вообще изъ лирико-эпической пѣсни, а лишь изъ одной опредѣленной ея разновидности.

Тѣ обстоятельства, при которыхъ происходитъ зарожденіе лирико-эпической пѣсни, родоначальницы будущаго эпоса,—особы. Эпическая поэзія, въ томъ видѣ, какъ она разовьется впослѣдствіи, родится среди распрей съ сосѣдями при зарожденіи „племеннаго самосознанія“. Въ ея далекой первоначальной основѣ слышится дикій и яростный вопль военной пѣсни, или пѣсни маршевой и протяжный вопль заплачки по погибшемъ героѣ, по проигранной битвѣ. Въ соотвѣтственномъ мѣстѣ „Трехъ главъ изъ исторической поэтики“ Веселовскій вноситъ вотъ это, чисто географическое соображеніе о зарожденіи подобныхъ пѣсенъ. Онъ говоритъ, что зарожденіе это надо искать „на межѣ двухъ племенъ“. Тутъ по обѣ стороны раздѣляющаго племена рубежа „создавались лирико-кантилены, международныя (если можно говорить о народности) въ томъ смыслѣ, что тамъ и здѣсь попеременно пѣли о побѣдахъ и пораженіяхъ, выходили на сцену, въ освѣщеніи хвалы, порицанія или страха, одни и тѣже имена витязей, вождей: вокругъ нихъ собранъ интересъ, вокругъ нихъ ихъ боевые товарищи, дружина, о нихъ слагаются пѣсни брани и мести, поминальныя, величальныя, поются и циклизуются, притянутыя тѣмъ и другимъ рѣшающимъ событіемъ, славой одного имени. Такую *естественную циклизацію* слѣдуетъ представить себѣ уже въ лирико-эпическую пору: слагалась, вызванная ex tempore однимъ и тѣмъ же фактомъ, подвигомъ, не одна пѣсня, а нѣсколько; однѣ изъ нихъ забывались, другія переходили изъ одного поколѣнія въ другое вмѣстѣ съ памятью подвига, что предполагаетъ и его цѣнность въ глазахъ потомства и начала исторической традиціи родовой или народной“.

Для пониманія дальнѣйшей эволюціи эпопеи къ общимъ замѣчаніямъ, приведенной выше страницы изъ введенія къ „Исторіи романа повѣсти“, надо прибавить въ особенности ту эволюцію пѣвца, которая уже была указана, когда шла рѣчь объ опредѣленіи поэта. Эволюція пѣвца—вотъ, что въ значительной степени поспособствовало и эволюціи пѣсни помимо простого охлажденія къ событіямъ, запомнившимся, но безразличнымъ для интересовъ момента. Сначала пѣвецъ—дружинникъ, близкій къ герою-вождю. Онъ воспѣваетъ его подвиги, но онъ же помнитъ и о его предкахъ; онъ хранитель преданія не только пѣсеннаго, но и генеологическаго. Онъ знаетъ и преданіе политическое, помнитъ о правахъ. Сообразно съ этимъ въ пѣснѣ—процессъ *генеологической циклизаціи*, однообразное освященіе событій, сводимыхъ къ однимъ типичнымъ, борьбѣ съ однимъ главнымъ врагомъ, во имя одного преобладающаго принципа. Слѣдующую стадію составляютъ тѣ пѣвцы, схожіе по типу уже не съ древне-германскимъ scop'омъ, а съ жонглерами и spielleute. Пѣвецъ, какъ будто опустился на шкалѣ общественнаго признанія туда внизъ, гдѣ онъ сливается по характеру и положенію съ простымъ потѣшникомъ. Его служеніе также продажно. Онъ воспѣваетъ того, кто платитъ. Но за то онъ поетъ уже безъ волненія и о стародавнемъ, при чемъ это стародавнее онъ уже не старается приноровлять къ потребностямъ политической минуты. Тутъ—новый характеръ пѣсни не только по настроенію, но и по составу. Теперь главная цѣль—занимательность, и оттого можно широко пользоваться отовсюду; тутъ входятъ въ свои права заимствованія. Это то состояніе, какое относительно русскаго былевого эпоса проф. Жда-

нова, вообще такъ много усвоившій себѣ изъ манеры и взглядовъ Веселовскаго, называлъ „скоморошьимъ состояніемъ“ былевой поэзіи. Но если тутъ эпическая поэзія, историческая въ самой своей основѣ принимаетъ характеръ сказочный, фанстастическій, запутывающій различные *сюжеты*, въ забвеніи основного *мотива*, то на лицо и новая сдерживающая стихія. Когда она исчезнетъ, тогда начнется разложеніе эпопеи, ея упадокъ и вырожденіе. Эта стихія—*школа*. Она даетъ устойчивость стиля, традиціонность образовъ. Прикрываясь знаніемъ и этимъ поднимая свою компетентность, эпическій пѣвецъ этого типа ограничиваетъ произволъ своей поэтической изобрѣтательности. Новое должно подходить подъ основной типъ,—стиль; оно должно отвѣчать требованіямъ школы. Но таже школа даетъ банальность, затверженность образовъ и сравненій, одинаковость въ положеніяхъ и типахъ героевъ, одинаковость и въ созданіи новыхъ эпическихъ разсказовъ изъ простого перемола прежнихъ. Тутъ, конечно, мы—уже на границѣ упадка, упадка въ самой школѣ, пережившей себя и способной лишь повторяться.

На пути разложенія можетъ быть однако и „задержка“, какъ выражается Веселовскій. Эта задержка съ историко-литературной точки зрѣнія въ его глазахъ получаетъ огромную важность. Мы подошли къ моменту созданія такого уже личнаго и въ значительной мѣрѣ искусственнаго эпоса, какъ тѣ самыя chansons de geste, что дошли до насъ не какъ „спай“ старыхъ былевыхъ пѣсенъ, а „спѣвы“, созданія отдѣльныхъ поэтовъ. Сущность не измѣнилась, но въ эволюціи поэзіи это моментъ вполнѣ новый. „Прогрессъ,—говоритъ Веселовскій,—не въ индивидуальномъ починѣ, а въ его сознательности, въ цѣнности, которая дается пѣсенному акту, въ записи, которой закрѣпляется не пѣсня—сводъ, а поэтическое произведеніе, когда пѣвецъ ощутитъ себя—поэтомъ“. „Задержкой“ мы можемъ назвать этотъ моментъ, такимъ образомъ, потому, что народившійся поэтъ еще не совсѣмъ отдѣлился отъ пра-поэта, стоящаго на рубежѣ между пѣвцомъ-поэтомъ и жонглеромъ. Но эпосъ уже приговоренъ. Всѣ попытки созданія искусственнаго эпоса отъ Виргилія, до Вольтера—попытки ошибочныя. Эпосъ личный—родъ творчества невѣрный; онъ безъ будущности, безъ блеска и надеждъ. То, что удастся въ этомъ родѣ, переходитъ уже въ другой родъ поэзіи, свойственный лишь ея личному, не народному періоду—въ романъ.

Я остановился такъ подробно на взглядахъ Веселовскаго по эволюціи эпопеи, потому, что именно эта часть всей болѣе широкой его теоріи развитія поэтическихъ родовъ наиболѣе закончена и продумана. Здѣсь чувствуется высшее мастерство. Здѣсь настоящее совершенство всесторонней обработки матеріала. И надо замѣтить, что эпопея и поддается гораздо болѣе такому изученію, какое издавна предпринялъ Веселовскій. Когда мы говоримъ эпосъ, мы вѣдь разумѣемъ нѣчто очень опредѣленное, нѣчто, границы чего строго очерчены. Веселовскій, какъ мы видѣли, говоритъ и о миѳическомъ эпосѣ, но въ сущности онъ цѣликомъ занятъ происхожденіемъ героической эпопеи, исторической въ своей основѣ, почти исключительно военной, т. е. роду поэзіи, завѣдомо вышедшему изъ одной опредѣленной среды, однихъ и тѣхъ же всюду одинаковыхъ человѣческихъ отношеній и отправленій. Совершенно не то представляютъ собою лирика и драма.

Оба эти понятія гораздо болѣе расплывчаты. Это роды поэзіи, почти безгранично разнообразные. Да и дѣйствительно ли это роды поэзіи? Когда

мы говоримъ „лирика“, мы гораздо болѣе разумѣемъ стихію въ поэзіи, чѣмъ опредѣленные виды поэзіи. И тоже самое можно сказать и о драмѣ. Вѣдь мы разумѣемъ подъ драмой вовсе не только голую форму, а нѣчто въ самой сути—драматичность, а не только драму; и драму мы считаемъ наиболѣе совершеннымъ видомъ, соотвѣтствующимъ драматичности, т. е. наглядности, осуществленію въ дѣйствіи. Нечего также говорить, что ни за лирикой, ни за драмой уже не стоитъ такой опредѣленной среды, или опредѣленныхъ интересовъ, какъ за эпопеей.

Такимъ образомъ, самое подраздѣленіе родовъ поэзіи на эпосъ, лирику и драму и имѣетъ, быть можетъ, гораздо большее значеніе въ томъ старомъ гегелевскомъ значеніи, хотя и облеченномъ имъ въ историческія нормы, но въ существѣ дѣла отвлеченномъ, который отвергъ Веселовскій—не теоретикъ, а историкъ. Можетъ быть, важнѣе говорить объ эпическомъ складѣ, или о повѣствованіи, о лиризмѣ и драматизмѣ. Во всякомъ случаѣ то и другое надо было бы строго различать Напримѣръ, если драма, т. е. скорѣе драматическая форма, есть всетаки родъ поэзіи, и ея исторія, можетъ быть, съ этой точки зрѣнія, т. е. съ точки зрѣнія формальной, разсмотрѣна, то какъ быть съ лирикой? Тутъ даже трудно и установить, какія конкретныя литературныя явленія сюда войдутъ. Чистая лирика, т. е. лирика, какъ поэтическая форма, вьется по полю поэзіи, лишь тоненькой и часто вовсе обрывающейся нитью. Лирическая стихія, напротивъ, богата и разнообразна. Это затрудненіе, вызываемое старымъ подраздѣленіемъ на эпосъ, лирику и драму, и чувствуется въ „Трехъ главахъ изъ исторической поэтики“ Веселовскаго. Но затрудненіе это онъ недостаточно сознаетъ, или во всякомъ случаѣ онъ не знаетъ изъ него выхода. Когда онъ говоритъ о *лирикѣ*, онъ во всякомъ случаѣ разумѣетъ *лиризмъ*.

И если помнить, что говорилось объ эволюціи эпоса, то a priori легко представить себѣ, какова должна быть соотвѣтствующая эволюція лиризма. Мы должны взять точкой отправленія лирико-эпическую пѣсню и предположить эволюцію изъ нея элементовъ взволнованности, этой эмоціональности, что выражается вторгающимися въ повѣствованіе возгласами. Веселовскій, приступая къ эволюціи лирики именно и начинаетъ съ того, что подчеркиваетъ „субъективизмъ эпоса“ на его начальной стадіи. Этотъ субъективизмъ онъ называетъ *коллективнымъ субъективизмомъ*. „Каждый видный фактъ,—пишетъ Веселовскій,—вызоветъ оцѣнку, въ которой сойдется большинство; пѣсня будетъ коллективно субъективнымъ самоопредѣленіемъ, родовымъ, племеннымъ, дружиннымъ, народнымъ; въ него входитъ и личность пѣвца, то-есть того, чья пѣсня понравилась, пригодилась“. Лирическое начало, лиризмъ въ поэзіи стало быть—„проэкція коллективнаго *я*“. Въ составѣ пѣсни „слагаются refrains, коротенькія формулы, выражающія общія простѣйшія схемы простѣйшихъ эффектовъ“. Они встрѣчаются въ обрядовой связи, напримѣръ, въ свадебномъ дѣйствѣ, въ запѣвахъ и припѣвахъ лирико-эпической и эпической пѣсни—наслѣдіе хорового возгласа: это ихъ крѣпкое, исторически, мѣсто. Но они ходятъ и отдѣльно: зачаточные, формальные мотивы того жанра, который мы назовемъ *лирикой*“. При дифференціаціи, лирическое начало, такимъ образомъ, интегрируется, начинаетъ „ходить отдѣльно“; при какихъ условіяхъ?—этого однако Веселовскій не разъясняетъ въ такой мѣрѣ, какъ аналогичный процессъ объясненъ для эпоса.

Но тутъ немедленно должно возникнуть еще одно сомнѣніе. При

характеристикѣ синкретической хоровой пѣсни мы видѣли, что въ самомъ началѣ, на самой первой стадіи ея зарожденія, когда пѣніе и дѣйствіе еще преобладали, поэзія въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. слово сводилось къ междометіямъ. Но вѣдь эти возгласы, несомнѣнно, можно назвать „ходящими отдѣльно коротенькими формулами“, выражающими эффектъ. Отчего не сказать, что таковою и представляется поэзія съ самаго начала, т. е. что лирика не выдѣлилась изъ лирико-эпической пѣсни, а что она то и есть древнѣйшій видъ поэзіи, какъ думаютъ многіе авторы поэтикъ? Если замѣчаніе Якобовскаго: Urpoesie war reiner subjektiwismus, болѣе хлестко, чѣмъ вразумительно, то вѣдь и Шереръ, одинъ изъ приверженцевъ теоріи первоначальнаго синкретизма, былъ склоненъ представить эту первоначальную синкретическую пѣсню съ сильнымъ преобладаніемъ лиризма. Я выдвигаю этотъ вопросъ потому, что теорія синкретизма, въ томъ видѣ какъ она представлена у Веселовскаго, какъ мы сейчасъ увидимъ принципіально не могла бы ничего возразить противъ подобнаго предположенія. Она вовсе не считаетъ единственнымъ закономъ развитія поэтическихъ родовъ дифференціацію и интеграцію. Принимая эту формулу современнаго эволюціонизма, она не только не проводитъ ее вполнѣ послѣдовательно, но строитъ эволюцію одного рода поэзіи совершенно независимо отъ нея.

Я разумѣю эволюцію *драмы*. Ея исторія, согласно теоріи Веселовскаго, вполнѣ своеобразна.

Драма, какъ родъ поэзіи, т. е. какъ форма, занимаетъ совсѣмъ особое мѣсто въ теоріи первоначальной синкретической пѣсни-пляски. Когда-то на нее смотрѣли, какъ на равнодѣйствующее эпоса и лирики, т. е. какъ на наиболѣе сложный видъ творчества, результатъ долгой эволюціи и наиболѣе совершенное чуть ли не окончательное созданіе художества. Съ появленіемъ теоріи первоначальнаго синкретизма взглядъ на драму мѣняется кореннымъ образомъ. На нее начинаютъ смотрѣть не какъ на самый молодой изъ постепенно выдвигающихся родовъ поэзіи, а, напротивъ, какъ на самый старый изъ нихъ или во всякомъ случаѣ на сохранившій въ себѣ черты самаго стараго. „Драма,—пишетъ Веселовскій въ „Трехъ главахъ“,—въ первыхъ своихъ художественныхъ проявленіяхъ сохранила весь синкретизмъ обрядоваго хора, моменты дѣйства, сказа, діалога“. Если дифференціація и интеграція хорового синкретизма приводятъ къ образованію эпоса и лирики, то тутъ совершается какое-то прямое, не подчиняющееся этимъ законамъ свое собственное развитіе. Синкретизмъ, оказывается, не только живетъ дальше, но еще организуется по новому, выдвигая діалогъ, расчленяя корифея на актеровъ, постепенно отдѣлываясь отъ хора и т. д. Оттого съ перваго взгляда такъ легко объясняется, съ точки зрѣнія этой заманчивой для всякаго эволюціониста теоріи выдѣленія родовъ поэзіи изъ единой первоосновы, драма, но на самомъ дѣлѣ составляетъ ея главное затрудненіе. Ея законы оказываются какіе-то свои. Она почему-то не поддается дифференціаціи. Но мало этого. Вѣдь ясно, что и помимо этого чисто теоретическаго затрудненія, такой незамысловатой эволюція драмы представлялась, лишь очень давно, тогда, когда еще возникала теорія синкретизма. Съ теченіемъ времени оказалось, что исторія драмы наибольшія трудности представляетъ имено на первыхъ стадіяхъ своего развитія. И можно сказать, что, чѣмъ очевиднѣе представлялась близость первыхъ зачатковъ драмы къ обрядовому дѣйству, тѣмъ труднѣе становилось, на самомъ дѣлѣ, не только теоретически, но и исторически связать ея дальнѣйшую эволюцію съ этими зачатками. Напр.

народная драма европейскихъ народовъ оказалась безвозвратно и навсегда явленіемъ сравнительно позднимъ.

Эта трудность вопросовъ эволюціи драмы и чувствуется въ относящихся сюда страницахъ „Трехъ главъ изъ исторической поэтики“.

Въ своей вступительной лекціи „О методахъ и задачахъ исторіи литературы“, Веселовскій жалуется на то, что „нѣмецкая эстетика игнорируетъ мистерію“. Эстетика считаетъ драму поздно развившейся изъ эпоса и лирики, говоритъ о ней, какъ о чемъ-то производномъ, а между тѣмъ „драма существовала задолго до эпоса и притомъ съ совершенно эпическимъ содержаніемъ: примѣръ этого представляютъ средневѣковыя мистеріи и народныя игры, сопровождавшія годовыя празднества и отличавшіяся совершенно драматическимъ характеромъ“. Изъ этихъ словъ мы, несомнѣнно, вправѣ заключить, что создававшаяся уже теорія непосредственнаго развитія драмы изъ обрядоваго синкретизма, хотѣла черпать аргументы въ свою пользу именно изъ исторіи средневѣковаго театра. Но, вотъ, въ „Трехъ главахъ“ о средневѣковомъ-то театрѣ и не упоминается вовсе. Рѣчь идетъ о „медвѣжьей игрѣ“ сибирскихъ инородцевъ, которой поклоняющіеся медвѣдю охотники справляютъ праздникъ улова, съ сложнымъ драматическимъ дѣйствіемъ, съ комическими сценами, съ пѣснями и плясками; потомъ отсюда Веселовскій переходитъ къ судьбамъ индійской драмы, погружаясь въ невѣдомое, доступное лишь небольшой кучкѣ спеціалистовъ, прошлое: „начатки“ діалогическихъ гимновъ Ригведы, а дальше новый этапъ его разсужденій составляетъ народныя древне-италійскія игры, всѣ эти загадочныя извѣстія о фесценинахъ и ихъ отношеніяхъ къ аграрнымъ празднествамъ, то, что разсказываетъ Ливій ludi scenici, сатурѣ, ателланахъ и проч.; заканчивается, наконецъ, очеркъ эволюціи первыхъ шаговъ драмы дебрями происхожденія древне-греческой трагедіи. Путь разсужденій Веселовскаго лежитъ здѣсь т. обр. по темнымъ областямъ плохо извѣданнаго. И онъ и выражается осторожно. Нигдѣ, ни въ одной части своей поэтики, онъ не дѣлаетъ столько вскользь брошенныхъ оговорокъ о лишь сравнительной достовѣрности изображаемой имъ эволюціи какъ здѣсь.

Умолчаніе о средневѣковомъ театрѣ особенно характерно. Очевидно аргументовъ пришлось искать; ихъ не было подъ рукой въ наиболѣе близкой области медіевизма; оттого и пришлось все свое разсужденіе строить на сравнительно чуждомъ матеріалѣ.

Пока матеріалъ для иллюстраціи теоріи даетъ фольклоръ, она впрочемъ развивается довольно стройно. Въ „медвѣжьей игрѣ“ съ ея жертвоприношеніями, пѣснями, плясками и проч. обрядовой характеръ очевиденъ. Умилостивленіе и очищеніе переплетаются здѣсь съ заклинаніемъ счастливаго улова. Можно также сказать, что „народныя начала римской драмы, освобожденныя отъ нѣкоторыхъ легендъ, входятъ въ картину общей драматической эволюціи“. Но даже для этихъ двухъ эпизодовъ возстановляемой сравнительнымъ методомъ эволюціи драмы пришлось ввести новое понятіе: *культъ*. Драма выдѣляется изъ хорическаго синкретизма не непосредственно. Она разовьётся на почвѣ чего то уже болѣе традиціонно-устойчиваго и не столь утилитарнаго, какъ обрядъ: на почвѣ культа. Такъ случилось въ особенности въ древней Греціи, при чемъ „выходъ изъ культа будетъ моментомъ ея художественнаго зарожденія“. Но уже и „медвѣжья драма“ взятая точкой отправленія „колеблется между обрядомъ и культомъ“. Теорія должна была, такимъ образомъ, на пути своего

окончательнаго осуществленія значительно измѣниться и, кромѣ того, утратить и свою былую увѣренность. Она при этомъ почти цѣликомъ должна была построиться на послѣднихъ работахъ по античному театру въ его таинственной связи съ этимъ очень еще плохо до сихъ поръ обслѣдованнымъ, слишкомъ миѳологически толкуемомъ античнымъ жрескимъ культомъ.

Общимъ выводомъ, къ которому приходитъ Веселовскій надо признать слѣдующее положеніе: „художественная драма сложилась, сохраняя и вмѣстѣ съ тѣмъ претворяя и свои культовыя формы и сюжеты миѳа. Выработка эпическаго преданія и ростъ личной художественной лирики не могли не найти въ ней отраженія, но она—не новый организмъ, не механическое сплоченіе эпическихъ и лирическихъ партій, а эволюція древнѣйшей синкретической схемы, скрѣпленной культомъ и послѣдовательно воспріявшей результаты всего общественнаго и поэтическаго развитія. Свободное отношеніе къ содержанію религіозной легенды и ея емкость были однимъ изъ условій ея художественнаго разцвѣта“. Въ конечномъ итогѣ Веселовскій, такимъ образомъ, самъ послѣдній моментъ выдѣленія художественной драмы изъ культовой представляетъ себѣ на основаніи данныхъ исторіи греческой поэзіи.

Таковы трудности, возникающія при близкомъ ознакомленіи съ теоріей синкретизма. Полную законченную стройность теорія эта у Веселовскаго получила главнымъ образомъ и почти исключительно въ построеніяхъ эволюціи эпоса. Но теорія, не достигшая полнаго совершенства во всей своей архитектоникѣ, отнюдь не должна считаться теоріей невѣрной. Постепенное выдѣленіе родовъ поэзіи изъ первоначальнаго синкретизма не доказано, но ея относительное правдоподобіе выдвигаетъ эту теорію на первый планъ.

Я закончу рѣчь объ этой теоріи, какъ она развита Веселовскимъ, нѣсколькими общими замѣчаніями, которыя сдѣлаютъ мою мысль еще болѣе ясной.

Надо строго различать эволюцію поэтическихъ родовъ отъ ихъ исторіи, эволюцію драмы, эпоса, лирики и т. д. отъ исторіи драмы и эпоса, лирической поэзіи и романа. Когда мы говоримъ просто—исторія, дѣло идетъ о прогматическомъ изложеніи, и стройности его вовсе не нарушаетъ вторженіе какихъ либо постороннихъ факторовъ: иноземное вліяніе, выдвинувшееся значеніе геніальной личности, какія либо историческія событія и т. п. Совершенно иначе стоитъ дѣло, когда мы говоримъ: эволюція. Тутъ мы разумѣемъ нѣкоторые объединенные одними частными и общими законами, связанные въ нѣчто цѣлое событія, стремящіяся къ одной установленной цѣли. Мы имѣемъ развитіе, въ которое мы влагаемъ a priori извѣстную цѣлесообразность. Веселовскій стоитъ въ своей поэтикѣ на эволюціонной точкѣ зрѣнія, а отнюдь не только на исторической. Онъ пишетъ напр. книгу озаглавленную: „Изъ исторіи романа и повѣсти“, и она лишь ощупью чуть намѣчаетъ ту эволюцію романа, которая должна была войти въ его поэтику; работа еще строго подготовительная. Это различіе между работами Веселовскаго я и старался провести. Оно очень характерно выражается въ тѣхъ случаяхъ, когда въ своей поэтикѣ, какъ напримѣръ въ отдѣлѣ эволюціи драмы, онъ жалуется, что „вмѣшательство посторонняго преданія затемняетъ порой ходъ естественной эволюціи“. Такія слова въ устахъ только историка не имѣли бы смысла. Строго эволюціонный, а не только историческій принципъ положенный въ основу

развитія поэтическихъ родовъ объяснитъ намъ лучше, чѣмъ это было сдѣлано въ началѣ этого очерка и отношеніе Веселовскаго къ роли личности. Только теперь его точка зрѣнія, можетъ быть представлена во всей полнотѣ и, что важнѣе, не только, какъ слѣдствіе общаго философскаго міропониманія и общихъ историко-литературныхъ воззрѣній, но и въ связи съ его теоріей эволюціи поэтическихъ родовъ.

Въ „Трехъ главахъ“ есть отдѣльное изслѣдованіе озаглавленное: „Отъ пѣвца къ поэту“. „Оно непосредственно слѣдуетъ за разсмотрѣніемъ „дифференціаціи поэтическихъ родовъ“. Его выводами мы уже пользовались. Но для пониманія теоріи Веселовскаго въ высшей степени важно то соотвѣтствіе, какое онъ сумѣлъ провести между эволюціей, „отъ пѣвца къ поэту“, т. е. между „пра-исторіей поэта“, какъ онъ выражается, и эволюціей эпоса. Соотвѣтствіе это я также уже подчеркивалъ, чтобы указать на стройность его воззрѣній на развитіе эпопеи. Въ настоящее время меня интересуетъ другое: личность оказывается отнюдь не „вмѣшательствомъ чего то посторонняго“, какъ можно сказать, перефразируя только что приведенныя слова Веселовскаго, а чѣмъ-то органически связаннымъ: черезъ пѣвца она входитъ факторомъ въ разсматриваемую эволюцію и потому и подчиняется тѣмъ-же самымъ законамъ, какимъ подчиняется и все цѣлое.

Чтобы сдѣлать мою мысль еще яснѣе, я приведу такое мѣсто изъ разсужденій Веселовскаго, гдѣ онъ стоитъ еще на почвѣ исторіи. Тамъ личность представляется именно еще „вмѣшательствомъ чего-то посторонняго“. Дѣло идетъ о нарожденіи въ древней Греціи романа и повѣсти. Вотъ какъ объяснялъ въ связи съ вліяніемъ личности это литературное явленіе Веселовскій, еще лишь задолго приготовляясь къ построенію своей поэтики. „Освобожденная (въ эпоху Еврипида) отъ „вѣры угольщика“ поэзія могла вращаться въ миѳахъ, какъ спеціально-поэтическомъ матеріалѣ, измѣнять ихъ въ извѣстной мѣрѣ, пріобщить къ ходячимъ и тѣ, которые вначалѣ имѣли лишь значеніе мѣстнаго, не общественнаго вѣрованія; а это пріучило искать поэтическое содержаніе за предѣлами древняго, условнаго преданія: не среди боговъ и героевъ, а у простыхъ смертныхъ, гдѣ комедія почерпала несложные мотивы своего смѣха, а эллинистическіе разскащики открывали иного рода струю: *поэзію личной жизни*, подъ вліяніемъ которой даже строгіе миѳы получили болѣе мягкое романтическое освѣщеніе. То, что Эрдманнсдерферъ назвалъ, можетъ быть, не совсѣмъ точно „періодомъ греческой новеллы“, характеризуетъ этотъ поворотъ мысли. Къ нему неудержимо вели историческія обстоятельства: упадокъ общественной жизни, ослабленіе національнаго самосознанія, отсутствіе прочныхъ кругозоровъ и общихъ цѣлей для народной дѣятельности—все это порывало связь съ прошлымъ, съ его поэтической идеализаціей, уединяя человѣка, тѣмъ болѣе поэта, въ самаго себя, въ его внутренній міръ, откуда онъ попытается возстановить на свой страхъ болѣе или менѣе цѣльную картину внѣшняго міра.... Таковы общественно-психологическія посылки, изъ которыхъ вытекли, на крайней границѣ древнегреческаго развитія, тѣ произведенія, которыя мы называемъ новымъ именемъ романовъ“. Вѣдь невѣріе и разложеніе общественности, а, какъ слѣдствіе этого, „уединеніе человѣка“—все это здѣсь факторы историческіе, а отнюдь не эволюціонные. Поэтъ уединяется только потому, что уединяется „человѣкъ“. Это моментъ въ развитіи древнегреческой общественности, а не въ эволюціи поэзіи. Веселовскій здѣсь только историкъ.

Но вотъ въ „Трехъ главахъ“, когда дѣло дошло до лирики передъ сознаніемъ Веселовскаго во всей своей важности возникъ вопросъ о проявленіи личности.

Какъ мы знаемъ, лирика результатъ дифференціаціи поэтическаго выраженія „коллективнаго субъективизма“. Когда онъ обособится, личность пра-поэта получитъ возможность сказаться цѣликомъ. На этой почвѣ пра-поэтъ и станетъ поэтомъ, въ его современномъ значеніи. Спрашивается: будетъ ли это моментомъ нарожденія *личнаго субъективизма* въ противоположность прежнему коллективному, явится ли тутъ индивидъ, оторвавшійся, наконецъ, отъ подавлявшаго его коллективнаго цѣлаго? Веселовскій отвѣчаетъ въ высшей степени характерно для всего его міросозерцанія, и вполнѣ въ согласіи съ основными устоями своей поэтики. „Выходъ къ субъективности,—пишетъ Веселовскій,—которую мы привыкли соединять съ понятіемъ лирики, совершился постепенными *групповыми выдѣленіями* культурнаго характера.. Когда изъ среды коллективно настроенной, выдѣлился въ силу вещей, кружокъ людей съ иными ощущеніями и инымъ пониманіемъ жизни, чѣмъ у большинства, онъ внесетъ въ унаслѣдованныя лирическія формулы новыя сочетанія въ уровень съ содержаніемъ своего чувства; усилится въ этой сферѣ и сознаніе поэтическаго акта, какъ такового, и самосознаніе поэта, ощущающаго себя чѣмъ-то инымъ, чѣмъ пѣвецъ анонимной пѣсни. И на этой стадіи развитія можетъ произойти новое объединеніе съ тѣми же признаками коллективности, какъ прежде: художественная лирика среднихъ вѣковъ—сословная, она наслоилась надъ народной, вышла изъ нея и отошла въ новомъ культурномъ движеніи“. Мы имѣемъ, такимъ образомъ, въ моментъ развитія лирики, когда личность поэта находитъ выходъ,—„групповое выдѣленіе“, а не индивидуальное. Только видится индивидъ, на самомъ дѣлѣ это обманчиво; лишь вмѣсто народнаго, племеннаго, общиннаго—новая особь и новое дробленіе: сословное, кружковое.

Подобный взглядъ въ высшей степени чреватъ вытекающими изъ него логическими послѣдствіями.

Прежде всего мы находимъ теперь окончательное объясненіе той двойственности, какая была указана въ общихъ историко-литературныхъ взглядахъ Веселовскаго относительно „роли личности“. Именно оттого-то эстетическая проблема о геніи и не находила отзвука въ научныхъ интересахъ Веселовскаго, но его интересовало прежде всего „групповое выдѣленіе“. И никакого иного онъ въ сущности и не признавалъ. Вотъ категорическое его заявленіе, которое по его принципіальной важности я цѣликомъ подчеркиваю. Оно находится все на тѣхъ же страницахъ о лирикѣ гораздо болѣе важныхъ для вопроса о личности поэта, чѣмъ отдѣльная глава „Отъ пѣвца къ поэту“. „*Личный поэтъ*,—говоритъ Веселовскій,—*лирикъ или эпикъ, всегда групповой, разница въ степени и содержаніи бытовой эволюціи, выдѣлившей его группу*“. И эта мысль не покажется вовсе парадоксальной, она получитъ всю широту своего значенія, если мы ее измѣнимъ нѣсколько въ слѣдующемъ видѣ: *значеніе имѣетъ личный поэтъ, только какъ групповой*. (Я разумѣю значеніе, конечно, историко-культурное, а не напр. эстетическое). Тогда мысль, высказанная Веселовскимъ, вовсе не измѣнится отъ того, что вслѣдъ за Гюйо и другими (положимъ, Н. И. Карѣевымъ и Н. К. Михайловскимъ), мы сочтемъ генія гораздо болѣе создателемъ новой, чѣмъ выразителемъ старой культурной среды. Вѣдь значеніе геній пріобрѣтаетъ

только тогда и только въ томъ случаѣ, если народится соотвѣтствующая „группа“. Иначе онъ, либо пропадаетъ, какъ неучитываемая величина, либо разъ на всегда сойдетъ за безумца.

Такъ разрѣшится вопросъ о геніи, и единственное затрудненіе, которое тогда останется, будетъ формально-эстетическая его оцѣнка, какъ совершителя, какъ создателя абсолютной цѣнности; но тутъ мы уже покидаемъ историко-культурную и эволюціонную почву, съ которой никогда не имѣлъ ввиду разставаться шестидесятникъ, Веселовскій, и, стало быть, выходимъ изъ тѣхъ предѣловъ его поэтики, которые были по возможности точно, установлены выше.

Изъ положенія: „личный поэтъ—всегда групповой“, вытекаетъ и еще одно слѣдствіе; имъ объясняется еще одна черта воззрѣній Веселовскаго, на которую необходимо указать не только для полноты, но и для самой вѣрности ихъ пониманія.

Разсматривая эволюцію поэзіи во всемъ ея цѣломъ и разсматривая ее при этомъ съ точки зрѣнія научныхъ директивъ, принимаемыхъ и Веселовскимъ, не трудно замѣтить на протяженіи этой эволюціи два довольно рѣзкихъ перебоя, два кризиса. Одинъ изъ нихъ, это—переходъ поэзіи отъ ея народнаго или коллективнаго или еще общиннаго состоянія къ единоличному художеству. У насъ и у славянъ за весьма малыми исключеніями всѣ почти историки литературы различаютъ моментъ коллективнаго творчества отъ момента творчества личнаго. Второй кризисъ, болѣе ранній, обнаруживается при господствѣ того взгляда, что болѣе древняя поэзія преимущественно—обрядовая и бытовая. Въ своихъ построеніяхъ о происхожденіи поэзіи я старался охарактеризовать этотъ кризисъ, введя кантовское представленіе о *цѣлесообразности безъ цѣли* и говорилъ, что изъ цѣлесообразной поэзія становится „цѣлесообразной безъ цѣли“, т. е. эстетической.

Веселовскій признавалъ оба эти кризиса. Онъ часто говоритъ о рожденіи поэта, и „Три главы“, по самому своему замыслу, расчитаны на то, чтобы довести эволюцію поэзіи до этого момента ея—единоличнаго творчества. Второй кризисъ, повидимому, онъ также смутно чувствовалъ, хотя и не формулировалъ. Иначе трудно понять эти выраженія „художественная лирика“, „художественный эпосъ“, которыя онъ противополагаетъ болѣе раннимъ моментамъ этихъ родовъ поэзіи. Признавая кризисы Веселовскій, однако, не смотрѣлъ на нихъ, какъ на рѣзкія перемѣны. И вотъ это и надо имѣть ввиду. Вся эволюція казалась ему какой-то мягкой, постепенно развивающейся. Появленіе поэта не взрывъ чего-то новаго, не перестрой и, можно сказать, даже и не кризисъ. Переходы къ „художественнымъ“ родамъ поэзіи Веселовскій не могъ не ощущать, какъ событіе первостепенной важности. Это—понятно. Онъ прекрасно очертилъ важное значеніе появленія скомороха, моментъ поэзіи, какъ развлеченія, потѣхи, съ неизбѣжнымъ пониженіемъ тогда пѣвца въ глазахъ общества. Вмѣсто маститаго и уважаемаго германскаго scop'а, дѣлающаго важное дѣло, является шпильманъ, ненужный и только забавный, и долго будетъ мучиться человѣчество, пока сознаетъ его „безцѣльную полезность“. Такая характеристика момента вполнѣ соотвѣтствуетъ установленному мною значенію „праздничности“ поэзіи, значенію, кстати сказать, выдвинутому мною подъ непосредственнымъ вліяніемъ Веселовскаго; я постарался осмыслить, однако, не только историко-культурный, какъ у него, но и эстетическій моментъ. Этотъ послѣдній былъ чуждъ

Веселовскому. Что касается другого перебоя, то его почти вовсе не ощущаетъ Веселовскій именно вслѣдствіи своей теоріи „группового субъективизма“. Отъ коллективнаго субъективизма къ групповому, вотъ—весь кризисъ, и его еще смягчаетъ моментъ „пра-поэта“.

Дальнѣйшія судьбы поэзіи разсматриваются при помощи методовъ, въ сущности, выработанныхъ на изученіи коллективнаго творчества. Такова основная черта всѣхъ построеній Веселовскаго. Она сказывается во всемъ. Въ ней его главная сила и главная оригинальность, и какъ историка, и какъ теоретика поэзіи.

V.

Въ поэтикѣ Веселовскаго отдѣльное мѣсто занимаютъ вопросы поэтическаго стиля. Въ „Трехъ главахъ“ онъ переходитъ къ нимъ въ самомъ концѣ послѣ того, что онъ называетъ „выдѣленіемъ понятія поэзіи“. Глава о стилѣ носитъ заглавіе „Языкъ поэзіи и языкъ прозы“. Но еще нѣсколькими годами раньше появленія „Трехъ главъ“, уже выходили въ свѣтъ отдѣльныя статьи о поэтической рѣчи: „Изъ исторіи Эпитета“, „Эпическія повторенія, какъ хронологическій моментъ“ и „Психологическій параллелизмъ и его формы“; на нихъ и дѣлаются ссылки. При такомъ положеніи вещей трудно рѣшить, въ какомъ, собственно, мѣстѣ „Поэтики“, въ ея окончательномъ видѣ, мы имѣли бы соотвѣтственныя главы.

По общему строю „Исторической поэтики“ вопросы стиля ни въ какомъ случаѣ не могутъ, однако, предшествовать изложенію теоріи о первоначальной синкретической пѣснѣ-пляскѣ. Мы уже видѣли, что моментъ слова занимаетъ въ ней лишь самое незначительное мѣсто. Оно еще сводится къ междометіямъ-восклицаніямъ. Моментъ чистаго ритма въ движеніи и звукѣ, въ жестѣ и въ интонаціи преобладаетъ. Къ разбору поэтической рѣчи нельзя перейти поэтому раньше, чѣмъ наступитъ „выдѣленіе поэзіи“. На первоначальной стадіи развитія нельзя также говорить о прозѣ и поэзіи, какъ о вещахъ раздѣльныхъ. „Основы поэтическаго языка тѣ-же, что и языка прозы: та же конструкція, тѣ же риторическія фигуры, синекдохи, метономіи и т. п., тѣ же слова, образы, метафоры, эпитеты“. Но не только это. Самое поэтическое творчество первоначально возникаетъ и въ прозѣ, и въ поэтической рѣчи. Подъ этимъ послѣднимъ терминомъ я разумѣю теперь рѣчь ритмическую. Въ вышедшихъ главахъ поэтики Веселовскій не говоритъ вовсе о происхожденіи *сказки-притчи*. Онъ совсѣмъ минуетъ этотъ вопросъ. Но именно въ главѣ „Языкъ поэзіи и языкъ прозы“ ему приходится высказаться по этому поводу, и мы узнаемъ тогда, что на сказку Веселовскій отнюдь не смотрѣлъ, какъ на нѣчто хронологически позднѣйшее Это и надо было предвидѣть. Вѣдь мы уже знаемъ, что древняя амобейная пѣсня-дѣйство состояла изъ чередованія стиховъ и прозы, слова сказаннаго и слова спѣтаго. Отсюда ясно, что обѣ эти рѣчи, какъ-бы родились одновременно. Отсюда поэтика, которая начала-бы свои построенія съ вопросовъ языка должна была-бы дать вообще теорію языка, какъ такового, безъ различія на прозу и поэзію, въ тѣсномъ смыслѣ, и затѣмъ уже, представивши весь сложный, ощупью, гипотически возстановляемый процессъ возникновенія, вообще, какъ словеснаго художества,—поэзіи, вернуться къ языку, чтобы

перейти къ тому, что въ этомъ процессѣ произошло въ смыслѣ развитія слова.

Мнѣ кажется, что такова и была не вполнѣ выраженная, но сложившаяся въ планѣ мысль Веселовскаго по этому поводу: 1) факты языка, 2) возникновеніе поэзіи, 3) обособленіе поэзіи отъ прозы—вотъ идеальный порядокъ исторической поэтики, не порвавшей съ языкознаніемъ

При такой постановкѣ вопроса дѣло затрудняется лишь тѣмъ, что само слово уже должно быть признано актомъ художественнымъ. Почему это такъ?—было-бы легко установить, если бы, не стараясь миновать эстетику, мы бы установили для себя, что мы будемъ разумѣть подъ терминомъ: художественный. Тогда дѣло стало-бы ясно. Но, какъ уже было выяснено, разбираемая нами поэтика, только нехотя и полубезсознательно прибѣгаетъ къ эстетическимъ конструкціямъ, и оттого дѣло сложнѣе. Оно представится иначе. То, что обнимается терминомъ поэзія, т. е. реальная, извѣстная намъ, и такъ сказать, ощутимая дѣятельность слова, все это вѣдь широко пользуется такъ называемыми фигурами поэтической рѣчи: метафорами, метоніміями, синекдохами и пр. И вотъ эти-то фигуры мы открываемъ въ самомъ словѣ. Множество словъ—ничто иное, какъ метафоры. Мы говоримъ о ручкѣ двери, о бѣгѣ рѣки и т. п. Но съ теченіемъ времени метафоричность подобныхъ выраженій забыта. Мы начинаемъ такъ употреблять это выраженіе—„рѣка бѣжитъ“, чтобы отнюдь не могло прійти въ голову, будто мы смотримъ на рѣку, какъ на живое существо. Кромѣ этого мы начинаемъ такъ говорить о рѣкѣ, чтобы ни одной минуты не возникло-бы въ сознаніи представленіе объ одной какой нибудь рѣкѣ, о которой сохранилось графическое воспоминаніе. Мы стремимся и научаемся выражать *понятія*. Вотъ—проза. Совсѣмъ иной процессъ развертывается по пути отъ слова къ поэзіи. Тутъ не надо, чтобы забытой оказалась, заключающаяся въ словѣ метафора Напротивъ. Метафоричность языковыхъ знаковъ становится тутъ самымъ дорогимъ, желательнымъ и чаемымъ. Мы знаемъ, что поэзія холитъ и воспитываетъ способность слова вызывать графическія впечатлѣнія. Она, стало быть, холитъ и воспитываетъ тѣ самые процессы нашего сознанія, результатомъ которыхъ явилась и самая метафоричность слова, и вотъ „языкъ поэзіи,—пишетъ Веселовскій,—подновляя графическій элементъ слова, возвращаетъ его, въ извѣстныхъ границахъ, къ той работѣ, которую когда-то продѣлалъ языкъ, образно усваивая явленія внѣшняго міра и приходя къ обобщеніямъ путемъ реальныхъ сопостановленій... Въ своемъ развитіи поэзія, такимъ образомъ, какъ бы подхватываетъ языковый процессъ, развиваетъ его дальше, пока отъ его лона отдѣляется другое, особое и новое русло—проза, вѣдающая понятіями, разсуждающая и доказывающая“.

Этимъ мы можемъ закончить вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ поэтической и прозаической рѣчи. Веселовскій на немъ и не останавливается долго. Это естественно. Теорія прозы въ тѣсномъ смыслѣ для него, въ сущности,—теорія чего-то поздняго.

Тѣ способы, какими языкъ „подновляетъ графическій элементъ слова“ и были разобраны Веселовскимъ раньше въ статьяхъ, предшествовавшихъ появленію „Трехъ главъ“. Изъ нихъ намъ нужно разсмотрѣть только двѣ: „О психологическомъ параллелизмѣ“ и „Объ эпитетахъ“. Въ „эпическихъ повтореніяхъ“ мы имѣемъ дѣло съ моментомъ гораздо болѣе частымъ, и съ мыслями по этому поводу Веселовскаго мы уже знакомы

Моментъ „подновленія графическихъ впечатлѣній", какъ одной изъ задачъ поэтической рѣчи, очень ясно виденъ на примѣрѣ эпитетовъ-метафоръ. Выраженіе „мертвая тишина" сдѣлалось стереотипнымъ. Оно стерлось. Мы просто противополагаемъ, въ каждодневной рѣчи тишинѣ вообще какую то другую мертвую тишину и при томъ ничего не разумѣемъ, кромѣ высшей степени тишины. Но выраженіе это происхожденія поэтическаго. Оно возникло въ процессѣ подновленія, и поэзія будетъ продолжать обновлять его дальше совершенно другими новыми эпитетами. Въ процессѣ развитія эпитета нужно отмѣтить два противоположныхъ теченія. Эпитетъ возникъ, и онъ срастается съ словомъ Онъ становится тогда принадлежностью слова, почти неотдѣлимой отъ него. Вотъ въ этомъ употребленіи мы и называемъ всего чаще опредѣленіе эпитетомъ. Тогда съ эпитетомъ произойдетъ тоже, что съ метафорическимъ явленіемъ въ словѣ. Вниманіе уже больше не сосредоточивается на опредѣленіи и соотвѣтственно такъ же, какъ въ выраженіи: рѣка бѣжитъ, эпитетъ не отражается въ сознаніи. Это одинъ процессъ—отрицательный, постепенное сліяніе эпитета съ словомъ, и отсюда и постепенное стираніе его значенія. Но тогда начнется второй процессъ, вторичное подновленіе значенія эпитета. Его хочется воскресить, оживить, обратить на него вниманіе. Таковъ второй процессъ. Впослѣдствіи, къ этому мы перейдемъ дальше, онъ разовьется въ нѣчто уже совершенно другое въ совершенно новое состояніе эпитета, порвавшаго всякую связь съ старымъ, и даже настолько, что обыкновенно въ учебникахъ по поэтикѣ этотъ новый видъ эпитета, даже не обозначается этимъ терминомъ.

Нѣсколько примѣровъ разъясняетъ это общее подраздѣленіе.

Когда эпитетъ срастается со словомъ, онъ постепенно принимаетъ особый характеръ затверженности. Встрѣчая его такимъ въ поэзіи, мы называемъ его *постояннымъ*. Такимъ онъ и начинаетъ утрачивать свое графическое значеніе. Онъ „каменѣетъ", какъ выражается Веселовскій, становится формулой. Но тутъ, въ этомъ самомъ состояніи онъ, съ одной стороны, какъ-бы приросъ къ поэзіи, онъ всецѣло принадлежитъ поэтической рѣчи, хотя съ другой стороны, онъ какъ-бы не нуженъ, перестаетъ исполнять свое назначеніе.

Въ болѣе древнихъ памятникахъ поэзіи мы имѣемъ дѣло, главнымъ образомъ, съ эпитетами постоянными. У Гомера море темное (ἰοειδής, ἰοδνεφής), или сѣрое (πολιός), снѣгъ холодный (ψυχρή), немочь злая (κακὴ, στυγερὴ ἀργαλέη); въ *сербскомъ эпосѣ* соко сиви (русск., ясный соколъ), бритка саблье (русск., сабля острая), грозне сузе (русск., слезы горькія), црна земля (русск., мать сыра земля); въ *русскихъ тѣсняхъ*: поле чистое, буйная головушка, калена стрѣла, палаты бѣлокаменныя и т. п. Поскольку эти эпитеты перестаютъ производить впечатлѣніе, мы можемъ сказать, что мы наблюдаемъ наступленіе относительно нихъ полнаго *забвенія* ихъ смысла. Яркій примѣръ подобнаго забвенія даетъ, напримѣръ, такое странно звучащее и безсмысленное выраженіе, какое мы находимъ въ одной русской пѣснѣ:

Ты не жги свѣчу *сальную*,
Свѣчу сальную, *воску яраго*.

Ясное дѣло, что либо эпитетъ „сальный", либо „воску яраго". Но онъ закаменѣлъ настолько, что въ сознаніи онъ пересталъ отражаться, и тогда онъ пересталъ быть помѣхой другому, по существу дѣла исключающему его, такъ что оба эпитета оказались рядомъ. Тоже видно и на странной

манерѣ былинъ заставлять пословъ Калина царя называть его: „собака Калинъ царь“. Подобный же примѣръ мы находимъ и во франц chansons de geste, когда напр. одна и таже лошадь носитъ всѣ эти исключающіе другъ друга эпитеты: arabi, aragon, gascon. Попытку обновленія эпитетовъ мы находимъ въ такъ наз. парныхъ эпитетахъ, особенно распространенныхъ въ среднев нѣмецкомъ и французскомъ эпосахъ: stark und viel kiene, mân und mahtig, baus et jolis, dolent et mas, sos et tous. Примѣры ихъ можно было бы подыскать и у другихъ народовъ. Таковъ, напр., распространенный русскій эпитетъ: силенъ буенъ вѣтръ. Но тутъ обновленіе идетъ по старому пути. Обновленіе неумѣлое: лишь первый шагъ къ другому, о которомъ сейчасъ и будетъ рѣчь.

Веселовскій разсматриваетъ судьбы эпитета съ точки зрѣнія установленной имъ эволюціи поэзіи.

Когда-то, въ древности, мы имѣли дѣло съ свободнымъ возникновеніемъ эпитета Онъ происхожденія реальнаго. Когда онъ выражаетъ извѣстное качество, онъ говоритъ о *желаемомъ*, какъ мы видѣли играющемъ такую важную роль въ первоначальной пѣснѣ, поскольку она заклинаніе или возбужденіе. Лукъ долженъ быть тугимъ, стрѣла должна быть каленой и сабля острой. И далѣе, для француза XII вѣка уже убѣдившагося въ качествахъ арабской лошади тамъ, въ Палестинѣ, эпитетомъ для лошади и явилось опредѣленіе: арабская: при этомъ большое значеніе будетъ имѣть и гипербола: поводья шелковые, стремена серебряныя. Такое-же реальное значеніе будетъ имѣть и эпитетъ Карла Великаго „съ сѣдой бородой“, когда разсказываются событія его старости. Реальное значеніе эпитетъ имѣетъ и тогда, когда онъ не простое опредѣленіе, а именно усиленіе графической силы слова, какъ ночка темная или синее море. Но совершенно параллельно съ развитіемъ пѣсни, по мѣрѣ того, какъ возникаетъ пѣсенная традиція строго традиціоннымъ становится и эпитетъ. Передъ нами пѣвецъ. Онъ уже думаетъ, что даръ пѣсенъ—наслѣдіе или знаніе, или божественный даръ. Складъ пѣсни тогда и становится устойчивымъ, почти неизмѣннымъ. Образуется школа пѣвцовъ. Повтореніе вытѣсняетъ свободное творчество, вѣрнѣе сказать, направляетъ его, даетъ ему опредѣленный чеканъ. Отсюда на этомъ пути,—какъ мы теперь уже знаемъ, на пути отъ лирико-эпической пѣсни либо въ эпической, либо въ чисто лирической,—и создается постоянство эпитета, та неуловимо-прелестная повторность и затверженность, которую такъ трудно отдѣлить точнымъ опредѣленіемъ отъ простой банальности, и которая всего болѣе характерна для чисто народнаго склада пѣсенъ. Но дальше идетъ развитіе пѣсни, и народный пѣвецъ постепенно становится мастеромъ, спеціалистомъ. Въ судьбахъ европейской поэзіи наступаетъ пора скомороховъ, жонглеровъ и шпильмановъ. Вотъ тогда и коснѣетъ эпитетъ. Онъ становится дѣломъ даже не школы въ поэзіи, а простой выучки. Затверженность начинаетъ терять свою наивность. Скоморохъ, можетъ быть, и баналенъ. Онъ не только мастеръ. Родилась поэтическая упадочность. Тогда у болѣе талантливыхъ изъ скомороховъ, жонглеровъ и шпильмановъ явятся и немножко неуклюжія попытки обновленія. Сюда относятся эти парные эпитеты, распространенные въ средневѣковомъ эпосѣ. „Очень можетъ быть,—пишетъ Веселовскій,—что въ пору древнѣйшаго пѣсеннаго развитія, которую мы отличаемъ названіемъ лирико-эпическаго или синкретическаго, это постоянство еще не установилось, лишь позднѣе оно стало признакомъ того типически-условнаго и

сословнаго міросозерцанія и стиля (отразившагося и въ условныхъ типахъ красоты героизма и т. д.), который мы считаемъ нѣсколько односторонне, характернымъ для эпоса и народной поэзіи. И здѣсь представляются отличія: народныя или историческія—это можетъ разъяснить только частичное изслѣдованіе, распространенное и на эпическія или эпико-лирическія пѣсни народовъ, стоявшихъ на низшей степени культуры. Мнѣ сдается, что у нихъ мы не найдемъ того обилія повторяющихся эпитетовъ, какимъ отличается, напримѣръ, русскій и сербскій эпосъ; что послѣднее явленіе, какъ и повтореніе стиховъ, и цѣлыхъ группъ стиховъ, и богатство общихъ мѣстъ нечто иное, какъ мнемоническій пріемъ эпики, уже не творящейся, а повторяющейся или воспѣвающей и новое, но въ старыхъ формахъ. Такъ поютъ киргизскіе пѣвцы: ихъ творчество—въ комбинаціи готовыхъ пѣсенныхъ формулъ; такъ пѣли скоморохи и шпильманы".

На примѣрѣ эпитетовъ мы видѣли, что поэтическое слово—также продуктъ эволюціи; къ нему вполнѣ примѣнимъ историческій критерій.

Посколько Веселовскій занимался другими двумя особенностями поэтической рѣчи, онъ, однако, уже не становился на эволюціонную точку зрѣнія.

Веселовскій придавалъ большое значеніе одному своеобразному обороту поэтической образности. Это—то, что онъ назвалъ: *психологическій параллелизмъ*. Вотъ нѣсколько примѣровъ, которые покажутъ, въ чемъ тутъ дѣло:

Хілилася вишня
Відъ верху до корени,
Поклонися Маруся
Черезъ стілъ до батенька.

Зеленая березонька, чему бѣла, не зелена?
Красна дзѣвочка, чему смутна, не весела?

Ай па морю, па синему волна бьетъ,
Ай па полю, па чистому, арда йдетъ.

Naslonja se smailje na bosije,
Svaka draga na svojega draga.

Sil jsem proso souvrati,
Nebudu ho ziti,
Miloval jsem jedno dèvce,
Nebudu ho miti.

Tece voda skokem
Kole nasich oken,
Nemózu ju zastavit';
Rozhnévala sem si svurneho synecka,
Nemòzu ho udobrit'.

Сердито течетъ потокъ, сердито течетъ Двина;
Сердятся братья, что я такъ долго ношу (дѣвичій) вѣнокъ. (Перев. съ литовскаго).

Много ягодъ и орѣховъ въ лѣсу да некому брать; много дѣвушекъ въ деревнѣ, да некому ихъ взять (ibid)

Снѣгъ таетъ на горахъ Испагани, какъ ты ни хороша, не будь горделива. Аманъ! Аманъ! Аманъ! (Съ арабскаго).

Молодое, стройное, персиковое дерево много плодовъ принесетъ; молодая жена идетъ въ свою будущую родину, все хорошо устроитъ въ дому и покояхъ (съ китайскаго).

Къ чему зажигать свѣточъ, когда нѣтъ свѣтильни? Къ чему любовные взгляды, когда нѣтъ серьезныхъ намѣреній. (Изъ Суматри).

Wie kloaner die Ros'n,
Wie grosser der Dorn.
Wie kloaner das Dirndl,
Wie grosser der Zorn.

При разнообразіи образовъ самый поэтическій оборотъ всюду одинъ и тотъ же.

Веселовскій собралъ множество такихъ примѣровъ. Я привелъ изъ нихъ лишь нѣсколько. Они найдены въ народныхъ пѣсняхъ русскихъ, сербскихъ, польскихъ, чешскихъ, литовскихъ, испанскихъ, нѣмецкихъ, грузинскихъ и т. д.

Такого рода обороты, несомнѣнно, встрѣчаются въ пѣсняхъ всего міра. Веселовскій даетъ имъ слѣдующее опредѣленіе: „Дѣло идетъ не объ *отождествленіи* человѣческой жизни съ природою и не о *сравненіи*, предполагающемъ сознаніе раздѣльности сравниваемыхъ предметовъ, а о *сопоставленіи* по признаку дѣйствія, движенія; дерево хилится, дѣвушка кланяется,—такъ въ малорусской пѣснѣ. Представленіе движенія, дѣйствія лежитъ въ основѣ одностороннихъ опредѣленій нашего слова, одни и тѣже корни отвѣчаютъ идеѣ напряженнаго движенія, проникания стрѣлы, звука и свѣта; понятія борьбы, терзанія, уничтоженія выразились въ такихъ словахъ, какъ mors, mare, μόρναι, нѣм. mahlen“.

На этотъ параллелизмъ было уже обращено вниманіе по особому поводу. Въ средневѣковой лирикѣ есть одна особенность, которая равно заинтересовала изслѣдователей своимъ упорнымъ и докучнымъ однообразіемъ. Большинство пѣсенъ трубадуровъ, труверовъ, миннезингеровъ начинаютъ свои пѣсни особымъ весеннимъ запѣвомъ. Нѣмецкіе ученые прозвали его Natureingang. Напримѣръ:

Que li tens est souez et douz
Vers toute gent et amourous,
Li rossignols la matinée,
Chante si clair par la ramée
Que toute riens se muert d'amour.

(Какъ сладостно это время года для всѣхъ влюбленныхъ; соловей такъ звонко поетъ въ чащѣ рано утромъ, что все (кругомъ) умираетъ отъ любви). Или:

Uf der linden obene dâ sanc ein
kleinez vogellîn.
Vor dem walde wart ez lût.
Dô huop sich aber daz herze min

An eine stat, da'z ê da was.
Ich sach die rôse bluomen stân,
Die manent mich der gedanke vil,
Die ich hin zeiner frouwen hân (Dietm v. Eist).

(Высоко на липѣ тамъ пѣла маленькая птичка. Громко звенѣла въ лѣсу: тогда поднялось сердце мое такъ высоко, какъ еще никогда. Я видѣлъ, какъ цвѣтетъ роза, такъ занимаютъ меня мои мысли, что во мнѣ, къ одной дамѣ). Получается такое представленіе, что трубадуры, труверы и миннезингеры, либо ставили въ зависимость свое чувство и свои порывы къ пѣснѣ отъ наступленія весны, либо представляли весну, какъ классическую пору полюбовныхъ думъ. Вильгельмъ Шереръ, занимаясь этой особенностью средневѣковой лирики, старался доказать ея чисто народное происхожденіе тѣмъ, что привелъ множество казавшихся ему аналогичными мѣстъ изъ пѣсеннаго репертуара чуть-ли не всѣхъ народовъ міра. Большинство ихъ оказалось, однако, именно параллелизмами, а вовсе не весенними запѣвами. Такъ распространился въ наукѣ вопросъ о психологическомъ параллелизмѣ и занялъ важное мѣсто при изученіи первыхъ шаговъ поэтичной образности. Вслѣдъ за Вильгельмомъ Шереромъ, заинтересовавшись одновременно и Natureingang'омъ, и этими оборотами, Веселовскій не призналъ манеру средневѣковыхъ поэтовъ строго народной и первоначальной, но за то теперь-то пѣсенный параллелизмъ и занялъ совершенно самостоятельное мѣсто въ его поэтикѣ.

Подойти къ толкованію психологическаго параллелизма пришлось почти тѣмъ-же методомъ, что и къ толкованію происхожденія сюжетовъ. Вѣдь представленія вродѣ тѣхъ, какія мы видѣли въ приведенныхъ отрывкахъ пѣсенокъ разныхъ народовъ—образы, вызывающія нѣкоторыя особыя представленія. Это уже не только сравненіе, не только сравненіе-подновленіе въ образности слова. Почувствовалось, что позади этого лежитъ что-то глубоко засѣвшее въ народномъ міросозерцаніи. Мы видѣли, что цѣлый рядъ сюжетовъ возникаетъ изъ представленій тотемизма и анимизма. Человѣческая жизнь представляется какъ-то сплетающейся съ жизнью животнаго или растенія. Веселовскій, однако, не хочетъ сказать, что психологическій параллелизмъ нужно объяснять совершенно такъ-же, какъ, напримѣръ, разсказъ о происхожденіи какого-либо племени отъ волка или медвѣдя. Отождествленія нѣтъ, и Веселовскій настаиваетъ именно на словѣ параллелизмъ. Но параллелизмъ представлялся чѣмъ-то живымъ. При такомъ состояніи воображенія, когда вѣрили въ дерево жизни, когда создавалась легенда о томъ, что изъ могилы влюбленныхъ выросли два сросшихся дерева, параллелизмъ въ пѣснѣ отнюдь не можетъ имѣть одно лишь значеніе поэтическаго оборота. Онъ нѣчто гораздо большее и значительное. Но это только точка отправленія. Параллелизмъ—наслѣдіе, но наслѣдіе, превратившееся въ нѣчто иное. Первоначальное отождествленіе человѣка съ природой постепенно блѣднѣетъ. Человѣкъ обособляетъ себя отъ природы. Отсюда онъ и противополагаетъ себя ей. И вотъ тогда и начнетъ мысль человѣка итти дальше по двумъ направленіямъ. Поскольку явленіе природы живетъ отдѣльно и воспринимается, какъ нѣчто отдѣльное, происходитъ антропоморфическое пересозданіе культа деревьевъ и животныхъ, мы тогда на почвѣ момента религіознаго. Поскольку же человѣкъ обособляетъ самаго себя и осознаетъ себя данными изъ впечатлѣній природы, мы присутствуемъ при моментѣ поэтическомъ. И тутъ мы и подошли къ психологическому параллелизму. „Чѣмъ больше,—пишетъ

Веселовскій,—человѣкъ познавалъ себя, тѣмъ болѣе выяснялась грань между нимъ и окружающей природой, и идея тождества уступала мѣсто идеѣ особности. Древній синкретизмъ удалялся передъ расчленяющими подвигами знанія: уравненіе молнія—птица, человѣкъ—дерево смѣнились *сравненіями*. молнія, какъ птица, человѣкъ, что дерево и т. п.: mors, mare и т. п., какъ дробящіе, уничтожающіе и т. п., выражали сходное дѣйствіе, какъ anima—ἄνεμος и т. п., но по мѣрѣ того, какъ въ пониманіе объектовъ входили новые признаки, не лежащіе въ ихъ первичномъ звуковомъ опредѣленіи, слова дифференцировались и обобщались, направляясь постепенно къ той стадіи развитія, когда они становились чѣмъ то вродѣ алгебраическихъ знаковъ, образный элементъ которыхъ давно заслонился для насъ новымъ содержаніемъ, которое мы имъ подсказываемъ".

Я не буду слѣдовать за Веселовскимъ во всѣхъ его наблюденіяхъ надъ параллелизмомъ. Онъ разнообразится. Онъ то переходитъ въ отрицательную формулу, то создаетъ сложные образы, развивая попеременно то первый, то второй членъ параллелизма Важнѣе было-бы отмѣтить результаты забвенія или умолчанія. Тогда параллелизмъ переходитъ въ символъ. Въ запѣвѣ извѣстной пѣсни „калинушка-малинушка, лазоревый цвѣтъ" мы имѣемъ дѣло вотъ съ такимъ забвеніемъ или умолчаніемъ. Красныя ягоды обозначаютъ невинность дѣвушки и уже безъ всякаго параллелизма, когда упомянуты эти ягоды, извѣстно, что дѣло идетъ о первой брачной ночи, но тогда старый смыслъ можетъ оказаться и совершенно забытымъ

Эпитеты и психологическій параллелизмъ, конечно, не исчерпываютъ всѣхъ пріемовъ пѣсенной образности. Ихъ много, и еще даже просто статически не всѣ они отмѣчены. Въ „Трехъ главахъ" Веселовскій останавливается еще на томъ, что очень неопредѣленнымъ выраженіемъ можетъ быть обозначено вообще и просто *образностью*. До сихъ поръ не подведена статистика поэтическихъ образовъ. Они не собраны, и едва ли когда нибудь мы будемъ имѣть даже ихъ приблизительный перечень. Но очень неполной индукціей, дѣйствуя примѣрами, а не обобщающимъ подсчетомъ, мы видимъ общность и подобныхъ образовъ чуть не у всѣхъ народовъ міра и точно такъ-же, какъ и когда рѣчь шла о параллелизмѣ, мы въ сущности и здѣсь имѣемъ дѣло съ явленіемъ *мотива*,—мы уже это знаемъ,—родоначальника сюжета Птица представляется вѣстникомъ любви. Она летитъ къ милому или къ милой и говоритъ о сердечной тоскѣ. Мы слышимъ о ключѣ къ сердцу милой. Дѣвушка сидитъ на камнѣ посреди моря, и ее спасетъ только возлюбленный. Иногда сидитъ на камнѣ самъ возлюбленный и плачетъ. Мы имѣемъ также представленіе о томъ, что возлюбленные лежатъ вмѣстѣ подъ утро, и имъ хотѣлось бы, чтобы никогда не всходило солнце и никогда не наступало время разставанія. Я привелъ примѣры нѣсколько наугадъ изъ тѣхъ, которыми пользуется Веселовскій. Но и онъ не систематизировалъ, а излагалъ ихъ скорѣе въ логической, чѣмъ въ культурно-исторической связи. Мнѣ лично случилось разъяснить многіе изъ этихъ образовъ, сопоставляя ихъ съ обрядами и указывая ихъ строго обрядовое происхожденіе. Подобное объясненіе этихъ образовъ вполнѣ соотвѣтствуетъ основнымъ принципамъ поэтики Веселовскаго. Вѣдь онъ также придавалъ большое значеніе обрядовой пѣснѣ и ставилъ ее вначалѣ эволюціи поэзіи. Слѣдуя такой системѣ, мы получили бы постепенное выдѣленіе пѣсенныхъ образовъ изъ обрядовой связи и постепенное превращеніе этихъ образовъ въ символы. Процессъ

совершенно параллельный и обособленію эпическихъ мотивовъ. По этому пути не развилась, однако, мысль Веселовскаго. Его интересуетъ иное. Именно—въ главахъ посвященныхъ вопросамъ стиля мы, наконецъ, подходимъ къ высшей степени важному моменту—превращенію народной поэзіи въ личную, иначе говоря, нарожденію поэта. Веселовскому казалось, что и эпитеты, и образцы вообще объяснятъ этотъ новый этапъ эволюціи поэзіи.

Если мы вернемся къ наиболѣе законченной изъ всѣхъ относящихся сюда статей Веселовскаго, къ статьѣ объ эпитетахъ, мы получимъ требуемую директиву. Въ этой статьѣ довольно ясно видно, какъ представлялъ себѣ Веселовскій процессъ превращенія поэзіи изъ коллективной въ личную.

Я напомню тотъ моментъ развитія эпитета, на которомъ мы остановились. Въ томъ состояніи поэзіи, когда она находилась въ рукахъ профессіональнаго жонглера, шпильмана, скомороха, мы видѣли, что она пользовалась чисто традиціоннымиобразами, подновляя ихъ довольно грубыми способами, исходившими изъ старыхъ привычекъ. Введеніе парныхъ эпитетовъ не могло спасти ихъ отъ окаменѣнія Поэзія все болѣе отдавала банальностью. Вотъ съ появленіемъ-то личнаго поэта и начинается нѣчто новое. Это не только самосознаніе. Нѣтъ. Теперь Веселовскій вводитъ новое понятіе, о которомъ до сихъ поръ я не упоминалъ вовсе Мы должны констатировать таинственный актъ *исканія*. Въ старыхъ эпитетахъ звуковыя впечатлѣнія помогаютъ сознательному переживанію слуховыхъ. Цвѣтъ и звукъ, душевныя движенія и явленія природы даютъ психическую комбинацію въ результатѣ которой метафора, сначала въ словѣ, потомъ въ поэтическомъ выраженіи. Теперь средства остались тѣ-же, но наступило исканіе, т. е. сознательное индивидуальное открытіе новыхъ сочетаній и новыхъ способовъ выразительности. Вопросъ о стилѣ подвелъ Веселовскаго вплотную къ этому второму изъ указанныхъ выше кризисовъ, черезъ который проходитъ поэзія въ своей длительной и сложной эволюціи отъ первоначальной пѣсни-пляски до высшей поэзіи Данте и далѣе. Иначе и не могло случиться. Поэтическое слово, стиль—это та душа поэзіи, которая вдругъ обнаруживается обнаженная и трепещущая, раскрывающая главную тайну, тайну сознанія. Говорятъ „стиль, это—человѣкъ“, потому что тутъ ощутимые и несомнѣнные признаки творческаго подвига. Либо отсутствіе личности и, стало быть, отсутствіе тайны творчества и тогда—грамматика, логичность, правильность, отвлеченность знанія и заученности, либо, напротивъ, проявленіе личности, и тогда она выразится въ своей собственной, ею самой изобрѣтенной, анти-граматичности, нелогичности и неправильности, въ неологизмахъ и новыхъ словообразованіяхъ и сочетаніяхъ словъ, доставляемыхъ уже не знаніемъ, а открытіемъ, не заученностью, а проникновенностью. И тутъ личность и вольется въ священный обликъ своего собственнаго высшаго совершенства—въ *геніальность*.

Я старался уже показать, что весь складъ воззрѣній Веселовскаго удерживалъ его отъ проблемы о *генiи*. Говорить о геніи холоднымъ, заученнымъ тономъ, орудуя этимъ выраженіемъ, какъ чѣмъ-то понятнымъ и въ тоже время не стараясь раскрыть тайну, было бы актомъ той обыденной научной недобросовѣстности, того каждодневнаго научнаго самообмана, который распространенъ среди ученыхъ ремесленниковъ, среди всѣхъ малыхъ сихъ, творящихъ подобіе науки и выдающихъ эту мишуру за золото. Веселовскій былъ не таковъ, и потому онъ избѣгалъ проблемы о геніи, понимая, что настоящее искреннее ученое раздумье о геніи не

можетъ уложиться въ тѣ рамки исторической поэтики, какими онъ ограничилъ себя и за предѣлы которой не дерзало устремиться его ученое воображеніе при всей своей широтѣ.

Оттого на послѣднихъ страницахъ статьи объ эпитетахъ, гдѣ мысль уже задѣла проблему о геніи и гдѣ отъ нея она не могла оторваться, чувствуется недоговоренность и какъ бы научное безпокойство, чувствуется внутренняя борьба рвущагося и сдерживаемаго огромнаго ума. Та же тревога повторяется и въ „Трехъ главахъ“, въ той же связи, среди послѣднихъ построеній поэтики, проработанной до проблемы о геніи и чувствующей ужасъ приближенія божества Но тутъ,—и это очень характерно,—волненіе какъ будто улеглось. Его уже удалось превозмочь. Наступило извѣстное научное успокоеніе, которое всегда достигается тогда, когда вновь найдена подъ ногами почва, и уже не грозитъ больше опасности, что строго научныя построенія окажутся вдругъ не доказывающими основную идею, а напротивъ, колеблющими ее.

На послѣднихъ страницахъ статьи объ эпитетахъ Веселовскій, ознакомившійся съ эпитетами личной поэзіи и не только вообще личной, но самой сознательно личной новѣйшей поэзіей, прямо и выпукло характеризуетъ упомянутый кризисъ. Переходъ отъ традиціоннаго эпитета къ личному тутъ изображенъ дѣйствительно, какъ кризисъ. „Когда въ былое время,—пишетъ Веселовскій,—создавались эпитеты: ясенъ соколъ и ясенъ мѣсяцъ, ихъ тожество исходило не изъ сознательнаго поэтическаго *искания* соотвѣтствія между чувственными впечатлѣніями, между человѣкомъ и природой, а изъ физіологической неразборчивости нашей, тѣмъ болѣе первобытной психики. Съ тѣхъ поръ мы научились наслаждаться раздѣльно и раздѣльно понимать окружающія насъ явленія, не смѣшиваемъ, такъ какъ кажется, явленій звука и свѣта, но идея цѣлаго, цѣнь таинственныхъ соотвѣтствій, окружающихъ и опредѣляющихъ наше „я“, полонитъ и опутываетъ насъ болѣе прежняго, и мы вторимъ за Бодлеромъ: Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. Языкъ поэзіи и наша групповая впечатлительность опровергаютъ въ извѣстной мѣрѣ это положеніе“. Отсюда подчасъ такіе неожиданные современные эпитеты, отдѣляемые, казалось бы, цѣлой бездной отъ древнихъ. Веселовскій приводитъ такіе примѣры: „La dentelle du son que le fifre découpe“ (Викт. Гюго), „la musique bondissante de cristal“ (Золя), „Звуки скрипки такъ дивно звучали, разливаясь въ безмолвіи ночи. Въ нихъ разсказъ опьянительно-лживый развивалъ невозможную повѣсть. Измѣненнаго цвѣта отливы—соблазняли и мучили совѣсть“ (Ал. Толстой), „blaue gedanken“ (Гейне), „la chanson grise“ (Верлэнъ). Веселовскій говоритъ, что въ существѣ дѣла всѣ эти „необычные эпитеты-метафоры предполагаютъ такую-же безсознательную игру логики, какъ и знакомыя намъ обиходныя формулы: черная тоска, мертвая тишина“. Разумѣется. Но вотъ онъ ссылается еще на это столько разъ отмѣчавшееся мѣсто изъ „Войны и мира“, гдѣ Наташа простыми цвѣтами опредѣляетъ Бориса и Безухаго: Борисъ:— „узкій, знаете, сѣрый, свѣтлый“, а Безухій—„тотъ синій, темно-синій съ краснымъ, и онъ четвероугольный“ Конечно, и тутъ въ смыслѣ психическаго процесса мы не далеко ушли отъ черной тоски, но дѣло въ конкретномъ. Что заставляетъ насъ воспринять, и еще съ наслажденіемъ, „темносиняго съ краснымъ“ Безухаго? Тутъ и вырывается чуть слышно научное признаніе: *„сдѣлать такого рода личные эпитеты общеупотребительными можетъ энергія сильнаго таланта* (личная школа) *и*

тактъ художника“ Характерно это выраженіе: „личная школа“, введенное, чтобы не впасть въ понятіе о геніи, создающему школу.

Какъ ни мягко выражена здѣсь проблема о геніи, въ „Трехъ главахъ“ это констатированіе ея сглажено, хотя опять мысль тяготѣетъ и къ новѣйшей поэзіи и вообще къ осложненности именно „личной“ образности. Но теперь уже въ самомъ замыслѣ соотвѣтствующихъ страницъ изъ „Трехъ главъ“ ясно видно, что научное волненіе улеглось. Примѣры образовъ поэзіи, которые приводитъ здѣсь Веселовскій берутся уже безразлично и изъ личной, и изъ народной поэзіи. Различіе между тѣмъ и другимъ игнорируется. Вновь утверждается такой взглядъ на поэзію, по которому она одно цѣлостное явленіе, лишь при близорукомъ взглядѣ распадающееся на отдѣльныхъ, отобщенныхъ, одинокихъ поэтовъ

„Я коснулся,—пишетъ здѣсь Веселовскій,—лишь немногихъ мотивовъ, символовъ и образовъ и ихъ сочетаній, свойственныхъ поэтическому языку, то выработавшихся самостоятельно въ той или другой пѣсенной области и народности, то разсѣянныхъ по художественной или народной пѣснѣ изъ одного опредѣленнаго источнника. Всѣ они произошли, или были усвоены на почвѣ музыкально-ритмическихъ ассоціацій и составляютъ спеціальность поэтическаго словаря, всѣ они испытываютъ въ теченіи времени извѣстное обобщеніе, приближаясь къ значенію формулъ, какъ въ процессѣ, которому подлежитъ человѣческое слово вообще на пути отъ его древней образности къ отвлеченію: но въ минуты возбужденія на крыльяхъ ритма, въ рукахъ дѣйствительнаго поэта, они могутъ быть по прежнему опредѣленно существенны“. Итакъ теперь отъ чувства трепета передъ приближеніемъ проблемы о геніи осталось лишь неопредѣленное выраженіе: „дѣйствительный поэтъ“ (точно бездарный поэтъ чуть ли не болѣе еще дѣйствителенъ очень часто, чѣмъ геніальный?). Образы разсматриваются, какъ нѣчто общее, какъ нѣчто данное, какъ общее достояніе, одинаково доступное всякому. И центръ интереса въ томъ, что художникъ *пользуется* старой образностью. Интересуетъ не созданіе образовъ, не *творчество*, а *повторность*, заимствованіе, и это послѣднее, какъ бы поощряется, его какъ бы узаконяетъ ссылка на законность этого. Такимъ настроеніемъ проникнуты эти слова конечно, непосредственно подобной цѣли вовсе не преслѣдующія: „поэтическій образъ оживаетъ, если онъ снова пережитъ художникомъ, воспринятый изъ природы, или подновленный силой воображенія; подновленный изъ воспоминанія—или изъ готовой пластической формулы“.

Такъ вновь спасена и введена въ свойственныя ей рамки поэтика, стремившаяся остаться строго исторической, воспитавшаяся въ увлеченіяхъ эволюціонизмомъ и обобщеніямя устанавливающими законы, детерминизмомъ явленій и фактической обоснованностью, поэтика, строго отталкивавшая отъ себя все, что звало къ интуитивизму и вскрывало покровы съ всегда, всюду присутствовавшей, неотстававшей тайны. Но тайна эта была и въ самой душѣ Веселовскаго, шестидесятника, но нѣжно чуткаго ко всѣмъ трепетнымъ голосамъ поэтическаго слова, столько разъ и какъ историкъ литературы, и какъ критикъ, вживавшагося въ священное чудо поэтической красоты и творческаго волненія, но говорившаго объ этомъ лишь въ терминахъ обо всемъ этомъ тщательно молчавшихъ...

Евгеній Аничковъ.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ТЕОРІЯ ДРАМЫ.

Трагедія.

Трагедія (отъ греч. τράγος—козелъ и ᾠδή—пѣсня· хоровая ритуальная пѣснь, связанная съ драматическимъ дѣйствіемъ въ честь Вакха, куда между прочимъ входило принесеніе въ жертву козла)—высшій родъ драмы, противополагаемый комедіи. Въ обиходѣ трагедіей теперь называютъ драму, заканчивающуюся гибелью героя, но у грековъ такое названіе могла носить также драма съ счастливымъ исходомъ. Заключительная гибель героя дѣйствительно—естественная и необходимая развязка трагическаго дѣйствія, но въ понятіе его входятъ еще и иные элементы, болѣе значительные и основные: конечная катастрофа есть уже неизбѣжный выводъ изъ тѣхъ свойствъ, которыя должны отличать трагедію. Въ опредѣленіе ея, со времени Аристотеля, вносится понятіе цѣли того воздѣйствія, которое она оказываетъ на зрителя Знаменитое опредѣленіе Аристотеля [1]) гласитъ: „трагедія есть подражаніе дѣйствію важному и законченному, имѣющему величину; подражаніе украшенною рѣчью; подражаніе дѣйствующимъ, а не въ разсказѣ, *совершающее посредствомъ сострадания и страха очищенія таковыхъ страстей*". Вокругъ этого опредѣленія, особенно же около его послѣдней части, заключающее знаменитое своимъ спорнымъ характеромъ понятіе очищенія (κάθαρσις) столпились многочисленныя толкованія. „Цѣлые вѣка и чуть не всѣ выдающіеся умы занимались проблемой, лежащей въ его основѣ"—и толкованія эти не могутъ считаться законченными въ наши дни. Быть можетъ, поэтому ходячее опредѣленіе сводится опять къ указанію на судьбу героя, типичное опредѣленіе учебника: „трагедіей называется драматическое произведеніе, въ которомъ изображается потрясающая, сопровождающаяся страданіями и смертью героя борьба, вызванная столкновеніемъ его личныхъ страстей, принциповъ и стремленій съ какими либо противодѣйствующими препятствіями". Здѣсь говорится ужъ не о длительномъ дѣйствіи на зрителя, но лишь о впечатлѣніи, производимомъ на него („потрясающая"). О катарзисѣ нѣтъ рѣчи. Что касается борьбы, вызванной столкновеніемъ личныхъ страстей, принциповъ и стремленій героя, съ какими-либо противодѣйствующими препятствіями, то такая борьба можетъ быть въ обычномъ смыслѣ весьма „трагична", но относится по существу къ области эпоса, а не драмы. Трагедія имѣетъ дѣло не со всякой борьбой, но лишь съ нравственнымъ конфликтомъ, съ столкновеніемъ „двухъ правдъ".

[1]) „Поэтика" гл. 6

По своему дѣйствію, трагическое сродни возвышенному. „Трагическое драмы есть нравственно вызвышенное“: ошибаясь и падая, искупая вину своей конечною гибелью, герой трагедіи борется со всѣмъ нравственнымъ міропорядкомъ. Давая полное, можно сказать, безграничное развитіе своей силѣ, одиноко противопоставленной всему окружающему, герой даетъ намъ представленіе не только о своей силѣ, но и о нашей Потрясающее впечатлѣніе исполняетъ насъ гордостью, что духъ нашъ, не чуждый душевному величеству трагическаго героя, и въ безднѣ паденія остается вѣренъ самому себѣ, вѣренъ человѣческому достоинству. Есть нѣчто сильнѣе судьбы—какъ сказалъ поэтъ: это—духъ, мужественно сносящій ее. Этимъ сознаніемъ художественная трагедія наполняетъ и возвышаетъ насъ надъ нашей немощной природой. „Лишь сопротивленіе, оказываемое нами внѣшнему міру и нашимъ страстямъ, дѣлаетъ очевиднымъ въ насъ начало нравственной свободы, буря должна потрясти душу, чтобы могущество духа проявилось во всемъ своемъ величіи“. Анализомъ этихъ условій и занята теорія трагедіи. Первый вопросъ—о ея героѣ, второй—о его поступкѣ (трагической винѣ), третій—объ условіяхъ внѣшняго міра, съ которыми онъ столкнулся, четвертый—о воздѣйствіи его и его судьбы на насъ (катарзисъ).

Подмѣтивъ, что основная причина трагическаго столкновенія лежитъ то въ натурѣ героя, то въ характерѣ внѣшнихъ условій, нѣмецкіе теоретики нерѣдко прибѣгаютъ къ различенію двухъ категорій трагическаго: трагическое душевнаго склада (das Tragische des charakters, des Gemutsart, у Готшалля также и трагическое простого конфликта“) они противополагаютъ трагическому положенію (das Tragische der Verhältnisse der Situation, у Готшалля—„трагическое нравственной коллизіи). Въ трагическомъ первой категоріи герой является полнымъ творцомъ своей ужасной судьбы. Здѣсь положеніе создается характеромъ: образъ дѣйствій героя приводитъ его къ исходу, за который онъ самъ несетъ всю тяжесть нравственной отвѣтственности. Были попытки указать, что такая трагика требуетъ высоты свободнаго самоопредѣленія, которая была чужда древнимъ, и потому у грековъ будто бы не могло быть трагическаго характера. Но такіе примѣры, какъ „Аяксъ“ Софокла и „Медея“ Эврипида убѣждаютъ насъ въ противномъ. Уже и Аристотель указывалъ на „погрѣшность“ (ἁμαρτία τις), которая ведетъ характеръ къ роковой борьбѣ. Съ нашей точки зрѣнія эта погрѣшность—не простой недостатокъ, отъ котораго герой не постарался избавиться. Когда мы говоримъ: „его трагедія—въ его характерѣ“, то мы указываемъ на ту темную и непреодолимую силу внутренней необходимости, которая изнутри опредѣляетъ наши рѣшенія. Это новая форма древняго рока, подъ неизбѣжной властью которой мы видимъ Гамлета (нерѣшительность), Макбета (честолюбіе), Отелло (ревность), Эгмонта (довѣрчивость), Валленштейна (честолюбіе). Величіе и сила страсти, владѣющей этими героями, равно какъ и мощь духа, противопоставленная ими, вовлекаетъ насъ въ кругъ ихъ интересовъ и дѣлаетъ участникакими ихъ величія и гибели. Съ полнымъ основаніемъ отмѣчаетъ Готшалль, что чѣмъ современнѣе, многостороннѣе и глубже характеръ, тѣмъ глубже можетъ быть скрыта вина въ тайникѣ его индивидуальной жизни: она можетъ въ такихъ случаяхъ состоять не только въ дѣятельномъ проявленіи энергіи, но, наоборотъ, въ перевѣсѣ рефлексіи, въ недостаткѣ энергіи, какъ, напримѣръ, въ „Гамлетѣ“ или въ извѣстномъ пассивномъ свойствѣ въ непобѣдимой беззаботности и довѣрчивости, какъ въ „Эгмонтѣ“.

Вторая категорія трагическаго—трагическое положеніе имѣетъ основой борьбу двухъ равноправныхъ нравственныхъ мотивовъ. Повинуясь одному, герой преступаетъ другой завѣтъ нравственности—и лишь его гибель возстановляетъ гармонію нравственной правды, единой по существу, но иногда двойственной въ частныхъ случаяхъ. Органическія эпохи спокойнаго историческаго развитія даютъ мало матеріала для трагедіи этого вида, но тѣмъ чаще такія трагическія столкновенія въ эпохи критическія, переходныя, когда одинокая личность, ввергнутая въ водоворотъ непримиримой борьбы между старымъ и новымъ, не въ силахъ прямо стать противъ той или иной стороны. „Великіе религіозные реформаторы, мученики за свои убѣжденія, бойцы за политическую свободу, равно какъ государи, творящіе законъ исторической необходимости надъ лишенными жизнеспособности республиками, люди мысли, падающіе жертвой своихъ открытій—таковы герои этой исторической трагедіи положенія, которая, однако, никогда ни должна переходить въ массовыя картины великихъ переворотовъ и народныхъ движеній. Конфликтъ историческихъ эпохъ самъ по себѣ не трагиченъ—трагична лишь участь отдѣльной личности, въ немъ гибнущей“.

Наиболѣе яркую форму трагическаго положенія мы имѣемъ въ античной трагедіи рока, гдѣ характеръ героя—нѣчто, въ сравненіи съ опредѣляющимъ значеніемъ внѣшнихъ обстоятельствъ. Такъ гибнетъ Антигона въ борьбѣ между долгомъ человѣческимъ и родственнымъ, съ одной стороны, и долгомъ гражданскимъ, съ другой, Орлеанская дѣва—въ столкновеніи ея личной привязанности съ сознаніемъ божественнаго предназначенія. Въ новое время мы особенно часто встрѣчаемся съ этимъ мотивомъ любви, которой противопостоятъ разнообразнѣйшія внутреннія препятствія.

Но такъ или иначе, характеромъ создана коллизія или внѣшними условіями—центръ тяжести всегда въ личности героя трагедіи. Дѣло не въ томъ, что вызвало нравственный кризисъ, но чѣмъ и кѣмъ онъ встрѣченъ. Въ самой ли душѣ произойдетъ трагическій конфликтъ, или между нею и внѣшнимъ міромъ, онъ потеряетъ всякое драматическое значеніе, если будетъ условленъ маленькими слабостями маленькаго человѣка. Роковая борьба должна пройти на достойномъ полѣ битвы; богатырь долженъ погибнуть—и лишь послѣ человѣческаго усилія своей богатырской мощи. Здѣсь не погибъ бы слабый; онъ и не дожилъ бы до этого столкновенія, и сумѣлъ бы уклониться отъ него. Трагическій герой гибнетъ по непреклонности своей воли—и въ этомъ его „трагическая вина“. „Вина Макбета, характернѣйшая черта котораго—энергія, не въ томъ, что онъ соблазнилъ дѣвушку; трагическая вина поэта-мечтателя не въ томъ, что онъ укралъ серебряную ложку,—вина честолюбиваго Аякса не въ томъ, что онъ покинулъ друга въ нуждѣ; наоборотъ—именно въ силу того, что ихъ возвышаетъ и выдѣляетъ, въ силу своеобразнаго величія своей натуры, они вовлечены въ роковую борьбу: одинъ, уйдя въ свою фантастическую жизнь, теряетъ чутье дѣйствительной жизни; другой, чувствуя себя рожденнымъ для власти, ниспровергаетъ все, что стоитъ передъ нимъ и короной; третій налагаетъ на себя руки, не имѣя возможности вынести, что добыча, на которую онъ чуствовалъ за собой право, досталась другому. Вотъ почему простые преступники, ничтожества, бездѣльники, мелкіе мошенники—не сюжетъ для трагедіи; ихъ мѣсто—рабочіе дома и арестантскія роты; послѣднихъ окачиваютъ брызгами насмѣшки комедіи“. Имъ чужда трагическая вина, покоющаяся часто на лучшихъ (Антигона,

Ромео) сторонахъ характера или хоть на его выдающейся силѣ—хотя бы и въ дурномъ (Ричардъ III, Макбетъ, Валленштейнъ). Но дурное гибнетъ, побѣжденное непоколебимостью нравственнаго міропорядка, а хорошее и въ страданіяхъ и добровольной гибели—все же остается побѣдителемъ, утверждая эту непоколебимость.

Это рождаетъ въ насъ страхъ и состраданіе, о которыхъ говоритъ Аристотель, и это просвѣтляетъ насъ. Говоритъ ли онъ объ очищеніи этихъ страстей, или объ очищеніи нашей души отъ нихъ,—это составляетъ предметъ спора между его комментаторами. Важность рѣшенія этого вопроса для теоріи трагедіи, разумѣется, не въ точномъ истолкованіи того, что хотѣлъ сказать Аристотель. Точный научный учетъ воздѣйствія трагедіи еще не можетъ быть сдѣланъ; она, во всякомъ случаѣ, въ этомъ отношеніи едва ли отличается чѣмъ-либо существеннымъ отъ другихъ поэтическихъ произведеній. Во всемъ прочемъ трагедія, какъ драматическое произведеніе, разумѣется, подчинена общимъ законамъ теоріи драмы.

О самостоятельномъ историческомъ развитіи трагедіи говорить невозможно: можно говорить лишь объ исторіи драмы, въ которой выступаютъ тамъ и здѣсь на первый планъ элементы комедіи и трагедіи: и исторія драмы во всѣхъ своихъ подробностяхъ возможна лишь въ связи съ развитіемъ сценической техники. Здѣсь необходимо лишь указать нѣсколько выдающихся моментовъ въ историческихъ судьбахъ трагедіи.

Древне-греческая трагедія соединялась въ исполненіи съ элементами культа и черпала содержаніе въ народной миѳологіи. Традиціонные сюжеты принадлежали къ ѳиванскому и микенскому цикламъ, изъ коихъ послѣдній связанъ былъ съ троянскимъ; тождественныя темы обрабатывались различными поэтами. Въ общемъ сюжетъ—какъ въ современной драмѣ, передѣланной изъ романа—былъ извѣстенъ зрителямъ; въ противномъ случаѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ или какое-либо божество въ прологѣ излагали передъ зрителями ходъ событій, предшествующихъ завязкѣ драмы Это даетъ основаніе Готшаллю замѣтить, что съ нашей точки зрѣнія, греческая трагедія—это какъ бы лишь послѣдній актъ, лишь заключительная катастрофа трагедіи. Лишь Эсхилъ въ своихъ „Персахъ“ взялъ не миѳологическій, но историческій сюжетъ; сюжеты Агаѳона, трагедіи котораго не сохранились, по дошедшимъ до насъ извѣстіямъ, были свободнымъ продуктомъ его творческаго воображенія. Вся греческая трагедія носила еще явные слѣды первичнаго синкретизма. Лирическіе элементы имѣли преобладающее мѣсто въ бездѣятельномъ хорѣ, живописующемъ настроеніе и внутренній смыслъ каждаго отдѣльнаго выдающагося эпизода драмы: въ разсказахъ вѣстника и пролога выступалъ обыкновенно-эпическій элементъ. Условія зрѣлища, связаннаго съ богослуженіемъ, и несовершенства сцены задерживали свободное движеніе драматической техники. Сцена, лишенная декорацій, требовала единства мѣста, огромный театръ и открытая сцена вызывали необходимость маски, закрывавшей лицо, съ рупоромъ, усиливавшимъ голосъ и уничтожавшимъ оттѣнки интонаціи. Но, однако, греческій миръ въ „Поэтикѣ“ Аристотеля, положившей начало теоріи трагедіи, до сихъ поръ разрабатывающей ученіе Стагирита, далъ намъ также въ трагедіи великихъ Эсхила, Софокла и Эврипида высокіе образцы этого возвышеннаго поэтическаго жанра. Трагедія послѣдняго, въ которой чувствуется уже вѣяніе иного міровоззрѣнія, гдѣ субъективность разлагающаго разсудка выступаетъ подчасъ съ очевидной ясностью, служитъ связующимъ звеномъ между

трагедіей античной и новыми ея формами. Но и старыя формы или, по крайней мѣрѣ, то, что кажется поэтамъ и теоретикамъ воспроизведеніемъ античной трагедіи—продолжаютъ самостоятельное существованіе почти до нашего времени (Понсаръ), особенно въ трагедіяхъ французовъ и ихъ подражателей. Трагедіи Александрійской плеяды, равно какъ и римскія, были лишь рабскимъ подражаніемъ эллинамъ. Литературное движеніе Александрійской эпохи, какъ извѣстно, обусловившее реализмъ комедіи, смѣнившее въ сюжетѣ миѳъ бытовымъ происшествіемъ и героя-полубога обыкновеннымъ человѣкомъ, не коснулось трагедіи. Римскія трагедіи изъ эпохи Нерона, приписываемыя Сенекѣ, но сочиненныя, вѣроятно, многими, показываютъ намъ—замѣчаетъ Карръеръ—какъ римляне, привыкшіе къ кровавой травлѣ звѣрей и гладіаторскимъ боямъ, видѣли трагическое въ отвратительномъ, трогательное въ ужасномъ, возвышенное въ чудовищномъ. „Ихъ исходнымъ пунктомъ были Софоклъ и Эврипидъ, но они брали душу раздирающіе сюжеты и, вопреки совѣту Горація, заставили Медею убить на сценѣ своихъ дѣтей.. Художественной мотивировкѣ они предпочитали оглушающіе эффекты и контрасты: однако, сжатость и сила ихъ риторическаго паѳоса чрезвычайно велика, и эпиграмматическія сочетанія въ дѣйствіи и рѣчи оказали вліяніе на французскую сцену, особенно на Корнеля, а она, въ свою очередь, повліяла на итальянцевъ вплоть до Альфіери“. Въ свою очередь французская трагедія, несмотря на механическое и поверхностное воспроизведеніе нѣкоторыхъ элементовъ эллинской трагедіи, все же остается для историка замѣчательнымъ созданіемъ національнаго генія французовъ. Блестящая эпоха ея развитія совпадаетъ съ моментомъ національнаго могущества, но авторитетъ греческой традиціи былъ такъ всесиленъ, что большинство сюжетовъ въ „классическихъ“ (у насъ принято называть ихъ ложно-классическими) трагедіяхъ Расина и Корнеля почерпнуто въ греческой миѳологіи и древней исторіи. Канонъ трагедіи, созданный по Аристотелю, считался непоколебимымъ, особенно—правило о трехъ единствахъ, которое не только педантично соблюдали, но догматически формулировали Корнель и Вольтеръ. Велись споры о томъ, нарушаетъ ли драма, происходящая въ нѣсколькихъ комнатахъ одного дворца, единство мѣста, слѣдуетъ ли подъ „оборотомъ солнца“, въ которомъ, по Аристотелю, заключается продолжительность трагедіи, понимать „естественный день въ двадцать четыре часа или искусственный въ двѣнадцать“ Это сообщаетъ Корнель въ своихъ разсужденіяхъ о трагедіи, которыя навсегда остаются яркимъ свидѣтельствомъ того, какъ даже выдающійся умъ рабски связанъ опредѣляющими условіями своего времени. Корнель считалъ еретической смѣлостью съ своей стороны то, что однажды довелъ нарушеніе единства времени до трехъ дней. Вольтеръ, столь смѣлый въ отрицаніи всякой иной традиціи, позволилъ себѣ нѣсколько робкихъ сомнѣній на счетъ единства мѣста, которое нарушалъ изрѣдка. Устройство сцены потребовало нѣсколько значительныхъ отступленій отъ античной трагедіи. Хоръ, выступавшій еще въ „Клеопатрѣ“ создателя французской трагедіи Жоделля и обновленный Расиномъ въ „Эсфири“, исчезъ со сцены, въ извѣстной степени передавъ свою роль наперсникамъ и резонерамъ.

Пьеса непремѣнно раздѣлялась на пять актовъ Сюжетъ долженъ представлять возвышенное дѣйствіе изъ жизни героевъ, царей и полубоговъ греческой миѳологіи. Осмѣлившись въ своемъ „Баязетѣ“ представить современное событіе, Расинъ извинялся въ этой смѣлости, выражая въ „Предисловіи“ надежду, что отдаленность разстоянія произведетъ на зри-

телей то же впечатлѣніе, что и отдаленность во времени. Эта отдаленность, которой условливалось извѣстное преклоненіе предъ дѣйствующими лицами (majore longinquo reverentia) исключала христіанскіе сюжеты, ибо христіанство слишкомъ сближало героя трагедіи съ зрителемъ. Дѣйствующія лица, свободныя и непринужденныя въ древнемъ миѳѣ, должны были подчиниться въ общеніи и рѣчи строгому этикету французскаго двора Людивика XIV. Ахиллъ, въ спорѣ съ Агамемнономъ кричащій ему у Гомера: „Пьяница съ собачьими глазами и козьимъ сердцемъ"—у Расина возглашаетъ: „Обратите вниманіе на единственныя узы, связующія мой гнѣвъ; я уважаю еще отца Инфигеніи". Церемоніальная торжественность приподнятаго тона выражалась непремѣнно александрійскими, риѳмованными попарно двустишіями, болѣе оттѣнявшими разсудочную игру красивыхъ и звучныхъ словъ, чѣмъ размахъ захватывающаго чувства. И однако даже въ эту искусственную форму создатели классической французской трагедіи сумѣли влить столько сильнаго жизненнаго содержанія, что она увлекаетъ и теперь и находила подражателей еще долго; времена республики, имперіи и реставраціи были даже оживлены новымъ расцвѣтомъ подражательной трагедіи, нашедшей удачныхъ поклонниковъ въ Жозефѣ Шенье, двухъ Арно, Ренуарѣ, Лемерсье, Лебренѣ, отчасти въ Казимірѣ Далавинѣ и наконецъ въ Понсарѣ, ненадолго возродившемъ классическую трагедію уже послѣ шумныхъ успѣховъ романтической драмы; его „Галилей" написанъ 1866. Классическая трагедія французовъ вызвала въ Европѣ разнообразныя подражанія, значительно уступающія подлиннику. Въ Германіи писали такія трагедіи Грифіусъ, Лоэнштейръ, Готшедъ, Кронекъ, Браве, Бодмеръ, у насъ Озеровъ, Сумароковъ, въ Италіи—Альфіери, Монти. Выдающіеся моменты въ успѣхѣ трагической формы у другихъ европейскихъ народовъ не связаны съ воскрешеніемъ античной трагедіи; въ трагедіи испанской, англійской, нѣмецкой мы имѣемъ уже не рабское подражаніе греческому образцу, но самобытное созданіе новоевропейской художественной мысли. Возрожденіе классической древности, въ связи съ направленіемъ и перестройкой всей европейской жизни, дало блестящіе образцы трагедіи, лишь внутреннимъ образомъ связанной съ твореніемъ Эсхила, Софокла и Эврипида; не французскіе классики, но испанцы и англичане являются ихъ истинными преемниками. „Дѣятельная энергія народа, нашедшая въ Испаніи по окончаніи мавританскихъ войнъ новое примѣненіе въ Америкѣ, а въ Англіи выразившаяся въ побѣдѣ надъ армадой, требовала изображенія этихъ подвиговъ, рвалась къ энергіи сценическаго воплощенія. Жиль Винсенте Лопе де Руэда, ла Куэва, Сервантесъ въ драматизированныхъ новеллахъ, въ веселыхъ фарсахъ, въ діалогизированныхъ романсахъ, въ героическомъ паѳосѣ вели къ той высотѣ, въ которой мастеромъ и руководителемъ явился Лопе де Вега, за которыми слѣдовали Гилламъ де Кастро, Тирсо де Молина, Аларконъ, пока Кальдеронъ и Морето не поставили, на ряду съ богатствомъ творческой фантазіи своихъ предшественниковъ, также тонкое художественное чутье и увѣренную сценическую технику" (Каррьеръ). Такимъ образомъ испанская трагедія имѣетъ собственно двухъ великихъ представителей. Лопе де Вега поражаетъ своей необычайной плодовитостью, но уступаетъ Кальдерону въ глубинѣ мысли и силѣ захвата. „Лопе де Вега, это природа, Кальдеронъ, искусство; одинъ импровизируетъ, другой разсчитываетъ; одинъ первобытно свѣжъ, другой элегантенъ, какъ придворный; тамъ—запахъ лѣсовъ и луговъ, здѣсь атмосфера салона и ладанъ

храма. Духомъ испанскаго католицизма условлена у обоихъ извѣстная узость міровоззрѣнія, предвзятость нравственнаго сужденія, которое склонно принимать внѣшнюю видимость за внутреннюю сущность вещей".

Въ противоположность испанской трагедіи, англійская, выросшая на почвѣ протестантскаго свободомыслія, „не знаетъ никакого иного мученичества, кромѣ мученичества страсти и мысли, никакой вины и искупленія, кромѣ свободнаго дѣянія самого человѣка, никакого иного судьи, кромѣ совѣсти". Изъ всѣхъ своихъ предшественниковъ, современниковъ и послѣдователей, изъ всѣхъ многочисленныхъ представителей этой блестящей, свѣжей и дѣятельной Елисаветинской эпохи выдается могучій Шекспиръ недосягаемой глубиной своего міровоззрѣнія, величіемъ своего юмора, объективной силой характеристики и всеобъемлющимъ захватомъ своихъ трагедій. Марло, Мэссинджеръ, Гринъ, Лилли, Бомонтъ и Флетчеръ, Уэбстеръ, Фордъ, Отвей,—такова блестящая плеяда англійскихъ драматурговъ, такъ или иначе примыкающихъ къ Шекспировской трагедіи. Внѣ всего этого направленія культивировалъ Бенъ—Джонсонъ античную трагедію, канонъ которой, въ французскомъ его истолкованіи, приняли позднѣйшіе драматурги—Драйденъ, Аддисонъ, Гомъ, Юзъ и др. Подъ совмѣстнымъ вліяніемъ Шекспира и удачно истолкованной Лессингомъ греческой трагедіи и ея теоріи, развилась новая нѣмецкая трагедія, превосходные образцы которой даны Гете и особенно Шиллеромъ, который выступилъ также въ качествѣ глубокаго теоретика трагическаго искусства; даже неудачная попытка его воскресить въ „Мессинской невѣстѣ" два существенныхъ элемента греческой трагедіи—хоръ и идею рока—вполнѣ искупается возвышеннымъ идеалистическимъ полетомъ его трагедій. Многочисленные подражатели и преемники его (Вернеръ, Клейстъ, Грильпарцеръ, Мюльнеръ, Уландъ, Раупахъ, Ауффенбергъ, Гебгель, Гуцковъ, Лаубе, Граббе, Отто Людвигъ, Анценгруберъ) дали рядъ интересныхъ произведеній, которыя, однако, въ общемъ свидѣтельствуютъ объ упадкѣ чистой трагической формы. Ея идеалистическій, приподнятый характеръ, достигнувъ высшаго проявленія въ романтической трагедіи французовъ (Гюго) и въ ней же получивъ жесточайшій ударъ отъ реализма, уже мало вязался, по крайней мѣрѣ съ виду, съ требованіями сценической правды, столь характерными для художественныхъ теорій и творчества XIX вѣка. Бытовая реальная драма, быть можетъ, не навсегда, но надолго вытѣснила патетическую историческую трагедію, форма которой ждетъ обновленія, если не совершенно новаго полнаго развитія.

Оставляя въ сторонѣ старинныя „дѣйства" (съ XVII до половины XVIII вѣка), подчасъ не лишенныя трагическаго элемента, но совершенно несамостоятельныя и литературно незначительныя, должно признать, что первые образцы трагическаго жанра, начинающіе исторію русской трагедіи, мы имѣемъ въ пьесахъ Волкова и особенно въ трагедіяхъ „отца россійскаго театра" Сумарокова. Это-типичныя произведенія ложнаго классицизма съ его отвлеченными образами, строгостью въ соблюденіи трехъ единствъ, невѣроятностью преувеличеній и напыщенностью; къ этому же роду принадлежатъ мало значительныя заказныя трагедіи Ломоносова. Подражательны, но не лишены нѣкоторыхъ самостоятельныхъ элементовъ трагедіи Княжнина, „россійскаго Расини"; склонный къ риторикѣ, Княжнинъ внесъ движеніе въ развитіи сценическаго языка и драматической техники. Внесеніемъ реальныхъ, по преимуществу, сентиментальныхъ элементовъ и намековъ на темныя стороны современнаго быта оживилъ

трагедію Озеровъ. Шумный успѣхъ его „Дмитрію Донскому“ дало патріотическое возбужденіе начала вѣка, нашедшее выраженіе также въ трагедіяхъ Крюковскаго Плавильщикова, Висковатова, С. Глинки, Р. Зотова. Въ критической литературѣ теоретикомъ ложно-классической трагедіи былъ Катенинъ, давшій образцы этого рода въ переводахъ изъ Корнеля и Расина, а равно въ самостоятельной, очень слабой „Андромахѣ“ (1818). Переходнымъ моментомъ можетъ считаться дѣятельность князя Шаховскаго, сперва рьянаго классика, затѣмъ романтика. Историко-патріотическая трагедія—хроника Кукольника, Полевого, Гедеонова, вмѣстѣ съ слезливой мелодрамой, заполняла русскую сцену во второй четверти вѣка когда явился „Борисъ Годуновъ“, первый въ русской литературѣ трагическій характеръ, самобытный не только по національному содержанію, но и по пріемамъ созданія. Въ „Каменномъ гостѣ“ ходячему сюжету, не разъ получавшему въ обработкѣ форму комедіи, дана достойная его глубины трагическая обработка, ставящая эту трагедію о Донъ Жуанѣ наравнѣ съ высочайшими созданіями искусства. Этотъ исключительный моментъ высшаго проявленія трагическаго творчества въ Россіи совпадаетъ съ всеобщимъ упадкомъ самой формы трагедіи и потому не ведетъ за собою созданія русской національной трагедіи. Русская драматическая литература, дававшая до и послѣ Пушкина замѣчательныя произведенія комедіи и драмы, не представляетъ образцовъ трагедіи, достойныхъ, за исключеніемъ Пушкина же „Русалки“, „Трилогіи“ Алексѣя Толстого, его же „Донъ Жуана“ и Майкова „Три смерти“, упоминанія въ обзорѣ судебъ этой высокой литературной формы въ Россіи.

А. Горнфельдъ.

ОБЗОРЪ СЮЖЕТОВЪ ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭЗІИ.

I.

Разновидности драмы и основная ихъ тема.

Жизнь—борьба отдѣльныхъ расъ, группъ, индивидуумовъ между собой,—индивидуума съ расой и группой,—всѣхъ съ вредными для себя силами природы. Кончается эта борьба на порогѣ смерти.

Тотъ видъ поэзіи, который пытается воспроизвести жизнь дѣйствомъ, поэтому разъ навсегда избралъ себѣ постоянную тему—борьбу. Безъ борьбы нѣтъ жизни, нѣтъ и драмы безъ борьбы.

Всякая борьба предполагаетъ врага. Если борются равносильные между собою враги—индивидуумы съ индивидуумами, группы съ группами, расы съ расами, то такія столкновенія, поскольку онѣ рѣшаются духовными орудіями, принято называть интригами. (Слово „интрига“ перешло къ намъ черезъ французскій языкъ отъ латинскаго intricare=запутывать). Столкновеніе неравныхъ силъ—индивидуума съ группой или расой можно опредѣлить какъ борьбу съ общественнымъ строемъ. Конфликтъ, разбивающійся о скалистую преграду природы, о грани человѣческой натуры, объ устои мірового порядка,—можно разсматривать какъ борьбу съ судьбой, какъ это принимали уже древніе эллины. Наконецъ, христіанская церковь особенно выдвинула требованіе аскетизма, сводящееся къ преодолѣнію своихъ собственныхъ страстей и прихотей.

Каждая борьба можетъ окончиться побѣдой или пораженіемъ или примиреніемъ,—четвертаго исхода нѣтъ. Поэтому драматическая поэзія рано-ли поздно-ли должна была разбиться на три вида, въ зависимости отъ исхода изображенной борьбы. Пораженіе борющагося послужило темой трагедіи. Это названіе въ связи съ другими терминами по теоріи поэзіи перешло къ намъ отъ нѣмцевъ, у которыхъ начертаніе tragödie восходитъ непосредственно къ греческому τραγῳδία, составленному изъ τράγος=козелъ и ᾠδὴ (ἀοιδὴ)=пѣснь. „Козлиными пѣснями“ назывались первоначально тѣ культовые гимны въ честь Діониса, которые распѣвались особымъ хоромъ (τραγῳδοί), пляшущимъ вокругъ алтаря, на которомъ зарѣзанъ козелъ, и одѣтымъ въ козлиныя шкуры. Изъ этого хора потомъ выдѣлился запѣвала—онъ же и авторъ и первый (и пока единственный) актеръ. Издавна существовалъ и обычай раздѣленія хора и выдѣленіе изъ каждой его половины по особому запѣвалѣ. Такимъ образомъ получился и второй актеръ. Обособленіе автора отъ актера,

актера отъ хорега (χορηγὸς отъ χορος=хоръ и ἡγέομαι=веду), присоединеніе третьяго актера, все это произошло уже послѣ того, какъ опредѣлился особый поэтическій видъ трагедіи, какъ мы ее понимаемъ.

Побѣда борющагося стала неотъемлемымъ сюжетомъ комедіи. И это названіе связано съ началомъ древнегреческаго театра. Κώμη=деревня, κῶμος=деревенскій праздникъ, κωμῳδία=пѣснь, относящаяся къ этому празднику. Аналогичнымъ путемъ, какъ и трагедія, выдѣлился драматическій видъ комедіи.

Примиреніе борющихся—это уже сюжетъ болѣе поздняго, христіанскаго времени. Языческому міросозерцанію чужда мысль, что болѣе сильный можетъ отречься отъ своей побѣды, что слабый можетъ добровольно мириться съ подчиненнымъ положеніемъ. Языческій духъ—мятежный, христіанскій—смиренный. Языческая мораль исчерпывается требованіемъ: „око за око, зубъ за зубъ“, христіанство проповѣдуетъ любовь къ ближнему, какъ къ самому себѣ. Поэтому античный міръ не зналъ драматической игры съ примирительнымъ исходомъ, а когда таковая явилась уже въ поэзіи новаго времени, то не оказалось на лицо общепризнаннаго термина, какъ трагедія и комедія. Французы стали употреблять терминъ „комедія“ въ болѣе широкомъ смыслѣ, придумывая для спеціально комическихъ игръ названіе фарсъ, водевиль, proverbe. Нѣмцы выдумали безцвѣтное обозначеніе Schauspiel, которое они противопоставляютъ Trauerspiel и Lustspiel. Для русскихъ остается только одна возможность, пользоваться греческимъ словомъ „драма“ въ болѣе широкомъ и въ болѣе узкомъ смыслѣ. Δρᾶμα=дѣйствіе, такое же образованіе отъ δράω=дѣйствую, какъ тема=Τῆμα отъ τίθημι=ставлю и γράμμα=буква, письмо отъ γράφω=пишу. Ясно, что драма означаетъ любое дѣйствіе, любую борьбу и, какъ особый поэтическій видъ, можетъ означать и трагедію и комедію и Schauspiel; но разъ мы условимся употреблять этотъ терминъ въ двоякомъ смыслѣ, то драма, какъ спеціальный подотдѣлъ драматической поэзіи будетъ разновидность, которая противополагается трагедіи и комедіи. Когда слово „драма“ употребляется въ томъ или другомъ смыслѣ, явствуетъ обыкновенно изъ связи. Если идетъ рѣчь о трагедіи и драмѣ, то тутъ драма—разновидность драматической поэзіи; если же будемъ говорить объ эпосѣ и драмѣ или о лирическомъ элементѣ въ драмѣ, то подъ драмой слѣдуетъ понимать одинъ изъ трехъ (или четырехъ, если причислить романъ) видовъ поэтическаго творчества.

Намъ еще остается объяснить, почему одни сюжеты пріурочились къ „козлинымъ пѣснямъ“, а другіе—къ „деревенскимъ“. „Козлиныя пѣсни“, очевидно, съ самаго начала носили торжественный, молитвенный характеръ; смерть вегетаціоннаго божества, согласно порядку, установленному природой, была главной ихъ темой; правда, это божество вернется на землю, міровой законъ восторжествуетъ, но пока наступилъ поворотъ къ осени, къ зимѣ, къ смерти [1]). Думается, что козлиныя пѣсни находились въ вѣдѣніи жрецовъ или, во всякомъ случаѣ, болѣе интеллигентной группы, отдававшей себѣ отчетъ въ чередности календаря и проникшейся трагизмомъ жизненнаго процесса, основаннаго на постоянной смѣнѣ веществъ, на смерти для рожденія и на рожденіи для смерти. Этимъ трагическимъ пѣснямъ-пляскамъ (вѣрнѣе, синкретическимъ играмъ, потому, что врядъ ли онѣ обходились и безъ мимированія) противополагаются комическія,

[1]) См. настоящее изданіе II т., вып. 1, стр 19—20.

деревенскія, лишенныя этого религіознаго настроенія, отражающія элементарныя эмоціи весенней радости и располагающія къ шуткѣ и смѣху. Смѣхъ же и побѣда въ жизненной сутолокѣ неразрывно связаны другъ съ другомъ. Кому не извѣстно, что смѣхъ, освобождаетъ отъ всего, что въ данную минуту давитъ грудь? Смѣхъ разрубаетъ гордіевъ узелъ предразсудковъ, смѣхъ обезоруживаетъ разгнѣваннаго, смѣхъ, подобно солнечному лучу, освѣщаетъ и согрѣваетъ потемки души, смѣхъ—побѣдный сигналъ жизни надъ смертоносными силами!

Такимъ образомъ намъ выяснился молитвенно-серьезный характеръ трагедіи и свободно-веселый—комедіи. Спрашивается, какое же общее впечатлѣніе производитъ драма? Тутъ, мнѣ кажется, возможны колебанія въ зависимости отъ духа времени, отъ индивидуальныхъ наклонностей зрителя, отъ освѣщенія самого автора. „Венеціанскій Купецъ“ Шекспира раньше вызывалъ скорѣе смѣхъ, чѣмъ слезы; теперь эта драма смотрится не безъ трагическихъ переживаній. „Скупой“ Мольера можетъ казаться и смѣшной и грустной драмой, смотря по опыту и нраву зрителя. Если послѣдній близко зналъ болѣзненно-скупыхъ людей, если самъ не чуждъ этого порока, то драма Мольера произведетъ на него потрясающее впечатлѣніе. У Пушкина („Скупой рыцарь“) этотъ самый типъ безусловно трагиченъ. Кто знакомъ съ драмой Ибсена „Союзъ молодежи“, согласится, что эту же тему можно было бы разработать и въ болѣе мрачныхъ краскахъ, чѣмъ это сдѣлалъ авторъ. Итакъ, драма вызываетъ смѣшанныя чувства, какъ, впрочемъ, всякое примиреніе и смиреніе. Невольно кажется, что болѣе рѣшительный исходъ устранилъ бы создавшійся конфликтъ, разъ навсегда. Теперь онъ можетъ повториться. Онъ отсроченъ, но не рѣшенъ.

Теперь попытаемся отвѣтить на вопросъ, чѣмъ же вызывается побѣда съ одной стороны и пораженіе съ другой. Зависитъ ли она отъ побѣдителя или отъ побѣжденнаго? Въ жизненной борьбѣ исходъ несомнѣнно опредѣляется качествами обоихъ борющихся, но поэтъ, понятно, останавливается на случаяхъ, достойныхъ художественной обработки, на выходящихъ изъ ряда вонъ случаяхъ. Если сильный побѣждаетъ слабаго, здоровый—больного, зрячій—слѣпого, то здѣсь не можетъ быть эстетической эмоціи. Но если сильный борется съ сильнымъ или съ многими менѣе сильными, словомъ, если исходъ не кажется предрѣшеннымъ, то любопытство сразу затрагивается. Очевидно, тотъ же интересъ будетъ сохраненъ и въ томъ случаѣ, если слабый будетъ бороться со слабымъ, или многіе слабые съ сильнымъ. Такимъ образомъ трагедія и комедія зависятъ не отъ силы или слабости героя, а только отъ исхода борьбы: если препятствіе, съ которымъ борется герой, окажется непреодолимымъ, то ему остается одно изъ двухъ: гибнуть (трагедія) или смириться (драма); буде же препятствіе преодолимо, передъ нами—комедія. Но сильнымъ можетъ быть и герой комедіи (напримѣръ, городничій въ „Ревизорѣ“) и слабымъ герой трагедіи (напримѣръ, Гамлетъ).

Но отчего, въ большинствѣ случаевъ, герои комедіи оказываются слабыми, а герои трагедіи—сильными? Очень просто. Препятствіе непреодолимо. Мы знаемъ, что средній человѣкъ обязательно спасуетъ, что ему эта задача не по силамъ. Ну, а сильный? Вдругъ при его разбѣгѣ не разломится голова, а зашатается стѣна. И вотъ, смотришь, зародился интересный сюжетъ трагедіи. Или препятствіе преодолимо. Опять ни для кого не секретъ, что сильный выйдетъ побѣдителемъ изъ такого конфликта.

За то слабый—Богъ его знаетъ! Пусть попробуетъ, пусть старается, а мы посмотримъ.

Раньше, чѣмъ перейти къ опредѣленнымъ видамъ, условимся насчетъ героя. Если все дѣйствіе группируется вокругъ одного лица, то ясно, что это центральное лицо герой драмы и что герой—индивидуумъ. Такъ это бываетъ чаще всего. Но иногда двое преслѣдуютъ одну и ту же цѣль; они такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ—узами ли родства или любовной страсти или общностью интересовъ, что отдѣлить ихъ невозможно. Тогда герой драмы—пара, какъ, напримѣръ, Ромео и Джюльетта у Шекспира, Карлъ и Францъ Моръ въ „Разбойникахъ“, Донъ-Карлосъ и Поза въ драмѣ „Донъ-Карлосъ“. Наконецъ, въ изображенной борьбѣ можетъ участвовать коллективъ—цѣлая группа лицъ, тогда герой будетъ группа въ ея цѣломъ, независимо отъ судьбы отдѣльныхъ ея представителей, къ этому типу драмы относятся „Вильгельмъ Телль“. Шиллера и „Ткачи“ Гауптмана.

Необходимо сдѣлать еще оговорку. Опытныя науки имѣютъ громадное преимущество передъ гуманитарными въ томъ, что, ставя опытъ, они могутъ совершенно изолировать изучаемое явленіе отъ постороннихъ и случайныхъ вліяній и представить его въ чистомъ видѣ. Науки гуманитарныя принуждены дѣлать свои наблюденія сразу надъ сложными явленіями, что̀, понятно, очень затрудняетъ ихъ изслѣдованіе. Такъ и относительно драматическихъ сюжетовъ, нужно помнить, что простыя схемы существуютъ только въ нашемъ умѣ; въ драмахъ же постоянно скрещиваются различныя схемы, при болѣе или менѣе ясномъ преобладаніи одной и затемненности другихъ.

Послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній, перейдемъ къ разсмотрѣнію отдѣльныхъ видовъ.

II.

Сюжеты трагедій.

Самый захватывающій сюжетъ, какъ бы вытекающій изъ самой сущности трагедіи,—борьба съ судьбой, понимаемой какъ міровой порядокъ не въ абсолютномъ, а относительномъ смыслѣ. Но эта высшая тема трагедіи всплываетъ только тогда, когда сталкиваются два діаметрально противоложныхъ другъ другу міровоззрѣнія. Вѣдь бороться съ міровымъ порядкомъ, если онъ незыблемъ, можетъ только безумный. Но тамъ, гдѣ основы его расшатаны, тамъ, гдѣ одно міропониманіе смѣняется другимъ, индивидуумъ, опередившій свой вѣкъ или запоздавшій, можетъ оказаться въ борьбѣ съ міровымъ порядкомъ. Эта тема разработана въ „Скованномъ Прометеѣ“ Эсхила, въ „Каинѣ“ Байрона, въ „Фаустѣ“ Гете и въ „Брандѣ“ Ибсена.

Согласно древнегреческому міросозерцанію, боги, прежде всего,—угнетатели людского рода. Среди боговъ находился и Прометей. Но онъ любилъ людей и возгорѣлъ желаніемъ ихъ осчастливить:

Это я имъ далъ,
Безсмысленнымъ могущественный разумъ!
Не съ гордостью объ этомъ говорю,
Но лишь затѣмъ, чтобъ объяснить причину
Моей любви къ несчастнымъ. Люди долго
И видѣли, но не могли понять,

И слушали, но не могли услышать.
Подобные тѣнямъ, какъ-бы во снѣ,
По прихоти случайностей, блуждали,
И было все въ нихъ смутно; и домовъ,
Открытыхъ солнцу, строить не умѣли
Изъ кирпичей иль бревенъ, но въ землѣ,
Какъ муравьи проворные, гнѣздились,
Во тьмѣ сырыхъ землянокъ и пещеръ;
Не вѣдали отличія зимы
Отъ лѣтнихъ дней горячихъ, плодоносныхъ,
Иль отъ весны цвѣтущей: дикари
Творили все безъ размышленья, слѣпо.
Но, наконецъ, я бѣднымъ указалъ
Восходъ свѣтилъ, закатъ ихъ, полный тайны,
Глубокую науку чиселъ, буквъ
Сложеніе и творческую память,
Великую родительницу музъ...

(Переводъ Д. С. Мережковскаго).

Мало того, на дальнѣйшіе распросы хора, Прометей объясняетъ:

Прометей:

Еще я смертнымъ далъ забвенье смерти.

Хоръ:

Но какъ могли про смерть они забыть?

Прометей:

Я поселилъ надежды въ нихъ слѣпыя.

Хоръ:

То не былъ ли твой величайшій даръ?

Прометей.

Нѣтъ,—я имъ далъ еще огонь небесный...

За это Зевсъ велѣлъ сковать Прометея и обѣщаетъ ему пощаду лишь въ томъ случаѣ, если онъ откажется отъ своего покровительства людямъ. Прометей стойко держится на своемъ, и подъ нимъ разверзается земля.

Трагедія Эсхила отражаетъ смѣну мрачной религіи боговъ-гонителей болѣе свѣтлымъ взглядомъ на боговъ, какъ покровителей. Варваръ, опасающійся силъ природы, сдѣлался эллиномъ, гордящимся своей культурой. Послѣдній отвернулся отъ наивной вѣры отцовъ, онъ твердо стоитъ за новую эру и готовъ искупить этотъ поворотъ въ своихъ мысляхъ какимъ угодно страданіемъ. Образцомъ для него—низверженный богъ, страдалецъ за то, что онъ слишкомъ любилъ людей.

Древнегреческому Прометею, дарителю огня, христіанская легенда противопоставила Люцифера, имя котораго образовано отъ латинскаго lux=свѣтъ и fero=несу. Какъ Прометей возстаетъ противъ Зевса, желая облагодѣтельствовать людей, такъ и Люциферъ даетъ своему послушному ученику слѣдующій совѣтъ:

„Злымъ или добрымъ является все само по себѣ, независимо отъ того, кто предлагаетъ это добро или зло. Даютъ вамъ добро, такъ назо-

вите добрымъ и того, кто даритъ; если же вамъ достается зло, то не моя вина, коль вы узнаете источникъ этого зла; судите и объ духахъ не по словамъ ихъ, а по жизненному опыту. Одно добро вы пріобрѣли отъ рокового яблока—разумъ! Не дайте его заглушить тираническою угрозой, не подчиняйтесь чувству и разсудку вопреки! Мыслите и терпите! Создайте себѣ свой міръ въ груди въ противовѣсъ внѣшнему! Такъ одухотворите свою природу и въ концѣ концовъ поборите ее".

Такимъ образомъ трагедія Байрона „Каинъ", изъ которой заимствованы эти слова, по основной идеѣ совпадаетъ съ трагедіей Эсхила. Каинъ дѣлаетъ попытку произвести переоцѣнку цѣнностей по вопросу о добрѣ и злѣ, какъ этому научилъ его Люциферъ, при этомъ происходитъ его столкновеніе съ Авелемъ; но пораженный-то—Каинъ, въ чемъ насъ убѣждаютъ заключительныя слова трагедіи:

Каинъ: На востокъ отъ рая лежитъ нашъ путь, пустыннѣйшій для меня наилучшій.

Ада (его жена): Приди, будь моимъ вождемъ, твой Богъ пусть будетъ и моимъ! И позовемъ дѣтей!

Каинъ: Лежащій тутъ былъ бездѣтнымъ! По моей винѣ изсякъ источникъ благородной крови, которымъ былъ бы его недавній бракъ. Суровая кровь моего потомства прояснилась бы, если бы племя Авеля сочеталось съ моимъ! О Авель!

Ада: Миръ его праху!

Каинъ: А мнѣ?—

Пораженіе въ борьбѣ здѣсь проявляется не въ физической гибели, но въ нравственномъ крушеніи его затѣи.

Люциферу и Каину соотвѣтствуютъ Фаустъ и Мефистофель только съ той разницей, что Фаустъ болѣе самостоятеленъ, чѣмъ Каинъ, и Мефистофель менѣе величественъ, чѣмъ Люциферъ. Служенію божеству Фаустъ выдвигаетъ эгоистическія требованія своей титанической натуры:

„Чудакъ все не-земнымъ однимъ себя питаетъ.
Броженіемъ его уноситъ неизмѣнно,
Свое безумство онъ едва-ли сознаетъ;
Давай ему звѣзды небесной непремѣнно,
Земля неси ему свой лучшій плодъ,
И все, что близко или отдаленно
Никакъ въ немъ жажды не зальетъ".

Все, все, что дается человѣку на землѣ, онъ хочетъ испить:

„Я хмѣлю предаюсь мучительныхъ отрадъ,
Любовной я враждѣ и сладкой грусти радъ.
Чтобъ грудь моя, не алча знаній болѣ,
Могла затѣмъ всѣ горести вмѣстить,
И что всѣмъ смертнымъ выпало на долю,
Я самъ въ себѣ желаю пережить,
Восторгъ и скорбь, все чѣмъ трепещутъ люди,
Я накоплю въ своей дрожащей груди,
Въ стремленьи ихъ найду свое стремленье,
И потерплю, какъ и они, крушенье".

И что-же? Чувственныя наслажденія, политическая карьера, погруженіе въ эстетическій сибаритизмъ, все это не дало Фаусту желаннаго мгновенья, которому онъ готовъ былъ воскликнуть: „Остановись, прекрасно

ты!“ Напротивъ, въ спутники ему данъ критическій умъ—Мефистофель, который отравляетъ ему лучшія минуты жизни:

„О, я позналъ теперь, что человѣку
Невѣдать совершенства. Къ наслажденью,
Ведущему меня къ богамъ все ближе,
Ты пріобщилъ мнѣ спутника, съ которымъ
Ужъ я разстаться не могу, хоть онъ
Въ моихъ глазахъ меня же унижаетъ,
Какъ всѣ твои дары, единымъ словомъ.
Въ моей груди онъ будитъ пламень дикій,
Чтобъ дивную ту омрачить картину.
Такъ восхотя, ищу я наслажденій,
И въ наслажденьи жажду восхотѣть“.

(Переводъ Фета).

И Фаустъ возвращается къ служенію общему благу. Титанъ становится работникомъ. За этой работой на пользу человѣчеству, онъ сѣдѣетъ и умираетъ, съ признаніемъ на устахъ, что никогда онъ не былъ такъ близокъ къ счастью, какъ теперь.

Къ этой группѣ трагедіи можно причислять и „Бранда“. Въ то время, какъ разобранные сюжеты развились изъ народной миѳогоніи, „Брандъ“ цѣликомъ реальная пьеса. Но его идея не менѣе титаническая, чѣмъ у Прометея, Каина и Фауста. Брандъ проповѣдуетъ ничто иное, какъ новый міровой порядокъ, новый не по идеѣ, но по послѣдовательному проведенію въ жизнь. Служеніе идеалу безъ компромиссовъ—вотъ его лозунгъ. „Если ты пожертвовалъ всѣмъ, кромѣ жизни, знай, что ты сдѣлалъ ничто!“ Такимъ образомъ Фаустъ и Брандъ—противоположные другъ другу типы. Наслажденіе жизнью и самоотреченіе, все для себя и все для идеи—вотъ два ихъ полюса. Но по титанизму своихъ постулятовъ оба становятся врагами мірового порядка, приноровленнаго для среднихъ людей, для половинчатыхъ стремленій. Ибсенъ не довольствуется катастрофой души. Борьба Бранда стоитъ ему гибели его семьи, народной ненависти и отчаяннаго сознанія въ часъ смерти, что Богъ нашъ все-таки—deus caritatis—Богъ всепрощенія и любви.

Трагизмъ положенія замѣтно суживается, если на мѣсто мірового порядка (вѣрнѣе, того, что въ данное время понимается подъ міровымъ порядкомъ) поставится общественный порядокъ. Перевороты въ общественномъ порядкѣ совершаются постоянно: мѣняется жизнь, мѣняются и ея формы, такъ что герой, выступившій въ такую борьбу, не такъ ужъ безнадежно обрекъ себя на гибель. Опаснѣйшимъ врагомъ его, однако, являются не тѣ видимые препятствія, которыя ему обыкновенно удается отстранить, но препятствіе невидимое, побороть которое оказывается совершенно непостижимымъ, а именно—инертность народныхъ массъ. Эту силу обезличенныхъ стадъ, по своей громоздкости противящихся всякимъ перемѣнамъ, прекрасно выразилъ Шиллеръ словами Валленштейна;

„Иду
Я смѣло въ бой съ противникомъ, который
Передо мной стоитъ лицомъ къ лицу,
Который, самъ исполненный отваги,
Во мнѣ ее воспламеняетъ. Врагъ
Невидимый, что борется со мною

Въ груди людей, что страшенъ для меня
Лишь трусостью своею малодушной,—
Вотъ этотъ врагъ опасенъ мнѣ. Не то
Грозитъ бѣдой и вызываетъ ужасъ,
Что видимъ мы живымъ и мощнымъ; нѣтъ—
Ужасна и опасна только пошлость
Ничтожная, то вѣчное вчера,
Которое существовало вѣчно
И вѣчно возрождается и вновь
Жить будетъ завтра, ибо живо нынче.
Да, изъ рутины созданъ человѣкъ,
Кормилицей ему была привычка,
И горе тѣмъ, кто у него въ дому
Дотронется до утвари почтенной
Старинныхъ лѣтъ, наслѣдья дорогого
Его отцовъ!... Что прожило года,
То дѣйствуетъ, какъ сила освященья;
Что̀ старости покрыто сѣдиной,
То для него божественно. Будь только
Владѣтелемъ—и право за тобой,
И сохранитъ ненарушимо свято
Его толпа".

(Переводъ О. Чюминой).

Объ это препятствіе обыкновенно и разбивается попытка измѣнить общественный строй. Среди этихъ темъ также можно составить особыя группы. Борьба можетъ касаться политической власти или положенія отдѣльнаго сословія. Въ первой группѣ слѣдуетъ различать тѣ случаи, гдѣ герой, не измѣняя сущности власти, лишь стремится ее присвоить, отъ тѣхъ, гдѣ герой отстаиваетъ совершенно новыя политическія формы. Такъ „Валленштейнъ" Шиллера и „Борисъ Годуновъ" Пушкина и А. Толстого, какъ сюжеты, противоположны „Разбойникамъ" Шиллера и „Эгмонту" Гете. Валленштейнъ и Годуновъ—убѣжденные монархисты, стремящіеся сами занять престолъ, Эгмонтъ—конституціоналистъ (см. его слова: „не королю мы противимся, но мы становимся поперекъ той невѣрной дороги, по которой онъ намѣренъ сдѣлать первые роковые шаги"), Карлъ Моръ уже поборникъ безвластія („мое ремесло — возмездіе, месть—моя задача!"). Трагизмъ Валленштейна въ томъ, что войска тяготѣютъ къ традиціямъ, освященнымъ временемъ и, такимъ образомъ, вошедшимъ въ плоть и кровь ихъ; Годунова—въ томъ, что народъ и войска недовѣрчиво относятся къ новому правителю; Эгмонта—въ трусости народа. (О Карлѣ Морѣ поговоримъ въ дальнѣйшемъ. Въ трагедіи Шекспира „Юлій Цезарь" главные герои Брутъ и Кассій пытаются остановить ходъ историческихъ событій, пытаются вернуться къ старымъ формамъ правленія, когда назрѣли уже новыя, и трагизмъ ихъ опять въ инертности массъ, которая можетъ сказаться либо въ неподвижности, либо въ слѣпомъ тяготѣніи въ сторону наименьшаго сопротивленія.

Сословная трагедія еще мало разработанная тема, тѣмъ болѣе, что еще не найдена особая форма, свойственная этой „драмѣ безъ героя". Классическимъ ея примѣромъ могутъ служить „Ткачи" Гауптмана. „На днѣ" Горькаго и „Марія Магдалина" Геббеля также относятся къ этой

категоріи. Трагизмъ порабощенныхъ капиталомъ ткачей, выброшенныхъ за бортъ обитателей „дна“ и лишенной довѣрія семьи столяра заключается въ неумолимой замкнутости общественнаго строя. Для всѣхъ этихъ борцовъ соціальный порядокъ—гора!

„Найлучшая война—война съ самимъ собой, найтруднѣйшая побѣда—побѣда надъ самимъ собой!“ Эти золотыя слова нѣмецкаго поэта Логау вмѣстѣ съ тѣмъ выражаютъ идею одного изъ распространеннѣйшихъ драматическихъ сюжетовъ. Борьба съ собственной натурой,—что̀ можетъ быть художественнѣе въ смыслѣ концентраціи и обостренія конфликта? Таковъ античный сюжетъ „Медея“. Сперва Медея борется съ любовью къ врагу отечества, но напрасно: эта борьба послужила темой второй части трилогіи Грильпарцера „Золотое руно“ [1]). Потомъ, когда Язонъ ей измѣняетъ, Медея охватывается дикой страстью мщенія, жертвой котораго становятся не только невѣста Язона, но и собственныя ея дѣти“. Въ изображеніи этой душевной борьбы материнской любви съ непомнящей себя местью, Грильпарцеръ имѣлъ уже великаго предшественника въ Эврипидѣ. Сколько нѣжности и сколько жестокости заключаютъ слѣдующія слова, съ которыми Медея обращается къ своимъ сыновьямъ и которыя наглядно выражаютъ противорѣчивыя ея чувства:

Поцѣловать мнѣ дайте ваши руки.
О руки милыя! О кроткій взоръ!
О лица благородныя! Да будетъ
Вамъ легкой жизнь, но ужъ не здѣсь, а тамъ:
Отецъ у васъ земное счастье отнялъ...
О нѣжное прикосновенье устъ,
О чистое, невинное дыханье!
Идите же, идите,—не могу
Смотрѣть на васъ!... Нѣтъ, слишкомъ больно сердцу:
Сама боюсь того, что совершу...
Но чувствую: мой умъ—слабѣй, чѣмъ ярость,
Виновница непоправимыхъ бѣдъ!

(Переводъ Д. С. Мережковскаго).

Всѣ психологическія драмы Шекспира посвящены этой борьбѣ богато одаренныхъ натуръ со своей неуравновѣшенностью. Отелло, благодаря своей бѣшенной ревности, становится слѣпымъ орудіемъ въ рукахъ злого интригана Яго. Макбетъ идетъ отъ преступленія къ преступленію, увлеченный неудержимымъ тщеславіемъ. Коріоланъ становится предателемъ отечества изъ чувства уязвленной гордости. Лиръ ослѣпленъ величіемъ королевскаго сана такъ, что не видитъ преданности Корделіи, не видитъ себѣ опасности отъ преждевременнаго раздѣла государства, не чувствуетъ исключительности своего положенія; онъ дѣйствуетъ по минутному импульсу, а не по зрѣлому обсужденію. Вообще, мы какъ-то чувствуемъ, что типъ Лира глубже и шире схваченъ, чѣмъ Отелло, Макбетъ, Коріоланъ. Это объясняется тѣмъ, что чрезмѣрная эмоціональность Лира, равно какъ преобладающій аналитическій умъ Гамлета, болѣе общія качества, чѣмъ ревность, тщеславіе и гордость. Гамлетъ обдумываетъ, взвѣшиваетъ, соображаетъ тамъ, гдѣ необходимо рубить съ плеча. Лиръ и Гамлетъ—распространеннѣйшіе типы, созданные Шекспиромъ. Обыкновенно

[1]) См. настоящее изданіе, II т., вып. 1, стр. 76—7.

эти его драмы называются трагедіями, потому что герои ихъ гибнутъ, потому что на сценѣ льется ихъ кровь. Но почему это такъ? Потому ли, что Гамлетъ плохо владѣетъ шпагой? Потому ли, что Лиръ лишился преданности своего народа? Потому ли, что Макбетъ сталъ терзаться угрызеніями совѣсти? Потому ли, что Отелло увлекъ Дездемону изъ родительскаго дома безъ вѣдома родителей? Очевидно, нѣтъ. Гамлетъ и Лиръ обречены на жалкую гибель въ омутѣ жизни; Отелло, Макбетъ и подобные имъ люди всегда кончатъ преступленіями, потому что у нихъ нѣтъ сильной, сдерживающей ихъ страсти, воли, они, какъ корабли съ испорченнымъ компасомъ, рано-ли поздно-ли наѣзжаютъ на рифъ.

Любопытно, что Гамлетъ среди драматическихъ типовъ не имѣетъ духовныхъ родственниковъ, а Лиръ имѣетъ. Мятежъ Карла Мора удался сверхъ ожиданій; „двое такихъ, какъ я, сознается онъ, могли бы разрушить весь нравственный строй міра“; но онъ самъ останавливается и отдаетъ себя въ руки полиціи.. Въ чемъ же дѣло? Затѣя его оказалась увлеченіемъ; онъ „давилъ пигмеевъ, гдѣ нужно было разить титановъ“; „нѣтъ, ты не подходящъ владѣть мечомъ мщенія высшаго судилища“,— говоритъ себѣ самому Карлъ Моръ, одержавъ побѣду надъ юношеской вспышкой своего темперамента. Несмотря на обиліе жертвъ этой вспышки, поэтъ былъ правъ, назвавъ свою пьесу не трагедіей, а драмой, такъ какъ герой одержалъ надъ собой побѣду и примирилъ правосудіе жертвою самого себя. Но трагедіей, хоть и безъ всякаго кровопролитія, нужно считать „Торквато Тассо“ Гете. Передъ нами геній, прекраснѣйшій фантазеръ:

„Взоръ его едва
Касается земли, а слухъ внимаетъ
Гармоніи волшебной естества.
Все, что вѣщаютъ намъ бытописанья,
Что жизнь даруетъ, все пріемлетъ онъ
Въ открытую сокровищницу—душу.
Разсѣянное въ мірѣ духъ его
Совокупляетъ; чувствомъ животворнымъ
Онъ жизнь даетъ безжизненнымъ вещамъ.
Онъ то облагораживаетъ часто,
Что низкимъ намъ казалося, а то,
Что прежде мы высоко такъ цѣнили—
Ничтожество въ понятіяхъ его“.
(Переводъ Яхонтова).

Но все это ему не помогаетъ: въ жизни онъ—дитя, и капризное дитя. Онъ безцеремонно требователенъ, онъ завистливъ, онъ сканадалистъ... Когда обнаруживаются послѣдствія такого поведенія, онъ усматриваетъ вину во враждебности, въ холодности, въ коварствѣ къ нему другихъ. Онъ лишается всего, что было мило его сердцу,—покровительства князя, дружбы принцессы, пристанища и средствъ къ жизни. Чѣмъ же онъ не Лиръ?— Отдаленный родственникъ послѣдняго также мастеръ Гейнрихъ въ пьесѣ „Потонувшій Колоколъ“. И онъ, не разсчитавъ послѣдствія, отдался прекрасной фантазіи. У Лира эта фантазія—иллюзія королевскаго и отцовскаго авторитета, у Тассо—убаюкиваніе поэтическими грезами, у Мора и Гейнриха—мечта о веснѣ человѣчества! Вмѣсто всего этого, Лиръ пожинаетъ измѣну и паденіе до нищенскаго состоянія; мечтателю Тассо тоже грозитъ бездомность; Моръ—опомнился при видѣ пролитой имъ крови, Гейнриху явились его умершія, оставленныя имъ на произволъ судьбы

дѣти, и зазвучалъ языкъ колокола, раскачиваемый утопившейся женой.

Изъ русской литературы въ этой связи можно указать на „Моцарта и Сальери“ Пушкина. Сальери сгораетъ отъ зависти, которую онъ облекаетъ въ отвлеченно-философскую мысль:

„Всѣ говорятъ: нѣтъ правды на землѣ.
Но правды нѣтъ—и выше. Для меня
Такъ это ясно, какъ простая гамма“.

Но для оправданія этой мысли у него только одинъ фактъ:

„Гдѣ-жъ правота, когда священный даръ,
Когда безсмертный геній—не въ награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудовъ, усердія, моленій посланъ,
А озаряетъ голову безумца,
Гуляки празднаго?.. О Моцартъ, Моцартъ!“

Да, его грудь жжетъ самая острая зависть. Онъ съ ней боролся и какъ еще:

„Вотъ ядъ, послѣдній даръ моей Изоры.
Осьмнадцать лѣтъ ношу его съ собою—
И часто жизнь казалась мнѣ съ тѣхъ поръ
Несносной раной, и сидѣлъ я часто
Съ врагомъ безпечнымъ за одной трапезой,
И никогда на шопотъ искушенья
Не преклонился я, хоть я не трусъ.
Хотя обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлилъ я“.

Теперь эта страсть стала ему не въ моготу, и катастрофа разражается для него такъ неожиданно, что онъ восклицаетъ:

„Эти слезы
Въ первые лью: и больно и пріятно,
Какъ будто тяжкій совершилъ я долгъ,
Какъ будто ножъ цѣлебный мнѣ отсѣкъ
Страдавшій членъ! Другъ Моцартъ, эти слезы...
Не замѣчай ихъ. Продолжай, спѣши
Еще наполнить звуками мнѣ душу...

„Донъ-Карлосъ“ Шиллера можетъ служить примѣромъ сложнаго сюжета. Оба героя: Донъ-Карлосъ и маркизъ Поза борются съ тираніей короля Филиппа и побѣждаются. Но Донъ-Карлосъ еще перетерпѣваетъ особую душевную драму: отецъ взялъ его невѣсту въ жены, а онъ продолжаетъ любить ее, какъ прежде. Однако Карлосу удается побѣдить это чувство. Съ другой стороны, Филиппъ не въ силахъ отдѣлаться отъ ревности и человѣконенавистничества и окончательно подпадаетъ подъ эти чувства. Такимъ образомъ главныя темы всегда осложняются побочными, которыя могутъ относиться совсѣмъ къ другимъ категоріямъ.

Остается наиболѣе грубый сюжетъ трагедіи—борьба съ интригой. Но хотя такой сюжетъ и лишенъ идейнаго значенія, все же имъ еще не исключена художественность произведенія. Напротивъ, послѣдняя такъ мало зависитъ отъ сюжета, что высшія эстетическія дѣйствія достигаются и при сюжетѣ интриги. „Царь Эдипъ“ Софокла основывается на самой невѣроятной интригѣ: неизвѣстность родителей, убійство собственнаго отца, женитьба на матери—вотъ нѣсколько ея узловъ. „Эмилія Галотти“ Лессинга сводится къ махинаціямъ придворной креатуры Маринелли противъ

Эмиліи и ея жениха. „Коварство и любовь“ уже по заглавію выдаетъ свое содержаніе—любовь Фердинанда и Луизы разбивается о коварство отца-министра и его секретаря. Наконецъ, „Ромео и Джульетта“ также по сюжету не что иное, какъ трагедія интриги. Правда, нѣтъ драмы безъ интриги (интригой драмы даже часто называется изображенная ею борьба), но нужно различить интригу-первопричину отъ интриги-повода. Ясно, напримѣръ, что интрига Яго не первопричина, а лишь случайный поводъ къ крушенію семейнаго счастья Отелло. Вражда-же Монтегю и Капулетти, несомнѣнно, первопричина катастрофическаго исхода любви Ромео.

III.

Сюжеты драмъ.

Относительная непреодолимость препятствій и смиреніе или примиреніе послѣ нѣкоторой попытки бороться, иногда просто передышка героя, констатированіе того, что силы его еще не исчерпаны,—характерные примѣты сюжетовъ драмъ. Борьба съ міровымъ порядкомъ слишкомъ величественный сюжетъ для драмы. Мы слышимъ какъ бы отзвукъ этой борьбы въ „Бурѣ“ Шекспира, но и только. Зато борьба съ другими—болѣе преходящими—препятствіями сравнительно часто обрабатывалась какъ драма.

За благоустройство общества борется Карлъ Моръ, какъ уже было указано, борются швейцарцы въ драмѣ „Вильгельмъ Тель“ Шиллера и Чацкій въ драмѣ Грибоѣдова „Горе отъ ума“. Карлъ Моръ сознается въ своей неспособности реформировать общество, швейцарцы достигаютъ важнаго этапа—устраненія фогтовъ, а Чацкій далъ, такъ сказать, первую стычку, рекогносцировалъ врага и отступилъ, понятно, только для того, чтобы повести слѣдующую атаку болѣе обдуманно. Но главный сочинитель драмъ, разумѣется, Ибсенъ. Какъ реалистъ, онъ беретъ не общественный порядокъ въ его цѣломъ, а лишь уголокъ, укладывающійся въ скромныя рамки драмы. Въ „Комедіи любви“ Ибсенъ намѣтилъ мишенью своей сатиры институтъ брака. Правда, у Ибсена драма кончается бракомъ, но бракъ этотъ не есть драма, а трезвый, лишенный всякой ложной прикрасы договоръ мужчины, способнаго содержать семью, съ женщиной, созрѣвшей для брачной жизни. Другая мишень—подчиненное положеніе женщины. Нора, понявъ всю ложность своего положенія, не доводитъ дѣло до трагедіи,—нѣтъ, она надѣется перевоспитать себя, она надѣется, что и мужъ научится понимать свои обязанности иначе, такимъ образомъ передъ нами возможность примирительной развязки. Третья мишень—мракобѣсіе общества. Докторъ Штокманъ, осмѣлившійся огласить правду, объявляется врагомъ народа. Но онъ борется, рискуя потерять служебное положеніе, поддержку сильныхъ міра сего, друзей и даже безопасность. Онъ борется и будетъ бороться и тогда, когда поднимется занавѣсъ надъ слѣдующей однородной драмой. У Бьернсона прекрасная драма борьбы съ общественными предразсудками „Леонарда“. Героиня, видя, что сплетни о ней будутъ вѣчнымъ источникомъ непріятностей, уѣзжаетъ въ Америку, оставляя родное имѣніе, близкихъ ей людей, все, чтобы только выравнить жизненный путь для родственницы. Впрочемъ, еще другая причина побуждаетъ ее покинуть родной уголокъ: она сама неравнодушна къ жениху племянницы.—Драмами общественна-

го предразсудка являются и „Честь“ и „Родина“ Зудермана. Въ сущности оба понятія такъ тѣсно связаны другъ съ другомъ, что новая честь заставляетъ искать новую родину (Честь), а старая родина не мирится съ новой честью („Родина“). Въ обоихъ случаяхъ приходится надѣяться, что конфликтъ кончится и новой родиной и новой честью.

Не менѣе благодарной темой, чѣмъ для трагедій, оказывается и для драмы борьба съ самимъ собой. Можно составить даже списокъ параллельныхъ сюжетовъ. Съ одной стороны трагическій сюжетъ—Медея полюбила врага отечества и предаетъ свой народъ и отца Язону; съ другой—Орлеанская дѣва, пощадивъ англійскаго военачальника Лейонеля, кается, молится, рветъ свои цѣпи и вновь приноситъ побѣду своему народу. Съ одной стороны ослѣпленный тщеславіемъ Макбетъ, цареубійца и узурпаторъ, съ другой—мечтающій о лаврахъ принцъ Гомбургскій, зарвавшійся во время сраженія и ослушавшійся приказанія, несмотря на сочувствіе, выказываемое ему войсками, подчиняется судебному приговору во имя законности. Замѣчательная драма Геббеля „Агнеса Бернауеръ“, прозванная также трагедіей красоты, потому что единственная причина трагической гибели Агнесы—ея красота, все же съ идейной стороны вращается около душевнаго конфликта престолонаслѣдника, поссорившагося съ отцомъ, казнившимъ Агнесу. Примиреніе происходитъ на томъ основаніи, что герцогъ отказывается отъ престола въ пользу своего сына, а сынъ, принявъ скипетръ, проникается отвѣтственностью правителя и прощаетъ поступокъ отца. Какъ драма, заканчивается и „Перъ Гинтъ“ Ибсена. Гинтъ—норвежецъ по преимуществу, но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ и духовный родня тѣмъ неуравновѣшеннымъ натурамъ, которымъ недостаетъ регулирующаго дѣйствія аналитическаго ума. Гинтъ—Тассо безъ его геніальности, Лиръ безъ его величія, мастеръ Гейнрихъ безъ ремесла. Гинтъ проходитъ тяжелую школу жизни: разстраиваетъ свои дѣла на родинѣ, расточаетъ свои силы на романическія авантюры, хоронитъ мать... и отправляется на чужбину искать свое счастье. Тутъ онъ терпитъ полное крушеніе, но случай выбрасываетъ его на родной берегъ, гдѣ ждетъ его вѣрная любовь (Сольвейгъ), тихое счастье и—надо думать—дѣловая жизнь. Типичная драма самовоспитанія „Столпы общества“. Помилуйте, консулъ отказывается отъ чествованія, консулъ отвергаетъ почетное прозваніе „Столпомъ общества“; нѣтъ, говоритъ онъ, правда и совѣстливость вотъ—истинные столпы общества. Неужели это тотъ консулъ, который всенародно оклеветалъ брата и готовъ насильственно избавиться отъ него, который ведетъ рискованныя дѣла, который высылаетъ въ плаваніе завѣдомо-неустроенный корабль? То, что обыкновенно совершается годами,—нравственное перерожденіе человѣка—поэтъ втиснулъ въ тѣ тревожные минуты, въ которыя консулъ трепещетъ за жизнь своего сына, отправившагося на обреченномъ на вѣрную гибель кораблѣ.

Послѣдователи Ибсена, какъ Зудерманъ, понятно, тоже облюбовали и эту отрасль драмы. Изъ произведеній нѣмецкаго драматурга остановимся на пьесѣ „Огни Ивановой ночи“. Сюжетъ такой, какой часто кончается трагически: мужчина любитъ одну, а вступаетъ (или вступилъ) въ бракъ съ другой. У Гауптмана въ трагедіи „Одинокіе люди“ пасторъ не въ силахъ побороть одинокость и топится. Авторы французскихъ фарсовъ нашли совсѣмъ другой исходъ—двойной адюльтеръ и превратили сюжетъ въ комическій. У Зудермана—драма: герой сочетается бракомъ по расчету,

предварительно распростившись страстно съ той, къ которой его влечетъ языески-дикая страсть, олицетворенная огнями Ивановой ночи. Въ драмѣ Островскаго „Таланты и поклонники“ любящая женщина поступаетъ аналогично. Таковъ же исходъ и „Комедіи любви“. Очевидно передъ нами очень популярный сюжетъ.

Закончимъ обзоръ сюжетовъ драмы опять наименѣе глубокой въ идейномъ смыслѣ темой—интригой Коцебу сто лѣтъ тому назадъ пекъ такія драмы и (прибавимъ тутъ же) комедіи сотнями. Лопе де Вегда, великій мастеръ интриги, оставилъ послѣ себя около 1.500 пьесъ, среди которыхъ не мало драмъ. Но въ данномъ случаѣ хотѣлось бы обратить вниманіе на то, какъ важнѣйшія произведенія міровой литературы могутъ имѣть своимъ остовомъ интригу. „Натанъ Мудрый“—великая проповѣдь свободы совѣсти. Но вмѣстѣ съ тѣмъ Лессингъ для этой драмы воспользовался запутаннѣйшей интригой: христіанка за-мужемъ за магометанином, братомъ султана Саладина, онъ же другъ еврея Натана; сынъ отъ этого смѣшаннаго брака воспитывается въ Европѣ, поступаетъ въ орденъ тампліеровъ и, какъ таковой, участвуетъ въ сраженіи противъ султана Саладина, гдѣ его берутъ въ плѣнъ и приводятъ въ Іерусалимъ, дочь воспитывается у Натана въ Іерусалимѣ, такъ какъ вскорѣ послѣ ея рожденія умерли родители; тампліеръ влюбляется въ Реху и хочетъ на ней жениться, но находится молитвенникъ ихъ родителей съ записью всѣхъ членовъ семьи, и такимъ образомъ обнаруживается не только близкое родство Рехи и тампліера, но и обоихъ къ султану. Правда, средній писатель ничего не скроилъ бы изъ этого сюжета. Но за него взялся геній. Солнцу, чтобы отразить свой блескъ, не нужно вовсе зеркала: оно отразится и въ уличной лужѣ.

IV.

Сюжеты комедій.

Борьба съ побѣднымъ исходомъ! Какъ это звучитъ гордо! Но, увы! побѣда достается лишь въ мелкихъ вопросахъ, а въ крупныхъ мы терпимъ неминуемое пораженіе. Это наблюденіе не могло не отразиться и на сюжеты комедій. Что возстаніе противъ мірового порядка не можетъ быть сюжетомъ комедіи, это ясно. Ну, а общественный строй? Развѣ онъ не подлежитъ болѣе частымъ, а иногда даже неожиданнымъ перемѣнамъ? Такъ-то это такъ, но борьба его столь мучительна, что тутъ и простому наблюдателю не до смѣха. Вотъ, развѣ въ видѣ забавной фантазіи общественная борьба можетъ оказаться темой для комедіи.

Политическая комедія Аристофана цѣликомъ построена на такихъ фантастическихъ предположеніяхъ. Представимъ себѣ, что мы находимся въ тяжелой атмосферѣ Аѳинъ во время пелопонезской войны. Поэтъ переносится въ птичье царство. Это—не отраженіе людского міра, какъ „Островъ пингвиновъ“ Анатоля Франса или „Шантеклеръ“ Ростана. Въ сравненіи съ ними это—рай. Какъ тутъ привольно и хорошо! Воздухъ оглашается веселымъ чириканьемъ пернатыхъ гражданъ. Но вотъ сюда является человѣкъ. Вслѣдъ за нимъ, словно изъ-подъ земли, выростаетъ сикофантъ-сыщикъ, сборщикъ податей и, наконецъ, и жрецъ. Идиллія нарушена, но птичье государство—оно теперь надѣлено всѣми примѣтами государства—процвѣтаетъ и радостно привѣтствуетъ своего царя. Или другая тема: женщины, рѣшивъ, что при владычествѣ мужчинъ не пред-

видится конца войнѣ, сходятся на народное собраніе и забираютъ власть въ свои руки. Намѣчается цѣлый рядъ улучшеній въ общественной жизни, но рознь законодательницъ мѣшаетъ имъ осуществиться.

Уже въ древней Греціи политическая комедія отжила свой вѣкъ и замѣнилась такъ называемой менандровской, которая культивировала самую плоскую интригу, вращающуюся около любовной пары. Ея соединенію мѣшалъ или скупой отецъ или другой планъ родителей или низкое положеніе невѣсты. Добрый другъ или лукавый рабъ опутываетъ старцевъ, и бракъ разрѣшается. Невѣста темнаго происхожденія находитъ своихъ родителей. Эти схемы перешли и въ римскую комедію, а черезъ нее къ Шекспиру, Мольеру и Гольбергу. Такимъ образомъ создался широкій фундаментъ для комедіи интриги, на которой и опираются сколоченные на скорую руку водевили, фарсы, шутки новаго времени.

Важное значеніе для насъ имѣетъ теперь лишь комедія нравовъ (Sittenkomödie) и комедія характеровъ (Charakterkomodie). Въ первой борьба идетъ изъ-за какихъ-нибудь предразсудковъ, которыми опредѣляется поведеніе главныхъ дѣйствующихъ лицъ; въ другой интересъ отъ внѣшнихъ нравовъ переносится на душевную борьбу героя. Первый видъ комедіи цѣненъ какъ историко-культурный документъ, второй обладаетъ эстетико-психологическими преимуществами. Лучшія комедіи русской литературы—„Недоросль“ и „Ревизоръ“—комедіи нравовъ. Въ первой Простакова и Митрофанушка—представители помѣщичьяго дворянства второй половины XVIII столѣтія, во второй выводятся захолустные чиновники Николаевскихъ временъ. Отнимите эту историческую подкладку, и дѣйствіе этихъ комедій станетъ непонятнымъ, если не невозможнымъ. Лучшій критерій комедіи нравовъ то, что она непонятна иноземной публикѣ, въ то время какъ комедія интрига понятна всегда и вездѣ. Эстетическій же интересъ комедіи нравовъ будетъ заключаться въ томъ лишкѣ, который останется послѣ отдѣленія бытового элемента. Отъ „Недоросля“ въ такомъ случаѣ остается довольно не хитрая интрига, отъ „Ревизора“ же любопытная психологическая тема: самообманъ подъ вліяніемъ страха, заставляющій бороться не съ настоящимъ, а съ мнимымъ врагомъ. Выходитъ, что значеніе „Недоросля“ исчерпывается картиной нравовъ; „Ревизоръ“ же, помимо историко-культурнаго интереса, всегда останется еще мастерски скомпанованной психологической комедіей.

Къ комедіямъ нравовъ слѣдуетъ относить и такія пьесы, гдѣ рисуются представители какого-нибудь сословія съ цѣлью показать неосновательность почета, которымъ онъ пользуется. Вспомнимъ старинную тему о хвастливомъ воинѣ, который на самомъ дѣлѣ и лгунъ и трусъ. Первоначально его подмѣтила менандровская комедія, этого наемника эпохи діадоховъ. Онъ же перешелъ и къ Плавту какъ Miles gloriosus. Онъ опять мелькаетъ въ эпоху 30-лѣтней войны въ нѣмецкой литературѣ. Наконецъ, Шекспиръ создаетъ свой безсмертный типъ Фальстафа. Аналогичная тема—студентъ, который хвастается своей ученостью, надѣясь, что никто его не провѣритъ; на этотъ сюжетъ написана одна изъ лучшихъ комедій датскаго поэта Гольберга—„Эразмусъ Монтанусъ“. Еще приходитъ на умъ веселая нѣмецкая комедія Кадельбурга „Два герба“, гдѣ противопоставляется американскій торговецъ масломъ, типичный янки, важному дворянину, носящему на своихъ плечахъ по крайней мѣрѣ 600-лѣтнія традиціи. Знаменитыя нѣмецкія комедіи „Минна-фонъ-Барнгельмъ“ Лессинга и „Журналисты“ Фрейтага пять комедіи нравовъ: первая даетъ картину прус-

скаго воинства временъ 7-лѣтней войны; вторая знакомитъ съ выборной компаніей въ маленькомъ городкѣ во второй половинѣ проплаго столѣтія. Яркіе картины нравовъ комедіи Гуцкова „Коса и мечъ“—прусскаго двора въ первой половинѣ XVIII в., а „Праобразъ Тартюфа“—французскаго двора Людовика XIV.

Комедія характеровъ сохраняетъ свое значеніе, какъ говорятъ, внѣ времени и пространства. Въ центрѣ ея всегда ярко вырисовывается герой или пара, что не всегда можно сказать о комедіи нравовъ. Герой занялъ извѣстную позицію, но подъ вліяніемъ изображенной въ комедіи борьбы онъ сдается. „Укрощеніе строптивой“ Шекспира можетъ служить образцомъ этого вида. Строптивая становится шелковой, и не безъ борьбы, ой, какой борьбы! Изъ комедій Мольера укажемъ на „Тартюфа“—разоблаченіе ханжи. Но кто его разоблачаетъ?—Тартюфъ самого себя. Одна изъ наиболѣе забавныхъ комедій „Сломанный кувшинъ“ нѣмецкаго поэта Клейста. Мы присутствуемъ на судебномъ засѣданіи. Судья—своего рода Тартюфъ. Онъ же и виновникъ. Это онъ столкнулъ кувшинъ, выскакивая въ окно, когда его застали на ночномъ свиданіи. Кувшинъ сломанъ. Но судья не унываетъ, запутываетъ свидѣтельскія показанія, желая свалить вину на жениха дѣвицы, но чѣмъ больше онъ путаетъ, тѣмъ ярче выступаетъ его собственная виновность. Вотъ поистинѣ положеніе хуже губернаторскаго!

Неисчерпаемымъ источникомъ психологическихъ темъ всегда была и останется любовь. Что эту тему можно разработать и въ тонкомъ рисункѣ, доказалъ французскій драматургъ Сарду въ комедіи „Разведемся“. Мужъ согласенъ и готовъ даже сразу покинуть семейный очагъ, чтобы провести вечеръ... Гдѣ? Съ кѣмъ? Эти вопросы молніей прорѣзаютъ умъ жены. Она проситъ его взять ее съ собой, не какъ жену, нѣтъ, вѣдь они уже рѣшили развестись, но какъ подругу. Прекрасно. Мужъ сдѣлался ухаживателемъ, ухаживатель очутился въ положеніи мужа. И жена хохочетъ: какой онъ смѣшной—ухаживатель въ роли мужа, и какой онъ прелестный—мужъ въ роли ухаживателя! Нѣмецкій поэтъ Фульга написалъ комедію „Съ глазу на глазъ“, сплошное tête-à-tête жены съ мужемъ. Они ждутъ гостей. Все готово вплоть до устрицъ и шампанскаго. Но гости не идутъ,—старый лакей забылъ снести пригласительные билеты на почту. Но хозяева не недовольны. Послѣ сутолоки свѣтской жизни они рады одинъ вечеръ остаться вдвоемъ. Прислушаться къ тихой мелодіи домашняго счастья... Послѣдній примѣръ „Новобрачные“ Бьернсона. Они женились и остались жить въ домѣ родителей. Но мужъ не чувствуетъ себя мужемъ, а лишь гостемъ въ домѣ тестя. Жена не чувствуетъ себя хозяйкой въ своемъ домѣ, а дочерью въ домѣ родителей. Послѣ энергичнаго протеста новобрачные откалываются, образуютъ свой домашній очагъ и начинаютъ жить своей жизнью.

Но развѣ мыслимо перечислить всѣ темы, каталогизировать всѣ сюжеты? Мы вѣдь не задались цѣлью составить лексиконъ драматическихъ сюжетовъ. Мы освѣжили въ своемъ умѣ наши театральныя воспоминанія, мы заставили ихъ тянуться по красной ниточкѣ—идеѣ жизненной борьбы, мы пытались прислушиваться къ модуляціямъ и варіаціямъ этой основной мелодіи и занесли на бумагу всю эту сюиту— quasi una fantasia.

К. Тіандеръ

Сущность комедіи.

1. Опредѣленіе Аристотеля.

Вопросы поэтики принято начинать съ Аристотеля, хотя онъ въ своемъ сочиненіи περὶ ποιητικῆς не диктовалъ незыблемые законы, а, какъ это и подобаетъ эмпирику, лишь описывалъ то, что у него было передъ глазами, а именно,—древнегреческую литературу и, въ томъ числѣ и, театръ, отрывки о которомъ и дошли до насъ. Аристотель опредѣляетъ комедію, какъ „воспроизведеніе дурного, порочнаго, но такого только, что возбуждало бы смѣхъ, а не отвращеніе". Сопоставляя это опредѣленіе со словами Аристотеля о трагедіи, что она есть „воспроизведеніе дѣйства ... вызывающее боязнь и жалость"....., можно заключить, что центръ тяжести этихъ опредѣленій заключается въ производимомъ на зрителя эффектѣ, съ одной стороны—боязнь и жалость, съ другой—смѣхъ. Объектъ воспроизведенія уже второстепенный моментъ, вытекающій изъ цѣли, такъ какъ ясно, что мы надъ величественнымъ дѣйствіемъ смѣяться не будемъ, а за дурного и порочнаго не будемъ бояться и не будемъ такового героя жалѣть. Итакъ, выражаясь кратко, эффектъ комедіи—смѣхъ, эффектъ трагедіи—боязнь и жалость. Такъ это въ греческомъ театрѣ дѣйствительно и было, но можно спросить всегда-ли? Когда въ „Облакахъ" Аристафана Стрепсіадъ металъ громы и молніи противъ софистовъ, подрывающихъ своимъ ученіемъ основы доброй-старой нравственности, и кончилъ тѣмъ, что поджегъ домъ Сократа, главнаго софиста, какимъ онъ здѣсь представленъ и какимъ его считала толпа,—неужели и тогда смѣялись? Очевидно, были и исключенія, но Аристотель составилъ свое опредѣленіе въ связи съ тѣми фактами, которые онъ намъ сообщилъ о происхожденіи комедіи и трагедіи, по которымъ послѣдняя—богослужебный актъ, а первая—деревенское развлеченіе.

Опредѣленіе Аристотеля вызвали въ концѣ концовъ полное отчужденіе трагедіи отъ всего, что хоть отдаленно напоминало смѣхъ, и комедіи отъ серьезнаго элемента. Правда, геніальные драматурги. Лопе-де-Вега, Шекспиръ, Мольеръ не признавали на практикѣ этого раздѣленія, но все же еще въ XVIII столѣтіи критика ломала копья за и противъ этого догмата. Нуженъ былъ авторитетъ Дидро и Лессинга, чтобы отстоять право поэта изобразить жизнь такой, какъ она есть, не раздуто-трагической и не искусственно-смѣшливой. Съ тѣхъ поръ комедія безъ серьезныхъ моментовъ считается развлеченіемъ дурного тона.

2. Отличіе комедіи и трагедіи.

Чѣмъ комедія кореннымъ образомъ отличается отъ трагедіи? Смѣхъ въ одномъ случаѣ, и боязнь и жалость въ другомъ, какъ это предлагалъ Аристотель, не оправдываются современнымъ театромъ. Нельзя также искать этой разницы въ техникѣ комедіи, это сознали уже въ XVI в., когда классическая школа стала требовать и для комедіи соблюденія тѣхъ же трехъ единствъ, какъ и для трагедіи. Раздѣленіе на акты, экспозиція темы, завязка дѣйствія, перипетія, развязка—все это моменты, присущіе драматической поэзіи вообще. Но, можетъ быть, мы найдемъ разницу въ способѣ разработки темы? Разницу въ этомъ отношеніи мы всегда найдемъ и она очень важна для историко-литературной оцѣнки, но для даннаго вопроса она окажется безполезной. Дѣйствительно, чѣмъ талантли-

вѣе поэтъ, тѣмъ глубже и многостороннѣе онъ схватитъ сюжетъ, но его талантливость одинаково будетъ сказываться и въ комедіи и въ трагедіи. Одинъ поэтъ—прекрасный психологъ, т. е. создаетъ замѣчательныя картины душевной жизни, другой—жизненно воспроизводитъ картину нравовъ, т. е. онъ все вниманіе сосредоточитъ на психологіи массъ, но одинъ и тотъ же поэтъ проявитъ одинаковыя качества, будетъ ли онъ писать комедію или трагедію. Въ „Гамлетѣ“ и въ „Виндзорскихъ кумушкахъ“ въ характерѣ творчества разницы нѣтъ; въ обоихъ произведеніяхъ Шекспиръ является и тонкимъ психологомъ и поэтомъ, умѣющимъ непосредственно схватить жизнь полностью. Различнаго отношенія поэта къ комедіи и трагедіи мы, слѣдовательно, не находимъ. Поэтому, совершенно лишено основанія ученіе, что комедія выводитъ типы, а трагедія—индивидуальные характеры.

Ложно-классическая школа думала рѣшить этотъ вопросъ очень просто: указаніемъ, что герои трагедіи—лица, стоящія на высяхъ общества, т. е. цари или члены царской семьи, полководцы, миѳологическіе персонажи, а комедія посвящена судьбѣ средняго обывателя. Но, разумѣется, такое различеніе, могло быть модой при дворѣ Людовика XIV, но отнюдь не эстетической аксіомой. Отсюда вѣдь слѣдуетъ и то, что лица на высяхъ общества не могутъ быть комичными и что средній обыватель не знаетъ въ своей жизни трагедій Чѣмъ же, можно спросить, „Юлій Цезарь и Клеопатра“ Шоу не комедія, а „Ивановъ“ Чехова—не трагедія? А вѣдь Цезарь стоялъ во главѣ римскаго общества своего времени, а Ивановъ—не что иное, какъ средній обыватель Нѣтъ, очевидно, разницу между комедіей и трагедіей нельзя искать на табели о рангахъ.

Раньше, чѣмъ изложить нашу точку зрѣнія, мы условимся относительно двухъ терминовъ. Такъ какъ каждое драматическое произведеніе воспроизводитъ жизненную борьбу, то дѣйствующія его лица могутъ быть сгруппированы въ двухъ лагеряхъ. Въ одномъ соберутся всѣ, кто за что-то борется или чего-то добивается, во второмъ—ихъ противники. Нѣмцы примѣняютъ для этихъ двухъ лагерей собирательные термины Spiel и Gegenspiel. Мы предлагаемъ для этихъ же понятій термины „дѣйствующая группа“ и „противодѣйствующая группа“. Дѣйствующая группа въ „Недорослѣ“ будетъ Простакова, Скотининъ, Митрофанушка, противодѣйствующія же—Стародумъ и Правдинъ.

Теперь могутъ быть два различныхъ случая: дѣйствующая группа можетъ стремиться къ цѣли, которая одабривается зрителемъ, или къ цѣли зрителю несимпатичной. Въ старину сказали бы къ хорошей (доброй) или худой (злой) цѣли, но въ виду того, что понятія добра и зла подвержены измѣненіямъ въ зависимости отъ времени и мѣста, мы ввели болѣе растяжимые критеріи. Если дѣйствующая группа стремится къ заслуживающей одобренія цѣли и достигнетъ ея, передъ нами будетъ комедія. Въ противномъ же случаѣ—трагедія. Если дѣйствующая группа добивается недоброй цѣли, но такими средствами, что осуществляется противоположное, то опять передъ нами комедія. Къ первому случаю относится трафаретная тема тысячи комедій, гдѣ любовная пара добивается согласія на бракъ; ко второму—„Недоросль“ и „Ревизоръ“. Если же дѣйствующая группа, стремясь къ нехорошему, будетъ пользоваться вѣрными средствами, какъ, напримѣръ, Макбетъ, то получится трагедія.

Итакъ, существенная разница между комедіей и трагедіей заключается въ цѣляхъ о средствахъ изображенной борьбы. Почему же? Потому-

что картина разрушенія того, что намъ мило и дорого, всегда наводитъ на грустныя мысли, картина же торжества намъ симпатичныхъ началъ располагаетъ къ веселью—къ смѣху, если авторъ способенъ использовать наше благодушное настроеніе.

Какъ это дѣлалось въ различные времена, мы разскажемъ въ слѣдующемъ.

3. Политическая комедія.

Эта разновидность культивировалась только въ одну эпоху и въ одной странѣ—а именно, въ Аѳинахъ въ V вѣкѣ до Р. Хр. Главнымъ условіемъ ея появленія была высоко развитая общественная жизнь, при томъ свободная отъ всякихъ путъ, каковая несомнѣнно кипѣла въ Аѳинахъ во времена Перикла. Величіе Аристофана, главнаго мастера древнеаттической комедіи, опредѣляется его близостью къ народной шуткѣ съ одной стороны и поэтичностью его замысловъ—съ другой. Первый факторъ объясняетъ фантастичность его хоровъ и всего сюжета, связанныхъ, очевидно, съ масками, употребляемыми въ народныхъ играхъ; имъ же обусловливается и нѣкоторое искаженіе исторической правды съ цѣлью упростить разбираемый вопросъ. Вспомнимъ, какъ Аристофанъ, въ „Облакахъ“ высмѣиваетъ софистовъ въ лицѣ Сократа, хотя послѣдній скорѣе боролся съ ними и ни въ коемъ случаѣ не могъ считаться ихъ главой. Но такое огульное обвиненіе—въ духѣ народа. Стоитъ также обратить вниманіе на тотъ грубо-комическій типъ, созданный Аристофаномъ изъ Клеонта; если послѣдній могъ сыграть столь выдающуюся роль въ Аѳинахъ во время пелопонезской войны, то врядъ ли онъ былъ тѣмъ тупо-лукавымъ, мужиковатымъ и продажнымъ демагогомъ, какимъ его изобразилъ Аристофанъ, превративъ его въ неизмѣннаго клоуна своихъ комедій. Но и эта грубая карикатура по-истинѣ народна. Вмѣстѣ съ тѣмъ, Аристофанъ умѣетъ находить удивительно яркіе художественные мотивы, такъ что его комедіи интересны сами по себѣ, помимо сатиры, какъ „Донъ Кихотъ“ или „Путешествія Гуливера“. „Птицы“ Аристофана по своей свѣжести напоминаетъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Шекспира. Какъ удачно также проведена въ „Ахарнянахъ“ идея мирнаго землепашца отмежеваться отъ своихъ воинственно настроенныхъ земляковъ и заключить сепаратный миръ со Спартой только для себя и своей семьи! Земляки вооружаются, онъ же дѣлаетъ гастрономическіе припасы, земляки выступаютъ въ походъ, онъ же готовится пировать. Сколь уморительна сцена въ „Осахъ“, гдѣ старикъ, фанатичный судебный засѣдатель, по совѣту сына, развлекается тѣмъ, что разбираетъ споръ двухъ собакъ, изъ которыхъ одна обвиняетъ другую въ похищеніи куска сыра. Теперь мы, понятно, не знаемъ, на какія общественныя злоупотребленія намекаетъ Аристофанъ, но насъ забавляетъ сама ситуація. Наконецъ, не забудемъ мелкаго буржуя Стрепсіада изъ „Облаковъ“. Безсоннымъ онъ ворочается на своемъ ложѣ, кусаемый насѣкомыми и мучимый долгами, въ которые его вверггаетъ его расточительный сынъ. Но вотъ его осѣняетъ счастливая мысль: онъ выучится риторикѣ и будетъ доказывать, что черное бѣло, что бѣлое черно!

Еще при жизни Аристофана интересъ къ политической комедіи ослабъ, по крайней мѣрѣ, его наиболѣе поздняя комедія „Плутосъ“ лишена уже острой сатиры. Послѣ него слѣдовала такъ называемая средне-аттическая комедія, о которой намъ извѣстно очень мало. Но судя по

тому концу, до котораго привело ея развитіе, можно заключить, что политико-сатирическій элементъ въ ней совершенно выдохся. Въ дальнѣйшей литературѣ иногда въ комедіяхъ слышатся отдѣльныя политическія ноты, какъ, напримѣръ, у Бомаршэ въ комедіи „Свадьба Фигаро“, но такого насыщенія политической сатирой, какъ у Аристофана, мы уже больше не встрѣчаемъ. Наше время промѣняло политическую комедію на болѣе или менѣе остроумныя „обозрѣнія“, не имѣющія впрочемъ никакого художественнаго замысла.

Итакъ, политическая комедія исчерпывается однимъ именемъ, но это имя —Аристофанъ!

4. Комедія-пародія (Literatur-Komodie).

Эта разновидность также попадается весьма рѣдко и посвящена чисто домашнимъ литературнымъ вопросамъ, какъ можно было бы сказать, если бы литература не имѣла болѣе широкаго общественнаго значенія. Въ сущности комедія тутъ лишь случайная форма пародіи. Вѣдь пародировать можно любую литературную форму, но при комедіи-пародіи могутъ быть разные случаи: 1) пародируется особый видъ драмы или 2) какая-нибудь мода или направленія мысли, пустившія глубокіе корни въ обществѣ, или 3) пародируются сами литературные дѣятели.

Образецъ перваго вида комедіи-пародіи опять уже далъ Аристофанъ. Мишенью своего остроумія онъ выбралъ Эврипида. Какъ аристократъ и консерваторъ, Аристофанъ не могъ относиться равнодушно къ тому новому теченію въ трагедіи, во главѣ котораго находился Эврипидъ. Онъ не упускаетъ ни одного случая, чтобы поддѣть послѣдняго, но, наконецъ, онъ посвятилъ цѣлую комедію „Лягушки“ высмѣиванію своего литературнаго противника. Здѣсь изображается споръ между Эврипидомъ и Эсхиломъ въ аидѣ и Аристофанъ съ большимъ искусствомъ пародируетъ стиль обоихъ.

Въ нѣмецкой литературѣ графъ Платенъ извѣстенъ своими комедіями-пародіями „Роковая вилка“ и „Романтическій Эдипъ“. Первая направлена противъ фаталистической драмы, которая вошла было въ моду въ началѣ XIX в. Праматерь дворянскаго рода виновна въ смерти мужа: во время обѣда, при видѣ паука, она вскрикнула; мужъ же, испугавшись, вонзилъ себѣ вилку въ горло и умеръ. За это праматерь послѣ смерти не находитъ покоя въ гробу, пока не истреблено все ея потомство той же вилкой.—Вторая комедія направлена противъ драматическихъ опытовъ, вышедшихъ изъ романтической школы.

Ко второму виду комедіи-пародіи я отношу пьесу Шекспира „Безплодныя усилія“, въ которой высмѣивается слащавая манера выражаться замысловато-изысканно и цвѣтисто, введенная въ литературу однимъ изъ предшественниковъ Шекспира—Лили и прозванная, по имени героя одного его романа, „эвфуизмомъ“.—Въ первой половинѣ XIX в. нѣмецкій поэтъ Граббе вооружился противъ буржуазно-реакціоннаго направленія въ литературѣ и въ обществѣ, написавъ комедію: „Шутка, сатира, иронія и болѣе глубокій смыслъ“, гдѣ главныя дѣйствующія лица: чортъ въ образѣ каноника и чортова бабушка со своимъ слугой—императоромъ Нероном. Еще раньше Гёте осмѣялъ сентиментальность въ комедіи „Невѣста въ заплаткахъ“.

Наконецъ, комедіи-пародіи на опредѣленныхъ представителей литературы. Тутъ можно указать на остроумную шутку Гёте—„Боги, герои и Виландъ“ и на вялую, но въ свое время очень популярную въ Германіи

пьесу Лаубе „Готшедъ и Геллертъ“, посвященную столкновенію этихъ двухъ литературныхъ дѣятелей Лейпцига середины XVIII вѣка.

Въ настоящее время въ Россіи ожила комедія-пародія въ театрѣ „Кривое зеркало“.

5. Классическая комедія—комедія характеровъ.

Исходной точкой такъ называемой классической комедіи служитъ ново-аттическая комедія, типичнымъ представителемъ которой является Менандръ. Не только исчезла всякая политика изъ комедіи, но сюжетъ ея совершенно освободился и отъ миѳологической традиціи. Впервые въ греческой литературѣ абсолютно самостоятельный сюжетъ. Сбросивъ, такимъ образомъ, лишнюю обузу—политику, героизмъ, миѳологію,—комедія сблизилась съ жизнью и съ земными дѣлами. Въ области трагедіи это направленіе намѣчалось уже у Эврипида. Послѣдній несомнѣнно имѣлъ и большое вліяніе на развитіе комедіи, такъ что, когда Аристофанъ выступалъ противъ Эврипида, то это могло имѣть и болѣе глубокій, какъ-бы символическій смыслъ. Эврипидъ лишилъ любовь своего героическаго покрова и поставилъ ее въ центръ драматическаго интереса; Эврипидъ же ввелъ въ драматическую поэзію обыкновенную людскую интригу безъ вмѣшательства боговъ. Все это отразилось и въ ново-аттической комедіи: ея главной темой сдѣлалась любовная интрига.

Менандръ, этотъ безпечный прожигатель жизни, владѣлецъ роскошной виллы въ Пиреѣ, былъ другомъ Эпикура, основателемъ прозванной, по его имени, философской школы, и Теофраста, автора книги о человѣческихъ характерахъ. Въ этихъ біографическихъ подробностяхъ мы находимъ объясненіе утонченно-эпикурейскому тону и психологически-реальному стилю ново-аттической комедіи. Она спеціализировалась на темѣ любви, но не страждущей и роковой, а жизнерадостной, изящной любви. Вмѣстѣ съ тѣмъ, эта ново-аттическая комедія реалистична, но этотъ реализмъ проявляется прежде всего въ характеристикѣ дѣйствующихъ лицъ: менандровскіе типы—типъ интригующаго раба, типъ безсовѣстнаго паразита, типъ ворчливаго, скупого отца, типъ гетеры, типъ веселящагося и нуждающагося въ средствахъ сына, типъ дѣвицы, полюбившей первой, нѣжной любовью—всѣ они господствуютъ въ комедіи до сего дня. Та комедія, гдѣ они крѣпче всего засѣли,—французская, и въ этомъ ея универсальная сила.

Хотя расцвѣтъ ново-аттической комедіи продолжался сравнительно недолго, отъ Александра Великаго до середины второго вѣка до Р. Хр., зато районъ ея охватилъ весь эллинистическій міръ. Ново-аттическая комедія легла въ основу римской комедіи Плавта и Теренція. Послѣдніе не только не скрываютъ, но, напротивъ, даютъ самыя точныя указанія, какую или какія комедіи они переработали для римскаго театра. Благодаря ихъ обработкамъ, мы и можемъ составить себѣ отчетливое представленіе о комедіяхъ Менандра, утерянныхъ въ оригиналѣ, за исключеніемъ немногихъ отрывковъ. Но стоитъ только присмотрѣться къ типамъ, чтобы понять, въ какой средѣ они сложились. Во всякомъ случаѣ, не въ республиканскомъ Римѣ. Они свидѣтельствуютъ о болѣе утонченной культурѣ, чѣмъ представлялъ собой этотъ военный лагерь на Тибрѣ. Влюбленный юноша здѣсь немыслимъ, гетеры тоже были изгнаны изъ этой среды, а рабы не посмѣли бы вести себя такъ непринужденно въ обществѣ, которое исповѣдовало аксіому, что рабы лишь вещь—servi sunt res.

Черезъ посредство римскихъ авторовъ, ново-аттическая комедія пріобрѣла огромное значеніе въ средніе вѣка. Теренцій сталъ единственнымъ пособіемъ для изученія латинскаго языка. Для этой цѣли его комедіи пріобрѣтаютъ центральный интересъ въ монастырскихъ школахъ. Уже въ X вѣкѣ въ Гандерсгеймскомъ монастырѣ въ Германіи монахиня Росвита пишетъ подражанія Теренцію изъ Житій святыхъ. Но пока въ письменности преобладалъ интересъ къ религіознымъ темамъ, комедія не могла вновь зацвѣсти. Зато, дѣло мѣняется, когда Возрожденіе вновь вернуло поэзію къ скучнымъ пѣснямъ земли, какъ ихъ назвалъ Лермонтовъ. Не всегда онѣ скучны! Классическая—такъ она стала называться отнынѣ—комедія ожила и дала новые ростки. Въ числѣ авторовъ комедій, возникшихъ въ Италіи въ XV в., мы находимъ славнѣйшія имена итальянской литературы: Аріосто, Аретино, Лоренцо Медичи, Макіавелли. Эти итальянскія комедіи вызвали расцвѣтъ комедіи Ренессанса во Франціи и въ Англіи.

Въ то время, какъ въ Италіи за комедію брались такіе поэты, сила которыхъ лежала не въ области театра, во Франціи и Англіи комедія попала въ руки геніальнѣйшихъ драматурговъ. Такимъ образомъ надъ традиціонными сюжетами и типами классической комедіи была возведена великолѣпная надстройка, затемнившая своими неблекнущими красками нижній этажъ. Послѣ безсмертныхъ комедій Мольера „Тартюфъ“, „Мизантропъ“, „Скупецъ“, „Жоржъ Данденъ“ и др., начинаютъ отличать высшую комедію—haute comédie отъ менѣе художественной. Наряду съ Мольеромъ стоитъ одинъ Шекспиръ, подчинившійся классическому вліянію въ „Комедіи ошибокъ“ и достигшій высшей комедіи въ пьесахъ „Укрощеніе строптивой“ и „Виндзорскія кумушки“. Послѣ этихъ корифеевъ слѣдуетъ много именъ и еще больше комедій, но классическая комедія не обогатилась, не расширилась, не возвысилась. Она осталась въ видѣ живописной, радующей сердце виллы; нижній этажъ построенъ раньше; онъ вмѣстителенъ и менѣе претенціозенъ; мезонинъ открываетъ видъ въ даль и отличается смѣлой архитектурой. Съ XVII в. эта вилла не перестроилась; ее перекрашиваютъ, ее снабжаютъ новой орнаментикой; но стѣны остаются незыблемыми, какъ ихъ возвели Менандръ, Мольеръ и Шекспиръ.

6. Романтическая комедія—комедія интриги.

Въ XV вѣкѣ въ Испаніи обосновалась особая разновидность комедіи, которая, въ противоположность классической, главное свое вниманіе обратила на разработку интриги, въ то время, какъ характеры обозначались лишь постольку, поскольку они вытекали изъ самого дѣйствія. Сюжеты этихъ комедій черпались изъ новеллъ и романовъ, а также изъ хроникъ, изъ исторіи всѣхъ временъ и народовъ безъ сохраненія историческаго костюма. Зрители не требовали ни глубокихъ характеристикъ, ни идейнаго содержанія, они хотѣли лишь развлекающей ихъ интриги. Въ виду этихъ скромныхъ требованій не удивительно, что Лопе де Вега могъ въ теченіи однихъ сутокъ написать комедію, что онъ, по собственному увѣренію, написалъ 1500 комедій, что изъ его комедій, по отзыву одного критика, можно было бы составить сплошную исторію Испаніи въ лицахъ, начиная вестготами и кончая его современниками. Эта скоропалительность творчества не послужила въ пользу художественности комедій и Лопе самъ впослѣдствіи сожалѣлъ о томъ, что слишкомъ увлекся аплодисментами толпы. Тѣмъ не менѣе, среди комедій Лопе имѣются и настоящіе

шедевры, которые не сошли со сцены до настоящаго дня. А его вліяніе на міровую литературу было огромно: нѣтъ въ Западной Европѣ ни одного народа, ни одного драматурга, который бы не могъ признать Лопе своимъ учителемъ. Чему же учились у Лопе? Комедіи-интриги. Самъ Шекспиръ не ушелъ отъ вліянія Лопе: „Два веронца“, „Одиннадцатая ночь“, „Что вамъ угодно“, „Все хорошо, что хорошо кончается“—типичныя романтическія комедіи.

Въ XVII—XVIII вв. ложно-классическая школа оттѣснила романтическую комедію. Еще бы. Какъ для трагедіи, такъ и для комедіи вступали въ силу требованія о трехъ единствахъ; ложно-классическая комедія писалась стихами и форма ея была строго размѣрена. Романтическая же комедія была расчитана на полную свободу фантазіи. Правда, Лопе и Шекспиръ все же писали для сцены, романтики же, которые въ началѣ XIX в. пытались возобновить романтическую комедію, потеряли изъ вида сцену. Таковы пьесы Тика „Котъ въ сапогахъ“ и продолженіе послѣдней „Принцъ Цербино“. Впрочемъ эти комедіи такъ насыщены сатирой на современныя Тику политику и литературу, что съ одинаковымъ правомъ можно было бы причислить ихъ къ пародіямъ

Но романтическая комедія, какъ ее понимали испанцы XVI в., Шекспиръ и романтики, отжила свой вѣкъ. Остался лишь остовъ этой разновидности—сложная интрига. И то послѣдняя врядъ-ли обладаетъ литературнымъ значеніемъ, а перешла въ театръ, находящійся по ту сторону эстетическихъ эмоцій.

7. Бытовая комедія—комедія нравовъ. (Sittenkomödie).

Ново-аттическая комедія реалистична, но, какъ уже сказано, этотъ реализмъ проявился только въ жизненной обрисовкѣ характеровъ. Реалистическое воспроизведеніе быта долго еще не приходило поэтамъ въ голову. Дѣйствительно, къ чему бытъ? могъ бы спросить зритель прежнихъ временъ. Въ поэзіи всегда и вездѣ изображались человѣческія страсти, даже животному и растительному царствамъ поэты постоянно подкладывали людскіе интересы, къ чему же бытъ, повторяющійся изъ вѣка въ вѣкъ и не дѣлающій людей ни добрыми ни злыми? Такъ думали раньше. Но вотъ въ XVIII вѣкѣ зарождается интересъ къ историческимъ вопросамъ, и Монтескье во-очію доказываетъ, что не отвлеченная судьба, а нравы римлянъ были причиной ихъ величія и паденія. Уже XIX в. становится подъ знаменіе историзма, и не только жизнь народовъ начинаетъ разсматриваться подъ угломъ зрѣнія строгаго прагматизма, но и біографія отдѣльныхъ личностей и умственная жизнь, жизнь идей; создается цѣлый рядъ подотдѣловъ исторіи, начиная отъ исторіи земли и кончая исторической поэтикой. Среди этихъ подотдѣловъ не послѣднее мѣсто занимаетъ исторія нравовъ—Sitten-geschichte Къ концу прошлаго вѣка уже окончательно выяснилась зависимость индивидуума отъ среды (milieu, Umwelt) и тогда изображеніе среды, и только среды,—одно время становится господствующей модой въ литературѣ.

Бытовой элементъ входилъ, понятно, и въ комедіи до XIX в., но лишь вскользь. Это знаютъ отлично тѣ ученые, которые по этимъ комедіямъ пытались возстановить картину нравовъ. Такими источниками для культуръ—историковъ служили, напримѣръ, испанскія „комедіи плаща и шпаги“ XVI вѣка и французскія комедіи XVIII в. Реньяра, Мариво и Детуша. Но сюжетъ этихъ комедій не связанъ органически съ нравами изо-

браженной эпохи, онъ не вытекаетъ изъ нихъ, не обусловливается ими. Здѣсь сюжетъ самъ по себѣ, и нравы сами по себѣ. Но въ XIX в. встрѣчаемся къ комедіями Скриба („Повѣренный“, „Цѣпь“), Понсара („Биржа“, „Честь и деньги“), Александра Дюма (сынъ), Ожьэ („Авантюристки“) и другіе, гдѣ сюжетъ ни коимъ образомъ не можетъ быть оторванъ отъ нравовъ, гдѣ нравы собственно и суть сюжетъ. Лучшія комедіи нѣмецкой литературы относятся къ этому жанру, а именно „Минна фонъ Барнгельмъ“ Лессинга, „Разбитый кувшинъ“ Клейста и „Журналисты“ Фрейтага. Въ русской литературѣ авторы комедій въ своихъ лучшихъ произведеніяхъ почти всегда возвращаются къ этому роду; такъ поступали фонъ-Визинъ, Гоголь и Островскій.

8. Слезливая комедія—драма. (Schauspiel).

XVIII вѣкъ внесъ много перемѣнъ также въ драматическую поэзію. Выдвинувшееся и сознавшее свою силу третье сословіе стало требовать и сюжеты, болѣе близкіе его пониманію. Оно, понятно, совсѣмъ иначе захватывалось драмами Дидро „Отецъ семейства“ и „Незаконный сынъ“, чѣмъ трагедіями Расина. Вопросы обыденной жизни встали въ первую очередь. Такъ родилась „мѣщанская драма“ въ противовѣсъ ложно-классической трагедіи, расчитанной на придворные и аристократическіе круги.

Въ то же время произошла еще другая перемѣна во взглядѣ на человѣческую порочность. Какъ прежде въ естественныхъ наукахъ признавали неизмѣнчивость видовъ, такъ и порочность считалась прирожденнымъ и неотъемлемымъ качествомъ отдѣльныхъ мѣченныхъ лицъ. По искреннему убѣжденію предыдущихъ вѣковъ, если человѣкъ рожденъ во грѣхѣ, такъ во грѣхѣ и пробудетъ до могилы. Но вотъ пробивается—въ связи съ аггрессивнымъ выступленіемъ того-же третьяго сословія—противоположная точка зрѣнія, что человѣкъ рождается хорошимъ, но его портятъ условія жизни. Крайность этого ученія сказывается у Руссо, обвинявшаго культуру въ порчѣ человѣка. „Мы образованные—ни во что не образованные“, сказалъ въ томъ же смыслѣ Гёте. Но если человѣкъ въ основѣ—то хорошъ, если условія жизни только калѣчатъ его, то развѣ можно смѣяться надъ недостатками людей? Тутъ нужно лить слезы, слезы и слезы. Подъ вліяніемъ этого взгляда образовалась „слезливая комедія“—comédie larmoyante Въ этомъ жанрѣ сперва попытался Нивель де ля Шоссэ („Счастливый человѣкъ“, „Фальшивая антипатія“, „Памела“). Послѣдняя пьеса указываетъ на связь этого явленія въ эволюціи драматической поэзіи съ переворотомъ въ области романа, произведеннымъ Ричардсономъ.

Слезливая комедія и мѣщанская драма подготовили третій видъ драматической поэзіи, который, благодаря указаннымъ въ предыдущей главѣ сюжетамъ, долженъ былъ занять среднее мѣсто между трагедіей и комедіей. Дѣйствительно, если комедія—демократическое развлеченіе и въ буквальномъ и въ духовномъ смыслѣ, если трагедія—преподносилась аристократамъ ума и происхожденія, драма—буржуазное дѣтище и по духу и по рожденію. Драма распространилась по мѣрѣ того, какъ обуржуазилась поэзія вообще. Отъ Дидро до Сарду и Бріэ, отъ Ифланда до Зудермана. Высшаго расцвѣта эта буржуазная драма достигла у Ибсена, но у него же (во всѣхъ ретроспективныхъ пьесахъ послѣдняго періода) находимъ и протестъ противъ этого жанра. Такъ Гейне, будучи романтикомъ до мозга костей, увѣрялъ, что онъ же и убилъ романтизмъ.

Драма вмѣстѣ съ тѣмъ выводитъ только хорошихъ, съ буржуазной

точки зрѣнія, людей. Людей, способныхъ отказаться отъ своихъ цѣлей, побороть свои страсти, мириться съ жестокими условіями жизни, ждать и надѣяться, надѣяться и ждать. Чего же ждать? Полнаго пораженія или побѣды, т. е. трагедіи или комедіи. Отсюда драма a priori обречена на болѣе слабый эффектъ. Она можетъ возобладать благодаря особо сложившимся общественнымъ комбинаціямъ, но окончательное торжество всегда останется за трагедіей или комедіей, за формами, выражающими рѣшительныя отношенія. По крайней мѣрѣ, можно такъ думать. Въ настоящее время—начало XX вѣка—нѣтъ трагедій и нѣтъ комедій, но есть цѣлый рядъ талантливыхъ авторовъ драмъ—Мирбо, Шоу, Гауптманъ. Что это значитъ? Что драма съ одной стороны и трагедія и комедія съ другой несовмѣстимы? Хочется вѣрить.

9. Заключеніе.

Изъ предыдущаго перечня явствуетъ, что въ настоящее время живучими могутъ считаться только три разновидности комедіи: комедія характеровъ, комедія интриги и комедія нравовъ. Всѣ другіе виды пользовались только кратковременнымъ расцвѣтомъ, а въ наши дни возрождаются спорадически, по какому-то случайному капризу. Теперь вспомнимъ о тѣхъ двухъ случаяхъ борьбы, которая можетъ служить темой комедіи: вопервыхъ, симпатичная зрителю цѣль и цѣлесообразное средство или, вовторыхъ, антипатичная цѣль и обратное средство. Въ то время, какъ комедія интриги и комедія нравовъ, очевидно, могутъ относиться къ той и другой схемамъ, комедія характеровъ предпочитаетъ послѣднюю, основанную на самообманѣ. Герой комедіи обманываетъ себя насчетъ средствъ, необходимыхъ для достиженія извѣстнаго эффекта. Въ комедіи характеровъ самообманъ происходитъ по субъективнымъ причинамъ героя, въ комедіи нравовъ и интриги—по объективнымъ. Такимъ образомъ мы раздобыли новыя—болѣе широкіе термины: субъективной и объективной комедій. Въ субъективной комедіи единство цѣли и средства въ одномъ случаѣ, а несоотвѣтствіе средствъ цѣли въ другомъ происходитъ отъ душевныхъ свойствъ самого героя или „дѣйствующей группы“. Тѣ же самыя особенности опредѣляются въ объективной комедіи особыми нравами или случайными обстоятельствами, подъ вліяніемъ которыхъ ведетъ свою игру „дѣйствующая группа“. Подъ понятіе субъективной комедіи подходитъ только одна разновидность—комедія характеровъ; всѣ остальныя комедіи будутъ объективными.

Остановимся еще на симпатичности и антипатичности цѣли въ изображенной комедіей борьбѣ. Вѣдь эти понятія весьма колеблются. То, что нравится одному, можетъ быть противнымъ другому. Поэтому достаточно отвѣтить на вопросъ, кому, какимъ кругамъ симпатична (или антипатична) подобная цѣль, для того, чтобы выяснить популярность какой-нибудь комедіи. Тема любовной пары, добивающейся согласія родителей (или опекуновъ) на бракъ,—вѣчный міровой сюжетъ комедіи, потому что трудно себѣ представить болѣе понятную жизненную цѣль. „Журналисты“-же Фрейтага комедія, почти непонятная въ странѣ, съ мало развитой парламентарной жизнью, потому что цѣль выборной агитаціи для большинства публики будетъ казаться пустяшной.

Дѣйствіе комедіи на зрителя можетъ идти и обратнымъ путемъ—отъ вызываемаго ею смѣха къ симпатіи или антипатіи. Невоспитанная часть

зрителей, участвуя въ общемъ смѣхѣ, воспитывается въ чувствахъ одобренія или отвращенія. Эта воспитательная роль комедіи, подчеркнутая уже Аристотелемъ, выдвигается и въ болѣе позднія времена, но обыкновенно понимается односторонне, какъ осмѣяніе пороковъ. Но кромѣ агрессивнаго характера смѣха мы знаемъ и поощрительный смѣхъ, и нѣтъ сомнѣнія, что и послѣдняго рода смѣхъ культивируется въ комедіи.

Надъ чѣмъ же мы смѣемся въ комедіи?—Надъ тѣмъ же, надъ чѣмъ и въ жизни. Здѣсь мы смѣемся надъ всякимъ несоотвѣтствіемъ, не затрогивающимъ жизненныхъ интересовъ подобныхъ намъ существъ. При наличности послѣдняго условія состраданіе беретъ вверхъ надъ смѣхомъ. Когда у человѣка черезчуръ большой носъ, когда кто-нибудь убиваетъ муху молоткомъ, когда сердятся изъ-за кажущейся причины, тогда мы смѣемся. Въ комедіи эти несоотвѣтствія могутъ заключаться въ характерахъ (Charakterkomik), во внѣшнихъ положеніяхъ (Situationskomik) и въ рѣчахъ дѣйствующихъ лицъ. Комизмъ характера, главнымъ образомъ, проявляется въ субъективной комедіи, гдѣ уже несоотвѣтствіе цѣли и средства является главнымъ поводомъ къ смѣху. Комизмъ внѣшнихъ положеній можетъ вызываться однимъ лицомъ или нѣсколькими. Въ первомъ случаѣ или сама внѣшность (гримъ, порокъ языка, костюмъ) дѣйствующаго лица смѣхотворна или его состояніе (опьяненіе, глухота) необычайно или дѣйствіе противорѣчитъ его осанкѣ, его облику (напримѣръ, взрослый человѣкъ прячется подъ столъ или въ шкафъ). Если же сталкиваются двое или нѣсколько лицъ для комической ситуаціи (qui pro quo), то комизмъ опредѣляется неправильнымъ поведеніемъ одного или всѣхъ участниковъ данной сцены. Наконецъ, комизмъ діалога сказывается въ каламбурахъ, въ игрѣ словъ, въ мѣткихъ изрѣченіяхъ и въ такъ называемыхъ красныхъ словцахъ (Schlagwort, bon mot). Въ каждой комедіи всѣ эти разновидности комизма чередуются и скрещиваются.

Было бы, однако, ошибочно думать, что сущность комедіи заключается въ смѣхотворныхъ моментахъ. Такова клоуніада. Комедія же прежде всего синтезъ жизненной борьбы, затрагивающій болѣе глубокіе аффекты, нежели смѣхъ Смѣхъ—обоюдное оружіе. Но комедія еще никогда не измѣнила человѣчеству въ своемъ служеніи идеалу, прославляя торжество нашего лучшаго „я“ надъ всѣмъ, что его давитъ.

К. Тіандеръ.

ТРЕТЬЯ ЧАСТЬ.

III.

ПРОЦЕСЪ ПОЭТИЧЕСКАГО ТВОРЧЕСТВА.

I.

Изъ статьи „МУКИ СЛОВА“ [1]).

Нѣтъ на свѣтѣ мукъ сильнѣе муки слова;
Тщетно съ устъ порой безумный рвется крикъ.
Тщетно душу сжечь любовь порой готова:
Холоденъ и жалокъ нищій нашъ языкъ.

Лирическія признанія въ „мукѣ слова“ просто переполняютъ литературу нашего вѣка; ихъ встрѣчаешь не только у пѣвцовъ неуловимыхъ ощущеній: даже Писемскій жалуется на грубость слова для выраженія мысли—дальше ужъ, пожалуй, идти некуда. Къ тому же не трудно видѣть размѣры теоретическаго интереса, представляемаго этимъ явленіемъ; оно—въ центрѣ самыхъ разнообразныхъ вопросовъ, къ которымъ и можно придти отъ него, идя по разнымъ направленіямъ. Рядомъ вопросовъ—если не по формѣ, то по содержанію—будутъ по преимуществу и эти замѣтки. Быть можетъ, онѣ вызовутъ новые вопросы теоретиковъ и наведутъ на новыя признанія художниковъ слова; этимъ исчерпывается ихъ цѣль.

I.

Памяти великаго поэта посвящаются эти замѣчанія объ одномъ изъ важнѣйшихъ вопросовъ искусства, которому онъ отдалъ жизнь. Легенда о сверхъестественной легкости, съ которой Пушкинъ владѣлъ формой, падаетъ съ успѣхами изученія его подготовительныхъ работъ и подлинныхъ рукописей. Нѣсколько лѣтъ назадъ въ газетахъ былъ опубликованъ его автографъ, до тѣхъ поръ извѣстный только въ печатномъ оригиналѣ—факсимиле стихотворенія „Къ Деліи“. Нужно видѣть эту страничку, сплошь исчерканную исправленіями, чтобы понять, чѣмъ была для Пушкина точность выраженія; а вѣдь это—лицейское стихотвореніе. Пушкинъ владѣлъ формой, а не форма владѣла имъ, и именно поэтому онъ напряженно искалъ слова. Не тотъ владѣетъ формой, кто легко находитъ подходящее выраженіе, но тотъ, кто знаетъ ему цѣну и не можетъ съ легкимъ сердцемъ обойтись безъ него. Мы привыкли судить по результатамъ работы, потому что отъ насъ скрытъ ея процессъ и потому смѣшиваемъ совер-

[1]) Статья печатается съ незначительными сокращеніями.

шенство формы съ ея доступностью поэту. И Пушкинъ зналъ муки слова; онъ прямо говорилъ объ этомъ Смирновой, и въ этомъ можно ей повѣрить. Но эти муки заглушались бурнымъ потокомъ вдохновенія, вѣчно кипѣвшаго въ Пушкинѣ, и настоятельной потребностью сказать хоть безъ оттѣнковъ то многое и важное, что онъ считалъ необходимымъ.

Wenn einem Ernst ist was zu sagen,
Ist's nothig Worten nachzujagen?

Поэтъ, яростными сарказмами боровшійся за свою творческую свободу съ чернью—чернью салоновъ, а не улицъ, ибо не къ простому народу пристали эпитеты „хладный и надменный“,—и не думалъ посвящать эту свободу безпредметному лирическому восторгу: достаточно вѣскимъ доказательствомъ служатъ произведенія Пушкина. Не „звуковъ сладкихъ и молитвъ“ искалъ онъ для изображенія въ прошломъ и настоящемъ родного народа: „житейскія треволненія“ были его жизненной стихіей; онъ требовалъ сана жреца—и дѣлалъ черную работу. Въ этой черной работѣ безъ сибаритства рефлексіи, безъ исканія неуловимыхъ нюансовъ, не до погони за идеально точнымъ словомъ. „Гамлетъ Баратынскій“ могъ скорбѣть о томъ, что „внутренней своей во вѣки ты не передашь земному звуку“. Пушкинъ не застывалъ въ этомъ раздумьи. Онъ говорилъ „ты самъ свой высшій судъ“, но цѣнилъ и иное сужденіе—„я всегда читалъ съ особеннымъ вниманіемъ критики, коимъ подавалъ поводъ... Похвалы трогали меня... Смѣю сказать, что всегда старался войти въ образъ мыслей моего противника“ и т. д. (Критическія замѣтки). Въ минуты тягостнаго разочарованія онъ провозглашалъ:

Блаженъ, кто про себя таилъ
Души высокія созданья
И отъ людей, какъ отъ могилъ,
Не ждалъ за чувства воздаянья!
Блаженъ, кто молча былъ поэтъ!

Но чаще онъ зналъ и предпочиталъ иное блаженство—блаженство сочувствія и пониманія, блаженство единенія съ роднымъ народомъ, блаженство сознанія своихъ заслугъ. Отъ оды „Памятникъ“ во вѣки вѣковъ будетъ отправляться всякая оцѣнка личности поэта, не говоря о его дѣятельности, каждая характеристика которой будетъ наполнять „Памятникъ“ новой правдой. Въ этомъ гордомъ и пророческомъ сознаніи своего безсмертія—ни слова о „звукахъ сладкихъ“, которые и не нужны были Пушкину.

И долго буду тѣмъ любезенъ я народу,
Что чувства добрыя я лирой пробуждалъ,
Что въ мой жестокій вѣкъ возславилъ я свободу,
И милость къ падшимъ призывалъ.

Вотъ что ставилъ самъ Пушкинъ себѣ въ заслугу; исторія прибавила къ этому многое другое, и чѣмъ яснѣе будетъ для насъ наше прошлое, тѣмъ ярче будетъ свѣтить въ немъ фигура Пушкина. Она уже принимаетъ легендарные размѣры—и въ добрый часъ: благо народу, въ сознаніи котораго героями становятся не только видные политическіе дѣятели и храбрые полководцы, но и великіе поэты.

Вдохновеніе захватывало Пушкина, и первый эскизъ онъ набрасывалъ легко и смѣло:

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

Этотъ творческій восторгъ пока неясенъ и безпредметенъ:

Громада двинулась и разсѣкаетъ волны.
Плыветъ .. *Куда-жъ намъ плыть?*

И вотъ—первый набросокъ, бурный, вдохновенный и смутный, онъ не удовлетворяетъ поэта, такъ точно отграничивавшаго „восторгъ“ отъ „вдохновенія“, основаннаго на трудѣ—и начинается та трудная, томительная работа отдѣлки, живыми свидѣтелями которой остались его рукописи. Едва ли лишена нѣкоторой насмѣшки одна „критическая замѣтка“: „Одинъ изъ нашихъ поэтовъ говорилъ гордо· пускай въ стихахъ моихъ найдется безсмыслица, за то ужъ прозы не найдется“. Не найдется прозы и у Пушкина, но не найдется и безсмыслицы, хотя онъ тутъ же прибавляетъ, что и „Байронъ не могъ объяснить нѣкоторые свои стихи“. Но какъ онъ смотрѣлъ на роль выраженія и характеръ этой безсмыслицы, видно изъ его дальнѣйшихъ словъ: „есть два рода безсмыслицы: одна происходитъ отъ недостатка чувствъ и мыслей, замѣняемаго словами, другая—отъ полноты чувствъ и мыслей и недостатка словъ для ихъ выраженія“. Вотъ прямое свидѣтельство поэта о мукѣ слова и уже попытка объяснить ее. За нимъ слѣдуютъ другіе.

Нужно ли выводить примѣры жалобъ на недостаточность слова? Ихъ такъ много и онѣ такъ похожи другъ на друга. Если мы отмѣтимъ нѣкоторыя изъ нихъ, то лишь для того, чтобъ показать ихъ ближе; исчерпать этотъ матеріалъ немыслимо, да и не къ чему. Чаще всего мы встрѣчаемъ ихъ въ художественной лирикѣ, но и внѣ ея, въ научной прозѣ, въ разсказѣ, въ отвлеченномъ разсужденіи, вездѣ, вплоть до самыхъ низовъ, до слабаго біенія человѣческой мысли мы встрѣтимъ этотъ вѣчный стонъ: мысль не идетъ въ слова, за предѣлами слова остается еще нѣчто, иногда самое важное, что человѣку надо сказать и—невыразимое.

Wir suchen die Dinge zu benennen
Und glauben am Namen sie zu kennen.
Wer tiefer sieht, gesteht es frei:
Es bleibt was Anonymes dabei.

Не разсчитывая исчерпать матеріалы, которые могли бы служить исходной точкой при обсужденіи этихъ явленій, мы постараемся по возможности не выходить за предѣлы русской литературы—примѣры изъ русскихъ поэтовъ и ближе намъ, и понятнѣе, и въ то же время достаточно интересны.

Особенно ярки и часты разсужденія о невыразимости у тѣхъ нашихъ писателей, которые испытали на себѣ вліяніе шеллингіанства. Видя въ безсознательной интуиціи источникъ мышленія о мірѣ, система трансцендентальнаго идеализма естественнымъ образомъ должна была столкнуться съ вопросомъ о выраженіи въ словѣ результатовъ этого неяснаго познанія; слово не могло удовлетворить тѣхъ, кого не удовлетворяло логическое, прозаическое мышленіе и кто видѣлъ послѣднее, высшее слово философіи—въ искусствѣ И, дѣйствительно, вся система нашего шеллингіанства проникнута мыслью о невыразимомъ. Краснорѣчивѣйшее свидѣтельство этого—„Русскія ночи“ Одоевскаго, гдѣ вопросъ о несовпаденіи слова и мысли—основной мотивъ всѣхъ разсужденій и разсказовъ этой оригинальной кучки фантазеровъ и мыслителей, собирающихся вокругъ своего Фау-

ста. Мысль и выраженіе—это два соперника, вѣчно борющіеся между собой, если человѣкъ и можетъ рѣшить какой либо вопросъ, то никогда не можетъ вѣрно перевести его на обыкновенный языкъ; слова похожи на морскую зрительную трубу, которая колеблется въ рукахъ у стоящаго на палубѣ; въ этой трубѣ есть для глаза нѣкоторое ограниченное поле, но на этомъ полѣ предметы мѣняются безпрестанно,—слова наши еще хуже подзорной трубы—„не на что и опереть ихъ; мысли скользятъ подъ фокусомъ слова; мыслитель сказалъ одно,—для слушателя выходитъ другое; мыслитель избираетъ лучшее слово для той же мысли, силится приковать слово къ значенію той же мысли нитями другихъ словъ,—а вы, господа, думаете, что онъ перемѣнилъ и самую мысль". Герои „Русскихъ ночей": человѣкъ, который, „преслѣдуя съ жаромъ свои выкладки, нашелъ въ концѣ своихъ силлогизмовъ нѣчто такое, что ускользаетъ отъ цифръ и уравненій, чего нельзя передать другимъ, что понимается однимъ инстинктомъ сердца", учитель Баха, Альбрехтъ, говорящій таинственными иносказаніями, которыя не передаютъ мыслей, но возбуждаютъ чувства, безумный Бетховенъ, умирающій въ безсильномъ порывѣ выразить невыразимое.

Около того же времени, когда появились „Русскія ночи", Кирѣевскій защищаетъ права „гиперлогическаго" познанія. По его мнѣнію, „слово не только не въ силахъ охватить содержаніе идеи, но оно, въ сущности, убиваетъ жизненную силу идеи. Мысль и чувство тогда только могущественны, пока они не вполнѣ высказаны. Разъ они совершенно уяснились для разума и нашли выраженіе въ словѣ,—они превратились въ цвѣтокъ, изображенный на бумагѣ: онъ не ростетъ и не пахнетъ. Такъ и совершенно изъясненная мысль утрачиваетъ свою власть надъ душой человѣка. Она родится втайнѣ и воспитывается молчаніемъ".

Поэтическое выраженіе этой идеѣ далъ современникъ и единомышленникъ Кирѣевскаго, Тютчевъ, въ своемъ извѣстномъ „Silentium".

...Какъ сердцу высказать себя?
Другому какъ понять тебя?
Пойметъ ли онъ, чѣмъ ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи.

Едва ли когда либо идея невыразимости мысли была выражена въ болѣе обнаженной формѣ; доводя эту идею до абсурда, поэтъ какъ бы говоритъ между строкъ: чѣмъ грубѣе, чѣмъ неправдоподобнѣе я выражу свою мысль, тѣмъ лучше—будетъ яснѣе, до какой степени она невыразима въ своихъ тонкихъ деталяхъ. Пантеизму Тютчева сродни эта переоцѣнка „неяснаго познанія", результаты котораго не только не поддаются словамъ, но даже какъ будто боятся ихъ.

Лишь жить въ самомъ себѣ умѣй:
Есть цѣлый міръ въ душѣ твоей
Таинственно-волшебныхъ думъ;
Ихъ заглушитъ наружный шумъ.
Дневные ослѣпятъ лучи:
Внимай ихъ пѣнью и молчи!

Эта поэтическая „агорафобія“ кажется на первый взглядъ довольно далекой отъ муки слова. Какъ легко рѣшался бы вопросъ, если бы можно было молчать. До молчанія, однако, не дошелъ никто изъ тѣхъ, которые сознавали, что „мысль изреченная“—не вся правда. Наоборотъ, и „признанія“ писателей, и то немногое, что мы знаемъ о процессѣ ихъ работы —подавляющая масса указаній на вѣчное, неустанное исканіе слова— единственнаго слова, въ которое можетъ воплотиться ихъ подлинная мысль.

Неопытные ставили точку надъ і и прямо—хотя бы для примѣра— пытались намѣтить, *чего* именно не могутъ выразить, какъ бы забывая, что этимъ ослабляется самое впечатлѣніе невыразимости, которое они хотятъ произвести,

Радуга цвѣтовъ, разлитая въ природѣ,
Звуки стройной пѣсни, стихшей на струнахъ,
Боль за идеалъ и слезы о свободѣ,—
Какъ ихъ передать въ обыденныхъ словахъ?

Юноша-Лермонтовъ тоже пытался намѣтить недостаточность слова въ чертахъ опредѣленныхъ и грубоватыхъ—позже на ихъ мѣсто въ его поэзіи стали очертанія безконечно тонкія и болѣе выразительныя.

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье думъ. Нѣтъ звуковъ у людей
Довольно сильныхъ, чтобъ изобразить
Желаніе блаженства. Пылъ страстей
Возвышенныхъ я чувствую; но словъ
Не нахожу, и въ этотъ мигъ готовъ
Пожертвовать собой, чтобъ какъ нибудь
Хоть тѣнь ихъ перелить въ другую грудь.

Эта мысль не оставляетъ поэта,—наоборотъ, она крѣпнетъ и усложняется въ немъ. Черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ приведеннаго стихотворенія онъ возвращается къ ней въ французскомъ письмѣ къ М. А. Лопухиной: „Право, слѣдовало бы, когда пишешь, ставить ноты надъ словами, а то теперь читать письмо—то же, что глядѣть на портретъ: нѣтъ ни жизни, ни движенія; выраженіе неподвижной мысли; что-то отзывающееся смертью“. И эта борьба съ выраженіемъ выливается, наконецъ, въ мучительный сарказмъ:

Случится-ли тебѣ въ завѣтный, чудный мигъ
Открыть въ душѣ, давно безмолвной,
Еще невѣдомый и дѣвственный родникъ,
Простыхъ и сладкихъ звуковъ полный—
Не вслушивайся въ нихъ, не предавайся имъ,
Набрось на нихъ покровъ забвенья!
Стихомъ размѣреннымъ и словомъ ледянымъ
Не передашь ты ихъ значенья.

Это глубокое и выстраданное сознаніе всей трудности найти выраженіе своей мысли особенно хорошо оттѣняется—въ эпиграфѣ къ этому стихотворенію—патетическимъ презрѣніемъ къ тѣмъ, кому легко дается слово, потому что въ немъ нѣтъ мысли:

Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins qui dansent sur la phrase...

И до Лермонтова—Батюшковъ, Баратынскій—и послѣ него—чуть не всѣ наши лирики останавливались на этомъ мотивѣ; здѣсь и Алексѣй Толстой, и Фетъ, и Голенищевъ-Кутузовъ, и Мережковскій, и такъ далѣе вплоть до Льдова и Аполлона Коринѳскаго и другихъ, которые совершенно напрасно жалуются на муку слова, потому что имъ попросту нечего сказать:

...Aber was die Herren wollten,
Ward mir niemals ganz bekannt.
Wenn sie wussten, was sie sollten
Wär'es auch wohl bald genannt.

Алексѣй Толстой охотнѣе останавливался на иныхъ узахъ, гнетущихъ поэта. Вдохновляясь идеей свободы поэтической мысли, какъ и всякой другой мысли, онъ часто говорилъ о томъ внѣшнемъ гнетѣ, который онъ, „двухъ становъ не боецъ, а только гость случайный", въ своемъ двусмысленномъ положеніи свободомыслящаго царедворца испытывалъ особенно часто. Мыслью объ этомъ внѣшнемъ гнетѣ, связывающемъ свободу вдохновенія, проникнутъ весь „Іоаннъ Дамаскинъ"; она же удачно выражена въ стихотвореніяхъ: „Есть много звуковъ въ сердца глубинѣ". „Когда природа вся" и т. д.

Но и у А. Толстого не всякое настроеніе находило внѣшнее выраженіе, и онъ зналъ „двѣ думы"—одну сознательную, которую „разумъ сможетъ окинуть, сможетъ слово высказать", другую—неясную, „что ни высказать, ни вымѣрить, ни обнять умомъ, ни окинути".

Промелькнетъ она безъ образа,
Вспыхнетъ дальнею зарницею,
Озаритъ на мигъ душу темную,
Много вспомнится забытаго,
Много смутнаго, непонятнаго
Въ мигъ тотъ ясно сердцу скажется.
А рванешься за нею, погонишься—
Только очи ее и видѣли,
Только сердце ее и чуяло!
Не поймать на лету вѣтра буйнаго,
Тѣнь отъ облака летучаго
Не прибить гвоздемъ ко сырой землѣ.

Это состояніе неполнаго вдохновенія, когда поэтъ уже трепещетъ въ творческомъ охватѣ какого-то новаго, ищущаго формулы чувства, но еще не въ силахъ найти ему словесное выраженіе, было не разъ предметомъ лирическихъ признаній поэтовъ.

Въ усердныхъ поискахъ все кажется: вотъ-вотъ
Пріемлетъ тайна ликъ знакомый,
Но сердца бѣднаго кончается полетъ
Одной безсильною истомой...

Мы какъ-бы присутствуемъ при ритмическомъ біеніи мысли. Сперва —рой впечатлѣній, неясныхъ, безформенныхъ,—

Какъ мошки зарею,
Крылатые звуки толпятся.

Съ любимой мечтою
Не хочется сердцу разстаться.

Еще мгновеніе—и они отлетятъ: ихъ надо закрѣпить въ словѣ, но желаннаго слова нѣтъ: старое—бѣдно, холодно, грубо, новое не создается —и сложное ощущеніе, не связанное съ опредѣленнымъ образомъ, блѣднѣетъ:

...Цвѣтъ вдохновенья
Печаленъ средь будничныхъ терній,
Былое стремленье
Далеко, какъ отблескъ вечерній.

Тускнѣетъ мысль, и творческое переживаніе, только что всецѣло владѣвшее поэтомъ, грозитъ покинуть его.

Но память былого
Все крадется въ сердце тревожно.

Волна вдохновенія прихлынула обратно, мысль становится яснѣе, опредѣленнѣе: вотъ-вотъ воплотится въ желанное слово; поэтъ какъ будто уже

Хватаетъ на лету и закрѣпляетъ вдругъ
И темный бредъ души, и травъ неясный запахъ.

Но это—лишь обманчивый мигъ; „темный бредъ души“ такъ и не уяснился для поэта, такъ и не переступилъ порога сознанія, оставшись за нимъ; удрученному поэту кажется, что иные способы выраженія могли бы передать его погибшую мысль—и у него вырывается крикъ отчаянія:

О, если-бъ безъ слова
Сказаться душой было можно!

И вотъ—предъ читателемъ произведеніе поэта. Онъ думаетъ, что здѣсь, на вершинахъ лирическаго вдохновенія, онъ войдетъ въ сокровенныя глубины поэтической мысли,—но нѣтъ, поэтъ уже отрекся отъ своего созданія:

О, мои пѣсни, какъ вы стали далеки
На страницахъ книги отъ сердца, создавшаго васъ.

И Сюлли-Прюдомъ, поэтъ-мыслитель по преимуществу, во главѣ своего стихотворнаго сборника помѣщаетъ такое поэтическое обращеніе—„Къ читателю“:

„Я передалъ вамъ мое стихотвореніе—и оно стало чуждо моему сердцу: лучшее осталось во мнѣ—моихъ истинныхъ стиховъ не будутъ читать никогда. Какъ вокругъ цвѣтовъ порхаютъ бѣлыя бабочки, такъ вокругъ дорогихъ мнѣ мыслей толпится рой трепещущихъ стиховъ. Едва коснулась рука,—онѣ вспорхнули и умчались оставивъ по себѣ лишь легкій слѣдъ своихъ крылышекъ, хрупкихъ и робкихъ. Я не съумѣю схватить ихъ, не стирая ихъ нѣжной окраски; наколоть ихъ попарно на булавки—значитъ убить ихъ Такъ наши души полны стиховъ, слышныхъ лишь намъ и невѣдомыхъ другимъ; вы такъ и не видите этихъ мотыльковъ—вамъ видны лишь наши пальцы, окрашенные ихъ цвѣтною пылью“.

Таковы признанія поэтовъ и мыслителей—тѣхъ вершинъ человѣчества, которымъ, въ самомъ дѣлѣ, даровано чудное умѣніе „шепнуть о

томъ, предъ чѣмъ языкъ нѣмѣетъ". Они исполняютъ свое высокое призваніе въ неистребимомъ, мучительномъ сознаніи, что все, бывшее истиной въ ихъ мысли перестаетъ быть таковою, перелившись въ слово. Великій поэтъ, бывшій замѣчательнымъ ученымъ, не разъ останавливался на этомъ трагическомъ противорѣчіи. „Вещь собственно простая,—говорилъ онъ не задолго до смерти вѣрному Эккерману,—всѣ языки возникли изъ окружающихъ человѣка потребностей, его занятій и вообще изъ человѣческихъ ощущеній и воззрѣній. Когда выдающійся мыслитель при признаніи таинственныхъ явленій и законовъ природы доходитъ до познанія (Ahnung und Einsicht), то готовый языкъ, созданный до него, не дозволяетъ ему выразить эти отношенія, столь чуждыя повседневнымъ человѣческимъ дѣламъ. Для точнаго выраженія своихъ необычныхъ впечатлѣній ему потребовался бы языкъ духовъ. Но такого языка нѣтъ,—и вотъ, формулируя никѣмъ еще не подмѣченныя отношенія въ природѣ, онъ вынужденъ пользоваться обыденными выраженіями, для чего онъ долженъ окарнать свое воззрѣніе, видоизмѣнить, а то и просто извратить его". Это объясненіе наполняетъ содержаніемъ мрачный афоризмъ Тютчева.

Гете говорилъ съ Эккерманомъ о мыслителяхъ, о тѣхъ, кому недостатки языка мѣшаютъ выразить нѣчто дѣйствительно новое. Однако, слова ищетъ всякій, кто думаетъ,—въ какихъ-бы сферахъ ни вращалась его мысль,—ищетъ старикъ, ищетъ ребенокъ. Но ребенокъ находитъ его сравнительно легко—въ готовомъ капиталѣ словъ окружающихъ; кругъ идей его не великъ, и для тѣхъ повседневныхъ понятій, которымъ онъ ищетъ выраженія, названія есть; онъ находитъ въ языкѣ готовыя слова, существованіе которыхъ было имъ, такъ сказать, предвидѣно, подобно тому какъ—по удачному сравненію, охотно повторяемому филологами—астрономъ-наблюдатель открываетъ на небѣ планету въ томъ именно мѣстѣ, гдѣ ей, по вычисленіямъ слѣдовало быть. Не то со взрослымъ, когда ему приходится выйти за предѣлы повседневнаго обихода; и не только на высотахъ человѣческаго генія, но и въ тѣхъ нѣдрахъ, гдѣ съ болѣзненной слабостью бьются блѣдные начатки сознанія—и тамъ, подчасъ съ особенной силой слышны стоны о томъ, что мысль не идетъ въ слова. Иначе и быть не можетъ: вся трагедія смутнаго познанія въ томъ, что оно не можетъ быть выражено въ словесной формѣ. Литературные примѣры не рѣдки и между ними есть чрезвычайно яркіе. Оставляя въ сторонѣ– въ виду ихъ общеизвѣстности—героевъ Достоевскаго—Кириллова, Шатова, Подростка и даже князя Мышкина („идіота"), съ языка котораго такъ часто срывается томительная жалоба: „у меня слова другія, а не соотвѣтственныя мысли, а это униженіе для этихъ мыслей",—напомнимъ одну удивительную фигуру у Успенскаго—фигуру эпизодическую, но весьма выразительную. Это ходокъ въ „Наблюденіяхъ одного лѣнтяя". „Глаза у него были блѣдно сѣрые, какъ будто безъ зрачковъ, и производили впечатлѣніе человѣка, помѣшаннаго на какой-то мысли, которая непрестанно удручаетъ мозгъ". Сцена, гдѣ несчастный, не находя словъ для выраженія огромной мысли, владѣющей имъ, безсильно терзается и уходитъ молиться угоднику, „чтобы Богъ далъ понятіе", оставляетъ невыразимо тягостное ощущеніе. И однако, по существу, то, что переживаетъ этотъ бѣдный пришибленный умъ, ничѣмъ не разнится отъ такой-же „муки слова" въ поэтѣ или мыслителѣ. Онъ и говоритъ почти тѣми-же словами: „я-бы тебѣ, другъ ты мой, сказалъ, вотъ какъ, эстолькаго вотъ не утаилъ бы,—да языка-то нѣту у нашего брата... Вотъ что я скажу! будто какъ по мыс-

лямъ-то и выходитъ, а съ языка-то не слѣзаетъ. То-то и горе-то наше дурацкое". По временамъ мракъ смѣняется мимолетными свѣтлыми промежутками; мысль уясняется для несчастнаго и ему—какъ поэту—„кажется, вотъ-вотъ пріемлетъ тайна ликъ знакомый". Онъ приступаетъ къ ея объясненію:

— Ежели я, къ примѣру, пойду въ землю, потому я изъ земли вышелъ, изъ земли. Ежели я пойду въ землю, напримѣръ, обратно; какимъ-же, стало быть, родомъ можно съ меня брать выкупныя за землю?

— А-а!—радостно произнесли мы.

— Погоди! Тутъ надо еще бы слово... Видите, господа, какъ надо-то.

Ходокъ поднялся и сталъ посреди комнаты, приготовляясь отложить на рукѣ еще одинъ палецъ.

— Тутъ самаго-то настоящаго-то еще нисколько не сказано. А вотъ какъ надо: почему, напримѣръ...—Но здѣсь онъ остановился и живо произнесъ:—душу кто тебѣ далъ?

— Богъ.

— Вѣрно! Хорошо! Теперь гляди сюда...

Мы было приготовились „глядѣть"; но ходокъ снова запнулся, потерялъ энергію и, ударивъ руками о бедра, почти въ отчаяніи воскликнулъ:

— Нѣтъ! Ничего не сдѣлаешь! Все не туды... Ахъ, Боже мой! Да тутъ, я тебѣ скажу, нѣшто столько! Тутъ надо говорить вона откудова! Тутъ о душѣ-то надо—эво сколько! Нѣту, нѣту!

Мы начали Пушкинымъ и дошли до человѣка, чуть не переступившаго границу болѣзненнаго слабоумія Это указываетъ на высоту интересующаго насъ явленія; характерно, что намъ не пришлось отмѣтить ни особаго разнообразія формъ, ни особенно глубокихъ попытокъ проникнуть въ суть его. Эти попытки, какъ и слѣдовало ожидать, принадлежатъ не поэтамъ, а языковѣдамъ; ихъ замѣчанія о „мукѣ слова" немногочисленны и разрозненны, но достаточно объясняютъ смыслъ и причины явленія. Съ особымъ вниманіемъ останавливалась на немъ—вслѣдъ за своимъ основателемъ—школа Гумбольдта: въ Германіи Лацарусъ, посвятившій вопросу о „совпаденіи языка и духа и пониманія" цѣлую главу своей книги о языкѣ, у насъ Потебня, говорившій объ этомъ между прочимъ, но съ обычной глубиной и тонкостью.

II.

Изъ сознанія невыразимости мысли выростаетъ идея одиночества человѣка. „Мы живемъ въ пустынѣ—никто никого не понимаетъ",—говоритъ Флоберъ, тотъ самый Флоберъ, для котораго, слово это—„вальцы, растягивающіе чувства" или „разбитый котелъ, на которомъ мы барабанимъ мелодіи, пригодныя для медвѣжьей пляски, тогда какъ намъ хотѣлось-бы разжалобить ими звѣзды". Въ глубинѣ человѣческаго существа, несмотря на страстное и искреннее желаніе передать все другому, близкому, остается нѣчто для него непонятное; „языкъ намъ данъ для того, чтобы скрывать свои мысли" не только потому, что мы злоупотребляемъ даромъ слова, но и потому, что онъ злоупотребляетъ нами, и изъ средства сообщенія дѣлается источникомъ *недоразумѣнія* (превосходное слово, какого, кажется, нѣтъ въ другихъ языкахъ), то есть неполнаго разумѣнія, которое подчасъ хуже рѣшительнаго непониманія.

Чужое сердце—міръ чужой,—
И нѣтъ къ нему пути!
Въ него и любящей душой
Не можемъ мы войти.

Въ чемъ причины и гдѣ предѣлы этого пониманія?

Въ своихъ скитаніяхъ Гулливеръ набрелъ на нѣмое царство, гдѣ люди вмѣсто того, чтобы называть предметы, передавали другъ другу изъ рукъ въ руки знаки этихъ предметовъ. Въ этомъ сказочномъ примѣрѣ изслѣдователь роли языка видитъ діаметральную противоположность тому процессу пониманія, который имѣетъ мѣсто на самомъ дѣлѣ. Люди ничего другъ другу не передаютъ—они лишь вызываютъ дѣятельность мысли въ другомъ—„дотрагиваются до той же клавиши духовнаго инструмента собесѣдника“. Мысль есть процессъ, и потому метафорическіе разговоры о ея передачѣ, сообщеніи надо и принимать въ смыслѣ иносказательномъ, иносказателенъ—сравнительно—будетъ лишь терминъ возбужденіе. Подобно броженію или заразительной болѣзни, мысль „передается“ лишь въ томъ смыслѣ, что служитъ причиной аналогичнаго, сходнаго процесса.

И подобно тому, какъ болѣзнь зараженнаго можетъ—въ сущности, должна—имѣть иное теченіе и иныя—въ извѣстныхъ предѣлахъ—формы, такъ и мысль, переданная словомъ, имѣетъ въ слушателѣ не тотъ видъ, что въ говорящемъ. Отсюда—непониманіе. Глупый анекдотъ о томъ, какъ докторъ велѣлъ бабѣ поставить горчичникъ на лопатку, а она прилѣпила его къ желѣзной лопаткѣ, даетъ примѣръ наиболѣе грубой формы непониманія, вызваннаго словомъ. Лопатка—омонимъ, то есть имѣетъ два совершенно различныхъ значенія. Но если мы будемъ наблюдать всякое слово не на страницахъ словаря, а въ живой рѣчи, мы увидимъ, какъ часто оно имѣетъ для говорящаго одно значеніе, а для слушателя другое. И если мы вдумаемся въ сущность слова и рѣчи, мы увидимъ, что иначе и быть не можетъ. Опредѣленность значенія слова есть нѣчто устойчивое лишь въ извѣстныхъ предѣлахъ: окончательно опредѣляется оно лишь въ нѣдрахъ души человѣка. Слово—точно сосудъ: можно налить въ него вино, масло, ртуть—все приметъ одну и ту же форму, но все будетъ по существу различно. Никто, произнося слово, не думаетъ при этомъ точь въ точь того, что можетъ думать другой: таково основаніе знаменитаго положенія основателя философскаго языкознанія—„всякое пониманіе есть въ то же время всегда непониманіе, всякое согласіе въ мысляхъ и чувствахъ есть также несогласіе“ (Гумбольтъ, Ueber die Verschiedenheit etc. § 9, p. 78).

Сравнимъ два содержанія слова *учитель:* для ребенка, который въ первый разъ узналъ отъ старшихъ дѣтей, что это такое, и для взрослаго человѣка. Для ребенка—это сердитый Иванъ Петровичъ съ черной бородкой и въ сѣромъ сюртукѣ, который приходитъ каждое утро и котораго Митя боится больше всего. Для него слово учитель—такой-же знакъ опредѣленнаго предмета, какой передавали изъ рукъ въ руки нѣмые Гулливера. Когда ребенокъ узнаетъ, что веселый старичекъ, который такъ смѣшилъ дѣтей, когда они были въ гостяхъ у Вити,—тоже учитель, онъ удивляется и лишь послѣ нѣкотораго усилія мысли, эти два разнообразныхъ представленія примиряются въ одномъ названіи. Но вотъ онъ выросъ—и въ словѣ учитель для него сгустилась необозримая масса воспоминаній, знаній, впечатлѣній, мыслей, метафорическихъ образовъ. Одно слово, оставаясь все тѣмъ же съ точки зрѣнія звука и общаго отношенія къ предмету, прошло долгій путь услож-

ненія, развиваясь вмѣстѣ съ человѣкомъ. Понятія моральныя, научныя, религіозныя, соціологическія, педагогическія наполнили содержаніемъ слово; цѣлая жизнь прошла въ обогащеніи его значенія. Что изъ всего этого приходитъ въ движеніе и выступаетъ на первый планъ въ сознаніи человѣка, когда онъ произноситъ это слово, извѣстно его собесѣднику или читателю только до нѣкоторой степени. Чужая душа, въ самомъ дѣлѣ, потемки, и слово, имѣя возможность превратить ихъ въ блѣдныя сумерки, безсильно пролить въ нихъ полный свѣтъ. Скажутъ,—наука, дѣлая изъ ходячаго слова терминъ, какъ бы сообщаетъ ему нѣкоторую опредѣленность значенія; но это относится развѣ лишь къ естественнымъ и математическимъ наукамъ: общественныя-же науки въ ихъ теперешнемъ состояніи не доросли еще до установленія терминологіи—ихъ термины слишкомъ употребительны въ обыденной рѣчи, чтобы имѣть одно, разъ навсегда принятое значеніе. Когда два человѣка говорятъ о жидкомъ воздухѣ или о рентгеновскихъ лучахъ, можно быть заранѣе увѣреннымъ, что слова эти не явятся причиной того взаимнаго непониманія, какое такъ легко вызвали-бы слова нація, религія, красота, и даже болѣе конкретныя—убійство, протестантство, Петръ Великій, „Отцы и дѣти“. И не только въ такихъ сложныхъ понятіяхъ; значеніе словъ, означающихъ самыя элементарныя ощущенія, относительно до крайности. Въ народѣ рѣсную воду часто называютъ сладкой,—очевидно, лишь потому, что она не соленая и не горькая; для общаго капитала народной рѣчи съ его точностью и опредѣлительностью такой пріемъ—исключеніе; но въ ощущеніяхъ отдѣльнаго человѣка все относительно и потому онъ развѣ по исключенію сойдется съ другимъ въ тонкомъ различеніи смежныхъ представленій, для которыхъ въ языкѣ имѣется два-три синонима, а подчасъ всего одно слово.

И, разумѣется, чѣмъ понятія сложнѣе, тѣмъ это дѣлается труднѣе. Въ понятіяхъ, обозначенныхъ двумя разными людьми однимъ и тѣмъ-же словомъ, какъ въ двухъ пересѣкающихся кругахъ есть область общая; но за предѣлами ея остается еще такъ много неопредѣлимо различнаго, что о полномъ пониманіи не можетъ быть и рѣчи. Смыслъ словъ говорящаго создается слушателемъ; онъ „понимаетъ“ не только то, что ему, въ самомъ дѣлѣ, понятно, но и то, что ему не понятно—понимаетъ по своему, нерѣдко доводя этимъ своеобразнымъ пониманіемъ пишущаго или говорящаго до полнаго отчаянія, до афоризмовъ вродѣ „*spricht* die Seele, so spricht die *Seele* nicht mehr“, „никто никого не понимаетъ“ и т. д.

Между тѣмъ предѣлы этого непониманія совсѣмъ не такъ ужъ широки и неопредѣленны Нельзя утверждать, что слова имѣютъ одинаковое, покрывающее и исчерпывающее индивидуальность отдѣльнаго предмета значеніе, вполнѣ тождественное для слушающаго и говорящаго, но они всетаки указываютъ на *этотъ* предметъ, а не на другой. Можно согласиться съ тѣмъ, что каждый человѣкъ, говоря *моя мать*, говоритъ до извѣстной степени нѣчто иное, но не надо за этимъ забывать самаго главнаго: того, что для всякаго выражается именно этимъ словомъ, а не другимъ. Есть одно основное значеніе слова: та мысль, которую она представляетъ въ языкѣ: оттѣнки значенія отходятъ отъ него на извѣстное разстояніе,—но не дальше: подобно размахамъ маятника они тяготѣютъ къ единому средоточію. Разные люди вложатъ во время разговора въ одно слово разное конкретное содержаніе, но въ теченіе бесѣды они съумѣютъ выяснить собесѣднику истинный смыслъ своей рѣчи въ той

степени, въ какой это необходимо для даннаго случая. Возможны и неизбѣжны недоразумѣнія, но предѣлы ихъ ограничены и о какомъ-то полномъ непониманіи не можетъ быть и рѣчи. Наоборотъ, только взаимное пониманіе—при всей его ограниченности—даетъ устойчивость нашей собственной умственной работѣ. Человѣкъ мыслитъ для себя, даже тогда, когда мыслитъ ради другихъ; но онъ мыслитъ всегда при помощи другихъ. Безсиліе уединенной мысли—фактъ въ высшей степени важный и упускаемый изъ виду при всякихъ разсужденіяхъ о самодовлѣющемъ творчествѣ—было вполнѣ опредѣленно охарактеризовано Потебней еще въ началѣ шестидесятыхъ годовъ. Коллективность есть основное условіе дѣятельности мысли даже до сихъ поръ, не говоря о первобытномъ человѣкѣ, который умѣетъ мыслить только сообща. Келейная работа мысли есть явленіе позднѣйшее, предполагающее значительный запасъ опытности; безъ разговора, потомъ безъ переписки и, наконецъ, теперь безъ литературы она немыслима. „Безъ книгъ и безъ людей едва ли кто и теперь былъ бы способенъ къ продолжительнымъ и плодотворнымъ усиліямъ ума; безъ размѣна словъ человѣкъ при всевозможныхъ внѣшнихъ возбужденіяхъ нравственно засыпаетъ, „не горитъ, а тлѣетъ“, какъ пасмурно и печально тлѣющая головня. Если наоборотъ въ спорахъ и вообще въ одушевленномъ разговорѣ, рѣчь течетъ свободнѣе и пріобрѣтаетъ стилистическія достоинства, незамѣтныя при уединенной мысли, которая есть та же рѣчь, но только сокровенная, то это зависитъ отъ внутреннихъ достоинствъ мысли, вызываемыхъ словъ, отъ совершенствъ апперцепціи, отъ порождаемаго словомъ убѣжденія, что *сказанное намъ будетъ понятно* и заслужитъ сочувствіе“.

Таково истинное положеніе вопроса о пониманіи. Мучительно для человѣка сознаніе, что его могутъ не понять, трудно исканіе слова, наименѣе способнаго вызвать недоразумѣніе, но все-же не боязнь быть непонятымъ есть истинный источникъ муки слова. Какъ ни съуживать границы пониманія, какъ ни настаивать на его призрачности,—еще болѣе призрачнымъ окажется при внимательномъ изслѣдованіи взаимное пониманіе. Въ грубой, опрощенной формѣ можно передать свою мысль другому—это главное, и это понимаютъ всѣ тѣ, что жалуются на невыразимость. „Никто не говорилъ бы въ обществѣ, если-бы люди сознавали, какъ часто ихъ не понимаютъ“—любопытное признаніе въ устахъ Гете, разговоры котораго ведены и изданы теперь въ пяти солидныхъ томахъ. Очевидно, то, что люди понимаютъ, всетаки важнѣе того, что остается непонятнымъ.

III.

Такъ какъ пониманія добиться невозможно, то остается—молчать. Поэты и даютъ такой совѣтъ, но—продолжаютъ творить и писать. Пушкинъ говоритъ „блаженъ, кто молча былъ поэтъ“. Тютчевъ и Метерлинкъ посвящаютъ цѣлыя произведенія молчанію („Le silence“ въ „Le trésor des Humbles“ послѣдняго) и, несмотря на всю искренность этихъ гимновъ молчанію, по прежнему радуютъ своихъ почитателей неизсякающимъ напряженіемъ творчества. Почему они не умолкаютъ и для кого они творятъ? Мы не войдемъ въ подробности этого важнаго и сложнаго вопроса теоріи творчества; для нашихъ цѣлей достаточно оттѣнить что творятъ во всѣхъ областяхъ духовной производительности не только для другихъ—и

эта сторона творчества служитъ источникомъ еще болѣе тяжелой муки слова, чѣмъ чужое непониманіе. Изъ многихъ отмѣтимъ два-три поэтическихъ признанія.

Тебѣ, я знаю, не понять
Мою тоску, мою печаль:
И еслибъ могъ—мнѣ было-бъ жаль:
Воспоминанья тѣхъ минутъ
Во мнѣ со мной пускай умрутъ,—

говоритъ старому монаху умирающій Мцыри. Для кого-же онъ говоритъ?

...Вѣрь моимъ словамъ
Иль не вѣрь—мнѣ все равно,—

кончаетъ онъ исповѣдь. И, однако, онъ говоритъ, съѣдаемый внутренней необходимостью „душу разсказать“, и у него прорывается признаніе:

Все лучше передъ кѣмъ нибудь
Словами облегчить мнѣ грудь.

Это двустишіе весьма характерно для поэта, который оставилъ намъ не одно сходное признаніе:

...и этотъ дикій бредъ
Преслѣдовалъ мой разумъ много лѣтъ.
Но я, разставшись съ прочими мечтами,
И отъ него отдѣлался—*стихами.*

Оригинальнымъ и едва ли вѣрнымъ средствомъ отъ душевнаго волненія покажутся, пожалуй, эти стихи тому, кто не знаетъ, какъ многочисленны указанія поэтовъ на такой же внутренній процессъ. У Гете и Шиллера они были такъ часты и разнообразны, что стали общимъ мѣстомъ: поэтъ ищетъ въ творчествѣ освобожденія отъ волненій, страданій, впечатлѣній, переживаемыхъ имъ: воплощая смутныя чувствованія въ слово, онъ проясняетъ ихъ и освобождается отъ нихъ.

„На случай, когда у мужа не хватаетъ силъ выносить дольше муки, природа даровала ему слезы и крики страданія,—говоритъ у Гете Тассо,—но мнѣ дала она сверхъ того возможность выразить всю глубину моей скорби мелодіей и рѣчью: и тамъ, гдѣ всякій человѣкъ въ страданіи умолкаетъ, мнѣ Богъ далъ силу высказать, какъ я страдаю“.

Съ такой же силой испыталъ и передалъ это освобожденіе отъ аффектовъ путемъ творчества Баратынскій:

Болящій духъ врачуетъ пѣснопѣнье.
Гармоніи таинственная власть
Тяжелое искупитъ заблужденье
И укротитъ бунтующую страсть
Душа пѣвца, согласно излитая,
Разрѣшена отъ всѣхъ своихъ скорбей.

Чуствовалъ это и Пушкинъ.

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный умъ.
Свободенъ, вновь ищу союза
Волшебныхъ звуковъ, чувствъ и думъ:
Пишу,—и сердце не тоскуетъ.

Что же даетъ творчество этимъ людямъ? Попросту заглушаетъ ихъ боль, отвлекая вниманіе къ другимъ интересамъ? Разумѣется, нѣтъ—и это можно было бы подтвердить ихъ же словами. Но мы возьмемъ под-

твержденіе изъ совсѣмъ другой области—изъ „Хозяина и Работника“ Толстого.

„Петруха тоже видѣлъ, что ѣхать опасно, и ему было жутко, но онъ храбрился, притворяясь, что онъ ни крошечки не боится, и, кромѣ того, стишки о томъ, какъ „вихри снѣжные крутятъ“ бодрили его тѣмъ, что совершенно выражали то, что происходило на дворѣ“.

Сперва это кажется чѣмъ-то чрезвычайно страннымъ и выдуманнымъ. Мальчику надо ѣхать въ страшную мятель; онъ боится, но всплывшіе въ его памяти стихи, въ которыхъ нѣтъ ни слова успокоенія, а лишь вѣрное изображеніе того, что ему предстоитъ испытать, бодрятъ его. И однако психологически это совершенно вѣрно. Творчество—воспріятія или созданія, все равно—успокаиваетъ насъ потому, что объясняетъ намъ наше состояніе; давая выраженіе нашимъ чувствамъ, оно, такъ сказать, выводитъ ихъ за предѣлы нашей личности; объективируя ихъ, оно „отодвигаетъ ихъ въ прошедшее“. Стишки Пушкина „изъ Пульсона“ бодрятъ Петруху не потому, чтобы они уменьшили пониманіе опасности, но потому, что они выясняютъ ему то, что дѣлается въ его душѣ. Дикарь выкрикиваетъ слово, называющее или объясняющее новую для него вещь, культурный человѣкъ произноситъ это слово про себя—но оба равно жаждутъ объясненія, оба не могутъ молчать, а должны творить, мыслить, искать для новаго явленія новаго слова. „Mihi ipsi scripsi“ могутъ вслѣдъ за Ницше сказать всѣ тѣ, въ чьихъ произведеніяхъ есть хоть крупица новой, имъ лично принадлежащей истины.

Охваченный ею, не можетъ молчать,
Онъ рабъ ему чуждаго духа:
Вожглась ему въ грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей онъ долженъ вѣщать,
Что слышитъ подвластное ухо.

Въ своихъ глубинахъ вопросъ о томъ, для кого, собственно, творитъ поэтъ, весьма сложенъ—столь же сложенъ, какъ вопросъ о томъ, въ какой степени онъ является творцомъ: открываетъ онъ или изобрѣтаетъ. Додэ—свидѣтель достаточно въ этомъ дѣлѣ интересный—говоритъ: „сколько ни выдѣляйся и не возвышайся надъ толпой, пишешь въ концѣ концовъ для толпы“ и утверждаетъ, что младшаго Гонкура—вотъ ужъ на что старался о выдѣленіи изъ толпы—свело въ могилу упорное невниманіе публики. Всякому, конечно, какъ „смѣшному человѣку“ Достоевскаго, „тяжело одному знать истину“, но сообщеніе ея—даже и по словамъ Додэ —*вторая* причина творчества (c'est *en fin de compte* pour la foule qu'on écrit). Если бы слово было только средствомъ сообщенія мысли, человѣкъ пользовался бы имъ, подчасъ смущаясь тѣмъ, что не можетъ добиться полнаго пониманія, но никогда не испытывалъ бы той подлинной муки, о которой такъ ярко свидѣтельствуютъ многочисленныя признанія, приведенныя нами: а вѣдь, число ихъ легко удесятерить. Но слово есть прежде всего средство созданія мысли. Языкъ не *придуманъ для того, чтобы* облегчить сношенія между людьми, но *явился потому, что* былъ и до сихъ поръ остается для человѣка средствомъ объяснить себѣ самому міръ явленій. Слово необходимо для самого говорящаго; поэтому-то такъ тягостно его напрасное исканіе: именно напрасное,—потому что разъ форма найдена, никто уже не жалуется на то, что ее трудно было найти—жалуются тогда, когда слово найти невозможно. Ибо отсутствіе слова препятствуетъ самой мысли достигнуть достаточной ясности. Вокругъ этого вопроса—вѣч-

ный споръ. Одни утверждаютъ, что при полной ясности душевнаго состоянія можно не найти слова для его выраженія, другіе говорятъ: что ясно понимается, то ясно излагается. Истина въ сторонѣ отъ этихъ крайностей; *полная* ясность есть понятіе довольно-таки неопредѣленное и относительное. Несомнѣнно, однако, что высшая ступень ясности создается именно словомъ. Напомнимъ любопытныя слова некрасовскаго Каютина („Три страны свѣта") о русскомъ крестьянинѣ: „вотъ, ужъ кажется, ты довольно сблизился съ нимъ.. ты думаешь, говоритъ онъ тебѣ всю подноготную .. Погоди, она у него самого не ясна, а ты не настолько расположилъ его къ себѣ и расшевелилъ, чтобы она у него выяснилась, облеклась въ слово". Некрасовъ ставитъ рядомъ, чуть не отождествляя, *выяснилась* и *облеклась въ слово*, и это признаніе будущаго большого поэта было бы для насъ весьма цѣнно даже въ томъ случаѣ, если бы съ нимъ не сходились наши теоретическія познанія о томъ, что такое слово и какую роль оно играетъ въ экономіи мысли. Здѣсь не мѣсто излагать соотвѣтственныя теоріи, но кой что необходимо и возможно намѣтить въ самыхъ общихъ чертахъ.

Въ обыденной рѣчи и въ литературѣ нерѣдко приходится слышать, какъ для характеристики людей извѣстнаго склада пользуются уподобленіемъ ихъ ума нѣкоторому помѣщенію, раздѣленному на отдѣльныя клѣточки. „У этого человѣка—говоритъ Гельфрейхъ въ „Надеждѣ Николаевнѣ"—въ головѣ все ящики и отдѣленьица; выдвинетъ одинъ, достанетъ билетикъ, прочтетъ, что тамъ написано, да такъ и дѣйствуетъ. Представился ему вотъ этотъ случай. Видитъ падшая дѣвушка. Ну, онъ сейчасъ себѣ въ голову (а тамъ у него все по алфавиту); досталъ, прочелъ: онѣ не возвращаются никогда"

Въ различныхъ формахъ этотъ упрекъ дѣлаютъ людямъ, которыхъ называютъ узкими, ограниченными, односторонними. Съ точки зрѣнія психологической такое уподобленіе имѣетъ смыслъ: оно основано на существѣ мысли Мыслить, значитъ связывать отдѣльное явленіе съ рядомъ другихъ, уже обобщенныхъ въ сознаніи. Всякая голова раздѣлена на „клѣточки", о которыхъ говоритъ Гельфрейхъ: всякое мышленіе совершается при посредствѣ готовыхъ комплексовъ понятій, въ составъ которыхъ входитъ всякое новое впечатлѣніе Объясненіе есть переходъ отъ познаваемаго, неизвѣстнаго къ извѣстному, и достигнуть его можно только путемъ пріобщенія познаваемаго къ даннымъ въ сознаніи запасамъ извѣстнаго, понятаго, объясненнаго. Новое лишь постольку входитъ въ сознаніе, поскольку вступаетъ въ соединеніе съ той или иной группой представленій, поскольку покрывается какой-либо готовой категоріей; до этого процесса оно остается за порогомъ сознанія.

Этотъ процессъ и совершается въ насъ, когда мы даемъ названіе новому явленію: мы не выдумываемъ для него новаго явленія—мы называемъ его готовымъ словомъ; мы переносимъ на него названіе того, что намъ уже извѣстно. Всякое слово имѣетъ, такъ сказать, предшествующее значеніе—и это, въ сущности, знаетъ всякій, но сознаетъ лишь въ особыхъ случаяхъ. Это знаніе и служитъ основой вопросовъ объ этимологіи слова, вопросовъ, что, *собственно*, значитъ просакъ, тупикъ, рожонъ, черезчуръ? Когда мы узнаемъ, что просакъ это, *собственно*, спутанныя нити въ канатномъ производствѣ, тупикъ—глухой переулокъ, рожонъ—заостренный колъ, черезъ-чуръ—черезъ того чура (идола), котораго ставили на межѣ,—мы останавливаемся на этомъ объясненіи; между тѣмъ мы могли бы идти дальше, спросить, *почему* глухой переулокъ получилъ

названіе отъ слова тупой—и получивъ на это отвѣтъ, затѣмъ идти еще дальше, все назадъ—до того значенія, на которомъ въ данный моментъ останавливаются наши знанія. Не для всѣхъ словъ извѣстно это „предшествующее значеніе“; въ нѣкоторыхъ оно бросается въ глаза: всякій знаетъ, что *молокососъ* первоначально значило сосущій молоко, *чугунка*—нѣчто сдѣланное изъ чугуна и т. д.: менѣе извѣстно, что *быкъ* значитъ ревущій, *мѣсяцъ*—измѣритель, *мышь*—воръ и т. д.; есть, наконецъ, слова, этимологія которыхъ совсѣмъ неизвѣстна. Но это не дѣлаетъ спорнымъ основное положеніе: такъ называемыхъ *собственныхъ* словъ въ языкѣ нѣтъ, значеніе всякаго слова есть значеніе переносное, *всякое слово есть тропъ*. Что же представляетъ собой для мысли это предыдущее „собственное“ значеніе слова? Чѣмъ послужило понятіе воровства для человѣка, искавшаго названія для маленькаго звѣрька, похищавшаго у него ѣду? Оно было группой представленій, къ которой присоединился наиболѣе выдающійся признакъ новаго явленія. Человѣкъ искалъ объясненія; онъ спросилъ себя—что это такое?—и сказалъ: воръ. Слово было найдено. Мы видимъ, какой путь проходитъ мысль, чтобы найти его: она разлагаетъ, по мѣрѣ возможности, новое явленіе, находитъ наиболѣе характерный, опредѣляющій его признакъ и по этому признаку даетъ ему названіе.

Явленіе индивидуально, а между тѣмъ получаетъ названіе, принадлежащее цѣлой группѣ. Медвѣдь занимается не только тѣмъ, что ѣстъ медъ, и медъ ѣдятъ не только медвѣди, но медвѣдь значитъ ѣдящій медъ. Теперь это слово сидитъ въ насъ со всѣми признаками живого явленія, и мы забыли о томъ признакѣ медвѣдя, который казался наиболѣе любопытнымъ первоначальной мысли. Надо было остановиться на этомъ признакѣ, выбрать его изъ ряда другихъ и имъ обозначить явленіе. Изобрѣтатель его, несомнѣнно, искалъ этого слова тѣмъ же путемъ и съ тѣмъ же напряженіемъ, что и новый поэтъ, жаждущій „сказаться безъ слова“. Самое трудное здѣсь то, что явленіе, входя въ составъ тѣхъ или иныхъ группъ представленій, теряетъ что нибудь изъ своей живой оригинальности. Это мучительно для человѣка: ему нужно для новаго явленія новое слово; иначе то, что онъ скажетъ, будетъ непроизвольная ложь, съ которой онъ бороться не въ силахъ. Если въ данный моментъ въ сознаніи не будетъ подходящей для новаго явленія категоріи—потому, напримѣръ, что она оттѣснена на дальній планъ другими, болѣе сильными, или потому, что сознаніе вообще бѣдно категоріями—явленіе пройдетъ безслѣдно или же войдетъ въ иную, непригодную для него группу представленій, потерявъ при этомъ всю суть своей индивидуальности: если у насъ нѣтъ слова для новой мысли и мы не въ силахъ найти его, она исчезнетъ для насъ или получитъ извращающее ее выраженіе. Если въ сознаніи для различенія извѣстныхъ явленій есть только двѣ категоріи—*люди дурные* и *люди хорошіе*, то какая масса людей получитъ у него невѣрную характеристику! Сохранился разсказъ о томъ, какъ на диспутѣ Буслаева Катковъ обратился къ диссертанту съ требованіемъ выяснить, кто онъ собственно такой, кто хозяинъ въ его книгѣ—*лингвистъ*—или *историкъ*. Третьей категоріи въ этомъ узкомъ сознаніи прямолинейнаго систематика не было—и какъ характерна эта выходка для мысли, которая впослѣдствіи въ массѣ разнообразныхъ воззрѣній умѣла различать только патріотовъ и преступниковъ. Характеренъ и отвѣтъ Буслаева. „*Я* здѣсь хозяинъ“—сказалъ онъ: другими словами—въ живой индивидуальности совмѣщается то что раздѣлено въ классификаціи; она шире всякихъ кате-

горій и кличекъ, и тотъ никогда не пойметъ ея, кто процессъ мышленія замѣнилъ операціей наклеиванія ярлыковъ. Благо тому, у кого этихъ ярлыковъ много или кто довелъ ихъ употребленіе до минимума, создавая на каждый новый случай свое новое обозначеніе; остальные видятъ передъ собой не живую жизнь, а систему ярлыковъ.

Въ многочисленности категорій, допускающей болѣе полное, по возможности исчерпывающее усвоеніе явленія, заключается то, что называютъ широтой воззрѣній. Широта—умѣніе индивидуализировать явленіе—первое условіе истинности всякаго познанія. Узость есть скудость категорій, при которой одни явленія, не находя подходящихъ рамокъ, совершенно ускользаютъ отъ сознанія, другія же, войдя въ категоріи неподходящія, не исчерпывающія ихъ, попадаютъ въ сознаніе въ извращенномъ видѣ. Объ узости и широтѣ принято говорить только по отношенію къ сужденіямъ общественнымъ, политическимъ, религіознымъ; но по существу—это свойства всякаго мышленія. Это—количество формъ, которыми орудуетъ мысль. Все человѣческое творчество, направленное на познаніе міра, заключается въ умноженіи и усложненіи этихъ формъ, въ созданіи новыхъ категорій для усвоенія новыхъ оттѣнковъ мысли, въ перераспредѣленіи матеріала между ними. Въ этомъ стремленіи наука и искусство не разнятся; ихъ общій источникъ—необходимость познанія, потребность въ объясненіи, въ обобщеніи разрозненныхъ представленій. Арабеска и пейзажъ, хоть и въ иной степени, также отвѣчаютъ этой потребности, какъ и научная идея. Разрозненность и безпорядокъ невыносимы для духа; мысль жаждетъ системы—и получаетъ ее прежде всего на языкѣ.

IV.

Мы, кажется, можемъ подвести нѣкоторые итоги и перейти къ дальнѣйшимъ выводамъ. Мы ищемъ слова не столько для сообщенія нашей мысли другимъ, сколько для окончательнаго уясненія ея. Мука слова не есть погоня за выраженіемъ вполнѣ готовой мысли—это стремленіе опредѣлить при посредствѣ слова наше состояніе, осмыслить его, дать ему мѣсто въ космосѣ. Поэтъ, жаждущій „сказаться душою безъ слова“, забываетъ, что безъ слова ему бы нечего было сказать, что все богатство переливовъ душевной жизни, жаждущее выраженія не могло бы развиться, если-бы предыдущія состоянія души не были закрѣплены въ словѣ. Слова—какъ ступени лѣстницы: не ступени поднимаютъ насъ, а наши усилія,—но лишь ставъ твердой ногой на одной ступени, мы можемъ подняться на слѣдующую: лишь сообщивъ нашей мысли достаточную опредѣленность путемъ словеснаго выраженія, мы можемъ идти отъ нея далѣе. Лишь въ словѣ представленіе становится понятіемъ; лишь въ словѣ впервые сознается дотолѣ безсознательная идея всеобщей законосообразности Обыкновенно говорятъ, что путь наукѣ уготовляется словомъ; этого мало: слово есть первая наука, первая попытка свести міръ къ системѣ—и эту роль оно исполняетъ до сихъ поръ въ связи съ наукой и искусствомъ. Фраза—„въ языкѣ—міровоззрѣніе народа“—повторяется часто, но глубокій смыслъ ея доходитъ не до всякаго сознанія. При всемъ безконечномъ разнообразіи національныхъ особенностей можно сказать, что языкъ воплощаетъ міровоззрѣнія не только народа, но и всего человѣчества или той его части, которая переходитъ за границы національныхъ рамокъ и опредѣляется степенью усвоенной культуры: можно a priori

предположить, что слово законность, составляющее необходимую категорію въ мысли всякаго европейца, не существуетъ въ языкѣ жителя Огненной Земли.

Языкъ—это первая научная система, и мука слова есть, въ сущности, мука мысли, мука всякаго творчества. Давно уже Лотце указалъ (въ „Микрокосмѣ"), что голое воспріятіе предмета никакъ не удовлетворитъ насъ; онъ могъ-бы прибавить, что оно и невозможно: мы требуемъ, чтобы мѣсто, занимаемое этимъ предметомъ въ системѣ, было ясно, и первый шагъ къ этому—наименованіе предмета. Увидя незнакомое вещество, мы спрашиваемъ—что это такое?—и одно названіе уже нѣсколько удовлетворяетъ насъ. „Имя свидѣтельствуетъ намъ, что вниманіе многихъ другихъ покоилось уже на встрѣченномъ нами предметѣ, оно ручается намъ за то, что общій разумъ, по крайней мѣрѣ, пытался уже и этому предмету назначить опредѣленное мѣсто въ единствѣ болѣе обширнаго цѣлаго. Если имя и не даетъ ничего новаго, никакихъ частностей предмета, то оно удовлетворяетъ человѣческому стремленію постигать объективное значеніе вещей, оно представляетъ незнакомое намъ чѣмъ-то не безызвѣстнымъ общему мышленію человѣчества, но давно уже поставленнымъ на свое мѣсто". Вотъ потому такъ трудно дать названіе явленію новому для мысли. Это не терминъ—его нельзя сочинить искусственно, объяснить при этомъ его значеніе и пустить въ обиходъ вмѣстѣ съ комментаріемъ: это вотъ будетъ отнынѣ называться *александритъ*, это—*кинематографъ*, это—*амперъ* и т. д.—точно собственныя имена. Такъ обозначать вновь предметы въ обиходной рѣчи, въ поэзіи—немыслимо; это годится только для опредѣленныхъ и очень узкихъ областей. На лекціи одного нѣмецкаго психолога намъ какъ-то пришлось слышать забавный, но полный смысла анекдотъ. Въ кабачкѣ,—разсказывалъ старый профессоръ,—сидитъ компанія студентовъ и бесѣдуетъ о новыхъ работахъ въ области астрономіи. За тѣмъ же столомъ кончаетъ свою кружку пива какой-то ремесленникъ. Нѣсколько разъ онъ порывается вмѣшаться въ разговоръ и, наконецъ, рѣшившись, обращается къ студентамъ: „Извините, господа, не будете ли вы добры объяснить мнѣ одну вещь. Я, вотъ, все слушаю васъ, одного никакъ въ толкъ не возьму. Я понимаю, что люди могли измѣрить разстояніе до звѣздъ, что они узнали ихъ форму, величину, вѣсъ; ну, можетъ быть, и составъ можно было какъ нибудь опредѣлить. Но скажите, пожалуйста, *какимъ образомъ узнали, какъ звѣзды называются?*

Смѣшной вопросъ любознательнаго бюргера, въ сущности, весьма характеренъ для обыденнаго мышленія—оно привыкло къ тому, что названіе выражаетъ мысль, что оно имѣетъ смыслъ, что оно носитъ печать неразрывной связи съ сущностью явленія и потому законно. „Произвольно данное нами имя не есть имя,—съ нѣкоторой прямолинейностью говоритъ Лотце,—недостаточно назвать вещь, какъ попало: она дѣйствительно должна такъ называться, какъ мы ее зовемъ; имя должно быть свидѣтельствомъ, что вещь принята въ міръ общепризнаннаго и познаннаго и, какъ прочное опредѣленіе вещи, должно ненарушимо противостоять личному произволу".

Вотъ въ этомъ трудность: выразить мысль—даже для самого себя—надо такъ, чтобы поняли другіе. Это даетъ ей устойчивость, это связываетъ ее съ традиціей, съ общимъ капиталомъ мысли. Попытки идти въ противоположномъ направленіи—выражать свое душевное состояніе въ

формахъ доступныхъ только мнѣ или немногимъ близкимъ—дѣлались не разъ и всегда безуспѣшно.

При всякомъ оживленіи того „символистскаго“ направленія въ искусствѣ, которое принято считать чѣмъ-то новымъ и чрезвычайнымъ и которое на самомъ дѣлѣ есть по существу повтореніе весьма старыхъ настроеній, начинается усиленное примѣненіе одного пріема: центръ тяжести содержанія поэтическаго произведенія переносится изъ общепринятаго смысла словъ въ ихъ условный смыслъ, принятый лишь небольшимъ кружкомъ, а то и просто въ звуки поэтическаго слова. Извѣстно стихотвореніе новѣйшаго французскаго поэта, сплошь состоящее изъ набора звонкихъ собственныхъ именъ и потому, разумѣется, лишенное всякаго смысла. Этотъ, подобно столь многимъ его собратьямъ, вѣроятно, тоже жалуется на муку слова, но отдѣлывается отъ нея съ чрезвычайной легкостью. „Мыслить—значитъ примыкать своей мыслью къ общечеловѣческой“, сказалъ Гумбольдтъ. Страданіе о томъ, что мысль не идетъ въ слова, зависитъ именно отъ трудности найти въ запасѣ общепринятыхъ и общепонятныхъ словъ осязательную оболочку для своей индивидуальной мысли: выражать ее въ образахъ, ясныхъ немногимъ пріятелямъ поэта, нѣтъ трудности, нѣтъ и нужды. Ибо, поверхностно сходные, глубоко различны по существу поэтъ немногихъ избранниковъ и поэтъ кружковый; первый только временно и случайно—поэтъ немногихъ, второй—умретъ съ своими поклонниками; языкъ перваго—новое и потому пока еще не всѣмъ доступное слово, языкъ второго—условный и потому темный для непосвященныхъ жаргонъ; образцы перваго чреваты будущимъ содержаніемъ, которому суждено вѣчно молодѣть и обновляться, образцы второго—не жизнеспособны: смыслъ ихъ уходитъ съ послѣднимъ ихъ толкователемъ. Герой „Дѣтства и отрочества“ разсказываетъ объ особомъ семейномъ жаргонѣ, на которомъ говорили мальчики въ его семьѣ. „Уже и папа отсталъ отъ насъ, и многое, что для насъ было также ясно, какъ дважды два, было ему непонятно. Напримѣръ, у насъ съ Володей установились, Богъ знаетъ какъ, слѣдующія слова съ соотвѣтствующими понятіями: *изюмъ* означало тщеславное желаніе показать, что у меня есть деньги, *шишка* (при чемъ надо было соединить пальцы и сдѣлать особенное удареніе на оба *и*) означало что-то свѣжее, здоровое, изящное, но не щегольское: существительное, употребленное во множественномъ числѣ, означало несправедливое пристрастіе къ этому предмету и т. д. и т. д.“. Очевидно, къ общему капиталу средствъ выраженія жаргонъ прибавлялъ свои; онъ имѣлъ способность выразить въ одномъ словѣ то, для чего въ общемъ языкѣ пришлось бы прибѣгнуть къ описательнымъ и недостаточнымъ выраженіямъ. Быть можетъ, что нибудь изъ этого жаргона вошло черезъ посредство Толстого въ обще-русскій языкъ, какъ вошло въ нашу рѣчь изъ школьнаго жаргона словечко *стушеваться* при посредствѣ Достоевскаго. Но Толстой не сталъ писать на этомъ жаргонѣ, хорошо понятномъ только Володѣ, менѣе понятномъ отцу и уже совсѣмъ непонятномъ сестрамъ, а декадансъ хвастаетъ тѣмъ, что пишетъ на жаргонѣ. И потому—между прочимъ—Толстой великій писатель всего міра, а поэты декаданса—кромѣ тѣхъ, что крупнѣе всякой доктрины—забываются на нашихъ глазахъ. Разъединяя языкъ и мысль, они разсчитываютъ на услужливую сообразительность своего читателя, который свяжетъ ихъ расползающіеся, туманные образы со своимъ опредѣленнымъ душевнымъ содержаніемъ; тщетная надежда: жизнеспособно лишь то созданіе слова,

которое, вводя нѣчто новое въ языкъ, проникая его своей индивидуальностью, въ то-же время не выходитъ изъ его рамокъ, не рветъ съ традиціей. Произведенія, написанныя на своемъ, особенномъ языкѣ, можетъ быть, и велики, но судить объ этомъ никому, кромѣ автора, не приходится: они, какъ звуки ниже извѣстнаго числа колебаній—внѣ нашего воспріятія.

Въ концѣ концовъ, предъ нами антиномія: новую мысль надо выразить въ формѣ новой категоріи: между тѣмъ мы мыслимъ готовыми формами. Въ этомъ—трагедія выраженія мысли. Мы не можемъ выбиться изъ подъ власти чужихъ словъ—и чувствуемъ, что они извращаютъ нашу мысль, вносятъ въ процессъ нашего мышленія неистребимыя особенности. Тягостнѣе всего здѣсь то, что неудачное выраженіе мысли непоправимо: жестоко мститъ за себя мысль, извращенная словомъ: ея первоначальный, чистый обликъ надолго покидаетъ автора. Вотъ почему и самое удачное воплощеніе мысли въ слово имѣетъ—на ряду съ положительными сторонами, важность которыхъ трудно преувеличить—и нѣкоторое отрицательное значеніе. Высказаться, конечно, надо—надо и для себя, и для другихъ, но, несомнѣнно, формулировать свою мысль значитъ въ извѣстной степени не только измѣнить ее, но на извѣстное время нарушить ея свободное развитіе. Боязнь выразить мысль, столь смѣшная въ нелѣпой формѣ, приданной ей „безмолвными“ поэтами декадентовъ, имѣетъ смыслъ, когда относится къ мысли, не до конца продуманной. Бываетъ моментъ, когда человѣкъ, размышляя надъ извѣстнымъ предметомъ, могъ-бы уже какъ-нибудь формулировать мысль, хотя она и не достигла еще полной ясности и опредѣленности. Этого соблазна должно, конечно, избѣгать: мысль, вылитая въ слово до срока, грозитъ оказаться и остаться непоправимой ложью. Разъ объектированная, она перестаетъ быть чѣмъ-то колеблющимся, неустойчивымъ, развивающимся, еще доступнымъ той или иной формѣ выраженія; ея теченіе прерывается и оттѣнки ея исчезаютъ; она застыла въ словѣ и самому творцу кажется чѣмъ-то готовымъ, внѣ его даннымъ; онъ относится къ ней не какъ къ своему творенію, которое онъ воленъ измѣнять по прежнему: какъ гетевскій Zauberlehrling, онъ теряетъ власть надъ формулой, которую самъ вызвалъ:

Die ich rief, die Geister
Werd' ich nun nicht los.

Но это именно удѣлъ ученика, творца незрѣлыхъ мыслей. Знаменательно, что изъ всѣхъ воплей о невыразимости, которыхъ у насъ такъ много, громадное большинство принадлежитъ молодымъ и начинающимъ: въ мастерѣ опытномъ мука слова не такъ остра, не такъ болѣзненна—онъ знаетъ ея предѣлы. Знаменательно, что у Достоевскаго именно *подростокъ* заноситъ въ свой дневникъ рядъ замѣчаній о невыразимости.

„Можетъ быть я очень худо сдѣлалъ, что сѣлъ писать: внутри безмѣрно больше остается, чѣмъ то, что выходитъ въ словахъ. Ваша мысль, хотя бы и дурная, пока при васъ,—всегда глубже, а на словахъ смѣшнѣе и безчестнѣе. Версиловъ мнѣ сказалъ, что обратно тому бываетъ только у скверныхъ людей. Тѣ лгутъ, имъ легко, а я стараюсь писать всю правду—это ужасно трудно“.

Трудно потому, что трудно имѣть свои слова, а это значитъ имѣть свои мысли,—не то, что новыя, а именно свои: ходокъ Успенскаго, конечно, ничего новаго повѣдать міру не могъ, но то, что онъ хотѣлъ ска-

зать, было для него свое—и оно могло быть высказано только въ формѣ своихъ словъ. Но до ясности выраженія не доросла его мысль, а съ взятыми на прокатъ банальностями не мирится его честность; не одни „скверные“ лгутъ, какъ кажется подростку,—лгутъ поневолѣ и тѣ, кто такъ же искренно, какъ и онъ „старается писать всю правду“. Эти старанія встрѣчаются на пути съ недостаточностью средствъ для изображенія этой правды. Мы видимъ въ природѣ и знаемъ больше, чѣмъ наши отцы, а наши средства выраженія опредѣляются именно тѣмъ, что знали до насъ. Наша жажда создать новыя формы для изображенія новыхъ оттѣнковъ жизни или новыхъ мыслей совпадаетъ съ нашей жаждой познанія. Мы ищемъ формы, потому что до нея нѣтъ еще всего содержанія: ибо въ такъ называемой формѣ нѣтъ ничего, что бы не было содержаніемъ. Исканіе слова есть исканіе правды, и то, что мы въ области литературы и искусства называемъ реализмомъ, есть также жизненный нервъ развитія и дѣятельности языка.

V.

Нѣсколько фактовъ для выясненія этого вліянія готовыхъ категорій языка на мысль.

Истощивъ свои усилія въ безплодной борьбѣ съ словомъ, поэты изрекаютъ ему безжалостный приговоръ: оно бѣдно, холодно, блѣдно, мертво, сурово, не нужно; Голенищевъ-Кутузовъ ставитъ слову въ упрекъ его точность. Изъ этихъ эпитетовъ видно, что именно противоположно слову въ мірѣ, подлежащемъ выраженію, и чѣмъ грѣшитъ языкъ: міръ ярокъ, колоритенъ, многообразенъ, а языкъ недостаточно гибокъ, покоренъ и податливъ. Онъ заставляетъ меня говорить не то, что я хочу, а то, что онъ хочетъ.

И клонитъ голову маститую мудрецъ
Предъ этой ложью роковою.

Но тамъ, гдѣ мудрецъ склоняетъ голову лишь послѣ тщетной борьбы, тамъ люди простые и не замѣчаютъ „роковой лжи“. Въ ихъ рѣчи всякое ихъ чувствованіе находитъ готовую форму,—а той неправды, которая заключена въ этой готовой формѣ, они не видятъ. Если бы рѣчь шла здѣсь только о передачѣ неуловимыхъ нюансовъ тонкихъ душевныхъ ощущеній, то это было-бы не такъ замѣтно. Кто-нибудь прибавитъ, пожалуй, что оно и не такъ страшно. Но есть, другія области, гдѣ „роковая ложь“, условленная словомъ, болѣе бросается въ глаза—и давно замѣчена спеціалистами. То, что выводы сплошь и рядомъ принимаются за непосредственныя воспріятія, извѣстно всякому; менѣе извѣстна роль, которую играетъ въ большинствѣ такихъ заблужденій языкъ—готовая система установленныхъ выводовъ, сужденій и обобщеній. Исторія науки полна разсказовъ о томъ, какъ идеи даже наиболѣе выдающихся мыслителей шли вслѣдъ за ихъ языкомъ,—въ сущности, идутъ и до сихъ поръ, лишь не вводя ихъ въ такія грубыя заблужденія. Исторія будущаго покажетъ съ непреложной ясностью, какъ самое понятіе матеріи вышло изъ свойствъ языка, который отливалъ впечатлѣнія дѣйствія, силы въ форму субстанціи. Повседневная рѣчь пересыпана примѣрами этой подстановки готовыхъ категорій, обобщеній на мѣсто непосредственныхъ ощущеній. Послѣднія составляютъ удѣлъ совсѣмъ не тѣхъ простыхъ, необразованныхъ людей, которымъ принято приписывать эту ясность здраваго смысла; на-

оборотъ, умѣніе отрѣшиться отъ готовой теоріи является результатомъ глубокаго развитія и образованія. Но хуже всѣхъ въ этомъ отношеніи, разумѣется, тѣ половинчатыя головы, которыя усвоили чужія слова, не впитавъ въ себя всей полноты ихъ содержанія и всецѣло подчиняя свою мысль ихъ формѣ. Образованный спеціалистъ прибѣгаетъ къ словарю терминовъ лишь въ узко дѣловомъ разговорѣ съ спеціалистомъ: обыкновенно дѣйствительность для него шире его терминологіи; наоборотъ, человѣкъ полузнающій видитъ весь міръ сквозь эту терминологію—и мысль его ложится въ ея клѣточки. Отъ одного даровитаго русскаго криминалиста, отдававшаго свой досугъ также практической дѣятельности въ судѣ, намъ пришлось слышать такое замѣчаніе: „дѣло не въ гой сознательной неправдѣ, въ которой иногда повиненъ свидѣтель; страшно не то, что онъ вретъ, а то, что—если можно такъ выразиться—его вретъ: онъ говоритъ не то, не такъ, потому что не можетъ сказать иначе“. Еще ярче и точнѣе указываетъ на тотъ же фактъ англійскій врачъ Догальдъ Стюартъ (цит. у Милля „Логика“, V, гл. IV): „Деревенскій аптекарь и—если это возможно, то еще въ большей степени, опытная кормилица—рѣдко способна описать самый простой случай, не прибѣгая къ выраженію, *каждое слово которыхъ есть теорія*“.

Но, вѣдь, въ сущности—это только вопросъ степени: каждое наше слово тоже теорія; разница только въ томъ, что одни спокойно и безсознательно выдаютъ чужую теорію за свою мысль, другіе ищутъ для выраженія своего состоянія—своихъ теорій, своихъ словъ. Понятно, какъ это трудно: это не исканіе забытаго слова, которое уже есть въ языкѣ,—это созданіе новой формы мысли, особый видъ творчества, иногда не менѣе важный, чѣмъ творчество научное или художественное. Этимъ до нѣкоторой степени и оправдываются попытки взглянуть на языкъ, какъ на особую, отличную отъ поэзіи, отрасль искусства,—попытки, нашедшія исчерпывающее выраженіе въ извѣстномъ обширномъ трудѣ Гербера: „Die Sprache als Kunst“.

Роль готовыхъ формъ языка, въ которыя волей-неволей укладывается наша мысль, получаетъ особенно яркое освѣщеніе въ свѣтѣ разнообразныхъ случаевъ выраженія одной и той же мысли на разныхъ языкахъ. Различные языки—по удачному сравненію одного ученаго—дѣлятъ струю мысли въ различныхъ мѣстахъ; суммы понятій, которыми располагаютъ народы одной степени культуры, могутъ показаться приблизительно равными, но самыя понятія эти различны до чрезвычайности. Всякій языкъ состоитъ изъ идіотизмовъ, и потому самый лучшій переводъ на другой языкъ есть перенесеніе предмета въ нѣсколько иную сферу идей, а не только словъ. „Какъ смѣшно—говорилъ извѣстному синологу Габеленцу девятилѣтній мальчикъ, свободно владѣющій нѣсколькими языками,—когда я о какой нибудь вещи думаю по-нѣмецки, или по-французски, или по-англійски,—всякій разъ она совсѣмъ другая“ (Die „Sprachwissenschaft“ etc., стр. 71). „Я не могъ-бы больше читать „Фауста“ по-нѣмецки,—говорилъ Гете Эккерману,—но во французскомъ переводѣ онъ кажется мнѣ вновь чѣмъ-то свѣжимъ, новымъ и остроумнымъ“, „Германъ и Доротея“ нравилась ему особенно въ латинскомъ переводѣ; въ немъ поэма казалась ему „болѣе значительной и, по формѣ, какъ бы возвращенной къ своему первоисточнику“. Наконецъ, въ своихъ стихотвореніяхъ онъ оставилъ граціозное признаніе въ чувствахъ, какія вызываетъ въ немъ его произведеніе въ сферѣ иныхъ словъ—иныхъ понятій (Ein Gleichniss).

Нарвавъ букетикъ полевыхъ цвѣтовъ, поэтъ приноситъ ихъ домой; цвѣты увяли въ горячей рукѣ. Онъ ставитъ ихъ въ воду—они оживаютъ, выпрямляются, свѣжѣютъ, точно вновь срослись съ матерью-землей—

So war mir's als ich wundersam
Mein Lied in fremder Sprache vernahm.

Иныя формы мысли—и она, какъ тотъ же мотивъ, сыгранный на органѣ въ другомъ регистрѣ—принимаетъ новый характеръ, совершенно своеобразный. Каковъ гнетъ этихъ „внѣшнихъ“ формъ выраженія, знаетъ всякій, кто, серьезно и честно относясь къ своей мысли, старался точно передать ее на чужомъ языкѣ. Если „мысль изреченная есть ложь“—парадоксъ или преувеличеніе по отношенію къ родному языку, то по отношенію къ иностранному это сама истина: здѣсь бѣдность категорій для выраженія оттѣнковъ мысли сказывается съ рѣшающей силой. Стормъ (Englische Philologie, I, Abt. 2, 609) разсказываетъ, какъ знакомый англичанинъ жаловался ему на одного нѣмца, преслѣдовавшаго его банальными и безцвѣтными фразами. Англичанинъ утверждалъ, что это—глупѣйшее и скучнѣйшее созданіе въ мірѣ Къ счастію, онъ говорилъ и понѣмецки и, встрѣтившись какъ-то въ другой разъ съ тѣмъ же нѣмцемъ, заговорилъ съ нимъ на его родномъ языкѣ. Оказалось, что нѣмецъ очень неглупый и образованный человѣкъ, но—учился англійскому языку по Оллендорфу. Капиталъ банальностей, усвоенныхъ изъ дурного учебника, сковывалъ его мысль, не давая ей пробиться сквозь эту преграду чужихъ и пошлыхъ словъ. И вотъ—чужой и недостаточно знакомый языкъ сдѣлалъ человѣка неглупаго дуракомъ. Бываютъ, однако, противоположные случаи, когда покорный языкъ даетъ пустому болтуну всю видимость мыслителя: припомнимъ Нума Руместана съ его знаменитой фразой: „Quand je ne parle pas, je ne pense pas“. Въ этомъ великолѣпномъ признаніи есть двѣ стороны. Импровизировать, думать во время живой рѣчи для Руместана можетъ быть то же, что для писателя думать съ перомъ въ рукѣ. Самый процессъ работы возбуждаетъ его мысль; она оживляется въ дѣятельности. Этому способствуетъ одушевленіе слушателей, обратно вліяющее на вдохновеніе оратора, на которое дѣйствуетъ также настоятельная необходимость высказаться тутъ же, на мѣстѣ: это убиваетъ неумѣлаго оратора и вдохновляетъ истиннаго трибуна. Но здѣсь, въ словахъ Руместана есть и другая сторона. Любопытно, что это говоритъ не мыслитель, не писатель, а политикъ.—и какой политикъ! Онъ думаетъ лишь тогда, когда говоритъ? Нѣтъ, онъ никогда, въ сущности, не думаетъ. Возможно-ли представить себѣ новую истину въ какой бы то ни было области человѣческаго знанія, добытую Нума Руместаномъ? Конечно, нѣтъ Человѣкъ дѣйствія, карьеристъ въ роли демагога, вся мысль котораго направлена на то, чтобы вліять на толпу, онъ никогда не скажетъ ей ничего новаго; онъ владѣетъ обширнымъ капиталомъ фразъ, которыя подъ вліяніемъ ораторскаго воодушевленія цѣпляются одна за другую; вырываясь бурнымъ потокомъ изъ этой пустой души, онѣ говорятъ его слушателямъ больше, чѣмъ ему самому. Онъ самъ упивается своими словами, потому что съ удивленіемъ слышитъ въ нихъ нѣчто новое для самого себя, нѣчто такое, чего онъ самъ не думалъ. Въ этомъ его талантъ. Это олицетворенное отрицаніе муки слова, но это въ то же время отрицаніе муки мысли. Другимъ кажется, что онъ говоритъ легко и свободно, потому что у него есть много, что сказать. На самомъ дѣлѣ ему легко го-

ворить, потому что ему нечего сказать—„своихъ словъ“ у него нѣтъ. Руместанъ, легкомысленно безчестный, вѣчно лгущій и мѣняющій направленія съ сверхъестественной непринужденностью человѣка, свободнаго отъ всякихъ убѣжденій, Руместанъ, набрасывающій проектъ рѣчи о семейныхъ добродѣтеляхъ въ укромномъ уголкѣ съ опереточной пѣвичкой,— вотъ черточки, превосходно увѣнчивающія портретъ человѣка, который „не думаетъ, когда не говоритъ“.

Готовыя формы богатаго традиціей языка думаютъ за Руместана: не то было бы, если бы ему пришлось отъ рожденія говорить на другомъ языкѣ—хотя бы на русскомъ. Словечко о правдивости русскаго языка, брошенное Тургеневымъ, можетъ казаться случайнымъ панегирическимъ эпитетомъ, но оно на самомъ дѣлѣ полно глубокаго смысла.

Вотъ отрывокъ изъ французскаго стихотворенія XVIII вѣка:

Point de courage, point d'espoir!
Mille objets obsedent mon âme!
Mais d'où me vient ce penser noir?
Ah! l'amour du monde m'enflamme—

и вотъ переводъ его на русскій языкъ того времени:

Гдѣ бодрость, гдѣ надѣя!
Отъ куду дики мысли?
Что случилось всѣхъ злѣя?
Міръ сей изъ сердца вышли.

Гладкое, довольно красивое, хотя и безцвѣтное четверостишіе обратилось въ какую-то дикую тарабарщину безъ склада и лада. И, однако, оба стихотворенія, начинающіяся этими куплетами—довольно большія и до конца сохраняющія все то же отношеніе—принадлежатъ перу одного и того же поэта—профессора элоквенціи, безсмертнаго творца „элефантовъ и леонтовъ“, Василія Кирилловича Тредьяковскаго, который писалъ французскіе стихи не хуже любого средняго французскаго поэтика своего времени. Въ русскомъ языкѣ надо было создать формы поэтическаго выраженія—на это его силъ не хватило; во французскомъ онъ нашелъ эти формы готовыми—и съумѣлъ воспользоваться ими. Но какъ ни ужасны русскія вирши Тредьяковскаго въ сравненіи съ его гладкими салонными французскими стихотвореніями, не трудно видѣть, что въ развитіи человѣческой мысли первыя представляютъ неизмѣримо большую величину, чѣмъ вторыя: онѣ—настоящій шагъ впередъ, въ нихъ больше сказалась душа автора, въ нихъ, стало-быть, и больше правды, чѣмъ въ тѣхъ стихахъ, которыя легко слагаются сами изъ готовыхъ формъ, подобно рѣчамъ Руместана.

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
Die fur dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

Не велико было поэтическое дарованіе Тредьяковскаго, правда; но, конечно, онъ не сталъ бы посмѣшищемъ, если бы предъ нимъ не стояла задача, для него непосильная: созданіе поэтическаго языка; не вполнѣ сознавая ея трудность, онъ взялся за ея рѣшеніе—и терпѣлъ пораженіе не такъ часто, какъ объ этомъ принято думать. Въ его стихахъ есть все, кромѣ банальностей, которыхъ тогда у насъ и не могло быть и которыхъ теперь, увы, такъ много у самыхъ экзотическихъ нашихъ поэтовъ. Но ихъ

еще не слишкомъ много, и эти поэты не знаютъ, какое преступленіе они совершаютъ по отношенію къ своему родному языку, такъ сказать—чтобы не употреблять болѣе грубаго русскаго слова—„тривіализируя“ нашу поэтическую рѣчь, они не знаютъ, что такое форма, слишкомъ вѣрятъ въ нее и злоупотребляютъ ею.

Формы мысли не думаютъ за насъ, но въ умѣлыхъ рукахъ производятъ все впечатлѣніе дѣйствительной мысли. Это особенно видно въ стихотворной формѣ. При всей ея способности передавать ея оттѣнки содержанія, невыразимыя въ прозѣ, она легко вводитъ творца въ искушеніе недуманія, хотя не такъ легко обманываетъ его читателя. Въ послѣднее время не разъ дѣлались попытки приписать формѣ нѣкоторую самостоятельную творческую силу. „Вмѣсто того, чтобы сказать: идея вызываетъ идею, я сказалъ бы, что слово вызываетъ слово; если бы поэты были откровенны, они признались бы, что риѳма не только не мѣшаетъ ихъ творчеству, но, напротивъ, вызываетъ ихъ стихотворенія, являясь скорѣй опорой, чѣмъ помѣхой“, говоритъ съ нѣкоторымъ удовольствіемъ Ришé (цит. по Веселовскому). Въ этомъ взглядѣ микроскопическая крупица истины растворена въ морѣ неправды. Мы видѣли, чего стоитъ творчество, вдохновляемое стихомъ и словомъ: оболочка останется оболочкой. Противъ такихъ поэтовъ, сѣющихъ шелуху и творящихъ, потому что это имъ ничего не стоитъ, высказался съ достаточной опредѣленностью поэтъ, котораго никто не заподозритъ въ пренебреженіи къ чарамъ стихотворной формы,—Гете. Говорили какъ разъ о молодыхъ поэтахъ и было отмѣчено, что никто изъ нихъ не далъ ничего въ хорошей прозѣ. „Очень просто,—сказалъ Гете,—чтобы писать прозой, надо что-нибудь имѣть сказать; а кому сказать нечего, тотъ можетъ подбирать стихи и риѳмы; одно слово тянетъ за собой другое и въ концѣ концовъ выходитъ нѣчто такое, что, правда, представляетъ собой ничто, но имѣетъ такой видъ, какъ будто есть нѣчто“ (Эккерманъ, 29. I. 1829). Такова сила формъ. Надо ихъ создавать, но затѣмъ съ ними приходится бороться: смотря по употребленію, онѣ могутъ служить и двигателемъ, и помѣхой мысли. Въ молодомъ русскомъ литературномъ языкѣ ихъ меньше, чѣмъ въ языкѣ другихъ культурныхъ народовъ. И у насъ уже есть поэты, произведенія которыхъ созданы не вдохновеніемъ творческой мысли, а игрой выработанныхъ формъ, но у насъ труднѣе Руместановщина: наши лжецы грубѣе и сознательнѣе. До сихъ поръ въ русскомъ языкѣ неизмѣримо меньше условныхъ формулъ и заученныхъ выраженій, говорящихъ не то, что долженъ бы сказать произносящій ихъ. Рѣчь русскаго человѣка—поскольку это зависитъ отъ его языка—индивидуальнѣе, ближе къ личности говорящаго. „Кажется, ни на какомъ европейскомъ языкѣ не пишется такъ трудно, какъ на русскомъ“, замѣчаетъ одинъ герой Достоевскаго. Трудно потому, что до сихъ поръ—какъ и во времена Тредьяковскаго—приходится создавать формы. Европейцу стоитъ захотѣть—и языкъ думаетъ и говоритъ за него; русскій самъ долженъ говорить за себя. Сознательно онъ можетъ лгать сколько угодно, но безсознательной лжи, условленной подавляющей массой ходячихъ формъ и выраженій, въ его рѣчи нѣтъ. Въ этомъ—великая правдивость русскаго языка, отмѣченная Тургеневымъ. И это возлагаетъ строгія обязанности на всякаго, кому дорогъ его родной языкъ: не угашать его духа, не замѣнять его суровой правды льстивыми условностями, думать до конца и думать честно. Noblesse oblige.

VI.

Намъ могутъ поставить въ упрекъ, что мы до сихъ поръ говорили какъ будто только объ отдѣльныхъ словахъ; могутъ возразить, что средства связной рѣчи не то, что матеріалъ разрозненныхъ словъ, что рѣчью можно выразить многое такое, чего, въ сущности, не откроетъ въ отдѣльно взятомъ словѣ самый тщательный логическій анализъ; могутъ напомнить, что выдѣленное изъ рѣчи слово существуетъ только въ словарѣ и въ сущности лишено значенія; намъ могутъ указать—въ качествѣ самаго сильнаго аргумента—на поэзію.

Средства языка, т. е. живой рѣчи, дѣйствительно, не ограничиваются словами и формами. Устная рѣчь имѣетъ мимику, жестикуляцію и интонацію—столь могущественные способы для окраски содержанія. Рѣчь состоитъ—слѣдуемъ упрощенной формулѣ Спенсера—изъ словъ и тоновъ—знаковъ идей и знаковъ чувствъ; и всякій знаетъ, въ какой степени слова уступаютъ въ выразительности звуку, которымъ произносятся. „Въ соединеніи съ тѣлодвиженіями и выраженіями лица, измѣненія голоса придаютъ жизнь мертвымъ словамъ, въ которыхъ разумъ выражаетъ свои идеи, и такимъ образомъ даютъ слушателю возможность не только понимать то состояніе души, которое они сопровождаютъ, но и принимать участіе въ немъ“.

Нѣкоторой замѣной интонаціи въ устной рѣчи служитъ въ письменной пунктуаціи—„жестикуляція мысли“, по мѣткой метафорѣ Легуве. Какъ часто многоточіе вмѣсто точки въ концѣ фразы мѣняетъ ея настроеніе, то-есть ея смыслъ.

Средства поэтическаго выраженія выходятъ далеко за предѣлы простого прозаическаго содержанія словъ, которыми орудуетъ поэтъ. Поэзія переводитъ нашу мысль въ иную сферу, гдѣ смыслъ обыденнаго слова углубляется и усложняется. Ритмъ поэтической рѣчи, конкретность метафорическаго выраженія, гипнотизирующее дѣйствіе припѣва, который можетъ казаться безсмысленнымъ мысли, настроенной прозаически, всѣ чары стихотворной формы—все это средства для передачи содержанія; все это приближаетъ насъ къ чувству, пульсирующему подъ тонкой оболочкой словъ, и уясняетъ мысль поэта. „Этотъ стихъ—*О, ива, ты ива, зеленая ива*,—говоритъ Бѣлинскій о припѣвѣ въ пѣсенькѣ Дездемоны,—стихъ, не выражающій никакого опредѣленнаго *смысла*, заключаетъ въ себѣ глубокую *мысль*, отрѣшившуюся отъ слова, безсильнаго выразить ее, и превратившуюся въ чувство, въ звукъ музыкальный. И потому-то этотъ стихъ такъ глубоко западаетъ въ сердце и волнуетъ его мучительно-сладостнымъ чувствомъ неутолимой грусти“ (Раздѣленіе поэзіи на роды и виды). Какой смыслъ имѣла бы стихотворная форма философской лирики, если бы она не была средствомъ для передачи содержанія?

Не пылитъ дорога,
Не дрожатъ листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Почему это охватываетъ насъ атмосферой раздумья, какого не вызвали бы тѣ же слова въ прозѣ? Почему они здѣсь значительнѣе, содержательнѣе? Потому что ритмъ стихотворенія приблизилъ насъ къ тому настроенію, въ какомъ оно писалось, то есть передалъ намъ полнѣе то, что хотѣлъ выразить поэтъ.

Стихъ, какъ монету, чекань:
Строго, отчетливо, честно,
Правилу слѣдуй упорно:
Чтобы словамъ было тѣсно,
Мыслямъ—просторно.

Лишимъ эти стихи ритма, переставимъ слова и напечатаемъ на отдѣльной страницѣ журнала: „Чекань стихъ, какъ монету, отчетливо, строго, честно слѣдуй упорно правилу“ и т. д. Что, кромѣ недоумѣвающей улыбки, вызоветъ эта страница, которая могла быть украшена этимъ превосходнымъ „Подражаніемъ Шиллеру?“ Что, кромѣ зауряднаго дидактическаго афоризма, осталось отъ лирическаго стихотворенія? И къ этимъ вопросамъ естественно присоединяется новый: что отпало вмѣстѣ со стихотворной формой? Отпала нѣкоторая неопредѣлимая часть содержанія, условленная тѣмъ подъемомъ чувствъ, который могъ найти выраженіе лишь въ ритмической и риѳмованной рѣчи.

Но, очевидно, и средства поэзіи недостаточны: больше всего на муку слова жалуются именно поэты. Поэзія имѣетъ возможность передать многое изъ недосказаннаго, но и эта возможность не безпредѣльна, и предѣлы ея тамъ-же, гдѣ предѣлы всякаго иного завоеванія въ области мысли: въ комбинаціи индивидуальныхъ усилій и условій времени. Пользуясь готовымъ языкомъ, мысля въ рамкахъ его словъ и формъ, поэтъ можетъ произвести лишь микроскопическія измѣненія въ его организмѣ: масса такихъ измѣненій мѣняетъ всю структуру языка. Но каждое изъ нихъ требуетъ новаго усилія, новаго напряженія мысли—и поэтъ, забывая о томъ, что слово есть условіе мысли, видитъ въ немъ только помѣху. И онъ начинаетъ мечтать—какъ о чемъ-то невозможномъ—объ иныхъ средствахъ выраженія.

„О, еслибъ безъ слова сказаться душой было можно“. Поэтъ бросаетъ это восклицаніе какъ бы въ непреложной увѣренности, что жаждетъ невозможнаго. А между тѣмъ, такъ-ли оно невозможно, какъ казалось поэту,—да и не ему одному, и поможетъ-ли чему—нибудь?

Мы имѣемъ цѣлый рядъ разнообразныхъ способовъ „сказаться душою“—выразить ощущенія—и безъ помощи слова. Нахмуренныя брови и судорожно сжатый кулакъ говорятъ иногда больше, чѣмъ самое краснорѣчивое слово. Цѣлыя области духовной дѣятельности создаются внѣ словеснаго выраженія: нѣтъ и не можетъ быть произведенія пластическаго искусства, содержаніе котораго возможно было бы исчерпать словами. Самый богатый и гибкій языкъ, способный дать удовлетворительную форму сложившимъ идеямъ, столь-же безсиленъ выразить духовное содержаніе, заключенное въ простѣйшей мелодіи, сколько музыка безсильна передать смыслъ фразы: въ среду утромъ я былъ у доктора“. Ваятель и живописецъ „мыслятъ“ пластическими формами, музыкантъ звуками: предъ этими несомнѣнными фактами идетъ на уступки прямолинейное утвержденіе, что всякое мышленіе *дискурсивно*, что оно совершается въ словахъ. Да, есть возможность передать или, вѣрнѣе, возбудить посредствомъ звука или краски настроенія, быть можетъ, невыразимыя въ словѣ. Но неограниченна-ли эта мощь звуковъ и формъ, не соотвѣтствуетъ-ли въ пластикѣ и музыкѣ „мукѣ слова“ такая же мука краски, рисунка, звука? Можно спросить объ этомъ музыкантовъ и художниковъ, какъ спрашивали мы поэтовъ; но можно и не спрашивать ихъ: если бы они могли

высказать все, что просится въ ихъ душѣ наружу, если бы они могли воплотить въ осязательныя пластическія или тоническія формы все, что во внѣшней или внутренней природѣ ищетъ такого воплощенія, искусство остановилось бы въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи. Вся жизнь языка и искусства—вѣчное, непрестанное созданіе новыхъ, болѣе сложныхъ, болѣе близкихъ къ истинѣ формъ и орудій мысли. Вся дѣятельность художника—неутомимое исканіе формъ для выраженія своего душевнаго содержанія; можно заранѣе предположить, что въ этомъ исканіи есть нѣчто недостижимое.

Не одно слово составляетъ мученіе тѣхъ, кто вынужденъ пользоваться имъ для выраженія душевнаго содержанія. Дѣло не въ словѣ, не въ звукѣ, не въ краскѣ Вездѣ одна мука—мука творчества. Останавливаются на мукѣ слова, потому что это проще, ближе, яснѣе, легче поддается описанію и чаще бросается въ глаза. Созданіе болѣе сложнаго художественнаго образа, типа, картины вызываетъ, несомнѣнно, такую же борьбу съ матеріаломъ, какъ и воплощеніе простѣйшей мысли въ словѣ, но художники, къ сожалѣнію, не такъ часто говорятъ объ этой борьбѣ. Смыслъ ея понятенъ: это борьба съ своимъ прошлымъ, съ готовыми рамками, въ которыя противъ нашей воли укладывается наша мысль, изуродованная этимъ прокрустовымъ ложемъ; это—созданіе новыхъ формъ мысли, болѣе правдивыхъ или болѣе ложныхъ, болѣе дифференцированныхъ, болѣе способныхъ усвоить живую дѣйствительность во всемъ ея безконечномъ разнообразіи; это залогъ прогресса мысли. Афоризмъ Ренана: „истина въ оттѣнкахъ“ по отношенію къ словесному выраженію мысли переходитъ въ иную форму: „истина въ синонимахъ“. Съ этой точки зрѣнія надо оцѣнивать муку слова: она можетъ быть невыносимо тягостна для отдѣльнаго мыслителя и поэта, но она—какъ боль за идеалъ, какъ скорбь о попранной правдѣ—не проклятіе, а благословеніе человѣчества. Одни говорятъ о мукѣ созданія, другіе молчатъ о ней, но она, несомнѣнно,—трагическій и благодатный удѣлъ всякаго, кому пришлось сказать свое новое слово, хотя-бы въ самой незамѣтной области. Молчать она никого не заставляетъ; молчаніе это testimonium panpertatis, неизвѣстное тому, кто думаетъ и додумывается. Лучшая оцѣнка муки слова въ простыхъ словахъ Версилова въ „Подросткѣ“: „А и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла въ слова! Это благородное страданіе, мой другъ, и дается лишь избраннымъ; дуракъ всегда доволенъ тѣмъ, что сказалъ“.

А. Горнфельдъ.

II.

Художественное творчество, какъ особый видъ экономіи мысли.

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

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

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

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

„стремиться къ возможно большей полнотѣ жизни и жизненныхъ наслажденій съ возможно меньшимъ пожертвованіемъ жизненной силы и жизнерадостности“. (Бюхеръ).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

*) См. Современная психологія Э. Гартмана.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.

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

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

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

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

прогрессируютъ вмѣстѣ; и подобно тому, какъ для созданія науки необходима поэзія, такъ и для послѣдней необходима наука. Такъ было раньше, наблюдается теперь и будетъ всегда; слѣдовательно, чисто по-дѣтски разсуждаютъ тѣ, которые полагаютъ, что проза когда-нибудь поглотитъ поэзію.

Отмѣтимъ въ заключеніи характерную особенность образнаго слова. Эта особенность состоитъ въ томъ, что въ образномъ словѣ, вмѣсто громаднаго количества признаковъ, отмѣчается одинъ, типичный, чѣмъ, конечно, страшно упрощается наше образное мышленіе. Мышь имѣетъ много признаковъ, какъ и корова, но первая названа однимъ—воромъ, и вторая также однимъ лишь—коровой, т. е. *рогатой*. Намъ не нужно упоминать ни о цвѣтѣ, ни о величинѣ; не нужно подмѣчать особенностей строенія цвѣтка, появляющагося тотчасъ послѣ снѣга, достаточно лишь обозначить его однимъ признакомъ,—тѣмъ, какъ онъ растетъ *подъ снѣгомъ;* отсюда —названіе его „*подснѣжникъ*“.

Грамматическая форма (имя сущест., прилаг., глаголъ и т. д.) играетъ въ языкѣ колоссальную роль, т. к слово, лишенное этой стороны, не будетъ словомъ. Мнѣніе, что китайскій языкъ не имѣетъ грамматическихъ категорій,—по предположенію Д. Н. Овсянико-Куликовскаго, подтвержденному акад. Ѳ. Коршемъ,—оказалось ошибочнымъ. *Всѣ языки идутъ къ упрощенію звуковой формы* Впослѣдствіи останется только minimum, но этотъ minimum будетъ выражать въ 1000 разъ болѣе по существу и и грамматически, чѣмъ слова старыя, со множествомъ суффиксовъ, приставокъ. Между частями рѣчи есть старыя и новыя: такъ причастіе—архаическая форма, а дѣепричастіе—новая. Въ русскомъ литературномъ языкѣ причастія еще сохранились (вслѣдствіе консервативности литературнаго языка); въ народномъ-же уже исчезли (нѣсколько столѣтій тому назадъ) и замѣнены дѣепричастіемъ. Въ будущемъ можно предвидѣть появленіе новыхъ и исчезновеніе старыхъ формъ рѣчи. Если бы европейскіе языки стояли на той ступени, на какой стоятъ языки папуасовъ, то немыслимо было бы существованіе культуры. Если бы, съ другой стороны, слово остановилось въ своемъ развитіи, то никакое обогащеніе его новыми понятіями не сдѣлало бы его орудіемъ высшаго мышленія. Не будь у насъ въ языкѣ глагола, то физика, напр., не существовала бы, такъ какъ она основана на понятіи силы, выражающейся въ дѣйствіи, т. е. въ глагольной формѣ. Грамматическая форма слова, *сберегая* силы, тратить ихъ на значеніе словъ, на выработку новыхъ понятій, направляя ихъ въ сторону *глагола*, отъ субстанціи—къ дѣйствію, отъ категоріи вещи—къ категоріи силы, отъ категоріи вещества—къ категоріи процесса.

Въ физикѣ отъ категоріи вещи остались одни только гипотетическіе атомы; все остальное понимается, какъ результатъ дѣйствія, а не силы. Глаголъ есть прототипъ научной категоріи силы. А. А. Потебня въ своихъ синтаксическихъ работахъ отмѣтилъ это направленіе въ языкѣ, блестяще обосновавъ его данными языка. Звуковая форма и грамматическая помѣщается въ безсознательной сферѣ, ниже порога сознанія; на нихъ мы почти не тратимъ психической энергіи и замѣчаемъ ихъ лишь тогда, когда дѣлаемъ ошибку или въ сочетаніи звуковъ, или въ согласованіи. Въ результатѣ получается огромное сбереженіе силъ. Куда же онѣ направляются?

Психическую организацію человѣка можно разсматривать, какъ извѣстную систему силъ: психическихъ и біологическихъ. Въ мірѣ физическомъ, какъ извѣстно, играетъ огромную роль по своимъ плодотворнымъ послѣдствіямъ—это законъ сохраненія силъ. Примѣнимъ-ли этотъ законъ

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

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

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

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

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

Въ данномъ случаѣ поэзія

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

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

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

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

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

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

Какъ мы можемъ судить о процессѣ художественнаго творчества? Есть два способа сужденія, которыхъ мы и будемъ держаться: во-первыхъ, мы обыкновенные люди,—какъ уже видѣли раньше,—также художники, и хотя у насъ элементы творчества находятся не въ такой сосредоточенности и не такого качества, какъ у „настоящихъ“ писателей художниковъ, все же мы до извѣстной степени можемъ представить себѣ по аналогіи и творчество геніевъ-художниковъ.—Гораздо бо́льшее вниманіе должны удѣлить мы признаніямъ поэтовъ,—лицъ, обладающихъ, по сравненію съ нами, необыкновенною чуткостью, впечатлительностью, и имъ-то, конечно, легче разсказать, чѣмъ намъ представить (вѣдь „чужая душа—потемки“), что у нихъ происходитъ во время процесса творчества, чѣмъ для нихъ являются ихъ произведенія, какое видоизмѣненіе въ ихъ мышленіе вноситъ оно, каковы были причины, желанія творить. Въ самомъ дѣлѣ:

„Много въ пространствѣ невидимыхъ формъ и неслышимыхъ звуковъ,
Много чудесныхъ въ нихъ есть сочетаній и слова и свѣта,
Но передастъ ихъ лишь тотъ, кто умѣетъ и видѣть и слышать“.

Только писатели художники обладаютъ такою воспріимчивостью, только у нихъ, да и у выдающихся ученыхъ, „глаза и уши“ постоянно открыты для воспріятія неслышимыхъ звуковъ, невидимыхъ для насъ формъ вещей.

Первый признакъ геніальности—художественной или ученой—это необыкновенная способность *вниманія* и *воспріятія*

Когда А. Чехова спросили: что такое талантъ? Онъ отвѣтилъ: „Талантъ есть талантъ, и больше ничего“. Такой отвѣтъ показываетъ, какъ трудно дать точное опредѣленіе таланта, которое должно обнять выводы и психологіи, и физіозогіи, и лингвистики. Можно лишь указать на нѣкоторыя характерныя черты таланта, генія.

Тѣ элементы психической дѣятельности, которые находятся у генія—ученаго, художника, безъ сомнѣнія, находятся и у насъ, обыкновенныхъ людей, но только не въ такой сосредоточенности, не въ такомъ счастливомъ, экономномъ сочетаніи; въ противномъ случаѣ мы не могли бы понять ихъ.

На первый планъ мы должны поставить способность *вниманія*, высшее напряженіе котораго свойственно лишь геніямъ. „Геній есть лишь вниманіе“, замѣтилъ Гете. И совершенно справедливо: основа вниманія сказывается въ существованіи господствующей идеи, всегда живучей (ибо совершеннаго пассивнаго, чувственнаго воспріятія нѣтъ: воспринятое въ сознаніе, оно сейчасъ-же перерабатывается по законамъ его—синтетическаго характера), несмотря на временныя ея отсутствія, когда она вступаетъ въ область безсознательную. Все дѣло заключается въ томъ, чтобы возможно дольше профиксировать въ точкѣ вниманія данную идею, чтобы не дать возможности другимъ представленіямъ вторгнуться въ поле сознанія. Біографическія данныя, дошедшія до насъ о великихъ людяхъ мысли—ученыхъ, философахъ, поэтахъ, единогласно свидѣтельствуютъ о необыкновенной способности сосредоточиваться надъ однимъ и тѣмъ же вопросомъ. Когда Сократъ прочиталъ надпись на храмѣ, по-

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

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

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

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

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

[1]) Курсивъ подлинника.

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

Геній могъ бы сказать словами Гауптмана:

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

Геній, дѣйствительно, въ „природѣ природу творитъ“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Какъ только кончилось во мнѣ это состояніе, говоритъ Гоголь (мы назовемъ это состояніе спеціальнымъ терминомъ—броженіемъ), и жажда знать человѣка удовлетворилась, во мнѣ родилось сильное желаніе знать Россію. Я сталъ знакомиться съ людьми, отъ которыхъ я могъ чему-нибудь научиться и разузнать, что дѣлается на Руси; старался знакомиться съ такими опытными, практическими людьми всѣхъ сословій, которые были обращены лицомъ ко всякимъ продѣлкамъ внутри Россіи. Мнѣ хотѣлось сойтись съ людьми всѣхъ сословій и отъ каждаго что-нибудь узнать. Всякій должностной и чѣмъ-нибудь занятый человѣкъ сталъ въ моихъ глазахъ моимъ интересомъ. Прежде всего я хотѣлъ опредѣлить себѣ всякую должность, всякое сословіе, всякое мѣсто и всякое званіе въ государствѣ. Изъ-за этого я старался завести переписку съ такими людьми, которые могли мнѣ что-нибудь сообщить. Прочихъ я просилъ набрасывать легкіе портреты и характеры, какіе имъ попадутся. Свѣдѣнія эти мнѣ, просто, нужны были, какъ нужны этюды съ натуры художнику, который пишетъ большую картину собственнаго сочиненія. Онъ не переводитъ этихъ рисунковъ къ себѣ на картину, но развѣшиваетъ ихъ внутри по стѣнамъ, чтобы держать передъ собою неотлучно, чтобы не погрѣшить ни въ чемъ противъ дѣйствительности, противъ времени или эпохи, какая имъ взята“. „Я никогда ничего не создавалъ въ воображеніи, продолжаетъ Гоголь, и не имѣлъ этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято мною было изъ дѣйствительности, изъ данныхъ, мнѣ извѣстныхъ. Угадывать человѣка я могъ только тогда, когда мнѣ представлялись самыя мельчайшія подробности его внѣшности. Я никогда не писалъ портрета въ смыслѣ простой копіи. Я создавалъ портретъ, но создавалъ его вслѣдствіе соображенія, а не воображенія. (Подъ воображеніемъ Гоголь подразумѣвалъ какъ бы твореніе изъ ничего). Чѣмъ больше вещей принималъ я въ соображеніе, тѣмъ у меня вѣрнѣе выходило созданіе. Стоило мнѣ нѣсколько подробностей пропустить, не принять въ соображенье, и ложь выходила у меня ярче, нежели у кого другого“.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Творчество поэта построяется, въ двухъ словахъ, такъ: мелькаетъ какая-нибудь идея передъ сознаніемъ—X и требуетъ, мучительно тревожитъ художника, заставляя ее разъяснить—образомъ, типомъ. Познать новое можно только старымъ, актомъ сравненія. Пустъ прежнее мы назовемъ *A*,—тогда новое получитъ наименованіе *a*. Это *a* и есть художественный типъ; изъ отношенія типовъ другъ къ другу и къ дѣйствительности—выдѣляется идея.

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

„Воспоминаніе безмолвно предо мной
Свой длинный развиваетъ свитокъ".

Плодомъ этихъ думъ является художественное произведеніе.

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

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

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

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

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

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

Пушкинъ заявляетъ: „Поэзія священный бредъ...
Муки сердца успокоилъ...
Пишу, и сердце не тоскуетъ".

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

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

Но возратимся къ прерванному.

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

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

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

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

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

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

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

Для поэта актъ творчества есть актъ познанія, самопознанія.

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

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

VI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[1]) Онѣгину, Печорину и др.

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

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

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

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

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

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

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

VII.

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

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

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

На вопросъ Эккермана, не можетъ ли онъ указать въ литературѣ

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

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

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

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

Такъ дѣло обстоитъ со всякимъ творчествомъ.

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

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

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

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

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

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

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

„Wenn Kunstler von Natur sprechen, so intelligieren sie immer die Idee, ohne sich's deutlich bewusst zu sein". (Гёте).

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

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

Б. А Лезинъ.

ЧЕТВЕРТАЯ ЧАСТЬ.
IV.

I.

ИСТОРИЧЕСКІЯ ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИРИКИ.

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

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

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

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

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

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

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

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

Родилась *эротическая пѣснь*.

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

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

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

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

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

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

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

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

Все шло отлично.

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

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

I.

Народная лирика.

Тѣ картины, которыя мы осмѣлились набросать, конечно относятся къ столь отдаленнымъ временамъ, что даже приблизительное хронологическое ихъ опредѣленіе является совершенно гадательнымъ. Было-ли это десятки или сотни тысячъ лѣтъ тому назадъ, рѣшить невозможно. Однако, отсюда явствуетъ одно, что, когда начинаютъ разсѣиваться сумраки прошлаго, когда намъ дѣлается возможнымъ наблюденіе надъ жизнью народовъ, то уже лирическая народная пѣснь подверглась многимъ важнымъ перемѣнамъ. Начиная съ того, что наше наблюденіе застаетъ человѣчество въ культурной стадіи родового быта. Послѣдній наложилъ свои путы на индивидуальную жизнь и вовлекъ въ свою систему и пѣснопѣніе. Синкретическій его характеръ [1]) вполнѣ отвѣчалъ родовому началу, собравшему разрозненные мотивы воедино и внесшему въ непосредственныя проявленія постоянный порядокъ.

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

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

1. Весенне-эротическая пѣснь.

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

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

---

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

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

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

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

Ой, черемушка, черемушка моя,
Ой, черемушка, частенькій кустокъ,
На черемушкѣ бѣленькій цвѣтокъ;
Далеко въ полѣ бѣлѣется,
Бѣлѣется, зеленѣется...

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

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

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

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

У насъ было на Дону,
На крутенькомъ бережку,

Слеталися галочки.
Гдѣ ни взялся младъ соколъ;
Онъ взялъ галку за крыло,
За то крыло правое.
Возмолится галочка:
„Опусти меня, младъ соколъ!“—
— „Я тогда тебя опущу,—
Крылья-перья ощиплю!“

У насъ было на Дону,
На крутенькомь бережку,
Собиралися дѣвушки.
Гдѣ ни взялся молодецъ;
Онъ взялъ дѣвку за руку,
За ту руку правую.
Возговоритъ дѣвушка:
„Опусти меня молодецъ!“—
— „Я тогда опущу,—
Русу косу расплету,
Твои кудри выщиплю!“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

2. Рабочая пѣснь.

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

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

Мельница мели, мели!
Питтакъ раньше самъ мололъ,
Митиленъ правитель

Въ скандинавскомъ сѣверѣ рабыни алчнаго конунга Фроди мололи и пѣли:

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

Финны между прочимъ пѣли:

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

Пѣснь у прялки—кому не извѣстна? Всѣ помнятъ Гретхенъ, поющей о королѣ въ Ѳулѣ. Но мотивъ этотъ, конечно, старинный. Такъ въ „Одиссеѣ“ описываются Калипсо и Цирцея ткущими и поющими:

Калипсо:

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

Цирцея:

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

(Переводъ Жуковскаго).

Привожу распространенную по всему скандинавскому сѣверу пѣснь:

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

Наконецъ, познакомимся съ русской пѣснью:

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

(Соболевскій, IV т.).

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

На шеѣ каждаго жена.
Доколь онъ живъ сидитъ она!
Йо-го! Ухнемъ!
Съ дохода трети двѣ ей дай
И то ей мало такъ и знай!
Йо-го! Ухнемъ!
Не принесешь грошей домой,
Задастъ она тебѣ—ой—ой!
Йо-го! Ухнемъ!
Едва заря, ты вонъ иди,
Сама же спитъ часа два-три!
Йо-го! Ухнемъ!
Работай круглый Божій день—
Ѣду готовить ей же лѣнь!
Йо-го! Ухнемъ!
До ночи трудимся въ поту,
За тряпки вся она въ долгу.
Йо-го! Ухнемъ!
Собачью долю мы несемъ,
Стряпни лишь отъ нея мы ждемъ.
Йо-го! Ухнемъ!
Едва насытишься достойно,
Она же спитъ и ѣстъ спокойно.
Йо-го! Ухнемъ!
Куда же денежки уходятъ,
О томъ напрасно рѣчь заводятъ.
Йо-го! Ухнемъ!
Хоть грудь канатомъ продави,
Не скажетъ никогда прости!
Йо-го! Ухнемъ!
Увѣчье, смерть—намъ не бѣда,
Она прической занята.
Йо-го! Ухнемъ!
Насъ зной полудня истощаетъ,
Она въ нарядахъ щеголяетъ.
Йо-го! Ухнемъ!
Хоть мало трудъ нашъ намъ даетъ,
Она же рисъ весь день жуетъ.
Йо-го! Ухнемъ!
Коль отдохнешь, не будешь сытъ,
Она-жъ до утра проскулитъ.
Йо-го! Ухнемъ!
Несправедлива вѣдь судьба:
Намъ трудъ, ей сладость вся дана!
Йо-го! Ухнемъ!

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

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

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

Ну, ребята, принимайся,
За дубинушку хватайся
Эй, дубинушка, ухнемъ!
Эй, зеленая сама пойдетъ!
Поддернемъ, поддернемъ!
Да ухнемъ!

Нутка примемся за дѣло,
Чтобъ оно у насъ кипѣло
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т. д.
Нутка, примемся мы дружно,
Поскорѣи окончить нужно.
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т. д.

Ну, ребята, не зѣвайте,—
Разомъ дружно напирайте.
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т д
Ну, тяни, ребята, смѣло,
Чтобъ работа-то кипѣла.
Эй, дубинушка, ухнемъ! и т. д

Вы тяните посильнѣе,
Опускайте вразъ дружнѣе
Эй, дубинушка, ухнемъ!
Поддернемъ, поддернемъ,
Да ухнемъ!

Тутъ же приведемъ и пѣснь бурлаковъ на Волгѣ:

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

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

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

(*Переводъ Минскаго*).

Русскій бытъ даетъ безчисленныя иллюстраціи къ этому свидѣтельству:

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

(По записи Шейна).

Вотъ другой примѣръ:

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

(Соболевскій, III т.).

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

3. Обрядовыя пѣсни.

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

Гораздо большими матеріалами мы располагаемъ относительно погребальныхъ причитаній. Гомеровскія и древнегерманскія данныя нами собраны въ другомъ мѣстѣ [1]), но кромѣ этихъ свидѣтельствъ, мы на Руси имѣемъ возможность знакомиться съ плачами по тѣмъ свѣжимъ слѣдамъ, которые сохранились у насъ на сѣверѣ. Отсылая желающихъ всесторонне ознакомиться съ этимъ предметомъ къ сборнику Е. В. Барсова „Причитанья сѣвернаго края", мы ограничимся лишь однимъ примѣромъ. Выбираемъ плачъ дочери по отцѣ. Когда умершаго одѣнутъ, дочь поетъ:

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

Это причитаніе кончается очень поэтическимъ и наглядным описаніемъ судьбы сиротъ:

Какъ во нашемъ роду-племени
Не цвѣты да разцвѣтаются—
Сироты да оставляются,
Сироты да малы дѣтушки;
Безъ родителей—сердечныихъ
Знать сиротныхъ малыхъ дѣтушекъ;
Какъ сову да знать по перьицамъ.
Совьиныхъ дѣтей по крыльицамъ;
Такъ сиротку знать по платьицамъ,
Знать по буйной по головушкѣ;
У сиротныхъ малыхъ дѣтушекъ
Волосъ къ волосу не ладится

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

И головушка не гладится,
Какъ сиротны малы дѣтушки
Носятъ платьица обдержечки
И обуточку—обтопточки,
Ѣдятъ щеечки охлебочки
И кусочики объѣдочки;
Какъ сиротны малы дѣтушки
И на улушки игривые
И о праздничи гульливые,
За столомъ да большевытные,
Во избушкѣ—хлопотливые

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

Не спущу я дочь обидная
Своего кормильца батюшка
Со высокон новон горенки..

Далѣе она продолжаетъ отъ лица умершаго:

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

Когда выносятъ къ буеву *), поется:

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

Изъ причитанья на могилѣ выписываемъ слѣдующее прочувственное мѣсто:

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

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

*) Погосту.

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

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

На сговорѣ, когда пріѣдетъ женихъ, дѣвушки поютъ:

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

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

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

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

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

Плачъ невѣсты:

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

Когда расплетаютъ косу, поютъ:

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

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

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

На куплю-продажу—пѣснь:

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

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

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

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

---

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

И кончается эта пѣснь:

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

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

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

(*По записи Шейна*).

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

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

Въ лѣсу поютъ:

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

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

(По записи *Шейна*).

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

Дзякуи тобѣ, Боже,
Што зиму скончали,
Што вясны дождали!
Помажи, намъ, Боже,
У добрын часъ начаци,
Вясну выкликаци!
Придзи, придзи весна,
Придзи, придзи красна,
Къ намъ у таночекъ
Приняси намъ здожжа,
Приняси намъ красокъ,
Кабъ намъ звицъ вяночикъ,
Ѣздицъ весна, ѣздицъ,
На золотомъ кони,
Въ зяленомъ саяни,
На сосѣ сѣдзючи,
Сыру землю аручи,
Правой рукой сѣючи,
А смыкомъ скародзючи,
Вязець, вязець весна
Вязець, вязець красна,
Ясные дзянечки,
Чистые дождочки,
Зяленыя травы,
Красные цвяточки
Намъ на вяночки.[1]).

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

---

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

II.

Классическія формы лирической поэзіи [1]).

Родиной классическихъ формъ слѣдуетъ считать древнюю Грецію, гдѣ художественной лирикѣ предшествовало богатое народное пѣснопѣніе. Уже въ гомеровскихъ поэмахъ упоминаются, какъ мы видѣли, θρены, гименеи, пеаны и рабочія пѣсни. Также упоминаются профессіональные пѣвцы—ὁ ἀοιδός,—которые впослѣдствіи все больше спеціализировались на эпосѣ. Но древнѣйшіе аеды были, очевидно и сочинителями и исполнителями богослужебныхъ гимновъ. Такимъ аедомъ-жрецомъ былъ и Орфей. Названіе пѣсни вообще было ἡ ἀοιδή, изъ котораго черезъ сліяніе гласныхъ получилось ἡ ᾠδή. Подъ одой потомъ стали понимать особый видъ лирики.

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

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

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

---

[1]) Ср. настоящее изданіе II т. вып. I стр. 285—304.

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

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

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

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

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

---

1. Элегія.

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

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

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

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

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

Долго ли, молодцы, будете спать вы? Когда же отвагой
Сердце у васъ закипитъ? Развѣ не стыдно людей,
Окрестъ живущихъ, что такъ вы безпечны, иль мыслите въ мирѣ
Праздно сидѣть, когда весь краи нашъ войною объятъ? [2])

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

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

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

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

Лучше бы быть мнѣ тогда фолегандріемъ или сикинцемъ [4])
Чѣмъ аѳинянином быть, городъ бы свой промѣнять.
Скоро такая молва разойдется, пожалуй, по свѣту:
Скажутъ, изъ Аттики онъ, предали гдѣ Саламинъ.

Разжегши самолюбіе аѳинянъ, Солонъ кончаетъ свою элегію пламеннымъ воззваніемъ:

---

[1]) Отъ ἡ γνώμη=разсужденіе

[2]) Всѣ примѣры по древне-греческой лирикѣ заимствованы нами изъ книги А. и М. Круазе. Руководство по исторіи греческой литературы 1907 г.

[3]) ἡ εὐνομία=добрый порядокъ.

[4]) Фолегандръ и Сикинъ—крохотные островки въ Эгейскомъ морѣ.

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

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

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

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

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

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

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

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

[1]) αἱ κῆρες=карающія богини.

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

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

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

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

Отецъ Ликамбъ, что-жъ это ты затѣялъ?
Кто разумъ твой такъ помутилъ?
Ты прежде былъ имъ силенъ,
Теперь же сталъ посмѣшищемъ для всѣхъ.

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

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

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

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

Наибольшую славу изъ александрійскихъ элегиковъ пріобрѣлъ *Кал-*

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

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

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

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

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

(Переводъ А. А. Фета).

Ямбы Архилоха нашли себѣ подражателя въ лицѣ молодого *Горація:* его эподы [1]) первоначально такъ и назывались ямбами—„iambi“. Въ одной

[1]) Epodos (отъ ἐπῳδός)—особый видъ ямбической элегіи.

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

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

(Переводъ *А. А. Фета*).

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

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

---

2. Эпиграмма.

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

Извѣстными сочинителями эпиграммъ въ Элладѣ были *Архилохъ* и

Симонидъ Кеосскій, авторъ знаменитаго двустишія, влагаемаго въ уста павшихъ при Θермопилахъ спартанцевъ:

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

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

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

Приведемъ нѣсколько примѣровъ эпиграммъ Марціала:

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

———

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

———

Все обѣщаешь ты, цѣлую ночь проведя за бутылкой,
Утромъ—не дашь ничего. Пей по утрамъ, Поліонъ!

(Всѣ три перевода *В. Л.*).

———

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

Надежда.

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

———

Знаніе.

Много намъ не нужно знать,
Лишь бы доброе понять

Наказанье.

Наказанье пусть салатъ напоминаетъ:
Въ немъ масло часто уксусъ заглушаетъ.
(Всѣ три перевода *М. П. Ливеровской*).

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

---

3. Анакреонтическая пѣснь.

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

Небо Зевсъ нахмурилъ; страшный снѣгъ идетъ,
И морозъ сковалъ ужъ льдомъ всѣ струи водъ.
. . . . . .
. . . . . .
Разгоняй же стужу, подбавляй огня.
Сладкаго побольше разводи вина.

Изъ эротическихъ пѣсенъ Алкея приведемъ начало утерянаго стихотворенія, обращеннаго къ Сапфо:

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

Въ отвѣтъ на это Сапфо написала:

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

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

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

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

(Переводъ Ѳ. Е. Коршъ).

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

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

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

Безумство и буря въ душѣ—вотъ игральныя кости Эрота.

Или:

Снова въ меня златокудрый Эротъ
Мячикомъ бросилъ пурпурнымъ.

Приведемъ еще прекрасный переводъ Пушкина:

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

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

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

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

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

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

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

(Оба перевода А. А. Фета).

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

---

[1]) Способъ гаданія, вышедшій изъ Вавилона.
[2]) Цѣнный сортъ вина у римлянъ.
[3]) Инахъ первый, по преданію, аргивскій царь.

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

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

Именины.

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

Друзьямъ.

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

---

4. Ода.

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

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

---

[1]) Діонисій назывался δίθυρος=дважды рожденный.

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

Кто палъ въ бою при Θермопилахъ,
Тѣхъ славенъ жребій, чудна ихъ судьба:
Алтарь священный ихъ могила,
Рыданій нѣтъ, но память ихъ жива,
И скорбь о нихъ имъ стала похвалою.
Того надгробья не сотретъ
Ни плѣнъ, ни времени полетъ
Все сокрушающей рукою

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

И безпорядокъ красивый есть часто созданье искусства.

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

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

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

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

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

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

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

---

[1]) Храмъ Януса бездѣйствовалъ въ мирное время.
[2]) т. е. Вакха
[3]) Троянскій Герой Эней, сынъ Анхиза, потомокъ Венеры, по легендѣ эпохи Августа, считался предкомъ римлянъ.

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

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

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

III.

Романтичеекая лирика.

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

1. Рыцарская лирика [1]).

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

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

---

[1]) См. настоящее изданіе т. II, вып. I, стр. 305—36.

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

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

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

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

Политическая лирика провансальцевъ представлена двумя видами—

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

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

* * *

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

* * *

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

* * *

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

* * *

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

Твоею смертью родъ людской спасенъ,
О, Милосердный, долженъ Ты простить
Отъ всѣхъ грѣховъ младого короля
И къ сонму праведныхъ причесть его
Пусть видитъ свѣтъ чертога Твоего.
Гдѣ гнѣва нѣтъ, нѣтъ скорби и страданій.

(*Переводъ М. И. Ливеровской*).

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

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

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

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

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

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

(Переводъ М. И. Ливеровской).

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

Джюльетта.

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

Ромео:

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

(Переводъ Н. П. Грекова).

Но возвратимся къ рыцарской лирикѣ.

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

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

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

Чистотой и прелестью сіяя,
Стройная, въ вѣнкѣ цвѣтовъ душистыхъ,
Въ легкой и красивой праздничной одеждѣ
Женщина идетъ на свѣтлый праздникъ мая,
Словно солнце между звѣздъ лучистыхъ
Средь подругъ своихъ, потупя скромно вѣжды
Что май съ его волшебной красотою
Предъ чистой ясной прелестью такою.
Забывъ цвѣты и звонкихъ птичекъ пѣнье,
Мы на нее глядимъ въ безмолвномъ восхищеньи.

Чтобъ согласиться вы могли со мной,
Пойдемте всѣ сейчасъ на праздникъ мая,
Тамъ буду ждать я вашего рѣшенья.
Блистаетъ май весенней красотою—
Но прелесть женскую веснѣ предпочитая,
Вы правы, о друзья, безъ всякаго сомнѣнья.
И если кто изъ васъ меня спросить рѣшится,
Кого-бъ я легче могъ изъ нихъ лишиться;
Давно ужъ сдѣланъ выборъ мой,—
Пусть лучше мартомъ будетъ май, но я, о женщина,
съ тобой!

(Переводъ М. П. Ливеровской).

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

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

Въ очахъ у рыцарей гроза,
Красавицъ очи—долу.

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

„Цѣпь золотая не по мнѣ!
Отдай ее героямъ,
Которыхъ взоры на войнѣ
Погибель вражьимъ строямъ,
Ее ты канцлеру отдай—
И къ прочимъ ношамъ онъ пускай
Прибавитъ золотую!
Я вольной птицею пою
И звуки мнѣ—отрада!
Они за пѣсню за мою
Мнѣ лучшая награда

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

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

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

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

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

2. Итальянская лирика.

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

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

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

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

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

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

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

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

Не меньшей перемѣнѣ подвергся въ Италіи сервентесъ. Отличи-

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

Въ началѣ жизни школу помню я;
Тамъ насъ, дѣтей безпечныхъ, было много—
Неравная и рѣзвая семья;
Смиренная, одѣтая убого,
Но видомъ величавая жена
Надъ школою надзоръ хранила строго.
Толпою нашею окружена,
Пріятнымъ, сладкимъ голосомъ, бывало,
Съ младенцами бесѣдуетъ она.
Ея чела я помню покрывало,
И очи свѣтлыя какъ небеса;
Но я вникалъ въ ея бесѣды мало.
Меня смущала строгая краса
Ея чела, спокойныхъ устъ и взоровъ,
И полныя святыни словеса.
Дичась ея совѣтовъ и укоровъ,
Я про себя превратно толковалъ
Понятный смыслъ правдивыхъ разговоровъ.
И часто я украдкой убѣгалъ
Въ великолѣпный мракъ чужого сада,
Подъ сводъ искусственный порфирныхъ скалъ.

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

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

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

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

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

(Переводъ В. Костомарова).

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

Роза.

Гдѣ наша роза
Друзья мои'
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори'
Такъ вянетъ младость!
Не говори
Вотъ жизни радость!
Цвѣтку скажи:
Прости, жалѣю'
И на лилею
Намъ укажи.

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

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

3. Лирика романтической школы.

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

a) Возрожденіе народной пѣсни.

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

[1]) Т. е. представленій о богахъ и мірозданіи.

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

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

Злая судьба.

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

(Изъ Бернса переводъ *М. Михайлова*).

Пахарь.

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

(Изъ Бернса переводъ *М. Михайлова).*

Первая потеря

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

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

Кто возвратитъ мнѣ прекрасные дни,
Дни тои поры золотой?

(Изъ Гёте переводъ *М. М.*).

b) Расширеніе лирическихъ формъ и темъ.

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

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

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

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

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

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

Все-же, думаю, сомнѣнья
Вѣрный смыслъ я разглядѣлъ·
Иль не чуешь въ пѣснопѣньѣ,
Что я двойственъ, но и цѣлъ?

(Переводъ *К. Т.*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мы кончили.

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

К. Тіандеръ

II

НѢСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О ПРОИСХОЖДЕНІИ ЧУВСТВА „БЕЗКОНЕЧНАГО“ ВЪ ЧИСТОЙ ЛИРИКѢ.

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

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

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

[1]) См. книгу *Bücher*'а „Arbeit und Rythmus“.

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

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

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

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

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

Д. Овсянико-Куликовскій.

III.

ЛИРИКА НАУЧНО-ФИЛОСОФСКАГО ТВОРЧЕСТВА.

ПОСВЯЩАЮ СВОИМЪ ДРУЗЬЯМЪ

> Мудрый, поскольку онъ разсматривается какъ таковой, едва волнуется душой, но, сознавая по нѣкоторой вѣчной необходимости себя, Бога и вещи, никогда не перестаетъ существовать, а всегда обладаетъ истиннымъ довольствомъ души.
>
> *Спиноза, „Этика", часть пятая, схолія къ положенію XLII*

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

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

Очень удачно была мысль подойти къ ея раскрытію съ точки зрѣнія теоріи эмоціи Джемса-Ланге, связавъ ее съ переживаніями ритма[1]). Соотвѣтствующія работы проф. Овсянико-Куликовскаго пролили много свѣта на эту проблему. Между прочимъ, пришлось натолкнуться на пресловутое эстетическое чувство, которое отчасти разрѣшалось на лирическія эмоціи, отчасти же продолжало оставаться непонятнымъ.

---

[1]) Идея о ритмѣ, какъ основѣ лирическихъ переживаній, не нова, см. напр., IV вып русск пер. (1910) „Физіологич. псих." Вундта, Popular-wissenschaftliche Vorlesungen, s s. 100—123 Маха, и др. Оригинально соединение ритма и эмоціи (въ духѣ Джемса)

Д. Н. Овсянико-Куликовскій предположилъ, что непонятность исчезнетъ, если на этотъ остатокъ посмотрѣть, какъ на эмоціональный рефлексъ экономіи умственныхъ силъ.

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

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

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

1.

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

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

протекающихъ непроизвольно, и сопряженныхъ съ состояніями слабой напряженности.

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

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

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

Курсивъ цитированнаго автора.

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

[1]) „Логическія изслѣдованія“, гл. X перваго тома

[2]) Попытка наложить клеймо такого рода на мысль повторяется отъ мыслителя къ мыслителю. Въ систематическомъ видѣ она проведена напр., у П. П. Лапшина въ его очеркѣ „О возможности вѣчнаго мира въ философіи“, СПБ. 1908 (въ 90 гг въ Журн Мин. Нар. Просв)

или поздно, когда эта экономія всѣми сознается, соотвѣтствующая форма мысли станетъ общепризнанной и единоспасающей истиной.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

Ритмъ данъ въ слѣдующихъ сферахъ: a) въ явленіяхъ того, что Тардъ называлъ интерментальной, коллективной психологіей, и что сводилъ отчасти къ процессу „повтореній“, b) въ явленіяхъ гипноза, внушенія; c) въ явленіяхъ аскетизма: d) въ практикѣ военной жизни e) въ музыкѣ, поэзіи и прочихъ однородныхъ „искусствахъ“, и т. д. [1]).

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

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

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

Картина „повторенія", набросанная съ такимъ блескомъ и живостью Тардомъ, рисуетъ намъ соціальную реализацію явленій ритма. Въ индивидуальномъ переживаніи, гдѣ мы только и можемъ констатировать разыгрывающіеся въ соціальной средѣ политическіе процессы, явленія ритма этого рода сводятся къ тому, что Д. С. Милль, въ трактатѣ „О свободѣ", назвалъ культурнымъ китаизмомъ, и что гораздо опредѣленнѣе отмѣчено проф. Овсянико-Куликовскимъ, когда онъ говоритъ о „психологическомъ мѣщанствѣ": „это достаточно-устойчивое душевное равновѣсіе, пріобрѣтаемое человѣкомъ, когда онъ приспособляется къ окружающей средѣ, со всѣмъ ея культурнымъ, идейнымъ, моральнымъ достояніемъ" [2]).

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

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

b) Ритмъ, данный въ состояніяхъ гипноза, сводится, какъ извѣстно, къ усвоенію личностью тѣхъ или иныхъ однообразныхъ операцій, которыя „выполняются безъ обсужденія, почти автоматически" [4]).

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

---

[1]) „Соціальные законы" русск. пер. 1901 г., стр. 14—15.

[2]) Собр соч т. V „Приложеніе къ статьѣ о Герценѣ. Къ пресловутому вопросу о „мѣщанствѣ", стр. 204; ср. этику Спенсера и дарвинизма.

[3]) Simmel „Die grosstädte und das geistige Leben", цитата изъ „Кризиса соврем. правосознанія" проф Новгородцева, 306.

[4]) Сидисъ „Психологія внушенія" русск. пер. 1902 г., стр. 19. Широкую картину соціальной роли ритма внушенія рисуютъ спеціальныя

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

Потомъ я принимаюсь за рядъ совершенно аналогичныхъ задачъ,

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

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

Достаточно примѣровъ—иначе я усыплю читателя ихъ однообразнымъ ритмомъ [1]).

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

[1]) Легко понять, какъ подобрать другіе.

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

5.

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

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

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

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

---

[1]) Ср. Вл. Соловьевъ „Теоретическая философія" Собр соч., т. VIII.

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

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

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

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

Съ другой стороны логическій составъ познанія обнаруживается въ осо-

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

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

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

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

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

Наконецъ, категорія безконечности, подобно двумъ первымъ „идеямъ“, психологически непредставима: ея суррогатомъ служитъ то, что Гегель называетъ „дурною безконечностью“. Мы не будемъ доказывать, что *въ этомъ представленіи заключена ритмика и лиризмъ*, такъ какъ считаемъ это обоснованнымъ въ замѣчательномъ этюдѣ Д. Н. Овсянико-Куликовскаго „Идея безконечности въ положительной наукѣ и реальномъ искусствѣ“ [1]).

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

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

6.

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

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

[1]) Послѣдній разъ перепечатанъ въ VI т. Собр. соч.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

complètement et aussi exactement que possiblle, un ensemble de lois experimentales“ [1]). Поскольку и до какихъ поръ „теорія“ и „система“ удовлетворяютъ этимъ условіямъ, онѣ—„истинны“. Но если найдены новые способы мыслить, если они лучше, „выгоднѣе“ „работаютъ“—старыя системы—уже поверженные кумиры и, увы! сходятъ только за отбросы, но отнюдь не за развѣнчанныхъ боговъ. Прагматическій цинизмъ и безпринципность самымъ характеромъ работы ученаго возведены въ принципъ цѣлесообразности—единственный принципъ, которому возжигаетъ фиміамъ прагматизмъ.

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

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

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

[1]) La théorie phisique. Son objet et sa structure, Paris 1906, p. 26.

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

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

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

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

7.

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

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

[1]) „Философія какъ мышленіе о мірѣ по принципу наименьшей мѣры силъ“, т. I 1899 г, стр. 18.

[2]) „Очеркъ морали“.

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

[4]) Л. М Лопатинъ „Положительныя задачи философіи“, т I, много странныхъ недоговоренностей въ развитіи этой мысли.

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

Доказывали, что Спиноза-атеистъ [1]). Но „доказательство" зиждилось на методологической ошибкѣ, допущенной въ образованіи понятія „Бога".

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

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

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

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

[2]) „Исторія новой философіи" т. I и статья въ „Прелюдіяхъ".

е перестаетъ существовать, а всегда обладаетъ истиннымъ довольствомъ уши". Это драгоцѣнный даръ всякаго ритма и лиризма, не только философскаго. Спиноза пережилъ его такъ, что навсегда останется образцомъ.

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

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

Т. Райновъ.

ПЯТАЯ ЧАСТЬ.

V.

I.

ПРОЗА.

Проза, какъ особый складъ мысли и рѣчи, въ извѣстныхъ отношеніяхъ противоположенъ поэтическому. Съ этой точки зрѣнія проза тожественна съ наукой. Противоположеніе научнаго закона и поэтическаго типа вполнѣ исчерпываетъ отношеніе между поэзіей и прозой. Это противоположеніе яснѣе всего опредѣлено Вильгельмомъ Гумбольдтомъ: „поэзія беретъ дѣйствительность въ ея наглядномъ проявленіи, въ томъ видѣ, въ какомъ она доступна внутреннимъ и внѣшнимъ чувствамъ, не заботясь о томъ, что собственно дѣлаетъ ее дѣйствительностью, и даже намѣренно отталкивая отъ себя этотъ вопросъ. Переработавъ это наглядное проявленіе дѣйствительности въ образъ, она воплощаетъ въ немъ художественно идеализованное цѣлое. Проза, напротивъ, доискивается въ дѣйствительности именно того, чѣмъ она коренится въ бытіи, тѣхъ нитей, которыми она съ нимъ связана; связавъ, затѣмъ, отвлеченной формулой фактъ съ фактомъ и понятіе съ понятіемъ, она представляетъ ихъ объективную связь въ формѣ идеи“ („О различіи организмовъ etc“). Нельзя противополагать поэзію прозѣ ни съ точки зрѣнія различія субъективности и объективности—разница здѣсь только въ степени,—ни съ точки зрѣнія ихъ вліянія на чувства—эстетическій и эмоціональный характеръ могутъ быть въ высокой степени свойственны и прозѣ,—ни съ точки зрѣнія ихъ матеріала—міръ ирреальный въ нѣкоторыхъ своихъ построеніяхъ доступенъ только прозѣ, наукѣ, а не поэзіи: таковы математическія ученія о многомѣрныхъ пространствахъ, болѣе далекихъ отъ того, что мы называемъ дѣйствительностью, чѣмъ самыя идеальныя измышленія самаго необузданнаго поэта-фантаста. Въ виду этого сходства поэзіи и прозы и по цѣлямъ (познаніе) и по матеріалу (міръ реальный и идеальный), невозможно опредѣлять прозу, какъ „тѣ словесныя произведенія, въ которыхъ, по требованію и для удовлетворенія собственно мыслящей силы души, воспроизводится въ словѣ міръ, дѣйствительный или міръ нашей мысли, съ цѣлью изслѣдовать истину въ области того и другого міра“. Въ этомъ опредѣленіи, выставленномъ старой эстетической теоріей, нѣтъ ничего, что не было бы свойственно и поэзіи. Иное, внѣшнее пониманіе термина прозы—вмѣстѣ съ инымъ пониманіемъ слова поэзія—проводитъ между ними болѣе опредѣленное раз-

личіе: это—отожествленіе поэзіи съ стихами, которое собственно и подало поводъ къ выдѣленію прозы (prorsa, т. е. oratio proversa, рѣчь, свободно стремящаяся впередъ, въ то время какъ стихъ долженъ всегда возвращаться обратно, versus), какъ особаго вида рѣчи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и словесныхъ произведеній. Съ точки зрѣнія науки, которая знаетъ и художественные романы и даже „стихотворенія въ прозѣ“, и дидактическія (т. е. прозаическія) произведенія въ стихахъ, такое дѣленіе принято быть не можетъ, но въ обыденной рѣчи, за отсутствіемъ другихъ терминовъ, оно держится. Необходимо, однако, указать, что и прозаическая рѣчь не такъ „свободна“, какъ это можетъ казаться съ перваго раза: ея структура подчинена своимъ законамъ, болѣе сложнымъ и менѣе уловимымъ, чѣмъ законы стихотворнаго ритма, но тѣмъ не менѣе несомнѣннымъ. Въ ней нѣтъ риѳмы и однообразія стиховъ и стопъ, но есть иныя проявленія внѣшней симметріи и послѣдовательности. На своеобразіе прозаическаго ритма указываетъ съ особенною очевидностью не столько дурная, негармоническая проза, сколько попытка дать прозѣ стихотворный ритмъ (такъ называемая „рубленная проза“), дѣйствующія самымъ антиэстетическимъ образомъ. Дѣленіе прозы на роды и виды (*повѣствованіе*—лѣтопись, записки, біографія, характеристика, некрологъ, исторія; *описаніе*—ученое и художественное, путешествіе; *разсужденіе*—аналитическое и синтетическое, критика; *рѣчь ораторская*—политическая, судебная, академическая, духовная, спичъ), которыми въ современныхъ учебникахъ исчерпывается вся теорія прозы, не имѣетъ ни научнаго значенія, ни дидактическихъ достоинствъ; то, что въ ней есть научнаго, заимствовано изъ логики, остальное—мертвое наслѣдіе старинной риторики

А. Горнфельдъ.

II.

Что такое проза?

Много отвѣтовъ можно получить на поставленный вопросъ. Если обратиться къ школьнику, усвоившему уже главнѣйшія положенія теоріи словесности, то онъ припомнитъ сейчасъ же описаніе, повѣствованіе, разсужденіе и особый видъ послѣдняго—ораторскую рѣчь, съ подраздѣленіемъ ея на продукты духовнаго, политическаго краснорѣчія и т. п. Онъ вспомнитъ еще, что проза прямо противоположна поэзіи, такъ какъ послѣдняя характеризуется вымысломъ, изображаетъ міръ идеальный, возможное, а первая представляетъ воплощеніе дѣйствительности; поэзія опирается на воображеніе, проза обращается къ разсудку. Все это можетъ быть подкрѣплено нелѣпою параллелью двухъ описаній Днѣпра у Гоголя и у Кузнецова, изъ каковой явствуетъ несомнѣнно, что поэзія—тамъ, гдѣ завѣдомо лгутъ (рѣдкая птица перелетитъ Д.), а проза—тамъ, гдѣ сообщаются точныя свѣдѣнія о длинѣ, глубинѣ и т. п. Цѣнность такого разграниченія поэзіи и прозы очевидна для всякаго, и воспитательное воздѣйствіе такого пониманія поэзіи прозы можно прямо назвать вреднымъ.

Во времена Пушкина, Гоголя для иллюстраціи набора словъ, именуемаго поэтической вольностью, допускающей „вымышлять“, цитировали стихи Державина:

На темно-голубомъ эфирѣ
Златая плавала луна.
Въ *серебряной* своей порфирѣ...

Раскатистый смѣхъ дѣятеля 60-хъ годовъ, прошедшаго такую школу, сопровождался такимъ приблизительно разсужденіемъ: поэтамъ можно все говорить: луна у нихъ и золотая и серебряная—одновременно. Они пишутъ больше по ночамъ, когда разсудокъ помрачается, и дѣйствуетъ одна фантазія. А эта творческая фантазія въ школьныхъ руководствахъ по психологіи и до сихъ поръ трактуется, какъ нѣкая сила, создающая изъ дѣйствительныхъ явленій нѣчто въ дѣйствительности несуществующее, напримѣръ, изъ человѣка и лошади—кентавра и т. п. Современный импрессіонизмъ, символизмъ, декаденствующая литература съ ея крайностями легко поддерживаютъ такой взглядъ на противоположность поэзіи и прозы; а старинная піитика, создавшая ученіе о рѣчи украшенной и неукрашенной, до сихъ поръ оказываетъ свое вліяніе на умы очень образованныхъ людей: во время Гоголевскихъ дней намъ приходилось слышать и читать, что Гоголь, кромѣ всего прочаго, и поэтъ (1), а для доказательства высказаннаго положенія приводилось описаніе берега Днѣпра въ запорожской сѣчи передъ выступленіемъ въ походъ. Живость, картинность описанія,—не трудно догадаться,—не указываетъ еще на присутствіе того, что называется поэзіей. Чувство, эмоція могутъ быть вызваны и пресловутой ораторской рѣчью, однимъ изъ видовъ прозаическаго разсужденія, не исключающаго ни описанія, ни повѣствованія.

Рѣчь прямая—проза, хотя бы и украшенная всякими тропами и фигурами, сравненіями, олицетвореніями, противополагалась и противополагается въ школьной наукѣ „языку боговъ“—поэзіи, пѣвучей рѣчи, подчиненной правильному чередованію звучныхъ риѳмъ и отличающейся особымъ музыкальнымъ ритмомъ.

Если отрѣшиться отъ античнаго ученія о стопахъ, ямбахъ, трохеяхъ, дактиляхъ и цезурахъ, если всмотрѣться въ музыкальную структуру прозы, въ синтаксисъ рѣчи, раздѣляющейся на особые акты—рѣчи, такъ называемыя предложенія, то мы увидимъ и здѣсь присутствіе музыкальнаго ритма, и повышеніе и пониженіе, и своего рода цезуру—паузу между отдѣльными единицами музыкальнаго цѣлаго. Для этого нѣтъ надобности изучать періоды, и въ простомъ предложеніи найдется то же, что и въ плавной періодической рѣчи. Но тѣмъ не менѣе такой взглядъ на вещи (поэзія—стихи, музыкальная рѣчь, а проза—нѣтъ стиховъ, не музыкальная рѣчь) является руководящимъ, направляющимъ мысль, и въ силу умственной привычки, вырабатываемой школой и книгой, *поэтъ*—по преимуществу *стихотворецъ*, а переложенная въ стихи проза, по одному внѣшнему признаку—риѳмѣ, вовсе не существенному для поэзіи, относится къ области этой послѣдней, трактуется, какъ поэтическое творчество.

Такое пониманіе поэзіи и прозы въ литературныхъ кругахъ исчезаетъ, уступая мѣсто другому, болѣе удовлетворяющему и требованіямъ логики и фактамъ, наблюдаемымъ въ дѣйствительности, но постоянно сказывается, въ силу своего рода психологической традиціи, отъ которой трудно отдѣлаться, разъ въ языкѣ литературномъ существуютъ слова, выраженія, невольно подсказывающія нашему уму и воображенію проторенныя тропинки. Они могутъ быть невредны для ясности мысли, какъ не сбиваетъ насъ съ толку „солнце сѣло“ рядомъ съ „дитя сѣло“. Но въ отвлеченныхъ вопросахъ принудительная сила такихъ выраженій, со скрытой въ нихъ архаической мыслью, часто отражается на нашихъ представленіяхъ невыгодно: неизбѣжное напр. выраженіе „электрическій токъ“ принуждаетъ мысль думать о жидкости, истеченіи и пр. Мы читаемъ: „гр. А. Н.

Толстой—поэтъ (т. е. стихотворецъ) дебютировалъ недавно въ прозѣ и довольно удачно". А можетъ быть, это надо понимать такъ, что гр. А. Н. Толстой бросилъ риѳмованную прозу и обнаружилъ поэтическое дарованіе въ своихъ разсказахъ.

Какъ бы то ни было, такое пониманіе поэзіи и прозы живетъ рука объ руку съ другимъ избитымъ, *ход*ячимъ, *пошл*ымъ (ходить и пойти по рукамъ—одно и тоже) представленіемъ прозы, какъ чего-то простого, будничнаго, сѣраго, сухого, *неприкрашенной* дѣйствительности, въ отличіе отъ поэзіи, какъ чего-то праздничнаго, необыденнаго, красиваго, изящнаго, живого, яркаго, фантастическаго, изображающаго только то, что было за царя Хмеля, якъ було людей жменя (горсть), за тридевять земель и пр , и отъ чего по усамъ течетъ, да въ ротъ не попадаетъ.

Если въ томъ, о чемъ мы говорили раньше, сказывается преимущественно архаическое наслѣдіе старинной риторики и поэтики, усматривавшихъ, между прочимъ, два вида краснорѣчія: „поэтическаго и прозаическаго" (вмѣсто поэзіи и прозы—два наряда мысли); то въ данномъ случаѣ мы видимъ слѣды миѳическаго мышленія, приписывающаго поэзіи и прозѣ какое-то особое, внѣ человѣка, внѣ его психики, реальное бытіе. Дѣйствительность сама по себѣ ни прозаична, ни поэтична; прозаичны или поэтичны могутъ быть процессы мысли—рѣчи, а не явленія внѣ насъ, сами по себѣ. Когда говорятъ: „ахъ, какая поэтическая мѣстность" и при этомъ невольно приписываютъ этимъ камнямъ, скаламъ, кустамъ можевельника признакъ поэтичности и пр., то происходитъ нѣчто въ родѣ того, какъ, не дѣлая различія между звукомъ и знакомъ (буквою), называютъ буквы, а не звуки, гласными и согласными. Если смѣшенія не происходитъ, то наблюдается тотъ процессъ мысли, который называется *метониміей* (въ старинныхъ учебникахъ стилистики—метонимія—оборотъ рѣчи, тропъ: весь *домъ* переполошился и пр.). Но въ томъ то и дѣло, что такое смѣшеніе происходитъ сплошь и рядомъ, и мы говоримъ и слышимъ о *поэтическомъ* сюжетѣ, о *прозѣ* жизни. Въ этомъ отношеніи поучительна очень картина художника Бакшеева „Житейская проза", на которой изображено обычное чаепитіе въ мелкой чиновничьей, мѣщанской семьѣ, и сѣрые будни и въ лицахъ и въ обстановкѣ схвачены такъ, что вы, не обращая вниманія на подпись къ картинѣ, скажете: какъ это мѣтко, типично, какъ удачно схваченъ образъ тоски, скуки, нудной до тошноты жизни. Тутъ нѣтъ прозы, это—чистая поэзія! А поэтическіе „Сумерки" Мясоѣдова (берегъ моря, темныя скалы, дама съ вѣеромъ въ бѣломъ и мущина съ „поэтической" шевелюрой, вперившій свой взоръ въ туманную даль) могутъ оказаться чистѣйшей прозой въ томъ смыслѣ, что созерцаніе картины не создастъ тревоги мысли, не вызоветъ въ ней движенія, именуемаго поэзіей.

Итакъ, проза можетъ быть въ риѳмованныхъ стихахъ и въ рѣчи, украшенной всяческими тропами и фигурами; ей свойственно заражать чувствомъ читателя или слушателя не хуже поэзіи; ей присуща музыкальность, ритмичность; она является также выраженіемъ дѣйствительности, какъ и поэзія; ей доступно изображеніе фантастическаго, небывалаго, такого, чего не выдумаетъ самый неисправимый фантастъ-поэтъ (сюда же можно отнести клевету, особый видъ прозы, не упоминаемый въ школьныхъ теоріяхъ прозы) Міръ идеальный, міръ понятій, отвлеченій подлежитъ одинаково изображенію поэзіи и прозы. Въ чемъ же разница между этими двумя явленіями рѣчи-мысли?

Для лучшаго, доступнаго намъ въ данный моментъ рѣшенія вопроса

о томъ, что такое проза, необходимо это сложное понятіе, сложное явленіе свести къ элементарнымъ, простѣйшимъ явленіямъ. Исходя изъ положеній, что языкъ есть дѣятельность, что эта дѣятельность носитъ познавательный, теоретическій въ особомъ смыслѣ этого слова характеръ, что поэзія и проза суть явленія языка, мы a priori можемъ заключить, что проза есть какой-то особый родъ этой познавательной, теоретической дѣятельности, преслѣдующій ту же цѣль, тѣ же задачи, что и поэзія, но своимъ особымъ путемъ, характеризуемымъ не особыми формами рѣчи, словами, независимо отъ ихъ психологической сущности, а особымъ состояніемъ мысли, особыми ея движеніями. Образность, конкретность мышленія не составляетъ особой привилегіи поэтической рѣчи; работа, напряженіе воображенія не являются спутниками лишь поэтическаго творчества. Я могу живо представлять себѣ вещи при самомъ прозаическомъ настроеніи, читая, слушая самую прозаическую прозу; работа воображенія, творческой фантазіи неизбѣжна въ геометріи, механикѣ. Образная рѣчь можетъ не разбудить поэзіи въ душѣ, и наоборотъ, es ist eine poesie ohne ſtropen, есть „прозаическія повѣствованія“, встрѣчаются „Жнтейскія прозы“, сопутствуемыя движеніемъ мысли, характернымъ только для поэзіи. Простой голый фактъ, сообщенный мнѣ самымъ сухимъ дѣловитымъ языкомъ, выраженный самыми простыми безцвѣтными словами, можетъ вызвать во мнѣ поэтическое настроеніе, образное поэтическое движеніе мысли: „яблоко *это* упало съ *этой* яблони“ превращается тогда въ поэтическую формулу „яблоко отъ яблони недалеко падаетъ“. Создается характерное поэтическое обобщеніе, захватывающее огромный кругъ человѣческихъ явленій: наслѣдственность, вліяніе среды и пр.

Дѣло не въ живости *представленія* въ психологическомъ смыслѣ этого слова, а въ живости, наличности или отсутствіи того *представленія*, о которомъ мы говорили, разсматривая элементарныя формы поэзіи. Съ этой точки зрѣнія отдѣльныя слова, выраженія въ общей ткани языка дѣлятся на образныя и безóбразныя, сохранившіе *представленіе* и утратившіе его *въ данный моментъ*. Вотъ, присматриваясь къ этимъ элементарнымъ формамъ рѣчи мысли, мы въ словахъ безóбразныхъ будемъ видѣть элементарныя формы прозы. Изучивъ свойства простѣйшихъ явленій прозы, мы лучше разберемся и въ болѣе сложныхъ ея явленіяхъ.

Что же такое представляетъ собой простое, безóбразное слово, прозаическое выраженіе? Выхваченное изъ живой рѣчи, отдѣльное слово не заключаетъ въ себѣ ни прозы, ни поэзіи: „пламя, огонь, вода, кипитъ, бурлитъ, горитъ“ и т. п. Въ простѣйшихъ актахъ рѣчи мысли, выражаемыхъ этими отдѣльными словами, мы наблюдаемъ слѣдующее.

„Пламя! Огонь!“—говоритъ человѣкъ, увидѣвшій начало пожара. „Вода! вода!“ закричали испуганные пассажиры и т. п.

Извѣстное воспріятіе связывается съ готовымъ сочетаніемъ звуковъ, примыкавшихъ къ опредѣленному значенію, представленію объ огнѣ, водѣ, сложившемуся изъ ощущеній зрѣнія, слуха, осязанія и пр. Разложивъ процессъ мысли въ приведенныхъ случаяхъ, мы найдемъ сопоставленіе вновь воспринятаго зрѣніемъ (пламени), а можетъ быть и осязаніемъ, слухомъ (плескъ воды), съ прежде познаннымъ и названнымъ „огонь“, „вода“; вновь воспринятое заняло свое *опредѣленное мѣсто* въ ряду прежнихъ воспріятій, отнесено къ такому-то *роду* явленій, классифицировано и опредѣлено въ сужденіи, происходящемъ съ быстротой молніи: „то, что я вижу, есть огонь, вода“.

При чтеніи, слушаніи, при объясненіи, напр., процесса горѣнія, произнесеніи словъ „пламя, огонь горитъ“ и пр., мы наблюдаемъ тоже сочетаніе звуковъ, непосредственно примыкающихъ къ такъ называемому значенію, т. е. совокупность воспріятій, образующихъ представленія пламени, огня и т. п. Это процессъ мысли, при которомъ наблюдается непосредственная, собственно говоря, кажущаяся непосредственной, связь понятія, представленія съ воспріятіемъ опредѣленныхъ звуковъ (если мы слушаемъ) или съ представленіемъ этого воспріятія (если мы думаемъ, читаемъ глазами). При наблюденіи явленія, словесное сообщеніе, по словамъ Эрнста Маха, является тогда *непроизвольной* связью звуковъ съ сообща наблюдаемыми фактами,—звуковъ, которые становятся затѣмъ *произвольнымъ* обозначеніемъ этихъ фактовъ. Терминъ „словесное сообщеніе“ мы можемъ съ успѣхомъ замѣнить въ данномъ случаѣ терминомъ „прозаическое сообщеніе“, прозаическое мышленіе. Слово является здѣсь своего рода звуковымъ посредникомъ между познаваемымъ (явленіемъ) или сообщаемымъ (фактомъ, явленнымъ раньше) и мыслью познающей (говорящаго или слушающаго). Между словомъ и значеніемъ, словомъ и фактомъ, словомъ и мыслью устанавливается какъ бы прямое сообщеніе. Цѣнность такого прозаическаго слова и вообще краткихъ словесныхъ формулъ прозаическаго типа—въ томъ, что тоже слово, выраженіе, формула, подобно кредитному билету или другой условной цѣнности, можетъ быть превращена въ опредѣленную реальную цѣнность, её можно размѣнять на конкретное представленіе, живой образъ. При словахъ: „каменный, двухэтажный домъ“, „еловый лѣсъ“ я могу остановить свое вниманіе на познаваемомъ, мыслимомъ предметѣ болѣе или менѣе, могу вызвать въ сознаніи рядъ послѣдовательныхъ признаковъ (цвѣтъ, форму, количество оконъ и пр.) и могу ограничиться лишь немногими признаками понятія (качество лѣса, какъ строительнаго матеріала, если я лѣсопромышленникъ; общій колоритъ, если я художникъ-живописецъ и т. п.). Въ томъ и другомъ случаѣ въ мысли человѣка устанавливается тожество готоваго, уже имѣющагося понятія съ познаваемымъ, названнымъ даннымъ словомъ, выраженіемъ. Получается формула: А=Б+В+Г и пр. или А=Б, А=В и т. д „Уравненіе понятія съ познаваемымъ есть его опредѣленіе“, говоритъ Потебня, а „усложненіе этой дѣятельности создаетъ науку“.

Такимъ образомъ прозаическое слово, элементарный прозаическій актъ рѣчи мысли является прототипомъ огромнаго, сложнаго явленія, которое мы можемъ назвать прозой въ собственномъ смыслѣ слова, наукой. Но объ этомъ рѣчь впереди. А теперь обратимъ вниманіе на ту быстроту, съ какой совершается этотъ процессъ мышленія словами—понятіями, какъ можно назвать безóбразныя, прозаическія слова, дававшую поводъ думать, что мы имѣемъ дѣло здѣсь съ чѣмъ-то простымъ, первичнымъ. Эта простота, первичность на самомъ дѣлѣ далеко не такова, какъ намъ кажется. Мы по традиціи повторяемъ слово въ нужныхъ намъ случаяхъ, какъ ребенокъ по традиціи усваиваетъ сложную систему языка, съ его склоненіями, спряженіями. Прежде, чѣмъ стать общими знаками для опредѣленія и классификаціи явленій, слова въ формахъ существительнаго, прилагательнаго, глагола должны были пройти длинный сложный путь преобразованія мысли, усвоенія навыка распредѣлять мысль по категоріямъ предмета, качества, дѣйствія и т. п. Прежде, чѣмъ стать безóбразнымъ, всякое слово было образнымъ, какъ мы увидимъ это въ дальнѣйшемъ. Мы легко теперь, при современномъ состояніи языка, на-

личности въ немъ богатаго запаса прозаическихъ элементовъ, оруду-емъ мыслью, не прибѣгая къ громоздкимъ конкретнымъ представленіямъ. Въ выраженіе „органическая и неорганическая природа“ мы вкладываемъ все доступное нашему познанію, въ понятіяхъ—словахъ „вещь“, „сущность“, „качество“, „явленіе“ мы заключаемъ огромный кругъ того, что называется дѣйствительностью, всего подлежащаго нашему вѣдѣнію. Уже это одно говоритъ намъ о томъ, какое огромное облегченіе мысли человѣка даетъ прозаическое слово.

Уже давно отмѣчено, что всякое свѣжее, новое, образное слово отмѣчаетъ явленіе съ какой-нибудь одной стороны, выдѣляя какой-нибудь одинъ признакъ, кажущійся въ данномъ случаѣ существеннымъ. Мы можемъ забыть, почему назвали такъ „*рукавъ* рѣки“, „*устье* рѣки“, не думать о томъ, почему мы говоримъ „*семейство* растеній“, „электрическій *токъ*“, „*борьба* за существованіе“, „химическое *сродство*“. Огромная масса выраженій, принятыхъ въ наукѣ („*уголовное* дѣло“, „*защита* правъ“ и т. п.), въ обыденной дѣятельности мысли (дерево, домъ, работа, горе и т. п.), отличается все-таки слѣдующею особенностью: каждое такое прозаическое слово обнимаетъ все то, что важно въ какомъ-нибудь *одномъ* отношеніи. Слово „дерево“, являясь точкой прикрѣпленія мысли ботаника, садовода, промышленника, просто человѣка прохожаго, ищущаго тѣни, или хозяина, его посадившаго, каждый разъ соотвѣтствуетъ факту, явленію, разсматриваемому подъ извѣстнымъ угломъ зрѣнія. Правильно употребляя словесные знаки „дерево“, „домъ“, не сознавая обозначенныхъ ими представленій, подобно тому, какъ при быстромъ чтеніи, мы не обращаемъ вниманія на каждую букву въ отдѣльности, мы при этихъ словахъ можемъ обходиться безъ яснаго представленія о томъ, какія это деревья, дома; насъ интересуетъ лишь соотвѣтствіе даннаго явленія извѣстному понятію: мы не мыслимъ ничего *иного*, что можетъ быть занесено въ качествѣ значенія въ словарь, напримѣръ. Благодаря быстротѣ мысли, получается иллюзія тождества слова и понятія, и, благодаря этой иллюзіи, слово замѣщаетъ понятіе, а это послѣднее является замѣстителемъ факта, явленія, дѣйствительности. На этомъ основывается убѣжденіе человѣка, что прозаическое, отвлеченное слово, наука стоитъ близко къ дѣйствительности, есть сама дѣйствительность. На самомъ дѣлѣ мы наблюдаемъ здѣсь слѣды того, что мы назвали въ другомъ мѣстѣ *мемонимичностью*. Мы замѣщаемъ что-нибудь одно другимъ всегда неоднороднымъ. Когда мы говоримъ „выпилъ стаканъ“, т. е. употребляемъ поэтическій оборотъ, достаточно уже обезцвѣченный, не такой, какъ, напримѣръ, „лѣсъ проснулся“, то мы не смѣшиваемъ содержащаго и содержимаго, мы говоримъ такъ потому, что такъ легче, скорѣе, удобнѣе выражается мысль. Еще замѣтнѣе, еще ярче наблюдается это въ прозаическихъ элементахъ рѣчи.

„Языкъ, какъ и алгебра, по выраженію Маха, способствуетъ временному облегченію мысли“. Это примѣнимо прежде всего къ поэтическому творчеству, временно успокаивающему мысль, но оно еще болѣе примѣнимо къ научнымъ опредѣленіямъ, терминамъ, описаніямъ: здѣсь часто, для удобства мысли, распредѣливъ содержаніе ея по извѣстнымъ отдѣламъ, временно облегчивъ себѣ усвоеніе законовъ явленій, человѣкъ замѣняетъ старыя слова новыми, и эта замѣна свидѣтельствуетъ нерѣдко о сдвигѣ мысли на новый путь, о переоцѣнкѣ прежде познаннаго, о назрѣвшей потребности иного объясненія явленій. Работа эта обнаруживается тамъ въ простѣйшихъ явленіяхъ прозаической рѣчи. Такъ, Потебня, на-

примѣръ, въ образованіи такъ называемыхъ безличныхъ предложеній съ однимъ сказуемымъ (безъ подлежащаго, безъ дѣйствующаго предмета, субстанціи) видитъ зародыши умственнаго, научнаго движенія, которое принято называть „энергетическимъ міровоззрѣніемъ“. Такъ подготовляются элементарными прозаическими формами пути широкому философскому движенію мысли.

Наши мѣстоименія, числительныя, рядъ формальныхъ категорій, частей рѣчи приближаютъ языкъ къ тому, что онъ становится „письмомъ понятій“, „алгеброй мысли“, преимущества котораго очевидны, если сопоставить счетъ по пальцамъ, ногамъ, рукамъ, человѣку (для обозначенія двадцати) съ нашей отвлеченной системой счета, съ нашимъ аналитическимъ характеромъ предложенія, позволяющимъ быстро разложить явленіе по категоріямъ качества, дѣйствія, вещи (наступила темная ночь, вспорхнула сѣрая птица).

Итакъ, если подъ прозой разумѣть простой образъ выраженія, то простой и въ лексическомъ и въ синтаксическомъ отношеніи будетъ не первообразный: наблюденія надъ языкомъ, факты исторіи языка убѣждаютъ насъ въ противномъ. Первичная форма мышленія и слова—поэтическая, первичное сужденіе—синтетическое: сначала „конь-воронъ“, а потомъ „конь-вороно́й“.

Сравненіе разнородныхъ, по воспріятію, явленій предшествуетъ всякому установленію связи явленій. Эта основная форма мысли не оставляетъ человѣка никогда, и въ исторіи языка мы наблюдаемъ постоянное измѣненіе значеній слова; въ процессѣ такого измѣненія сравненіе новаго неизвѣстнаго, требующаго названія, съ извѣстнымъ, уже названнымъ, играетъ основную роль. Мы не знаемъ теперь, почему *столъ* названъ *столомъ*, почему съ словами *старый*, *дряхлый*, *ветхій* и т. п. связывается опредѣленное значеніе. Это прозаическія названія явленій, это слова, обозначающія результатъ отвлеченія, слова—понятія. Но если мы попробуемъ отыскать этимологію, происхожденіе такихъ словъ, какъ *понятіе*, *мысль*, *печаль*, *тоска*, *слово*, *законъ*, *затхлый*, *ни зги* и т. п., то мы можемъ, при болѣе или менѣе тщательныхъ поискахъ, установить связь такихъ, напримѣръ, группъ: 1) понятіе—понять, по-ять, вз-ять (схватить), понимать—поймать; 2) мысль, промыслить, промышлять (добывать, ловить), малорус. мысливецъ—охотникъ, сѣверн.-великор. *промышленникъ* тоже охотникъ по преимуществу; 3) печаль—печь, печаль жгучая; 4) *тоска*—нѣчто давящее, щемящее въ родствѣ съ *тиски*, *стиснуть*, *тѣсный*; 5) *слово*—слава (дурная бѣжитъ, хорошая лежитъ), *слыть*, слухъ, слышать и слушать; 6) *законъ*—то, что лежитъ за *кономъ* (рядъ въ игрѣ въ бабки), за предѣломъ, чертой, *началомъ*, исконный—начальный; 7) затхлый—задохлый, дохнуть, задохнуть; 8) ни зги—ни стѣжки (дорожка, тропинка—стеги, црквслав. стези). Изъ простого сопоставленія словъ въ предѣлахъ каждой группы ясно видно: 1) что всякое слово—знакъ, отвлеченное слово было когда-то словомъ—образомъ, конкретнымъ словомъ; 2) что слова въ родѣ *духовный*, *воспріятіе*, *понятіе* и т. п. стали отвлеченными, прозаическими благодаря сравненію явленій міра физическаго, воспринимаемаго внѣшними чувствами и явленій міра духовнаго, психическаго; 3) что это сравненіе забыто, и благодаря этому забвенію значеніе такихъ словъ, какъ *законъ*, *мысль* и т. п. расширилось, углубилось.

Въ этой работѣ постепеннаго отвлеченія мысли, наблюдаемой въ языкѣ,

образовались и такъ называемыя грамматическія категоріи, части рѣчи, изъ которыхъ строится неизбѣжная форма выраженія мысли—предложеніе.

Всѣ эти союзы, предлоги, нарѣчія, такъ называемыя неизмѣняемыя части рѣчи, связки, облегчающія установленіе связи понятій и сужденій, возникли изъ вполнѣ опредѣленныхъ, искреннихъ представленій, забытыхъ совершенно. Никто не думаетъ при словахъ *предъ*, *кромѣ*, *между*, *подъ*, *но-ино* и т. п., о *передкѣ телѣги*, о кромкѣ—каймѣ, о *межѣ* на нивѣ, о печномъ *подѣ*, о чемъ-то *иномъ* и т. п. Мы не можемъ объяснить происхожденіе словъ-связокъ *а*, *и*, *ли*, но они не первообразны, какъ обыкновенно называютъ ихъ въ школьныхъ грамматикахъ. Они производны, они результаты отвлеченія, въ такомъ же смыслѣ, какъ имя существительное, имя прилагательное, глаголъ являются результатомъ расчлененія образа, воспріятія на *предметъ*, *качество*, *дѣйствіе*. *Логическія* категоріи, обязательныя для современной мысли, вырабатывались при участіи языка и подготовляли возможность развитія того, что мы называемъ наукой, научнымъ объясненіемъ явленій, прозаическимъ мышленіемъ. То, что мы наблюдаемъ въ отдѣльныхъ безобразныхъ словахъ, въ образованіи частей рѣчи усложняется, расширяется, и въ результатѣ мы получаемъ прозу-науку, съ ея терминологіей, классификаціей, системами, доказательствами. Здѣсь слово образное вытѣсняется словами—понятіями, отвлеченными выраженіями: здѣсь мысль и слово удаляется отъ дѣйствительности, понимаемой въ смыслѣ непосредственнаго воспріятія.

Въ ткани живого языка, въ обыденной рѣчи, въ разговорѣ постоянно вкрапливаются метафорическія выраженія, рѣчь пересыпается образной поговоркой, пословицей, мысль подкрашивается поэтическимъ сравненіемъ, а при случаѣ цѣлой побасенкой, сказкой: вспомните разговоръ барина Гринева и мужика Пугачева, отвѣтившаго на вопросъ Гринева цѣлой сказкой объ орлѣ и воронѣ. Въ письменной рѣчи, закрѣпляемой печатнымъ станкомъ, среди вороха всякаго рода докладовъ, рефератовъ, дѣловыхъ актовъ, отчетовъ, протоколовъ, газетной и журнальной публицистической литературы, отражающей общественное движеніе, мы наблюдаемъ тоже самое въ болѣе сложной формѣ: поэтическая формула „лѣсъ рубятъ, щепки летятъ“, превращается въ романъ; рядомъ съ прозаическимъ сужденіемъ: „невѣжество является источникомъ большинства преступленій русскаго крестьянина“, мы читаемъ „Злоумышленника“ Чехова. Такимъ образомъ усложненіе образнаго мышленія даетъ поэзію, искусство въ широкомъ смыслѣ слова. Точно также усложненіе прозаическихъ процессовъ мысли, наблюдаемыхъ въ языкѣ, создаетъ науку—прозу. Внѣшняя форма прозаическаго обнаруженія мысли—протоколъ, отчетъ, описаніе явленій природы и жизни человѣка въ учебникѣ, научной монографіи, публицистическая статья въ газетѣ, журналѣ, рѣчь въ защиту или опроверженіе какой-нибудь мысли въ судѣ, въ церкви, въ другомъ общественномъ или государственномъ учрежденіи, литературная критика и т. п. И на вопросъ, что такое проза, въ этомъ смыслѣ легко отвѣтить: это—біографія такого-то дѣятеля, разсказъ о поѣздкѣ на Кавказъ, доказательство геометрической теоремы и т. п.

Всѣ виды научнаго изслѣдованія, научнаго описанія войдутъ въ объемъ понятія о прозѣ.

„Поэзія и проза“ въ элементарныхъ своихъ проявленіяхъ, въ словахъ образныхъ и безобразныхъ и въ сложныхъ произведеніяхъ слова, рѣзко разграничиваются въ моментъ пользованія ими. Поэтому удобнѣе

было говорить не о поэзіи и прозѣ, а о поэтическомъ, художественномъ мышленіи и прозаическомъ, научномъ. Наиболѣе общими категоріями поэтическаго мышленія являются *образъ* и его *примѣненіе*, значеніе; наиболѣе общими категоріями прозы—науки—*фактъ* (явленіе, наблюдаемое или воспроизведенное опытомъ и описанное) и *законъ*, обобщеніе. Вотъ по этимъ общимъ категоріямъ можно вполнѣ точно установить характерныя особенности поэзіи и прозы.

Между *образомъ* и *примѣненіемъ*, съ одной стороны, и *фактомъ* и *закономъ*, съ другой—легко замѣтить глубокое различіе. Въ поэтическомъ произведеніи образъ *относительно* неподвиженъ, *примѣненіе*—весьма измѣнчиво, всегда мѣняется и опредѣлимо лишь въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ примѣненія. Извѣстная сказка Пушкина „О рыбакѣ и рыбкѣ“ пережила до ея обработки поэтомъ много примѣненій уже потому, что съ ея мотивами мы встрѣчаемся у разныхъ народовъ. Весьма возможно, и есть основаніе думать такъ, что сказка эта имѣетъ нѣкоторое отношеніе къ думамъ поэта о Наполеонѣ. Образъ, данный въ баснѣ Крылова „Дубъ и трость“, можетъ получить смыслъ такой: сгибайся въ перегибъ предъ силой, и цѣлъ будешь, но можетъ быть и иное его примѣненіе, не такое жизнерадостно-практическое. Стихотвореніе „Анчаръ“ въ „Затишьѣ“ Тургенева героиня повѣсти Марія Павловна примѣнила совершенно неожиданно, и по своему вѣрно. Получается такое впечатлѣніе, что образъ является какъ бы аккумуляторомъ энергіи, порождающей новыя и новыя примѣненія; между образомъ и значеніемъ, говоритъ Потебня, всегда существуетъ такого рода неравенство, что образъ *менѣе* значенія. Образъ единиченъ, а примѣненій много. Наиболѣе яркими примѣрами такого неравенства могутъ служить міровые образы Прометея, Антигоны, Донъ-Кихота, Гамлета, если вспомнить рядъ толкованій, примѣненій этихъ образовъ въ литературной и философской критикѣ европейскихъ писателей и мыслителей. Установленіе равенства между образомъ А и значеніемъ Х уничтожило бы поэтичность, иносказательность, т. е. или превратило бы образъ въ прозаическое обозначеніе частнаго случая, лишеннаго отношенія къ чему-либо *другому*, болѣе *значительному*, или превратило бы образъ въ научный или историческій фактъ, а значеніе въ законъ. Для лѣтописца легенда о смерти Олега является лишь конкретнымъ случаемъ того, что отъ волхованія сбывается чародѣйство. Для Пушкина лѣтописная легенда въ своеобразной обработкѣ стала поэтическимъ образомъ, имѣвшимъ между прочимъ частное пушкинское примѣненіе: отношеніе его къ Александру I. Извѣстная былина о Святогорѣ и сумочкѣ переметной, буквально понятая слушателями, представляетъ тоже своего рода историческій фактъ; да, въ старину были силачи; но если слушатель на минутку забудетъ о старинѣ стародавней, то образъ Святогора, взявшагося обѣими руками за тягу земную и ушедшаго по колѣни въ землю, можетъ вызвать поэтическое движеніе мысли, напомнитъ какому-нибудь почтенному слушателю его юность, когда и онъ чувствовалъ себя Святогоромъ въ меньшемъ масштабѣ, и о тяжелой крестьянской работѣ, уходившей молодца. Если, читая какой нибудь беллетристическій разсказъ, вы не выходите за предѣлы изображаемаго, не чувствуете въ немъ чего-то общаго, то вы имѣете дѣло съ прозой. Виноватъ ли въ этомъ авторъ или читатель—это другое дѣло.

Значеніе, примѣненіе (Х) по отношенію къ образу (А) есть всегда нѣчто иное, часто даже неоднородное, какъ это мы видимъ въ такъ называемомъ животномъ эпосѣ.

Если поэзія есть по преимуществу иносказаніе, *аллегорія* въ широкомъ смыслѣ слова, то проза, какъ выраженіе элементарнаго наблюденія (куй желѣзо, пока оно раскалено), и проза—наука, какъ цѣлая система наблюденій и опытовъ, стремится стать въ нѣкоторомъ смыслѣ тождесловіемъ, тавтологіей. Если въ поэзіи отношеніе между образомъ и примѣненіемъ можно изобразить формулой A∞X, то въ прозѣ отношеніе факта къ закону выражается лишь уравненіемъ A=X, которое при изслѣдованіи обращается въ тождество 2=2. Къ этому мы еще вернемся. А теперь необходимо остановиться на слѣдующемъ любопытномъ явленіи. Образное, поэтическое слово выцвѣтаетъ, становится бездбразнымъ, поэтическимъ: мы забываемъ почему *подошва* горы, *устье* рѣки такъ названы. Звуки слова примыкаютъ прямо къ значенію, слово обозначаетъ просто *фактъ*, *явленіе*, дѣйствительность. Можетъ ли то же самое случиться съ сложнымъ поэтическимъ образомъ, литературнымъ сюжетомъ, и какъ это бываетъ? Мы приводили раньше примѣры того, какъ одно и тоже произведеніе (былина о Святогорѣ) можетъ вызвать поэтическое движеніе мысли и можетъ остаться чистой прозой, изображающей фактъ. Все дѣло зависитъ отъ того, кто пользуется, отъ уровня его духовнаго развитія. Для ребенка сказка о томъ, какъ мужикъ съ медвѣдемъ сѣяли рѣпу, и т. д. можетъ быть изображеніемъ факта, для человѣка, посвященнаго въ тайны борьбы труда и капитала этотъ сказочный мотивъ можетъ оказаться прекраснымъ поэтическимъ образомъ плутовскаго распредѣленія добытыхъ сообща цѣнностей. Но есть еще одинъ путь обезцвѣченія, вывѣтриванія поэтическихъ образовъ. Когда имя, фамилія, связанная съ литературнымъ типомъ, становится общимъ достояніемъ, какъ Плюшкинъ, Хлестаковъ и пр., то имена эти теряютъ свою красочность и употребляются въ рѣчи, какъ простые бездбразныя слова. Всѣмъ извѣстны вошедшія въ обиходъ простонародной рѣчи собственныя имена Каинъ, Сатана; намъ приходилось слыхать въ одномъ мѣстечкѣ Екатеринославской губерніи бранныя выраженія: „ачъ, якій селадонъ!“—„Бачъ, якій маркобрунъ“. Герои пастушескаго и рыцарскаго романа стали нарицательными именами, вульгаризировались, стали достояніемъ неграмотной толпы, которая не читала никогда этихъ произведеній. Съ звуками „Селадонъ“, „Маркобрунъ“ связывается опредѣленное содержаніе, безъ всякаго отношенія къ образу, который совершенно забытъ: селадонъ—это мягкій, рыхлый человѣкъ, съ лицомъ заспаннымъ, заплывшимъ жиромъ; маркобрунъ—мрачный, надутый, злой и упрямый ворчунъ.

Въ условіи уничтоженія поэтичности, какъ отдѣльнаго поэтическаго слова, такъ и сложнаго поэтическаго образа, косвеннымъ образомъ заключается уже и опредѣленіе прозаическаго мышленія. Поэтическій образъ превращается въ фактъ. Такого яркаго примѣра привести мы не можемъ. Легче гораздо указать обратное. Потебня даетъ въ этомъ отношеніи удивительно простой и ясный образецъ. У Плинія Младшаго въ его естественной исторіи приводится *фактъ*, что у обезьянъ обыкновенно рождается по два дѣтеныша, при чемъ выживаетъ часто одинъ только. Происходитъ это потому, что обезьяна мать одного изъ нихъ любитъ черезчуръ и своими ласками удушаетъ, а нелюбимый остается жить. Прозаическій фактъ становится поэтическимъ образомъ, стоитъ только сказать такъ: „У *одной* обезьяны было два дѣтеныша. Одного изъ нихъ она любила и т. д.“... Фактъ-обобщеніе превращенъ въ *частный* случай тоже обобщающаго характера, но по иному: отъ обезьяны-матери мысль легко шагнетъ въ

сторону матери-женщины, воспитателя-родителя и пр. Образъ будетъ жить въ примѣненіяхъ. Обратный случай можно указать съ нѣкоторымъ рискомъ въ тѣхъ случаяхъ, когда поэтическая легенда становится религіозной догмой, и чистый вымыселъ поэтическій становится въ глазахъ. вѣрующихъ изображеніемъ дѣйствительности, фактомъ. Поэтическая легенда о Буддѣ—для правовѣрныхъ историческійфактъ. Однимъ словомъ, если между образомъ и значеніемъ устанавливается тождественность, то тѣмъ самымъ разрушается поэтичность и возникаетъ проза.

Мы сказали выше, что въ прозѣ, наукѣ все сводится къ установленію тождества: A=X; что наиболѣе общими категоріями прозы являются два общихъ понятія: *фактъ* и законъ; что общая формула всякой прозы-науки есть непремѣнно уравненіе: *фактъ=закону*. Присмотримся теперь къ тому, что надо понимать подъ фактомъ въ данномъ случаѣ. Обыкновенно фактъ отождествляютъ съ комплексомъ воспріятій, или голой дѣйствительностью. Всѣ явленія природы, жизни человѣческой, солнце, море, растеніе, смерть, рожденіе—все это факты, какъ и продукты человѣческой дѣятельности, индустріи: столъ, паровозъ, книга. Фактъ—это *предметъ*, явленіе. Въ процессѣ прозаическаго, научнаго движенія мысли подъ фактомъ мы должны разумѣть нѣчто иное.

„Та вещь кубической формы и пр., говоритъ Потебня, которая *лежитъ предо* мной (пред-метъ), есть не фактъ, а совокупность безчисленнаго множества *фактовъ* и соотвѣтственныхъ законовъ математическихъ, геометрическихъ, механическихъ, физическихъ, химическихъ, естественно-историческихъ и пр., (культурно-историческихъ, ибо свойства стекла, форма и украшенія на чернильницѣ—все это относится къ области исторіи культуры). Отъ *конкретнаго явленія*, (предмета) въ научномъ фактѣ (каждый разъ) остается только то, что имѣетъ отношеніе къ соотвѣтственному закону (математическому, физическому и пр.—поверхность данной чернильницы кубической формы равна суммѣ шести опредѣленныхъ квадратовъ и пр.).

Всякое прозаическое выраженіе мысли есть уравненіе, имѣющее въ огромномъ большинствѣ случаевъ, почти всегда лишь эоистическое, условное значеніе. Сужденіе „земля есть шаръ“ считалось уравненіемъ, равносильнымъ $2\times2=4$ до тѣхъ поръ, пока не потребовалось замѣнить „шаръ“ другимъ понятіемъ „сферическое тѣло“. Что не подходитъ подъ формулу „фактъ=закону“, вызываетъ сомнѣніе, критику, становится заблужденіемъ, наконецъ, и требуетъ отыскиванія новаго тождества. Такое тождество есть тоже идеально, оно является однимъ изъ этаповъ вѣчнаго стремленія къ истинѣ, какъ чему-то объективному, вѣчнаго стремленія къ тождеству, равновѣсію между моей мыслью, обобщеніемъ и установленнымъ въ данный моментъ фактомъ. Безъ постояннаго нарушенія и возстановленія наиболѣе общаго закона тождества небыло бы человѣческой науки, ея постояннаго движенія. „Если бы механическое равновѣсіе было устойчиво, то жизнь была бы смертью въ идеальномъ смыслѣ этого слова; если бы равновѣсіе, спокойствіе было не стремленіемъ только къ нему, то не было бы жизни съ ея ростомъ и умаленіемъ. Случаи продолжительнаго равновѣсія наблюдаются въ такихъ отвлеченныхъ наукахъ, какъ математика.

„Однако, мы можемъ наблюдать случаи продолжительнаго сохраненія равенства между фактами и законами не только въ математическихъ положеніяхъ, въ родѣ: „треугольникъ A—съ точки зрѣнія равенства внутреннихъ угловъ двумъ прямымъ“, но и въ другихъ, въ родѣ: „русское

слово А, кончающееся на согласную“ по отношенію къ положенію, что „всякое такое слово (если оно не заимствовано) потеряло гласную наконцѣ“ или „слово А безъ представленія (безобразное) имѣло нѣкогда представленіе (было образнымъ).

Начерченный на доскѣ треугольникъ АВС будетъ не фактомъ, а точкой прикрѣпленія безчисленнаго множества фактовъ. Фактъ будетъ, если я скажу, что треугольникъ АВС представляетъ мнѣ частный случай, выражаемый закономъ, что „сумма внутреннихъ угловъ равняется двумъ прямымъ“, или что „сумма двухъ сторонъ болѣе третьей стороны“ и т. п. Если я скажу слово „волкъ“, то это еще не будетъ фактомъ языка въ научномъ смыслѣ слова, а точкой прикрѣпленія цѣлаго рода фактовъ, въ томъ числѣ и того, что въ данномъ словѣ „утрачено представленіе“. Подвергая фонетическому анализу это слово, мы увидимъ, что въ немъ характеристично сочетаніе *в.л*, сохранившееся отъ незапамятныхъ временъ, что гласный о (древнее ъ) предшествуетъ плавному звуку *л;* характерно также это *к*, сохранившееся тоже отъ очень древняго періода, тогда какъ въ нѣмецкомъ языкѣ оно сильно измѣнилось (wol-f). Одинъ фонетическій анализъ представляетъ возможность усмотрѣть въ немъ массу фактовъ. Если я скажу что русское слово „волкъ“, разсматриваемое со стороны своего окончанія, есть фактъ, выражаемый закономъ или равный закону, по которому всякое русское незаимствованное слово, оканчивающееся на согласную, непремѣнно имѣло когда-то на концѣ гласную, тогда только я опредѣлю, въ какомъ отношеніи слово „волкъ“ является для меня научнымъ фактомъ.

Потебня такъ формулируетъ это: „Фактъ, понятый въ этомъ смыслѣ, возникаетъ въ мысли изъ болѣе сложныхъ комплексовъ (слово „волкъ“, треугольникъ АВС) одновременно съ возникновеніемъ или возстановленіемъ въ ней закона. „Но если, продолжаетъ Потебня, согласно съ обычнымъ способомъ выраженія, подъ фактомъ разумѣть эти болѣе сложные комплексы, то можно сказать, что научное (прозаическое) мышленіе есть заключеніе отъ факта, какъ частнаго (примѣра), разсматриваемаго въ извѣстномъ отношеніи къ однородному съ ними закону; что законъ *одинаково* выражается во всѣхъ однородныхъ фактахъ; что *законъ неподвиженъ, постояненъ, опредѣленъ*, между тѣмъ какъ *факты*, въ коихъ онъ выражается, *измѣнчивы, подвижны, неопредѣленны*“.

Дѣло, слѣдовательно, въ томъ, что согласно съ обычнымъ способомъ выраженія, подъ фактомъ мы разумѣемъ не частное выраженіе закона, а болѣе сложную величину, комплексы понятій и представленій, отъ которыхъ, какъ намъ кажется, мы доходимъ до законовъ. Подъ измѣнчивостью, подвижностью, неопредѣленностью факта „можно разумѣть то обстоятельство, что для поясненія примѣромъ такого-то свойства треугольника, русскаго слова и пр., мы можемъ взять любой треугольникъ; при добываніи общаго положенія, что всякое слово рождается съ представленіемъ и стремится къ его потерѣ, качество и количество случаевъ, съ коихъ мы начинаемъ изслѣдованіе, не измѣняетъ результата“. Ясно, что если я скажу, что сумма внутреннихъ угловъ треугольника равна двумъ прямымъ, то безразлично, какой треугольникъ я начерчу для того, чтобы демонстрировать это общее положеніе. Въ этомъ смыслѣ можно сказать, что примѣры для общаго закона, устанавливаемаго прозой-наукой, безразличны. Выставляя извѣстное положеніе, я, съ точки зрѣнія дидактической, могу затрудняться въ выборѣ примѣра, но для дѣла, повторяемъ, примѣръ безразличенъ. Я хочу,

положимъ, доказать, что всѣ слова въ рускомъ языкѣ, оканчивающіеся нынѣ на согласную, оканчивались когда-то на гласную; я выбираю отдѣльное слово, положимъ „волкъ“ потому, что оно первымъ пришло мнѣ въ голову или потому еще, что для моихъ собесѣдниковъ анализъ этого слова доступнѣе, легче, яснѣе.

Намъ необходимо остановиться на различіи между научнымъ фактомъ и поэтическимъ образомъ еще нѣсколько.

Если мнѣ нужно установить понятіе о рыбѣ, создать рядъ научныхъ положеній объ этой зоологической разновидности, то безразличіе взятаго для анализа экземпляра означаетъ еще и то, что въ мысли я допускаю сосуществованіе безконечнаго ряда однородныхъ фактовъ Единичное является общимъ, представителемъ ряда, въ которомъ я предполагаю $a=a_1,=a_2$ и т. д. Вся совокупность рыбъ будетъ служить выраженіемъ извѣстнаго общаго положенія Прозаическое описаніе имѣетъ конечною цѣлью установленіе опредѣленнаго мѣста даннаго явленія въ ряду другихъ явленій. Безконечный рядъ фактовъ замѣняется единичнымъ случаемъ, связаннымъ съ опредѣленнымъ фактомъ, въ которомъ и заключается вся суть дѣла. Въ поэтическомъ описаніи мы имѣемъ нѣчто другое. Тамъ нѣтъ этой связи образа съ опредѣленной идеей, опредѣленнымъ общимъ положеніемъ, тамъ мы не можемъ сказать: эта картина, этотъ образъ значитъ то-то и больше ничего Поэтическій образъ „можетъ быть вѣрнымъ воспроизведеніемъ дѣйствительности, т. е. со стороны своего содержанія не заключать ничего въ себѣ такого, чего не могло бы заключаться въ самой трезвой научной мысли“, или „въ самомъ обыденномъ, прозаическомъ воспріятіи“, не имѣющемъ никакой цѣны. Потебня приводитъ великолѣпный примѣръ— стихотвореніе Фета:

Облакомъ волнистымъ
Пыль встаетъ вдали;
Конный или пѣшій—
Невидать въ пыли.
Вижу: кто-то скачетъ
На лихомъ конѣ
Другъ мой, другъ далекій,
Вспомни обо мнѣ.

Тутъ описано носомнѣнно единичное воспріятіе обыденнаго свойства. Но форма насъ „настраиваетъ“, и мы видимъ въ немъ уже не изображеніе единичнаго случая, совершенно незначительнаго по своей обычности. Какой общій выводъ мы можемъ сдѣлать изъ него? Развѣ, что всегда, молъ, подымается пыль, когда въ сухую пору кто-нибудь скачетъ по проселку. Это описаніе является для насъ знакомъ, символомъ неопредѣленнаго ряда подобныхъ положеній и связанныхъ съ нимъ чувствъ. Идеальная схема движенія мысли, въ данномъ случаѣ поэтическаго, такова: постоянно новыя примѣненія образа съ другимъ, столь же типичнымъ образомъ.

Если въ прозѣ-наукѣ $2\times2=4$ обязательно всегда, иначе не будетъ науки, то, да простятъ мнѣ это выраженіе, въ поэзіи 2×2 будетъ и 5 и 7 и т. д., т е. всегда больше. Что бы было, если бы персонажи „Горя отъ ума“ были только портретами москвичей, описанныхъ Пыляевымъ въ его книгѣ „Старая Москва“? Въ томъ то и дѣло, что Молчалинъ грибоѣдовскій не равенъ только Молчалину Пыляевскому, т. е. 2×2 равно не 4, а чему то большему, цѣлому ряду Молчалиныхъ. Установленіе равенства между образомъ и значеніемъ, примѣненіемъ, какъ мы уже гово-

рили, превратило бы образъ въ прозаическое описаніе частнаго случая, лишеннаго отношенія къ чему-либо другому, превратило бы его въ историческій, т. е. научный фактъ, а значеніе въ законъ: да, были такіе-то люди въ такую-то эпоху.

Если законъ одинаково выражается во всѣхъ однородныхъ фактахъ, частныхъ случаяхъ; если законъ представляетъ нѣчто постоянное, неподвижное въ то время, какъ факты, въ которыхъ онъ выражается относительно своихъ перемѣнчивыхъ частей подвижны, измѣнчивы: если для научной, прозаической мысли примѣръ безразличенъ, ибо за нимъ стоитъ вся совокупность однородныхъ частныхъ случаевъ,—то научное мышленіе, стоящее на извѣстной высотѣ, отличается отъ обыденнаго, житейскаго огромной экономіей мысли, большей производительностью труда: тяжелые слитки не только золота, серебра, а и мѣди замѣняются банковыми билетами. Здѣсь проза сходится съ поэзіей въ одномъ отношеніи: тамъ общее положеніе замѣняетъ безразличные частные случаи, здѣсь образъ является представителемъ безконечнаго ряда случаевъ, часто не однородныхъ.

Отношеніе частнаго случая къ закону доказывается посредствомъ разложенія частнаго случая, превращенія его въ научный фактъ. Словесное выраженіе этого разложенія всегда будетъ, по словамъ Маха, описаніе. Точность и полнота анализа есть главное условіе *убѣдительности*. единственная мѣра научной силы *доказательства*. Въ наукахъ или научномъ мышленіи, имѣющемъ дѣло съ предметами болѣе конкретными, чѣмъ линія, треугольникъ, число (продукты нашего отвлеченія) не носитъ характера абсолютной убѣдительности, потому что комплексы признаковъ, т. е. вещи, изъ которыхъ мы стремимся выдѣлить научный фактъ, не могутъ быть обняты, исчерпаны въ анализѣ. Полное доказательство возможно лишь въ математикѣ, въ которой все сводится къ формулѣ а=в, которая имѣетъ дѣло лишь съ продуктами нашего отвлеченія. Въ природѣ нѣтъ безусловнаго равенства между извѣстными комплексами признаковъ, предметами, явленіями, которые мы лишь считаемъ однородными, какъ нѣтъ треугольниковъ, линій, точекъ, единицъ. Въ ней нѣтъ причинной зависимости, а есть только сосуществованіе и послѣдовательность, изъ которыхъ мы выводимъ заключеніе, устанавливаемъ причины и слѣдствія.

Объяснить явленіе, установить законъ, выяснить причинную зависимость, значитъ ни болѣе ни менѣе, какъ дать возможно краткое, отвлеченное описаніе явленія, установить, по выраженію Маха, параллель между непривычнымъ рядомъ фактовъ, описанныхъ научно явленій, и рядомъ *привычныхъ* мыслей, ставшихъ своего рода умственнымъ обычаемъ. Когда мы говоримъ: „явленіе совершается по такому-то закону“, то это значитъ лишь, что данному ряду проанализированныхъ фактовъ параллеленъ рядъ привычныхъ мыслей. Какъ только расширяющійся путемъ анализа опытъ нарушаетъ эту параллельность, сейчасъ же въ рядъ мыслей, понятій, сужденій вносится наименьшее изъ возможныхъ видоизмѣненій, которое достаточно для сохраненія параллели, тождества. Законъ, такимъ образомъ, является лишь *относительно* неподвиженъ. Наконецъ, когда частичныя измѣненія, поправки недостаточны для сохраненія тождества, вся мысль, законъ, сужденіе отбрасывается и замѣняется новой, старая истина становится ложью; эта своего рода умственная революція наблюдается всякій разъ при такъ называемыхъ великихъ открытіяхъ, подготовляемыхъ накопленіемъ новыхъ наблюденій, необычныхъ. Въ то время

какъ параллель между рядомъ фактовъ и привычныхъ мыслей у Галилея была нарушена, возможно, что у его искреннихъ противниковъ она еще существовала.

Въ этомъ стремленіи къ тождеству заключается движеніе науки, въ этомъ же и трагедія жизни человѣчества, народа, въ области научнаго прозаическаго мышленія. То, что необходимо было, что добыто было цѣною пота и крови, надо имѣть мужество отбросить, какъ ненужный хламъ. Цѣль прозы-науки—вѣчная, постоянная переоцѣнка цѣнностей съ постоянной мыслью о томъ, что сейчасъ добытая непреложная истина въ отдаленномъ будущемъ потребуетъ поправки и весьма существенной, а можетъ быть окажется и заблужденіемъ. Утѣшеніемъ можетъ служить лишь то, что научное прозаическое мышленіе увеличиваетъ производительность умственной работы, облегчая ее тѣмъ, что къ нашимъ услугамъ предоставляются все болѣе и болѣе испытанные методы мышленія; что намъ даются объединенныя данныя огромнаго чужого опыта и тѣмъ самымъ дается возможность согласовать свои мысли и наблюденія со все расширяющимся коллективнымъ опытомъ; что мы все болѣе и болѣе пріучаемся въ предѣлахъ всеобъемлющей субъективности человѣческой мысли разграничивать область субъективнаго, временнаго, и объективнаго, постояннаго, вѣчнаго и не творимъ кумира изъ своихъ понятій, убѣжденій.

Характерной чертой прозы, какъ и характерной особенностью прозаическаго слова является то, что мысль движется по протореннымъ колеямъ, что образуются привычки мысли быстро распредѣлять содержимое душевной нашей жизни, наши воспріятія, попросту сказать, *думать*, затрачивая на это весьма мало сравнительно съ тѣмъ, когда мы испытываемъ сомнѣніе, встрѣчаемъ препятствіе, переживаемъ необходимость *найти* слово для даннаго *явленія*. Съ этой точки зрѣнія языкъ является огромной лабораторіей науки, т. е. процессомъ непрерывнаго научнаго мышленія, и искусства, поэзіи, процессомъ постояннаго созданія открытія новыхъ словъ. Конечная цѣль и прозы и науки—идеализація дѣйствительности, стремленіе малымъ знакомъ охватить огромную дѣйствительность. Находясь въ постоянномъ взаимодѣйствіи, оба процесса—поэзія и проза отличаются съ этой точки зрѣнія только видовыми признаками.

Въ основѣ поэзіи и прозы лежитъ дѣйствительность, понимаемая, какъ комплексы нашихъ воспріятій. И поэзія и проза предполагаютъ стремленіе внести связь, законченность, систему въ разнообразіе чувственныхъ данныхъ. Въ конечномъ результатѣ и той и другой получается идеализація дѣйствительности, извѣстное отвлеченіе. Аналогія, составляющая основной принципъ всякаго человѣческаго мышленія, неизбѣжна и поэзіи и въ прозѣ; сравненіе, столь неизбѣжное въ поэзіи, какъ мышленіе образами, является въ то же время и методическимъ пріемомъ въ наукѣ. Но существуютъ особенности прозаическаго настроенія мысли, требующія привычныхъ прозаическихъ формъ, называемыхъ обыкновенно логическими формами; и мы видимъ, что эти прозаическія настроенія достигаютъ въ наукѣ-прозѣ полной опредѣленности и противоположности поэзіи.

Въ поэтическомъ настроеніи мысли прежде всего отсутствуетъ потребность въ установленіи категорическаго согласія или несогласія моей мысли съ установившимся коллективнымъ опытомъ, какъ отсутствуетъ вѣра въ объективность, истинность мысли, характерная не только для науки на раннихъ ступеняхъ развитія человѣчества, но и для науки современнаго культурнаго человѣчества. Потребность считать законъ, свое

обобщеніе, лежащимъ внѣ насъ, управляющимъ явленіями природы выражается въ томъ, что проза отождествляется съ самой дѣйствительностью, прозаическое выраженіе мысли считается, по меньшей мѣрѣ, чѣмъ-то прямо примыкающимъ къ этой дѣйствительности. Призрачность объективности въ этомъ смыслѣ можетъ сознаваться мной, но мнѣ необходима эта объективность, мнѣ надо въ данный моментъ сотворить кумиръ изъ своихъ и чужихъ мыслей, мнѣ необходима, для меня обязательна формула, положимъ: „преступленья русскаго простонародья являются слѣдствіемъ его невѣжества“, и я долженъ это доказать, повѣрить, чтобы не было никакихъ сомнѣній, что въ данномъ случаѣ обобщеніе-законъ равняется факту или фактамъ.

„Совершеннѣйшій образецъ научнаго обобщенія есть ариѳметическій итогъ“, говоритъ Потебня. Научное доказательство есть непремѣнно доказательство общаго положенія. Какъ повѣрка итога состоитъ въ дѣйствіи обратномъ тому, коимъ онъ полученъ; такъ вообще научное доказательство есть разложеніе общаго положенія на частности, изъ котораго оно состоитъ.

Повторяя трижды обобщеніе 7, получимъ 21 ($7+7+7=21$ или $3\times7=21$). Доказательствомъ вѣрности 21, какъ результата этихъ дѣйствій, служитъ $\frac{21}{3}=7$ и $\frac{21}{7}=3$. Совершенное доказательство, т. е. разложеніе общаго положенія (итога, суммы) безъ остатка, можетъ имѣть мѣсто только въ той области знанія, въ которой единица идеальна и равенство слагаемыхъ безусловно. Такова математика въ предѣлахъ конечныхъ величинъ и логика, насколько она есть обобщеніе математическихъ пріемовъ мышленія. Точность доказательства уменьшается по мѣрѣ того, какъ увеличивается неопредѣлимость числа слагаемыхъ и неравенство ихъ между собою“.

Когда берется конкретный фактъ въ прозѣ, то требуется превратить его въ научный примѣръ, сдѣлать его частью цѣлаго, которое мы называемъ научнымъ доказательствомъ, необходимо такое отвлеченіе, чтобы мы могли сказать слово „всякій“, „всѣ“, „всегда“ или „никакой“, „никто“, „никогда“, чтобы примѣръ чувствовался единицей, изъ повторенія которой получается общее, сумма. Желая доказать, что „всѣ птицы обладаютъ характернымъ устройствомъ двухъ паръ конечностей, мы должны изъ конкретнаго факта, любой птицы, выдѣлить то, что повторяется во всякой птицѣ.

Поэтическій образъ ничего не доказываетъ. Чеховскій „злоумышленникъ“, соотвѣтствующій, по своему содержанію, приведенной выше формулѣ, можетъ быть приведенъ лишь какъ иллюстрація къ общему положенію, можетъ лишь возбудить желаніе произвести прозаическое, научное изслѣдованіе, заняться статистикой преступленій, показать, въ какомъ направленіи надо искать рѣшеніе вопроса, но самый образъ не рѣшаетъ вопроса, а только ставитъ его, не доказываетъ, а *показываетъ*. Значеніе любого поэтическаго образа, т. е. вереница мыслей, чувствъ, представленій изъ запаса прежнихъ переживаній связывается съ этимъ образомъ такъ, что мы говоримъ о правдивости, вѣрности изображенія, мѣткости его, красотѣ, не разлагая его, не прибѣгая къ полному и точному анализу. Для многихъ поэтическихъ изображеній, простыхъ и сложныхъ, такой анализъ, не только невозможенъ, но и ненуженъ, безсмысленъ. Кому, напримѣръ, нужно каждый разъ въ моментъ выраженія мысли

„угасло веселье“ устанавливать тождество „свѣта“ и „веселья“? Кому изъ рядовыхъ читателей „Мертвыхъ душъ“ въ моментъ пользованія созданными художникомъ образами нужно разложеніе этихъ образовъ на частности явленій помѣщичьей и человѣческой жизни 30-хъ годовъ? Цѣнность ихъ, какъ поэтическихъ созданій, не зависитъ отъ такого анализа. Поэтическая правда образа состоитъ лишь въ его способности вызывать въ мысли извѣстное значеніе, а не въ повѣркѣ тожества между нимъ и этимъ значеніемъ. Связь образа и значенія не доказываатся, а чувствуется, и это чувство, ощущеніе мы переживаемъ въ каждомъ случаѣ красиваго, мѣткаго поэтическаго слова, сложнаго образа, способнаго создавать значеніе, способнаго дѣлать единичное, индивидуальное замѣстителемъ безконечнаго ряда явленій. Безъ усилій анализа единичное становится общимъ чрезъ посредство частнаго.

Я могу себѣ представить лицо, пейзажъ (при чтеніи художественнаго произведенія), которыхъ вы не видите, и это лицо, пейзажъ говорятъ мнѣ многое. Могу ли я доказать, почему это такъ? Въ намѣреніе художника это не входило, какъ не входитъ стремленіе доказать при помощи образа вѣрность, правильность извѣстной мысли. Но бываетъ такое прозаическое настроеніе мысли, когда художникъ заранѣе, такъ сказать, рѣшаетъ доказать извѣстную мысль, провести идею, изобразить примѣръ, изъ котораго вытекаетъ только то, что нужно доказать. Тутъ мы будемъ имѣть дѣло съ самой настоящей прозой. Но, если писатель, выбравъ примѣръ для подтвержденія общаго положенія, станетъ находить удовольствіе въ изображеніи примѣра, увлеченный этимъ удовольствіемъ, сообщитъ своему примѣру жизненную конкретность, то неизбѣжно произойдетъ то, что въ примѣрѣ будетъ больше чертъ, чѣмъ нужно для поясненія, доказательства общей мысли, что прозаическій примѣръ превратится въ поэтическій образъ, который даетъ больше или совсѣмъ не то, что должно было сказать. Подъ вліяніемъ натуры дидактическая, прозаическая цѣль станетъ чѣмъ-то второстепеннымъ и художникъ, а съ нимъ и читатель будетъ удаляться отъ прозы въ сторону чистой поэзіи. Исторія литературы знаетъ рядъ случаевъ, когда дидактическая поэзія трибуновъ правъ человѣческихъ, благодаря указаннымъ условіямъ, превращалась въ чистую поэзію самаго высокаго качества.

Итакъ, существуютъ переходныя ступени отъ поэзіи къ прозѣ и часто трудно бываетъ указать, гдѣ начинается проза и гдѣ кончается поэзія. Но дифференцированіе прозы и поэзіи, возникшее еще въ глубокой древности на почвѣ миѳическаго мышленія, привело къ сложнымъ формамъ современной мысли, пользующейся поперемѣнно то тѣми, то другими пріемами выраженія, построенія цѣлаго. Наиболѣе общимъ внѣшнимъ признакомъ сложнаго поэтическаго произведенія служитъ своего рода паратактическій строй: образы картины идутъ одна за другой, и связь между ними устанавливается мыслью безъ посредства особыхъ связывающихъ моментовъ; мосты между ними перекидываются мыслью безъ указки художника. Наиболѣе общимъ признакомъ сложнаго прозаическаго произведенія является синтактическій строй: общія положенія, частные случаи, доказательства не вытягиваются въ цѣпь, но, какъ бы взаимно поддерживая другъ друга, связываются по принципу подчиненія, и это выражается въ структурѣ рѣчи, носящей особый книжный, отвлеченный характеръ съ его сложными предложеніями, періодами.

В. Харціевъ

III.

Фигура въ поэтикѣ и риторикѣ.

По аналогіи съ опредѣленными предустановленными формами движеній—такъ называемыми фигурами въ танцахъ, старые грамматики дали названіе фигуры такимъ же типичнымъ формамъ движенія рѣчи Ученіе о фигурахъ—одна изъ наиболѣе древнихъ и детально разработанныхъ частей теоріи словесности; но попытки внести въ него методы научныхъ изысканій относятся къ болѣе позднему времени. Основныя начала современной теоріи фигуръ—находящейся еще въ зачаткѣ, подобно прочимъ частямъ теоріи словесности—сводятся къ слѣдующимъ вопросамъ: каково отношеніе фигуръ къ тропамъ; какова ихъ роль въ языкѣ обиходномъ и литературномъ и въ его развитіи; представляютъ или онѣ собой искусственныя отклоненія отъ обычныхъ формъ рѣчи или нѣтъ; какія душевныя движенія и логическія формы лежатъ въ основѣ ихъ; можно-ли ихъ считать „украшеніями“ рѣчи; каково ихъ дѣйствіе на читателя (слушателя): наконецъ, виды фигуры и ихъ классификація, и отношеніе ихъ къ тропамъ. Тропъ есть форма поэтическаго мышленія; фигура есть форма рѣчи. Тропы имѣютъ результатомъ обогащеніе мысли извѣстнымъ новымъ содержаніемъ; фигура —опредѣленные обороты рѣчи, разсчитанные на извѣстное дѣйствіе, но не вносящіе въ содержаніе ничего новаго, расширяющаго познаніе Онѣ служатъ выраженіемъ эмоціональнаго движенія въ говорящемъ и средствомъ передачи тона и степени его настроенія слушателю. Это достигается своеобразной группировкой словъ и выраженій (антитеза, градація), условнымъ сообщеніемъ имъ особеннаго смысла (иронія, гипербола) и т. п. Подобно фигурѣ въ пляскѣ, фигура первоначально является естественнымъ движеніемъ; оно получаетъ красоту и доставляетъ эстетическое наслажденіе вслѣдствіе сопровождающаго его чувства сбереженія энергіи, затраченной наиболѣе цѣлесообразнымъ способомъ. Эта роль экономіи силы въ значеніи фигуры подмѣчена и хорошо выяснена въ „Философіи слога“ Спенсера. „Въ основѣ всѣхъ правилъ, опредѣляющихъ выборъ и употребленіе словъ, мы находимъ тоже главное требованіе—сбереженіе вниманія. Дѣйствительно, фигуры рѣчи потому-то именно и употребляются, что онѣ такъ хорошо отвѣчаютъ этому требованію. Довести умъ легчайшимъ путемъ до желаемаго понятія есть во многихъ случаяхъ единственная и во всѣхъ случаяхъ главная ихъ роль“. Приведемъ еще его психологическое объясненіе фигуры *антитезы*. „Всякій знаетъ, что черное пятно на бѣломъ полѣ кажется еще чернѣе, а бѣлое пятно на черномъ полѣ еще бѣлѣе; такъ какъ черный и бѣлый цвѣта сами по себѣ не измѣнились, то единственная причина, которой можно приписать это усиленіе, есть различіе въ ихъ дѣйствіи на насъ, зависящее отъ различныхъ состояній нашихъ способностей; сопоставленіе двухъ мыслей, противоположныхъ одна другой въ какой-нибудь рѣзкой чертѣ, обезпечиваетъ успѣхъ впечатлѣнія“. Подобно другимъ пріемамъ сбереженія силы, фигуры запоминаются, остаются въ языкѣ, группируются наблюденіемъ и становятся объектомъ традиціи, то безсознательной, то сознательной. Во всякомъ случаѣ въ употребленіе ихъ входитъ элементъ преднамѣренности въ бо̀льшей степени, чѣмъ, напримѣръ, въ примѣненіи троповъ. Въ этомъ есть какъ-бы нѣкоторое противорѣчіе: съ одной стороны фигуры искусственны, съ другой фигуры—особенность эмоціональной рѣчи. Но противорѣчіе это—только кажущееся: фигура

искусственна лишь въ томъ смыслѣ, что составляетъ одну—соотвѣтственную данному случаю—изъ возможныхъ формъ выраженія готовой мысли. Употребляя въ рѣчи гиперболу, мы сознаемъ, что, строго говоря, она не соотвѣтствуетъ дѣйствительности—но въ ней *разряжается* наше внутреннее напряженіе; въ сознательномъ преувеличеніи мы находимъ лучшую форму для сообщенія другому нашего настроенія. Старая риторика, болѣе поучавшая сочиненію сообразныхъ съ школьными догматами произведеній, чѣмъ изучавшая процессъ созданія произведеній существующихъ, воспитала совершенно ложное представленіе, будто теорія фигуръ имѣетъ дѣло съ особыми словесными ухищреніями, составляющими особенность рѣчи ораторской или поэтической, вообще искусственной. На самомъ дѣлѣ достаточно вдуматься въ психологическое значеніе каждой фигуры, чтобы видѣть, что самая простая обиходная рѣчь не можетъ обойтись безъ нихъ, какъ не обходится и безъ троповъ. Фигуры чаще бываютъ дѣломъ разсчета и потому въ языкѣ литературномъ онѣ болѣе искусственны, чѣмъ тропы: по существу и обиходная рѣчь подчинена принципу цѣлесообразности, и она пестритъ фигурами, разнообразными, глядя по человѣку. У простого человѣка, достигающаго выразительности повышеніемъ тона, встрѣчаются фигуры, приспособленныя къ выраженію чувствъ—напр. восклицаніе; человѣкъ разсуждающій чаще пользуется различными фигурами расположенія мыслей. Первобытный, эмоціональный языкъ бываетъ полонъ соотвѣтственныхъ фигуръ; это даетъ французскимъ теоретикамъ поводъ напоминать объ афоризмѣ: „на рынкѣ за день создается больше фигуръ, чѣмъ въ академіи за годъ". Они охотно цитируютъ также сочиненный Мармонтелемъ монологъ, состоящій изъ образцовъ различныхъ фигуръ. Крестьянинъ сердится на жену: „когда я говорю да, она говоритъ нѣтъ; утромъ и вечеромъ, ночью и днемъ (*антитеза*) она только и знаетъ, что бранится. Никогда, никогда (*повтореніе*) нѣтъ съ ней покоя. Скажи, несчастная (*обращеніе*), чѣмъ я передъ тобою провинился (*вопрошеніе*)? О небо, что за безуміе было жениться на ней (*восклицаніе*)! Лучше-бы мнѣ утопиться (*пожеланіе*)... О, она плачетъ—я виноватъ, какъ видите (*иронія*)... Всѣмъ извѣстно, что я дурной, что я злодѣй, что я притѣсняю тебя, что я тебя бью, что я убійца (*усугубленіе*)" и т. п. Уже это обиліе фигуръ въ безыскусственной рѣчи взволнованнаго человѣка показываетъ, какъ мало можно ихъ считать—вслѣдъ за старой риторикой и школьной теоріей словесности—*украшеніями* рѣчи, чѣмъ-то извнѣ къ ней приложеннымъ, чтобы сдѣлать ее красивѣе (напр. Лебедевъ: „фигуральный образъ выраженія отступаетъ отъ обычнаго и простого; онъ представляетъ предметы и мысли въ формѣ особенно изящныхъ и красивыхъ оборотовъ" и т. д.). Органически связанныя съ существомъ рѣчи, фигуры представляютъ собою орудіе выразительности: онѣ дѣлаютъ ее опредѣленнѣе, сильнѣе, яснѣе, ярче, убѣдительнѣе, цѣлесообразнѣе—и въ этомъ смыслѣ, пожалуй, могутъ быть названы украшеніемъ рѣчи.—Попытки классифицировать фигуры весьма многочисленны и разнообразны, объединяя различный матеріалъ и основываясь на различныхъ принципахъ. Наименѣе удачными должны быть признаны традиціоныя французскія классификаціи, въ которыя едва-ли внесено какое-либо живое измѣненіе со временъ „Принциповъ" Батте и „Лицея" Лагарпа, повторившихъ александрійскую риторику. У французовъ до сихъ поръ различаютъ фигуры *мысленныя* (f. de pensées), гдѣ главную роль играетъ мысль или чувство, безъ отношенія къ словамъ, ихъ выражающимъ, и фигуры *словесныя*, (f. de mots), имѣющія связь съ самымъ матеріаломъ

изображенія и теряющія характеръ фигуры, разъ что измѣнено выраженіе. Фигуры мысленныя дѣлятся на три категоріи: 1) фигуры, наиболѣе свойственныя доказательству (около двадцати видовъ, въ томъ числѣ сравненіе, распредѣленіе, повтореніе, уступка); 2) фигуры, свойственныя страсти (восклицаніе, вопрошеніе, обращеніе, прозопопея и т. п.) и 3) фигура украшенія (восхожденіе, намекъ, эвфемизмъ, иронія, гипербола и т. п.). Фигуры словесныя дѣлятся также на три категоріи: 1) тропы, 2) фигуры выраженія или собственно словесныя фигуры (повтореніе, ономатопея и др.) и 3) фигуры грамматическія (плеоназмъ, инверсія, анаколуѳія и т. д.). Очевидно, никакого научнаго значенія эта система, раздѣляющая слитное и объединяющая несоединимое, имѣть не можетъ Болѣе удачны различныя нѣмецкія системы, самымъ разнообразіемъ своимъ показывающія, однако, какъ недостаточно опредѣлены основныя понятія и матеріалъ изслѣдованія Здѣсь мы встрѣчаемъ, по крайней мѣрѣ, довольно ясное разграниченіе троповъ и фигуръ и болѣе или менѣе опредѣленный принципъ дѣленія, и можемъ воспользоваться нѣмецкой классификаціей для обзора болѣе употребительныхъ фигуръ. Въ общемъ, у нѣмцевъ фигуры дѣлятся: на 1) регулирующія движеніе изложенія посредствомъ расположенія словъ (Bewegungsfiguren) и 2) останавливающія вниманіе на отдѣльной мысли (festsetzende oder pointierende Figuren). Первыя запечатлѣны болѣе разсудочнымъ характеромъ и легче бываютъ дѣломъ риторическаго разсчета. Къ нимъ относятся: 1) *многосоюзіе* и *безсоюзіе* (Polysyndeton и Asyndeton)- соединеніе ряда соподчиненныхъ членовъ союзами или перечисленіе ихъ безъ союзовъ; оба пріема представляютъ собою отклоненіе отъ обычнаго способа, при которомъ союзомъ присоединяется лишь послѣдній членъ перечисленія. „Быстрой смѣной картинъ безсоюзіе выражаетъ возбуждающее оживленіе дѣйствія; многосоюзіе представляетъ болѣе спокойную, но цѣльную дѣятельность, способствуя болѣе созерцательному настроенію; безсоюзіе даетъ вереницу обособленныхъ явленій—многосоюзіе, наоборотъ, сосредоточивается вокругъ одного предмета, изображаемаго съ разныхъ сторонъ“ (Гейнце). 2) *Инверсія*—измѣненный порядокъ словъ—имѣетъ меньшее значеніе въ языкахъ съ менѣе обязательнымъ словорасположеніемъ, каковъ напр. русскій: но и здѣсь, конечно, возможна инверсія. Возникаетъ только вопросъ, какой порядокъ считать первичнымъ. Съ инверсіей связаны разнообразныя вставныя замѣчанія (a parte) въ скобкахъ, тире и т. п. 3). *Вопрошеніе или риторическій вопросъ*, гдѣ утвержденіе облекается въ форму вопроса, на который и не ожидаютъ отвѣта. Возможна и смѣна вопросовъ и отвѣтовъ, даваемыхъ самимъ авторомъ (діалогизмъ). Двойственная природа фигуры опредѣленно проявляется въ психологической структурѣ риторическаго вопроса: онъ можетъ быть непосредственнымъ выраженіемъ чувства, владѣющаго авторомъ, но можетъ также быть искусственнымъ пріемомъ вовлеченія читателя въ умственную работу. Отъ риторическаго вопроса слѣдуетъ отличать обращеніе съ вопросомъ къ лицу отсутствующему, неопредѣленному или неодушевленному предмету (см. ниже). На границѣ между двумя основными разрядами фигуръ, также представляя собою явленіе смѣшанное, лежитъ *усугубленіе* (восхожденіе, усиленіе, лѣстница, climax)—послѣдовательный переходъ къ образамъ и выраженіямъ все болѣе яркимъ, опредѣленнымъ, выразительнымъ „Такъ какъ каждое воспринятое понятіе и всякая понятая идея —замѣчаетъ Спенсеръ въ „Философіи слога“—предполагаютъ извѣстную степень затраты мозгового вещества, и такъ какъ сила способностей, про-

изводящихъ эту затрату, временно уменьшается чрезъ это, то происходящее такимъ путемъ частное ослабленіе должно отразиться на послѣдующихъ актахъ воспріятія и пониманія. Отсюда мы можемъ заключить, что живость усвоенныхъ нами образовъ во многихъ случаяхъ зависитъ отъ порядка, въ которомъ они были представлены". Подобно тому какъ, посмотрѣвъ на солнце, мы тотчасъ же вслѣдъ затѣмъ не замѣтимъ огня, а посмотрѣвъ сперва на огонь, а затѣмъ на солнце, мы увидимъ и то, и другое, „такъ точно послѣ воспринятія какой-нибудь блестящей, глубокой или ужасной мысли, мы не замѣчаемъ другой, менѣе блестящей, менѣе глубокой или менѣе ужасной; при обратномъ же порядкѣ мы въ состояніи оцѣнить ихъ". Понятно, если наша воспріимчивость можетъ быть возбуждаема лишь при возрастающей силѣ впечатлѣнія, то принципъ усугубленія относится не только къ отдѣльнымъ выраженіямъ, но и къ расположенію всего произведенія—какъ поэтическаго, такъ и прозаическаго. Возрастающая сила доводовъ съ особенной отчетливостью наблюдается въ произведеніяхъ ораторскаго искусства, гдѣ доводъ, помѣщенный не на мѣстѣ, потерянъ безполезно. Примѣры усугубленія теоретики особенно охотно берутъ изъ обвинительныхъ рѣчей Цицерона; напр. „In Werrem": „заключить римскаго гражданина въ темницу есть оскорбленіе, наказать его плетьми—тяжкое преступленіе; предать его смерти—почти отцеубійство; но распять его—какъ назову я это?" Пушкинъ въ „Полтавѣ": „Украйна глухо волновалась, давно въ ней искра разгоралась, друзья кровавой старины народной чаяли войны, роптали, требуя кичливо, чтобы гетманъ узы ихъ расторгъ: и Карла ждалъ нетерпѣливо ихъ легкомысленный восторгъ". Очевидно, тожественное съ усиленіемъ дѣйствіе, произведетъ всякое постепенное наростаніе какого-нибудь свойства: индивидуализація, конкретизація и т. п. Ко второму, болѣе обширному и болѣе значительному разряду фигуръ, эмоціональныхъ по преимуществу, относятся: 1) *восклицаніе*, имѣющее въ основѣ внезапное возбужденіе которое находитъ выраженіе въ непосредственно вырывающемся возгласѣ, иногда прерывающемъ теченіе рѣчи. Въ связи съ восклицаніемъ стоитъ *эмфазъ* (греч. ἔμφασις—указаніе)—приданіе словамъ особаго тона значительности и содержательности. Сила эмфаза опредѣляется общимъ настроеніемъ: сами по себѣ выраженія этой фигуры могутъ не имѣть особенно вѣскаго значенія. Нѣмцы приводятъ въ примѣръ слова Карла Моора: „Dem Manne kann geholfen werden"; у насъ примѣромъ можетъ служить знаменитая пушкинская ремарка: „Народъ безмолвствуетъ". Едва-ли, однако, есть основаніе выдѣлять эмфазъ, какъ особую фигуру. 2) *Обращеніе* (апострофа) къ лицу отсутствующему, неопредѣленному, къ предмету неодушевленному или понятію абстрактному, которое персонифицировано возбужденнымъ воображеніемъ автора. Здѣсь нѣтъ тропа—опредѣленнаго олицетворенія, но есть его зародышъ. 3) *Гипербола* (и *мейозисъ*) [1]). 4) *Антитеза*, о которой сказано выше.

---

[1]) Гипербола (ὑπερβολή—преувеличеніе)—фигура по отношенію къ метафорѣ; она не можетъ быть соподчинена съ тропами Сюдя Вакернагель относитъ и pluralis majestatis: Мы—я, Вы—ты —Гипербола можетъ быть принимаема и за родовое названіе, какъ вышеупомянутаго случая, такъ и противоположнаго λιτότης (малитъ)—уменьшенія. Послѣднее есть тоже общее названіе. Въ частности λτοτης принимается въ транзинтивномъ смыслѣ и есть выраженіе взгляда на 3-ье лицо, между прочимъ, и презрѣнія къ нему; между тѣмъ ταπείνωσις—униженіе, и μείωσις—умаленіе принимается въ рефлективномъ смыслѣ, когда лицо говоритъ о себѣ, какъ Давидъ Саулу: „Противъ кого вышелъ царь Израильскій? За кѣмъ ты гоняешься? За

5) *Парадоксъ* или, у нѣкоторыхъ, эпиграмма — сочетаніе понятій, на первый взглядъ несоединимыхъ, но затѣмъ обнаруживающихъ глубокую связь. „Прелесть этой фигуры заключается въ смѣлости, съ которой формулируется видимое противорѣчіе, и въ творческомъ наслажденіи, сопровождающемъ отгадку и разрѣшеніе его“ (Готшаль). 6) *Иронія* и близкій къ ней, но болѣе сильный, по подъему негодующаго чувства, сарказмъ (отъ греческаго σάρκαζειν—срывать мясо съ костей) [1]). 7) *Умолчаніе*, гдѣ сила чувства или наплывъ сложныхъ мыслей прерываетъ теченіе рѣчи, не давая окончанія и дозволяя лишь угадывать его.—Полное исчисленіе фигуръ едва-ли возможно и едва-ли нужно; развитіе языка идетъ безостановочно; богатство его средствъ, очевидно, не можетъ быть исчерпано тѣми традиціонными, но случайными схемами, которыя мы имѣемъ въ старой теоріи фигуръ. Быть можетъ, нѣкоторыя основы правильнаго изученія фигуръ даетъ теорія Бэна, въ которой, однако, къ новымъ и самостоятельнымъ взглядамъ примѣшаны и старыя воззрѣнія. Бэнъ опредѣляетъ фигуру, какъ „уклоненіе отъ обыкновеннаго способа выражаться съ цѣлью усилить и впечатлѣніе“ и считаетъ тропъ видомъ фигуры. Различеніе Квинтиліана, по которому фигурой называется форма рѣчи, отличающаяся отъ обыкновенной, а тропъ есть уклоненіе слова отъ собственнаго значенія къ другому, онъ считаетъ внѣшнимъ и лишеннымъ практическаго значенія. Классификацію фигуръ Бэнъ основываетъ на „тѣхъ психическихъ операціяхъ, къ которымъ онѣ имѣютъ отношенія“. Тремъ основнымъ способностямъ нашего духа—способности различенія (чувству относительности), чувству сходства и способности удерживать впечатлѣнія—соотвѣтствуютъ три группы фигуръ. Первая и послѣдняя группы охватываютъ у Бэна только различные виды троповъ; вторая группа исчерпывается одной фигурой—антитезой. Собственно фигуры не нашли въ классификаціи Бэна никакого мѣста: къ изложеннымъ выше тремъ классамъ фигуръ, отвѣчающимъ тремъ главнымъ операціямъ духа, онъ присоединяетъ, какъ не лишенныя важности, эпиграмму, гиперболу, климаксъ (усугубленіе), фигуру вопрошенія и восклицанія, апострофъ, намекъ (innuendo), иронію.

А. Горнфельдъ.

мертвымъ псомъ, за одною блохою?“ Сюда же относятся разныя историческія самоуниженія, какъ captatio benevolentiae: „Холопишко твой №“, „Padam do nog“ и пр. Гипербола есть результатъ какъ бы нѣкотораго опьяненія чувствомъ, мѣшающаго видѣть вещи въ ихъ настоящихъ размѣрахъ. Поэтому она рѣдко, лишь въ исключительныхъ случаяхъ, встрѣчается у людей трезвой и спокойной наблюдательности. Если упомянутое чувство не можетъ увлечь слушателя, то гипербола становится обыкновеннымъ враньемъ“. (А. Потебня). *Прим. Б. Л.*

[1]) „Иронія не однородна съ тропами, потому, что, съ одной стороны, можетъ вовсе обходиться безъ образа (напр быть чистымъ нормальнымъ утвержденіемъ вмѣсто отрицанія: „да, какъ же!), съ другой—не исключаетъ троповъ, можетъ быть метафорой, въ частности аллегоріей.

Εἰρονεία, отговорка, какъ предлогъ уклониться отъ чего; лукавое притворство, когда человѣкъ прикидывается простакомъ, не знающимъ того, что онъ знаетъ. Въ этомъ смыслѣ—иронія Сократа, діалектическій пріемъ коего стоялъ въ томъ, что онъ начиналъ изслѣдованіе вопроса, становясь самъ на точку незнанія, въ которой стоялъ собесѣдникъ.

Иронія—фигура. Она можетъ обходиться вовсе безъ троповъ: „хорошо!“ „какже!“ „эге!“; можетъ заключать тропъ: вона у насъ процвітае, якъ *макуха* підъ лавою“.

Сарказмъ—насмѣшка злобная или горькая, когда тотъ, надъ кѣмъ смѣются, или вмѣстѣ и тотъ, кто смѣется, находятся въ положеніи, менѣе всего располагающемъ къ смѣху“. (А Потебня). Прим. Б. Л.

IV.

Эпитетъ.

(Греч. ἐπίθετος—наложенный, приложенный)—терминъ теоріи литературы: опредѣленіе при словѣ, вліяющее на его выразительность. Содержаніе этого термина недостаточно устойчиво и ясно, несмотря на его употребительность. Сближеніе исторіи литературной выразительности съ исторіей языка должно отразиться на теоріи эпитета: его исторія уже теперь близка къ исторіи грамматическаго опредѣленія и, вѣроятно, этому термину суждено уступить мѣсто инымъ категоріямъ поэтической выразительности. Не имѣя въ теоріи литературы опредѣленнаго положенія, названіе эпитетъ прилагается приблизительно къ тѣмъ явленіямъ, которыя въ синтаксисѣ называются опредѣленіемъ, въ этимологіи прилагательнымъ; но совпаденіе это только частичное. Установленнаго взгляда на эпитетъ у теоретиковъ нѣтъ: одни относятъ его къ фигурамъ, другіе ставятъ его наряду съ фигурами и тропами, какъ самостоятельное средство поэтической изобразительности; одни отожествляютъ эпитеты украшающій и постоянный, другіе раздѣляютъ ихъ, одни считаютъ эпитетъ исключительно элементомъ поэтической рѣчи, другіе находятъ его въ прозѣ. А-ръ Н. Веселовскій („изъ исторіи эпитета", въ „Журн. Мин. Народн. Просв.", 1895, № 12) охарактеризовалъ нѣсколько моментовъ исторіи эпитета, являющейся, однако, лишь искусственно выдѣленнымъ фрагментомъ общей исторіи стиля. Теорія литературы имѣетъ дѣло только съ такъ назыв. украшающимъ эпитетомъ (epitheton ornans); названіе это невѣрно и ведетъ свое происхожденіе изъ старой теоріи, видѣвшей въ пріемахъ поэтическаго *мышленія* средства для *украшенія* поэтической рѣчи, но только явленія, обозначенныя этимъ названіемъ, представляютъ собою категорію, выдѣляемую теоріей литературы въ терминѣ эпитетъ. Какъ не всякій эпитетъ имѣетъ форму грамматическаго опредѣленія, такъ не всякое грамматическое опредѣленіе есть эпитетъ: опредѣленіе, съуживающее объемъ опредѣляемаго понятія, не есть эпитетъ.—Логика различаетъ сужденія синтетическія—такія, въ которыхъ сказуемое называетъ признакъ, не заключенный въ подлежащемъ (эта гора высока) и аналитическія—такія, въ которыхъ сказуемое лишь повторяетъ признакъ, уже имѣющійся въ подлежащемъ (люди смертны). Перенося это различеніе на грамматическія опредѣленія, можно сказать, что названіе эпитетъ носятъ лишь аналитическія опредѣленія: „*разсѣянная буря*" „*малиновый* берегъ" не эпитеты, но „*ясная* лазурь", *длинноотъянное* копье", „*щепетильный* Лондонъ", „Боже *правый*"—эпитеты, потому что ясность есть постоянный признакъ лазури, щепетильность—признакъ, добытый изъ анализа представленія поэта о Лондонѣ, и т. д. Для логики это различеніе не безусловно, но для психики творящей мысли, для исторіи языка оно имѣетъ рѣшающее значеніе. Эпитетъ—начало разложенія слитнаго комплекса представленій—выдѣляетъ признакъ, уже данный въ опредѣляемомъ словѣ, потому что это необходимо для сознанія, разбирающагося въ явленіяхъ; признакъ, выдѣляемый имъ, можетъ намъ казаться не существеннымъ, случайнымъ, но не такимъ онъ является для творящей мысли. Если былина всегда называетъ сѣдло черкасскимъ, то не для того, чтобы отличать данное сѣдло отъ другихъ, не черкасскихъ, а потому, что это сѣдло богатыря—лучшее, какое народъ-поэтъ можетъ себѣ представить: это не простое опредѣленіе, а пріемъ стилистической идеализаціи. Какъ и иные

пріемы—условные обороты, типичныя формулы—эпитетъ въ древнѣйшемъ пѣсенномъ творчествѣ легко становится постояннымъ, неизмѣнно повторяемымъ при извѣстномъ словѣ (руки бѣлыя, красна дѣвица) и настолько тѣсно съ нимъ скрѣпленнымъ, что даже противорѣчія и нелѣпости не побѣждаютъ его („руки бѣлыя" оказываются у „арапина", царь Калина—„собака" не только въ устахъ его враговъ, но и въ рѣчи его посла къ князю Владиміру). Это „забвеніе реальнаго смысла", по терминологіи А. Н. Веселовскаго, есть уже вторичное явленіе, но и самое появленіе постояннаго эпитета нельзя считать первичнымъ: его постоянство, которое обычно считается признакомъ эпики, эпическаго міросозерцанія, есть результатъ отбора послѣ нѣкотораго разнообразія. Возможно, что въ эпоху древнѣйшаго (синкретическаго, лирико-эпическаго) пѣсеннаго творчества этого постоянства еще не было: „лишь позднѣе оно стало признакомъ того типически-условнаго—и сословнаго—міросозерцанія и стиля, который мы считаемъ, нѣсколько односторонне, характернымъ для эпоса и народной поэзіи". Анализируя поэтическіе эпитеты, А. Н. Веселовскій находитъ возможность разбить ихъ на двѣ обширныя категоріи: 1) эпитетъ *тавтологическій*, подновляющій нарицательное значеніе слова, освѣжающій его потускнѣвшую въ сознаніи внутреннюю форму („крутой берегъ": берегъ—одного происхожденія съ Berg—итакъ значитъ крутой; „грязи топучія"; „красна дѣвица") и 2) эпитетъ *поясни́тельный*, усиливающій, подчеркивающій какой-нибудь одинъ признакъ; этотъ признакъ либо считается въ предметѣ существеннымъ, либо характеризуетъ его по отношенію къ практической цѣли и идеальному совершенству. Подмѣтивъ эту разницу, нѣмецкіе теоретики пытались дѣлить эпитетъ на Adjectiva der Bezeichnung (эпитетъ обозначенія) и der Beziehung (эпитетъ отношенія); первые Готшаль безъ всякаго основанія отожествляетъ съ постоянными, вторые—съ украшающими, при чемъ необходимымъ признакомъ послѣднихъ считаетъ метафоричность. Должно отмѣтить, что, „говоря о *существенномъ* признакѣ, какъ характерномъ для содержанія пояснительнаго эпитета, мы должны имѣть въ виду относительность этой существенности". Такъ, напр., въ „бѣлый лебедь", „трава зеленая", эпитеты безотносительно существенны; наоборотъ, въ „честитый царь", „столы бѣлодубовые", „ножки рѣзвыя" эпитетъ опредѣляетъ то совершенство, которое желательно приписать опредѣляемому объекту: коли ножки, то ужъ рѣзвыя, коли царь, то ужъ честитый. Отсюда—пристрастіе къ эпитетамъ золотой, бѣлый и т. п. Особенное вниманіе обращаетъ А. Н. Веселовскій на двѣ группы эпитетовъ, поверхностно сходныя, но по существу и по хронологіи глубоко различныя: „между ними лежитъ полоса развитія—отъ безразличія впечатлѣній къ ихъ сознательной раздѣльности"; это эпитетъ—метафора и эпитетъ синкретическій. Первый—какъ и всякая метафора—предполагаетъ сознательное перенесеніе оттѣняемаго признака съ одного изъ сравниваемыхъ объектовъ на другой („сладкая тишина", „блестящее общество", „сонный лѣсъ"). Второй есть результатъ ассоціаціи чувственныхъ представленій; не сознавая этого, мы получаемъ ощущенія слитнаго характера; получаются такія явленія, какъ audition colorée—и такіе эпитеты, гдѣ впечатлѣнія слуха и зрѣнія смѣшаны не метафорически, не иносказательно, но въ прямомъ смыслѣ. Конкретные примѣры сложны, но можно утверждать, что съ психологической точки зрѣнія въ такихъ эпитетахъ, какъ „*малиновый* звонъ", „*прозрачный* звукъ лошадиныхъ копытъ" (Толстой) мы имѣемъ дѣло скорѣе съ синкретизмомъ, чѣмъ съ метафорой. Исторія эпитета представ

ляетъ собою одну изъ выразительнѣйшихъ страницъ въ судьбахъ литературныхъ формъ; это исторія не только поэтическаго стиля, но и всего „поэтическаго сознанія отъ его физіологическихъ и антропологическихъ началъ и ихъ выраженій въ словѣ—до ихъ закрѣпощенія въ ряды формулъ, наполняющихся содержаніемъ очередныхъ общественныхъ міросозерцаній. За инымъ эпитетомъ, къ которому мы относимся безучастно, такъ мы къ нему привыкли, лежитъ далекая историко-психологическая перспектива, накопленіе метафоръ, сравненій и отвлеченій, цѣлая исторія вкуса и стиля, въ его эволюціи отъ идей полезнаго и желаемаго до выдѣленія понятія прекраснаго". Такъ оцѣнивая эволюцію эпитета, А. Н. Веселовскій видитъ вообще ея направленіе въ „разложеніи его типичности индивидуализмомъ". На первыхъ порахъ мы имѣемъ эпитеты типичные, общіе для группы, напримѣръ, равно примѣняемые ко всѣмъ героямъ. Еще въ Нибелунгахъ всѣ восхваляемые предметы пѣвецъ охотно называетъ бѣлыми или ясными, всѣ отрицательныя явленія—черны, мрачны. Въ дальнѣйшемъ самосознаніе развивающейся личности связано съ индивидуализаціей ея впечатлѣній—эпитетъ становится характеризующимъ; типизирующаго эпитета уже недостаточно для мысли, и она категоризируетъ его, осложняетъ прибавленіями: получается сложный эпитетъ, подчасъ сокращенный изъ цѣлаго сравненія, описанія. Это не единственный видъ сложнаго эпитета: сложность получается также отъ парнаго сочетанія синонимовъ, отъ соединенія взаимно-опредѣляющихъ эпитетовъ и т. д Говорятъ, что эпитетъ—пробный камень для поэта; и дѣйствительно, есть сторона творчества, которая именно въ этомъ элементарномъ пріемѣ находитъ особенно яркое выраженіе: это способность къ анализу, къ характеристикѣ. Извѣстное понятіе находится въ употребленіи, оставаясь неразложеннымъ и не задѣвая мысли: мыслитель—все равно, поэтъ или прозаикъ—въ одномъ опредѣленіи выдѣляетъ его признакъ, существенный, но дотолѣ незамѣтный. Такіе эпитеты, какъ у Пушкина „*простодушной* клеветы" или у Лермонтова „*неполныхъ* радостей земныхъ" разомъ, точно вспышка молніи, освѣщаютъ намъ содержаніе явленія, въ которое мы еле вдумывались; они переводятъ въ сознаніе то, что смутно ощущалось за его порогомъ. Поэтому нельзя считать основательными указанія на плеонастическій характеръ эпитетовъ: они основаны на смѣшеніи логической точки зрѣнія съ психологической. Эпитетъ, повторяющій—иногда подновляющій—значеніе опредѣляемаго слова, придаетъ ему новый оттѣнокъ; онъ нуженъ и потому въ немъ нѣтъ плеоназма.

А. Горнфельдъ.

ШЕСТАЯ ЧАСТЬ.

VI.

I.

ТРОПЪ.

(Тропъ отъ греч. τρέπω—поворачиваю). Особеннаго вниманія требуютъ тропы какъ по своему значенію въ обиходѣ поэтической мысли, такъ и потому, что значеніе это въ ходячемъ представленіи и въ большинствѣ учебныхъ курсовъ характеризуется совершенно ошибочно. Основная ошибка общепринятыхъ воззрѣній на поэтическую рѣчь, нашедшихъ выраженіе въ учебникахъ теоріи словесности, заключается въ томъ, что образность („изобразительность") считается здѣсь лишь свойствомъ поэтическаго слога и изложенія, тогда какъ она составляетъ сущность поэтическаго мышленія. Дѣло представляется такимъ образомъ: мысль—она предполагается уже готовой, добытой—можетъ быть выражена въ формѣ прозаической или поэтической. При чисто прозаической формѣ изложенія стилистика предъявляетъ къ слогу писателя требованія правильности, ясности, точности и чистоты; поэтическая форма потребуетъ еще одного качества: „Существенное свойство *поэтической формы* выраженія мыслей—говорится въ одномъ учебникѣ—составляетъ *изобразительность*, т. е. употребленіе такихъ словъ и оборотовъ, которые возбуждаютъ въ воображеніи читателя наглядное представленіе или живой образъ предметовъ, явленій, событій и дѣйствій. Изобразительности рѣчи способствуютъ: эпитеты, сравненія, тропы и фигуры. Всѣ вообще слова и обороты, употребляемые въ переносномъ смыслѣ, и называются тропами" („Учебный курсъ теоріи словесности" Ливанова). „Различныя свойства слога, разсматриваемаго съ художественной точки зрѣнія, обнимаются общимъ названіемъ изящества или красоты. Подъ это общее понятіе подходятъ, во-первыхъ, всѣ тѣ логическія свойства языка, отъ которыхъ зависитъ ясность или понятность; во-вторыхъ, свойства, которыми наиболѣе обусловливается изящество рѣчи, именно: 1) благозвучіе (или мелодичность), 2) изобразительность (конкретность, пластичность рѣчи), 3) выразительность (патетичность). Изобразительность, или конкретность, есть такое свойство слога, когда слова вызываютъ въ нашемъ умѣ живыя представленія предметовъ и явленій въ томъ именно видѣ, въ какомъ они вос-

принимаются нашими внѣшними чувствами, т. е. со стороны цвѣта, формы, движенія и т. п. Конкретность достигается при помощи особыхъ стилистическихъ пріемовъ, которые называются фигурами. Эти пріемы или носятъ названіе фигуръ вообще, или дѣлятся на собственно фигуры (сравненіе и эпитетъ) и тропы (метафора, метонимія, синекдоха и проч.“). („Учебный курсъ теоріи словесности“ Стефановскаго). Таковы типичныя воззрѣнія учебниковъ. То, что въ однихъ отнесено къ фигурамъ, относится въ другихъ къ тропамъ, тѣ и другія прямо называются *стилистическими пріемами*, образная иносказательность смѣшивается съ конкретностью. Той-же ошибки не избѣжалъ и такой проницательный мыслитель, какъ Гюйо, давшій въ книгѣ объ искусствѣ съ соціологической точки зрѣнія нѣсколько цѣнныхъ замѣчаній о тропахъ, которые онъ охотнѣе называетъ образами или метафорами. „Поэзія, говоритъ онъ, замѣняетъ одинъ предметъ другимъ, одно выраженіе другимъ, болѣе или менѣе похожимъ, во всѣхъ тѣхъ случаяхъ, когда это послѣднее возбуждаетъ въ силу внушенія болѣе свѣжія, болѣе сильныя или просто болѣе многочисленныя ассоціаціи идей, способныя затронуть не только ощущеніе, но умъ, чувство и моральное состояніе“ Здѣсь также на мѣсто поэтическаго мышленія подставляются пріемы поэтическаго изображенія; авторъ далекъ отъ предположенія, что мысль выражена въ формѣ тропа потому, что въ этой формѣ создалась. По мнѣнію Гюйо, мысль могла быть выражена и въ прозаической формѣ, безъ „замѣны одного предмета другимъ“; но необходимо было сообщить ей свѣжесть, силу, многозначность—и вотъ,—одно выраженіе замѣнено другимъ“. Иначе смотритъ на эти явленія научная теорія поэзіи, связанная съ общимъ языкознаніемъ. Поэзія есть для нея мышленіе въ образахъ, то-есть объясненіе вновь познаваемаго посредствомъ индивидуальныхъ, типическихъ символовъ—замѣстителей обобщаемыхъ группъ. Эта умственная работа совершается не только въ высшихъ формахъ сложныхъ поэтическихъ произведеній, но и въ элементарныхъ формахъ поэтическаго мышленія, т. е. въ поэтическихъ элементахъ языка. „Поэтъ индивидуализируетъ въ деталяхъ—замѣчаетъ Каррьеръ—потому, что и все цѣлое есть—индивидуализація“. Созданіе языка въ извѣстной стадіи идетъ, какъ мы знаемъ, путемъ поэтическаго творчества Познавая новое явленіе, мысль называетъ его по одному изъ его признаковъ, который представляется ей наиболѣе существеннымъ и самъ уже познанъ предварительно, какъ самостоятельное явленіе. Это объясненіе новаго явленія посредствомъ перенесенія на него названія уже извѣстнаго и есть то, что мы называемъ тропъ, и, такъ какъ каждое слово употребляется нами, собственно, въ переносномъ значеніи, имѣя и прямое (такъ называемую „внутреннюю форму“), то это и дало Потебнѣ основанія съ нѣкоторымъ правомъ заявить, что въ сущности „въ языкѣ нѣтъ собственныхъ выраженій“ („Мысль и языкъ“, стр. 158); таже мысль выражена позже Герберомъ въ извѣстномъ изреченіи: „всѣ слова суть тропы“. Отсюда, очевидно, очень далеко до взгляда на тропъ, какъ на стилистическій пріемъ, посредствомъ котораго поэтизируютъ, конкретизируютъ и извнѣ украшаютъ поэтическую рѣчь, подобно тому какъ украшаютъ гипсовыми орнаментами готовое зданіе. Тропъ—не та форма, въ которую отливается готовая поэтическая мысль, но та форма, въ которой она рождается. Поэтъ мыслитъ образами, а не придумываетъ ихъ. Кто, имѣя готовое обобщеніе въ видѣ отвлеченной формулы, переводитъ эту абстракцію въ художественную форму единичнаго случая, тотъ не поэтъ. Его созданіе

родилось на почвѣ узко-разсудочной и имѣетъ лишь одинъ опредѣленный смыслъ, а всякое истинно-поэтическое произведеніе многозначно. Изображеніе *готовой* мысли въ формѣ индивидуальнаго образа есть уже не символъ, а аллегорія: это—прозаическая схема, уже готовая идея, одѣтая въ оболочку образа, не измѣняющаго эту идею и не символизующаго ничего, кромѣ нея. Здѣсь нѣтъ движенія мысли—отъ этого образа идея сдѣлалась, быть можетъ, нагляднѣе и общедоступнѣе, но не измѣнилась въ своемъ содержаніи, не стала сложнѣе и развитѣе. Аллегорія для прогресса мысли имѣетъ одну цѣну съ тавтологіей: наоборотъ, тропъ есть новое завоеваніе мысли. Болѣе извѣстное онъ, какъ и сравненіе, уясняетъ при посредствѣ менѣе извѣстнаго—и потому онъ вовсе не обязанъ сообщать рѣчи конкретность: если явленія конкретныя для насъ новы и не достаточно ясны и могутъ быть уяснены близкими и знакомыми намъ отвлеченностями, то поэзія найдетъ въ послѣднихъ неисчерпаемый источникъ сравненій, а за ними и тропъ. Когда человѣкъ больше глядѣлъ на природу, чѣмъ въ свой душевный міръ, тогда естественно было объяснять отвлеченности конкретными сопоставленіями, брать тропъ извнѣ—и въ основѣ каждаго изъ нашихъ названій для отвлеченныхъ понятій лежитъ конкретное представленіе. *Отвлеченное* есть то, что влекли отъ чего то, *понятіе*—это то, что было взято, схвачено, *представленіе*—то, что поставлено передъ нами Но современный культурный человѣкъ такъ проникнутъ абстрактными представленіями, что они могутъ быть для него ближе, отчетливѣе и сильнѣе, чѣмъ внѣшніе предметы; естественно, что, изображая послѣдніе, онъ возьметъ яркія краски изъ міра первыхъ. Гюйо указываетъ на Шелли. „который часто описываетъ внѣшніе предметы, сравнивая ихъ съ призракомъ своей мысли и который вмѣсто реальныхъ пейзажей рисуетъ намъ перспективы внутренняго горизонта. ...Онъ говоритъ жаворонку: „Въ золотомъ сіяніи солнца ...ты летаешь и скользишь какъ безпричинная радость, возникающая неожиданно въ душѣ“. Байронъ говоритъ о потокѣ воды, которая бѣжитъ „съ быстротой счастія“. У минскаго: „льется дождикъ... тягостный, какъ голосъ совѣсти виновной. долгій, какъ изгнанье, мощный, какъ судьба“. Строго говоря, это, конечно, не тропъ, а сравненія, но разница въ данномъ отношеніи не существенна. Тропъ только болѣе сжатъ и энергиченъ, чѣмъ сравненіе; и тамъ, и здѣсь мы имѣемъ сопоставленіе двухъ явленій и выясненіе одного при посредствѣ другого.

Ученіе о тропахъ и фигурахъ было въ старинной поэтикѣ и риторикѣ предметомъ тщательной и мелочной разработки. У Аристотеля, Цицерона, Квинтиліана мы находимъ рядъ разсѣянныхъ, но подчасъ и до сихъ поръ не лишенныхъ интереса соображеній. Но немногія вѣрныя замѣчанія ихъ, затрагивающія существо дѣла, были забыты позднѣйшими грамматиками и риторами, у которыхъ теорія тропа получила широкое развитіе, обратно пропорціональное ея внутренней содержательности. Какъ вся теорія ихъ была по преимуществу практическимъ руководствомъ къ составленію прозаическихъ и поэтическихъ сочиненій, такъ и многочисленныя разсужденія ихъ о тропахъ и фигурахъ имѣли въ виду главнымъ образомъ не столько изученіе и объясненіе существующаго, сколько наставленіе къ украшенію рѣчи подобающими сравненіями, эпитетами, метафорами, метоніміями и т. п. И здѣсь, какъ въ остальныхъ частяхъ теоріи, ученіе почти исчерпывалось классификаціей, но нигдѣ классификація эта не доходила до такихъ изысканныхъ, ненужныхъ и сочиненныхъ тонко-

стей и различеній, какъ въ ученіи о тропахъ и фигурахъ. Дѣло не въ томъ, чтобы создавать особыя обозначенія для оттѣнковъ этой изобразительности,—что легко можетъ быть безконечно,—но въ томъ, чтобы изучать процессы въ ихъ цѣлокупности и такимъ образомъ объяснять ихъ". Но достаточно анализировать рядъ тропъ, чтобы видѣть, что они представляютъ собою различныя группы. Конечно, классификація ихъ есть отвлеченіе: въ дѣйствительномъ тропѣ мы можемъ одновременно найти и метафору, и метонимію и синекдоху, но виды эти существуютъ и выдѣленіе ихъ можетъ лишь способствовать изученію поэтической иносказательности. Основаніемъ классификаціи тропа должно служить отношеніе между объясняемымъ явленіемъ и объясняющимъ образомъ.

А. Горнфельдъ.

II.

ЭЛЕМЕНТАРНЫЯ ФОРМЫ ПОЭЗІИ.

Въ исторіи изученія поэзіи, какъ одного изъ проявленій духовной дѣятельности человѣка, наблюдается тоже, что и въ изученіи такъ называемой внѣшней природы. Сначала человѣчество въ лицѣ разныхъ ученыхъ, мыслителей набрасывалось на крупныя явленія, и только въ близкое къ намъ время стали удѣлять вниманіе изученію простѣйшихъ формъ органической жизни, микроорганизмовъ, играющихъ такую огромную роль въ общей жизни природы. Разложеніе сложныхъ явленій на простѣйшіе элементы, изученіе жизни клѣточки даетъ ключъ къ разгадкѣ и пониманію жизни сложныхъ организмовъ. Путь отъ простѣйшаго къ сложному обезпечилъ колоссальные успѣхи естествознанію. Тоже самое мы наблюдаемъ и въ области изученія явленій психологическаго характера, продуктовъ духовнаго творчества человѣка. Сначала теоретики, изучавшіе поэзію, удѣляли исключительное вниманіе такимъ видамъ поэтическаго творчества, какъ драма, различные виды эпоса, лирики, и только въ послѣднее время наблюдается тенденція свести изученіе сложныхъ процессовъ поэтическаго творчества къ анализу простѣйшихъ движеній мысли при свѣтѣ языка, при участіи слова.

Въ общемъ это новое направленіе въ изученіи поэзіи представляется въ слѣдующемъ видѣ. Чтобы постигнуть сложные процессы поэтическаго творчества, дающаго въ результатѣ драмы, повѣсти, романы, пѣсню, сказку и т. п., чтобы уяснить себѣ, какъ живетъ данное крупное произведеніе слова, какъ имъ пользуются люди (это—область литературной критики и читательскаго воспріятія, пониманія), надо обратиться къ простѣйшимъ процессамъ рѣчи-мысли, къ моменту созданія новаго, образнаго слова и пользованія имъ. Жизнь *слова* въ его значеніяхъ (la vie des mots dans leurs significations), составляя главную задачу той отрасли языкознанія, которую окрестили семазіологіей,—вотъ основа, канва, по которой должно пойти изученіе памятниковъ литературы, закрѣпленныхъ ли устнымъ преданіемъ, какъ это наблюдается въ такъ называемой народной поэзіи, или письменностью, печатнымъ станкомъ въ литературѣ нашего времени. Основное методологическое правило при этомъ можно формулировать такъ: надо изучать эти явленія на корню, въ моментъ созданія и пользованія ими, а не въ видѣ готовыхъ препаратовъ гербарія, безъ связи съ жизненной обстановкой, породившей ихъ, съ движеніемъ мысли.

Съ этой точки зрѣнія вся область словеснаго творчества человѣка, языкъ и поэзія, литература, представляется огромной тканью, въ которой на основѣ языка, какъ коллективной „литературной“ дѣятельности чело-

вѣка, съ его синтактическимъ строемъ и лексическимъ содержаніемъ, возникаютъ сложныя формы слова, вкрапленныя въ эту ткань, органически, неразрывно съ нею связанныя. Творчество милліардовъ никому неизвѣстныхъ мыслящихъ и говорящихъ существъ, незамѣтно преобразующихъ, измѣняющихъ и совершенствующихъ эту ткань, подготовляетъ творчество отдѣльныхъ геніевъ, мастеровъ художественнаго слова, проникаетъ ихъ созданія, даетъ имъ силу и значеніе. Народъ, какъ особая коллективная единица, думающій и говорящій на опредѣленномъ языкѣ, въ своемъ поступательномъ духовномъ развитіи, не ограничивается созданіемъ такихъ формъ поэзіи, какъ обычная народная пѣсня, сказка, побасенка, пословица, но въ лицѣ особыхъ избранниковъ, въ ихъ поэтическомъ творчествѣ высказываетъ себя болѣе сложными произведеніями словеснаго искусства. Область русской народной поэзіи не заканчивается пѣснями, былинами, сказками, записанными въ недавнее время извѣстными собирателями; въ нее входитъ цѣликомъ вся творческая дѣятельность Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Л. Толстого и другихъ русскихъ художниковъ слова. Русская народная поэзія превращается въ русскую національную поэзію. *Языкъ*, какъ вся совокупность пріемовъ *высказыванія*, такъ называемая *народная поэзія* въ узкомъ смыслѣ слова и противополагаемая ей *литература* образованныхъ классовъ, *поэзія, закрѣпляемая письменностью*, съ этой точки зрѣнія, представляется единымъ органическимъ процессомъ народной жизни, одной стройной системой фактовъ языка, куда входитъ и крылатое мѣткое слово безымяннаго автора, ставшее ходячей монетой, и мѣткій поэтическій образъ, со штемпелемъ такого-то мастера, отвѣчавшій запросамъ времени и ставшій данью вѣчности, сдѣлавшійся общимъ достояніемъ.

Исторія языка, исторія народной словесности и исторія литературы не должны составлять трехъ какихъ-то обособленныхъ, самодовлѣющихъ дисциплинъ, а должны слиться въ одну науку о національномъ художественномъ словѣ. Языкъ, народная поэзія безымянная и народная поэзія „именная“ должны разсматриваться, какъ извѣстное единство проявленій человѣческаго духа, а единицей мѣры должны служить тѣ элементарные процессы, которые установило языкознаніе, дѣлая свои наблюденія надъ живымъ образнымъ, поэтическимъ словомъ. При такой постановкѣ вопроса, сами собой отпадутъ ложныя положенія, господствующія въ настоящее время. „Господство извѣстнаго мнѣнія, говорилъ когда-то Потебня, служитъ не доказательствомъ истинности его, по крайней мѣрѣ, не должно служить такимъ доказательствомъ; напротивъ, распространенность извѣстнаго мнѣнія есть указаніе на то, что оно достигло той мѣры, той степени, когда оно должно измѣниться“. Къ числу такихъ мнѣній относится установившееся понятіе о народной поэзіи, какъ поэзіи безыскусственной, противополагаемой поэзіи-искусству, мысль о томъ, что въ каждомъ поэтическомъ произведеніи есть какая-то основная идея, воплотившаяся въ данную форму (отголосокъ ученія Платона); представленіе о поэтическомъ процессѣ, какъ идеализаціи дѣйствительности, чего будто бы не наблюдается въ прозѣ-наукѣ и т. п.

Нѣтъ нужды доказывать, что народная поэзія есть такое же подлинное искусство, какъ и творчество такихъ-то по имени поэтовъ

Если мнѣніе о безыскусственности основывалось на безсознательности, то достаточно вспомнить о признаніяхъ извѣстныхъ поэтовъ, чтобы поколебать эту основу. Суть дѣла, очевидно, въ чемъ-то другомъ. Въ ря-

дахъ организмовъ, разсматриваемыхъ въ извѣстной послѣдовательности, по направленію отъ болѣе простыхъ къ болѣе сложнымъ, увеличивается разница между организмомъ и средой (возьмите какую-нибудь инфузорію, живущую въ водѣ и какое-нибудь млекопитающееся, напримѣръ, бѣлаго медвѣдя), увеличивается и сила сопротивленія вліянію среды и различіе между процессами, которые совершаются въ организмѣ, и тѣмъ, что совершается въ окружающей средѣ (разница въ температурѣ и пр.). Можно думать, что и въ мірѣ человѣческихъ явленій, процессовъ психической жизни, есть рядъ ступеней развитія, состоянія мысли, которыя характеризуются все большей и большей самодѣятельностью лица, особи, т. е. все меньшей и меньшей степенью подражательности, обнаруживаемой однимъ лицомъ подъ вліяніемъ другого лица, среды, общества, все большимъ и большимъ различіемъ между своей и чужой мыслью, что сопровождается признаніемъ своей мысли чѣмъ-то субъективнымъ, личнымъ. Самодѣятельность въ данномъ случаѣ должна быть понимаема не какъ дѣятельность безъ всякаго внѣшняго толчка, но какъ дѣятельность, количество которой превосходитъ этотъ толчокъ. Подъ самодѣятельностью надо понимать здѣсь только всякое *качественное* различіе между дѣйствіемъ среды съ одной стороны, и воздѣйствіемъ личности.

Существуетъ взглядъ, по которому народная поэзія, какъ гуртовое творчество, имѣетъ мѣсто тогда, когда поэтическая производительность отдѣльнаго лица такъ сходна съ такою же производительностью другихъ лицъ, говорящихъ на одномъ и томъ же языкѣ, что само это лицо въ моментъ творчества не находитъ достаточныхъ основаній смотрѣть на свои продукты, какъ на свою исключительную собственность. И наоборотъ, отдѣльное лицо, при томъ же состояніи мысли, на произведенія другихъ лицъ смотритъ не какъ на чужія, а какъ на свои собственныя. Но такое, такъ сказать, до-литературное состояніе мысли только по степени отличается отъ позднѣйшаго, назовемъ его,—литературнаго. Вѣдь въ подобномъ состояніи находимся и мы каждый разъ, когда высказываемъ мысль, такъ сказать, носящуюся въ воздухѣ, мысль, которая въ одно и то же время наша и не наша. Въ исторіи русской художественной литературы можно указать много случаевъ, иллюстрирующихъ данное положеніе. Прекраснымъ примѣромъ можетъ служить пьеса Грибоѣдова. „Образованное общество, говоритъ Д. Н. Овсянико-Куликовскій, давно знало Фамусовыхъ съ ихъ покладистостью, ихъ умственной темнотой, ихъ нравственной слѣпотой и всегдашней готовностью впадать въ свирѣпое мракобѣсіе, при всемъ ихъ московскомъ благодушіи; достаточно хорошо были извѣстны въ разныхъ кругахъ и карьеристы Молчалины и проходимцы Загорѣцкіе и т. п. Можно положительно утверждать, что въ этомъ смыслѣ Грибоѣдовъ не сказалъ обществу ничего совсѣмъ новаго... Взятыя изъ живой дѣйствительности (произведенія реальнаго искусства), они говорятъ о томъ, что всѣ знаютъ; они являются только дальнѣйшимъ развитіемъ художественныхъ образовъ и художественно-моральныхъ сужденій, принадлежащихъ обществу или, по крайней мѣрѣ, его мыслящей части. Оттуда то интимное пониманіе со стороны публики, которое, въ большинствѣ случаевъ, такъ легко достается на долю этого рода произведеній“...

Когда мы чувствуемъ себя поднятыми или залитыми потокомъ жизни своего времени, то при нашемъ состояніи, при господствѣ письменности, литературы, такое чувство общности, солидарности быстро прекращается: всегда, какъ только мы точно формулируемъ свою мысль, она немедленно

получаетъ такой отпечатокъ, въ силу котораго она только отчасти можетъ быть равна общей. Но и въ настоящее время существуетъ и въ наиболѣе развитыхъ слояхъ общества творчество, подобное народной поэзіи. Совершеннѣйшій образецъ такого творчества—языкъ. Новыя слова, обороты возникаютъ постоянно, между тѣмъ никто не можетъ указать опредѣленной личности, въ которой возникъ этотъ новый продуктъ слова. Языкъ показываетъ намъ, что и на высшихъ ступеняхъ развитія не прекращается такого рода массовое творчество. Говоря о прекращеніи народнаго коллективнаго творчества, мы разумѣемъ только прекращеніе производства такихъ сложныхъ его продуктовъ, какъ пѣсня, былина, сказка, и то съ извѣстной оговоркой: какъ архаическія формы, онѣ не исчезли изъ обихода современнаго творчества, ими пользуются иногда и довольно удачно современные поэты. Въ особенности живуча въ этомъ отношеніи форма сказки-легенды, представляющая подчасъ незамѣнимыя удобства въ области сатиры, публицистической беллетристики, освѣщенія широкихъ соціальныхъ и философскихъ проблеммъ. Достаточно вспомнить сказки Щедрина, Л. Толстого, Амфитеатрова и проч.

Характернымъ признакомъ народной поэзіи считается большое постоянство внѣшней формы, въ частности размѣра, постоянство слога—въ смыслѣ пріемовъ, способовъ изображенія, въ частности повтореніе однихъ и тѣхъ же эпитетовъ, свидѣтельствующихъ не о свѣжести впечатлѣній, а скорѣе объ отсутствіи этой свѣжести, отсутствіи личной метафоры, свѣжаго эпитета. И здѣсь разница между народной поэзіей и литературой лишь въ степени. Развѣ мы не наблюдаемъ извѣстнаго постоянства слога въ пріемахъ изображенія, характеристики, описанія природы, развѣ не чувствуемъ мы шаблона, манеры, являющейся болѣе или менѣе постоянной для цѣлой группы писателей художниковъ, для цѣлой литературной полосы? Погоня за свѣжимъ эпитетомъ часто не является достоинствомъ произведенія, отдаетъ какимъ-то манерничаньемъ.

Какъ живетъ народно-поэтическое произведеніе? Жизнь такого произведенія, закрѣпленнаго лишь живымъ словомъ, устнымъ преданіемъ, состоитъ въ томъ, что оно, при всемъ постоянствѣ формы, постоянно варіируется. Всякое повтореніе его есть импровизація. Одинъ и тотъ же пѣвецъ, сказочникъ не въ состояніи повторить пѣсни, сказки дословно такъ, какъ онъ ее пропѣлъ, сказалъ въ первый разъ, и варіанты пѣсни, сказки относятся между собой не какъ лучшее къ худшему, не какъ разныя редакціи рукописи, а какъ нѣчто *равноправное*, потому что подлиннаго текста нѣтъ: каждый пѣвецъ даетъ подлинный текстъ. Изучать пѣсню, сказку на корню—значитъ имѣть въ виду всю совокупность варіантовъ. Уменьшеніе количества варіантовъ можно разсматривать, какъ оскудѣніе жизни даннаго народно-поэтическаго образа или всей совокупности ихъ.

Полную аналогію мы, при доброй волѣ, найдемъ и въ жизни литературныхъ сюжетовъ нашего времени, закрѣпляемыхъ письменностью. Каждый варіантъ любого мірового сюжета или національнаго является подлиннымъ текстомъ такого-то по имени писателя, но отъ этого дѣло не мѣняется. Фаустіады, Гамлетіады, донъ-Кихоты, лишніе люди, въ послѣднее время Іуды, безконечная вереница цѣльныхъ натуръ, глядящихъ въ Наполеоны—вѣдь все это народныя, національныя, общечеловѣческія темы, живущія въ постоянно возникающихъ варіантахъ. Вся суть опять-таки въ степени признанія за этими варіантами того единства, какое представляютъ между собой варіанты народно-поэтическаго произведенія.

Ограничиваясь сказаннымъ, мы можемъ отказаться отъ противоположенія поэзіи безыскусственной, т. е. народной поэзіи—поэзіи-искусству, художественной литературѣ. Это не значитъ, что между той и другой нѣтъ разницы въ нѣкоторыхъ особенностяхъ пользованія ими, зависящихъ отъ самой письменности, состоянія среды, уровня ея культуры. Характерно, напримѣръ, для этой среды отношеніе къ слову, какъ къ чему-то объективному, какъ къ дѣлу, на чемъ основано пользованіе извѣстными пѣснями только въ извѣстное время: свадебныя пѣсни поются только на свадьбахъ, любовныя пѣсни—только тѣми, кто чувствуетъ, переживаетъ любовь. Какъ на курьезъ, можно указать на то, что итальянка—на предложеніе профессора-этнографа спѣть ему пѣсню—посмотрѣла, какъ на предложеніе полюбить его. Для насъ содержаніе слова субъективно, но вѣдь большинство людей, стоящихъ выше той среды, гдѣ народная поэзія замѣняетъ литературу, держится того взгляда, что наши личныя чувственныя воспріятія имѣютъ объективное значеніе, наши личныя представленія суть сами предметы, явленія. Разница между этой итальянкой, смѣшивающей пѣснь о любви съ самой любовью, и literarisch-gebildeten Mensch, приписывающимъ свои ощущенія, воспріятія внѣшней природѣ, не такъ ужъ велика.

Органически спаянная съ языкомъ, народная поэзія въ своихъ сложныхъ произведеніяхъ, пѣснѣ, сказкѣ, исторической пѣснѣ, былинѣ непосредственно примыкаетъ къ литературно-художественной дѣятельности народа, общества, выражающейся въ романѣ, повѣсти и т. п. Простѣйшія формы народной поэзіи—пословица, поговорка, примѣта, загадка приближаютъ насъ къ элементарнымъ формамъ поэзіи, наблюдаемымъ въ отдѣльныхъ словахъ. Письменность и по отношенію къ *языку* и по отношенію къ поэтическому литературному творчеству сыграла одну и туже роль: она, между прочимъ, внесла извѣстнаго рода раздвоеніе мысли, ведущее къ сознанію, что между мыслью и ея выраженіемъ существуетъ несогласіе, что мысль можетъ быть ложно выражена. При состояніи мысли до-литературномъ, что *сказано*, то правда; откуда взглядъ на письмо, печать: всему написанному, напечатанному безусловно вѣрь. Письменность является одной изъ причинъ того, что человѣкъ легче, скорѣе доходитъ до сознанія своей субъективности. При этомъ образуется какъ бы два языка, два способа рѣчи: письменный и устный. На долю устной рѣчи выпали лишь простѣйшія, эмбріональныя формы поэзіи, на долю письменной рѣчи—ея сложныя произведенія. Такъ литература въ узкомъ смыслѣ слова отдѣлилась отъ языка, отъ живой устной рѣчи, пересыпаемой мѣткими образами, поэтическими сравненіями, остроумнымъ анекдотомъ, поэтическимъ разсказомъ-воспоминаніемъ. Но устное поэтическое творчество идетъ рука объ руку съ письменнымъ, совершаясь по однимъ и тѣмъ же законамъ, установленнымъ наукой о языкѣ.

Даже пресловутая безсознательность безымяннаго творчества не составляетъ исключительнаго удѣла народной поэзіи: съ одной стороны, въ цѣломъ рядѣ пріемовъ народно-пѣсеннаго творчества мы видимъ ясный умыселъ безымяннаго художника: а съ другой—цѣлый рядъ описаній моментовъ вдохновенія у Шиллера, Гете, Пушкина (Осень и др.) говорятъ намъ объ участіи подсознательной сферы въ процессѣ творчества, независимо отъ воли художника.

Наблюденія надъ языкомъ, съ одной стороны, признанія мастеровъ художественнаго слова, поэтовъ, съ другой—давно подорвали довѣріе къ апріорнымъ построеніямъ эстетики и литературной критики, и на мѣсто древнихъ трехъ эстетическихъ китовъ—истины, красоты, блага, и близ-

кихъ къ намъ ко времени теорій подражанія, отраженія дѣйствительности, ставится вопросъ о цѣнности художественныхъ созданій въ экономіи мысли, о роли поэтическаго процесса въ движеніи мысли, ея ростѣ, объ актахъ поэтическаго творчества, какъ актахъ самопознанія. Основныя положенія и весьма цѣнный научный матеріалъ для установленія лингвистической теоріи литературы мы имѣемъ въ трудахъ А-дра Аѳан. Потебни [(Мысль и языкъ, Изъ лекцій по теоріи словесности. (Басня, пословица, поговорка), Изъ записокъ по теоріи словесности (Поэзія и проза. Тропы и фигуры. Мышленіе поэтическое и миѳическое), Изъ записокъ по русской грамматикѣ, т.т. I—III и др.)] Задачей настоящаго очерка мы поставили изложеніе въ главнѣйшихъ чертахъ ученія А. А. Потебни объ элементарныхъ формахъ поэзіи и вмѣстѣ съ тѣмъ объ основныхъ свойствахъ поэзіи, какъ мышленія образами Исходнымъ пунктомъ изслѣдованія А. А. Потебни объ общихъ свойствахъ поэтическаго процесса, наблюдаемаго и въ отдѣльномъ словѣ, выраженіи и въ сложномъ поэтическомъ образѣ, является положеніе Вильгельма Гумбольдта: *поэзія и проза суть явленія языка.* Слово есть та элементарная форма, та клѣточка, изъ которой образуется ткань всякаго творчества, художественнаго и научнаго, представляющаго лишь усложненіе, расширеніе того, что мы наблюдаемъ въ простѣйшихъ актахъ рѣчи

Въ общемъ видѣ процессъ этого усложненія рисуется приблизительно такъ. Дѣятельность человѣка, по характеру и результатамъ ея проявленія, можно раздѣлить на двѣ большія области: съ одной стороны, человѣкъ, какъ существо мыслящее, осложняетъ свою психическую жизнь *созданіемъ слова*, этого могучаго и незамѣнимаго средства „думать о своихъ думахъ“, *орудія преобразованія* своей мысли, самого себя, своего внутренняго „я“. съ другой—человѣкъ, какъ существо, активно реагирующее на внѣшній міръ, осложняетъ свое отношеніе къ этой внѣшней средѣ *изобрѣтеніемъ орудія* производства вещей путемъ разрушенія явленій внѣшняго міра (растеній, животныхъ), т. е. созданіемъ новаго могучаго средства преобразованія, измѣненія вещей, внѣшняго міра. Существо мыслящее и говорящее вооружается *словомъ*, существо мыслящее и реагирующее на внѣшнюю среду, въ силу закона самосохраненія, вооружается внѣшнимъ *орудіемъ*. Эволюція человѣка, какъ существа, изобрѣтающаго орудія, представляется въ видѣ постояннаго измѣненія орудій производства: измѣненіе руки палкой для нанесенія удара, превращеніе этой палки въ пращу, нужное для того же дѣйствія на большомъ разстояніи, созданіе все новыхъ и новыхъ орудій такимъ путемъ, что одно орудіе является средствомъ преобразованія другого вплоть до послѣдняго слова техники—парового молота, всевозможнаго рода двигателей и другихъ машинъ въ цѣляхъ разрушенія данныхъ вещей и созданія новыхъ цѣнностей—все это можно назвать практической дѣятельностью человѣка. Полную аналогію этому процессу мы находимъ во внутренней работѣ человѣка надъ самимъ собой при помощи слова. Если вычесть изъ наличнаго состава мысли человѣка все то, что не дано непосредственными чувственными воспріятіями, какъ напримѣръ, привычныя для насъ понятія о вещи и ея качествѣ, дѣйствіи, причинѣ, слѣдствіи и т п., не свойственныя животному, то въ мысли останутся лишь извѣстныя связки впечатлѣній, объединенныя чувственными воспріятіями и кажущіяся болѣе или менѣе постоянными нерасчлененныя комплексы зрительныхъ, слуховыхъ, мускульно-двигательныхъ и т. п. представленій о такихъ-то растеніяхъ, животныхъ, предметахъ окружающей обстановки, а затѣмъ масса несвязныхъ впечатлѣній, настроеній, созда-

ваемыхъ внутренними процессами организма, работой внутреннихъ и внѣшнихъ органовъ чувствъ. Таково въ общихъ чертахъ состояніе сознанія, таковъ конкретный фактъ жизни духа до слова. Человѣкъ создаетъ слово, и при помощи его какъ бы вновь узнаетъ то, что уже было въ его сознаніи, разлагаетъ движеніе мысли на отдѣльные акты, сужденія, дѣлаетъ ихъ какъ бы объектами своего сознанія, творитъ міръ изъ хаоса впечатлѣній, классифицируетъ, распредѣляетъ по общимъ категоріямъ вещи, качества, дѣйствія и т. п. Хаотическая мысль преобразуется въ стройную систему причинъ, дѣйствій, объясненій новыхъ явленій по установившимся формуламъ: камню, дереву приписывается свойство мыслить, дѣйствовать, обладать желаніями, волей. Наглядным примѣромъ можетъ служить любое предложеніе типа „деревцо ожило“, „ручей бѣжитъ“ и т. п. По типу „я и мое дѣйствіе“ преобразуются всѣ впечатлѣнія о внѣшнемъ мірѣ путемъ сравненія прежде познаннаго со вновь познаваемымъ. Внутренній міръ человѣка преобразуется, измѣняется и постоянно увеличиваются силы для расширенія предѣловъ этого создаваемаго при помощи слова мира. Потребность въ „названіи“ и слѣдовательно въ объясненіи новаго, неяснаго удовлетворяется путемъ возникновенія все новыхъ и новыхъ словъ, выраженій, словесныхъ формулъ, позволяющихъ мысли все быстрѣе и быстрѣе катиться по проложеннымъ словомъ колеямъ. Создается своеобразная вѣра въ силу слова, которое также становится чѣмъ-то въ родѣ орудія производства вещей и явленій. Таковы, напримѣръ, заговоры, заклинанія, нѣкоторыя пѣсни. Возбуждая въ другихъ аналогичную работу мысли, вызывая въ воображеніи опредѣленныя представленія о вещахъ и явленіяхъ, возбуждая чувства радости, гнѣва, слово отождествляется съ дѣломъ въ заговорѣ, заклинаніи. Миѳъ, въ смыслѣ миѳическихъ представленій, какъ разновидность поэтическаго процесса мысли, наблюдаемаго въ языкѣ, характеренъ для раннихъ ступеней развитія мысли и слова. На почвѣ этихъ миѳическихъ представленій создается примитивная наука, объясненіе явленій природы и жизни человѣка, возникаетъ миѳологія въ смыслѣ миѳовъ—сказаній, легендъ, т. е. сложныхъ миѳическихъ (не поэтическихъ) образовъ. Здѣсь изслѣдователь слова можетъ прослѣдить, какъ создается теорія, какъ создается представленіе о мірѣ, какъ измѣняются взгляды человѣка на такъ называемую дѣйствительность, и вмѣстѣ съ этимъ показать, какъ увеличиваются умственныя силы человѣка, какъ развивается его теоретическая дѣятельность, какъ мысль человѣческая ведетъ свое хозяйство, совершенствуя все болѣе и болѣе орудія, средства производства теоріи, науки, переходя отъ миѳа къ поэзіи. Въ этомъ процессѣ поэтическая мысль, поэтическій образъ играетъ особенно важную роль уже на раннихъ ступеняхъ развитія человѣка. А когда мысль освобождается отъ пріемовъ миѳическаго мышленія, поэзія занимаетъ исключительное, господствующее положеніе.

Мы не знаемъ досконально слова первобытнаго человѣка мы знаемъ слова, системы языковъ живыхъ и мертвыхъ, языковъ развитыхъ и стоящихъ на низкихъ ступеняхъ развитія. Здѣсь доступно нашему наблюденію слѣдующее общее явленіе. Сравнительно съ огромной областью понятій, сужденій, требующихъ выраженія, запасъ словъ, понимаемыхъ въ смыслѣ *звуковыхъ комплексовъ*, очень невеликъ, въ чемъ можно легко убѣдиться, взявши словарь любого европейскаго языка, гдѣ при огромномъ количествѣ словъ приводятся разнообразныя *значенія ихъ*. Наблюденія надъ живой рѣчью показываютъ, что слово въ рѣчи соотвѣтствуетъ каж-

дый разъ, въ моментъ пользованія имъ, одному акту мысли, а не нѣсколькимъ, т. е. каждый разъ, когда говорится или понимается, оно имѣетъ не болѣе одного значенія для говорящаго или для слушающаго и понимающаго. Эти наблюденія надъ отдѣльными актами рѣчи, пониманія, приводятъ насъ къ заключенію, что звуковые комплексы остаются *относительно* неизмѣнными (разница въ произношеніи, тонѣ будетъ чувствоваться), а значеніе отличается большой измѣнчивостью, большой подвижностью. Вотъ примѣръ, взятый на удачу изъ словаря: *Духъ* бодръ, а плоть немощна. Присутствіе *духа* необходимо. *Духъ* законовъ. *Духъ* противорѣчія. Въ *духѣ* того времени. Собраться съ *духомъ*. Не въ *духѣ*. Нечистый, злой *духъ*. Перевести *духъ* некогда. Тяжелый *духъ* поднимался изъ кучи. Ни слуху, ни *духу*. Быть на *духу* и т п

Въ словарѣ вся эта группа словъ, отмѣченныхъ курсивомъ, заносится подъ рубрику *духъ*, такъ какъ считается, что тутъ мы имѣемъ дѣло съ переходомъ слова „духъ“ отъ одного значенія, собственнаго, къ другому, не собственному. Иногда дѣлаются отступленія отъ этого обычая Такъ, въ академическомъ словарѣ отъ слова *жила* (кости и *жилы*, есть въ немъ молодецкая *жила*, вымотать *жилы*, *жилы* металловъ, *жила* забила ключемъ въ колодцѣ и проч.) отдѣлено слово *жила*—скряга, охотникъ присвоить чужое. На самомъ дѣлѣ, мы въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ измѣненія значенія слова должны видѣть образованіе *новаго слова*, лишь однозвучнаго съ другимъ, извѣстнымъ намъ словомъ: *подошва* (обуви), *подошва* (ступни), *подошва* (горы), *подошва* (кусокъ плотной кожи), сюда же сильно измѣнившаяся *почва* (=подъшва) и т. п. Этотъ процессъ образованія *новыхъ* словъ совершается въ языкѣ постоянно, непрерывно. То, что происходитъ въ моментъ образованія всякаго такого новаго слова, представляется въ общемъ видѣ такъ: сочетанію *единства звуковъ* и *значенія*, напр., *подошва* (ступни) соотвѣтствуетъ актъ мысли, психологическій процессъ, предполагающій два мысленныхъ комплекса: *познаваемое*, требующее объясненія, названія, (извѣстная часть ступни) назовемъ его *искомое*— X и *прежде познанное*, извѣстное, объясняющее, названное уже, т. е. связанное съ опредѣленнымъ комплексомъ звуковъ (*подошва* обуви),— назовемъ его A. Изъ значенія стараго слова (*подошва* обуви) въ новое слово перешла лишь незначительная часть, одинъ какой-нибудь признакъ, допустимъ, *твердость* кожи или *положеніе* этой части обуви; и этотъ признакъ можно назвать *знакомъ* значенія новаго слова. Въ усиліяхъ выразить, назвать неизвѣстное, неназванное еще, мысль хватается за первый, захватившій поле сознанія признакъ, усматривая въ немъ нѣчто *общее* между двумя сравниваемыми комплексами воспріятій. Это общее между двумя мысленными единицами указываетъ *путь*, какимъ *образомъ* мысль *представляетъ* себѣ новое, требующее объясненія. Въ языкознаніи этому объединяющему, связывающему два мысленныхъ комплекса признаку дали названіе *представленіе*: онъ есть, по мѣткому выраженію А. А. Потебни, представитель въ текущихъ дѣлахъ мысли. Это представленіе составляетъ непремѣнную стихію, постоянный элементъ всякаго возникающаго, новаго слова, всякаго шага мысли впередъ, сопровождаемаго извѣстнымъ *волненіемъ*, *желаніемъ уяснить себѣ* новое, связать его съ прежнимъ запасомъ познаннаго. Являясь *показателемъ* означающаго, объясняющаго, а не означаемаго, будучи взято изъ совокупности признаковъ *A*, представленіе, назовемъ его *a*, есть продуктъ анализа (A=a₁+ a₂+a₃ и т. д.), отвлеченія. Роль этого отвлеченія очевидна: вмѣсто того,

чтобы загромождать поле сознанія двумя сравниваемыми комплексами, весьма сложными, мысль ограничивается этимъ представленіемъ. При словѣ *подошва* горы въ моментъ возникновенія этого *новаго* слова, сдѣлавшагося теперь уже старымъ, изъ всего образа стоящаго человѣка мысль занималъ лишь одинъ признакъ. Такимъ путемъ въ языкѣ достигается огромная экономія мысли, трата силъ уменьшается, сила мысли увеличивается.

Когда не наблюдается такъ называемаго перехода отъ собственнаго значенія къ несобственному, отдѣльный актъ рѣчи представляется въ слѣдующемъ видѣ: то, что я вижу (положимъ, дерево съ опредѣленной формы листвой и т. д.) или слышу (лай), вызываетъ въ моей мысли то, что я видѣлъ, слышалъ раньше и назвалъ *липой*, *собакой*. Познаваемое, новое воспріятіе тоже по одному, двумъ признакамъ, предполагающимъ наличность другихъ признаковъ, называется готовымъ для этой совокупности признаковъ словомъ *липа*, *собака*. Процессъ сравненія новаго воспріятія и стараго протекаетъ безъ того напряженія мысли, исканія, которое наблюдалось въ первомъ случаѣ. Новое представленіе спокойно занимаетъ мѣсто въ ряду прежнихъ, происходитъ почти безсознательно процессъ названія чего-то знакомаго, быстро опознаннаго.

И въ томъ и въ другомъ случаѣ, если разсматривать ихъ, какъ два случая психологическаго сужденія, какъ видно изъ предыдущаго, въ основѣ лежитъ сравненіе, сопровождаемое анализомъ двухъ сравниваемыхъ мысленныхъ единицъ, причемъ во второмъ случаѣ слово является какъ-бы посредникомъ между новымъ воспріятіемъ, требующимъ названія, и рядомъ прежнихъ воспріятій, представленій, изъ которыхъ въ сознаніе можетъ войти лишь одно, какъ типичный представитель всѣхъ другихъ: при взглядѣ на дерево, съ сердцевидными листьями, я вспоминаю липу, видѣнную мной недавно, или нарисованные листья липы и т. п.

И въ томъ и въ другомъ случаѣ только одно „ближайшее значеніе“ составляетъ дѣйствительное содержаніе мысли въ моментъ произнесенія слова, т. е. когда я говорю, я *хочу назвать* то, чему въ мысли слушающаго указывается моимъ словомъ мѣсто въ ряду его мысленныхъ комплексовъ. Ни въ говорящемъ, ни въ слушающемъ въ моментъ *рѣчи* и *пониманія* нѣтъ полноты содержанія, не мыслится весь образъ, все понятіе (весь рядъ представленій, его образовавшихъ), а есть только указаніе, опредѣленіе мѣста, гдѣ искать искомой полноты воспроизведенія этого образа, ряда представленій, образующихъ понятіе,—опредѣленіе, достаточное для того, чтобы не смѣшать искомаго съ другимъ. Назвавши извѣстную часть горы *подошвой*, мысль достигаетъ этой цѣли, опредѣляетъ мѣсто для всѣхъ остальныхъ признаковъ горы, которые въ данный моментъ не мыслятся во всей полнотѣ, сначала, благодаря *представленію*, знаку значенія. Здѣсь наблюдается основной принципъ образныхъ словъ—*часть вмѣсто цѣлаго*. Когда слово обветшаетъ отъ частаго употребленія, и мы пользуемся терминомъ *подошва горы* также, какъ словами *липа*, *собака*, то здѣсь, при актѣ названія новаго воспріятія, наблюдается также лишь указаніе мѣста для конкретнаго образа уже *безъ представленія*. Здѣсь „единство звуковъ“, этотъ „звуковой знакъ значенія“, какъ его можно назвать въ отличіе отъ „мысленнаго знака значенія“, т. е. представленія, является замѣстителемъ, представителемъ сложной мысленной единицы, ряда конкретныхъ представленій, образующихъ понятіе. Это будетъ, если угодно, новое отвлеченіе: живая мысль замѣняется почти комплексомъ звуковъ, и мысль орудуетъ словами, не размѣнивая ихъ на конкретное содержаніе.

Тутъ сказывается другой принципъ теоріи слова, наблюдаемый постоянно въ языкѣ. *одно* вмѣсто *другого* по смежности во времени, въ пространствѣ: „третью *пасху* ѣлъ"=„третью *весну* переживалъ", или „весь *домъ* всполошился"=„всѣ *жильцы* всполошились". Въ самомъ дѣлѣ, всякое слово *безъ представленія*, т е. употребляемое въ такъ называемомъ собственномъ значеніи, является сочетаніемъ звуковъ и значенія по одновременности, послѣдовательности во времени. При быстротѣ мысли звуковые комплексы принимаются за самое значеніе, т. е. происходитъ психологическій процессъ, называемый въ стилистикѣ *метониміей* (о чемъ ниже). Весь языкъ, вся совокупность знаменательныхъ словъ представляетъ въ этомъ смыслѣ одну сплошную метонимію. Быстро думая и говоря, мы обходимся словами, не обременяя себя сложнымъ содержаніемъ мыслимыхъ понятій, представленій, заботясь лишь о томъ, чтобы слова были дѣйствительными, точными замѣстителями этихъ понятій. Алгебраическія, химическія формулы можно считать третьей инстанціей отвлеченія, идеализаціи, возникшей благодаря письменности и дающей возможность при помощи „малыхъ знаковъ", безъ словъ ворочать огромными обобщеніями. Но отвлеченіе, достигаемое указаннымъ путемъ, не есть конечная цѣль человѣческаго мышленія, а лишь подмостки, лѣса, средства, при помощи которыхъ мысль снова возвращается къ конкретному, образному мышленію.

Таковы въ самыхъ общихъ чертахъ процессы мысли—рѣчи, наблюдаемые въ языкѣ. Въ ряду этихъ процессовъ насъ занимаютъ въ данномъ случаѣ моменты образованія *новыхъ* словъ, съ живымъ *представленіемъ*, т е. *словъ образныхъ*, въ которыхъ слѣдуетъ видѣть элементарныя формы поэзіи, какъ мышленія образами. Изученію ихъ отводилось особое мѣсто въ изслѣдованіяхъ по теоріи поэзіи, въ нихъ видѣли лишь особыя формы стиля, которыми и занималась такъ называемая стилистика.

При этомъ дѣлалось строгое разграниченіе между образными словами, метафорами *въ языкѣ* и *въ стилѣ* сложныхъ произведеній словесности

Наблюденія надъ простѣйшими формами поэзіи и прозы въ языкѣ, весьма цѣнныя для насъ и теперь, мы встрѣчаемъ уже въ глубокой древности. За 2000 лѣтъ до нашего времени Аристотель, производя свои наблюденія въ области ассоціацій мысли въ словѣ, насчитывалъ до 40 случаевъ такъ называемыхъ *троповъ* и схемъ, *фигуръ*. Съ тѣхъ поръ его ученіе, захваченное схоластикой, искаженное и опошленное ближайшими къ намъ по времени стилистиками и риторіками, остается неподвижнымъ, если не считать относящихся сюда опытовъ его переработки античныхъ риторовъ, грамматиковъ и современныхъ изслѣдователей языка.

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

ныхъ, малосмысленныхъ людей, прибѣгавшихъ къ тѣмъ же тропамъ, по *нуждѣ* и *необходимости*.

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

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

Другими словами, по отношенію къ слову возможны два вопроса: *что* оно значитъ, и *какъ* оно значитъ. Въ связи съ этимъ и отношеніе говорящаго и слушающаго къ словамъ двоякое: въ однихъ случаяхъ онъ не сознаетъ ничего, кромѣ звуковъ, связанныхъ съ извѣстнымъ значеніемъ, замѣняющихъ въ рѣчи представленія, самая связь для него неизвѣстна, т. е. неизвѣстно, *какъ* произошло названіе явленія, *какъ* образовалось значеніе даннаго слова; въ другихъ случаяхъ, онъ сознаетъ, чувствуетъ не только, *что* значитъ, но и *какъ* установилась эта связь звукового комплекса съ комплексомъ мысленнымъ.

По традиціи, по преданію, слова: *домъ*, *ножъ*, *дорога* становятся для насъ знаками, замѣстителями конкретныхъ состояній сознанія въ тотъ моментъ, когда мы думаемъ словами, говоримъ про себя; по традиціи мы возстановляемъ постоянно эту ткань языка, не отражая въ ней всей нашей мысли. Слушающій, воспринимая лишь это замѣщеніе мысли, живое слово, читатель, воспроизводя про себя звуковыя и двигательныя представленія словъ, по традиціи вызываютъ въ себѣ привычныя движенія мысли. При этомъ, въ однихъ случаяхъ, мысль испытываетъ состояніе относительнаго покоя, когда звуки примыкаютъ прямо къ значенію, когда *дерево* называется *деревомъ*, *вода*—водой: но бываютъ случаи, когда внутренніе процессы мысли задѣваютъ наше сознаніе, доходятъ до него, свидѣтельствуя о нѣкоторой работѣ, движеніи, безпокойствѣ, когда мы сознаемъ ихъ, чувствуемъ ихъ отраженіе въ процессѣ рѣчи, когда мы говоримъ: „увяла жизнь“, „отцвѣлъ талантъ“. Мы замѣчаемъ нѣкоторое осложненіе процесса рѣчи-мысли, мы чувствуемъ, сознаемъ, что данный актъ слова-мысли предполагаетъ сравненіе, связь двухъ мысленныхъ комплексовъ, что слово, замѣщавшее извѣстный мысленный рядъ представленій, обозначавшее понятіе (*увялъ* цвѣтокъ), получило новое примѣненіе, благодаря анализу этого „увялъ“, въ цѣляхъ обозначенія чего-то

иного (замираніе жизни), не имѣвшаго традиціоннаго названія, готоваго слова.

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

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

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

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

Для правильной постановки вопроса о тропахъ и фигурахъ, необхо-

димо имѣть въ виду слѣдующія, пока непоколебленныя положенія языкознанія.

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

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

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

Когда современный культурный человѣкъ пользуется традиціонными выраженіями: „солнце садится“, „напала лихорадка“, „семейство растеній“, образность этихъ выраженій для него почти не существуетъ, съ ними онъ связываетъ научное, прозаическое пониманіе, когда онъ пользуется поэтическимъ образомъ, какъ средствомъ для новаго построенія, преобразованія мысли, онъ обязанъ этимъ извѣстной степени своей способности къ *анализу* и *критикѣ*. Въ стихахъ: „Ночь пролетала надъ міромъ, сны на людей навѣвая“ онъ отдѣлитъ выраженіе отъ явленія. Пониманіе любого образнаго стихотворенія можетъ выразиться въ прозѣ, отвлеченіи, добытомъ путемъ анализа поэтическаго образа, путемъ критики.

Когда эта способность къ анализу, критикѣ слабо развита, когда преобладаетъ склонность мысли къ синтетическимъ сужденіямъ типа „конь —*воронъ*“, „солнце—*колесо*“, когда мысль ползаетъ на четверенькахъ: образъ, служащій сказуемымъ (воронъ, колесо), не разлагается, и сочетаніе его съ подлежащимъ (солнце, конь) принимаетъ особый характеръ, и мы наблюдаемъ особую словесную форму, которую можно назвать элементарной формой *мива*.

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

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

Насъ интересуетъ здѣсь миѳъ, не какъ одна изъ формъ словесныхъ выраженій, сложныхъ произведеній, предшествующихъ выраженіямъ графическимъ, живописнымъ и скульптурнымъ, а какъ явленіе мысли-слова, которое необходимо имѣть въ виду при выясненіи отношеній между образомъ и значеніемъ. Другими словами, мы различаемъ миѳическія представленія, миѳическіе процессы, наблюдаемые въ языкѣ, отъ сложныхъ миѳовъ въ сказкахъ, космогоническихъ легендахъ, сказаніяхъ, возникающихъ, несомнѣнно, подъ вліяніемъ означенныхъ миѳическихъ представленій, данныхъ въ языкѣ. Эти отношенія могутъ казаться неизмѣнными, данными сразу, если мы не будемъ считаться съ этимъ явленіемъ, если мы будемъ разсматривать сочетаніе образа и значенія отвлеченно, независимо отъ того, каковъ возможенъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ про-

цессъ пониманія, миѳическій или поэтическій, на какой ступени своего развитія стояла мысль, прибѣгая къ образу для объясненія явленія.

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

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

Обратимся теперь къ главной задачѣ очерка, къ элементарнымъ формамъ поэзіи, тропамъ. Всякій тропъ, какъ мы уже сказали, предполагаетъ двѣ вещи: нѣчто искомое, X, и нѣчто данное, A, прежде существовавшее въ мысли. Разсматривая въ частности отношеніе этого A къ искомому X, мы можетъ приблизительно различить слѣдующіе три случая

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

II. Значеніе A, прежде данное, заключается въ X, новомъ значеніи, лишь отчасти Случай образца: „Лѣсъ поетъ“. Если при этомъ разумѣются *птицы*, то нельзя сказать, чтобы въ искомомъ X—*птицы* заключено значеніе лѣса. Чтобы дойти отъ значенія *лѣса* до значенія *птицы*, надо нѣсколько подумать, найти такой случай, когда бываетъ между ними совпаденіе (весною, лѣтомъ при восходѣ солнца): должно пройти нѣкоторое время между моментомъ A *лѣсъ* и моментомъ X *птицы*—нѣкоторый промежутокъ. Слѣдовательно, эта ассоціація основана на послѣдовательности воспріятій—древніе назвали ее *метониміей*. Въ отличіе отъ синекдохи при переходѣ мысли отъ A къ X, это искомое пріобрѣтаетъ нѣкоторое новое качество, которое можетъ получиться лишь въ силу того, что оно (птицы поющія), при извѣстныхъ условіяхъ, сопровождаетъ въ мысли образъ A (лѣсъ). Эти условія заключаются въ привычкѣ мысли къ извѣстнымъ, опредѣленнымъ ассоціаціямъ представленій. Символы любви въ народной поэзіи „сорочку рвать“, „примять траву“ являются метоніміями, только

благодаря обычнымъ сочетаніямъ въ мысли извѣстнаго ряда представленій въ опредѣленномъ кругу жизни. Метонимія, напр., „стоять *въ головахъ*“ въ отличіе отъ синекдохи „столько-то *головъ* скота“ вноситъ въ значеніе X (стоять близко) новое качество, новый признакъ—пространственное отношеніе, которое не дано въ понятіи „голова“

III. Ассоціація между A и X—еще болѣе отдаленная. Случай образца „подошва горы“. Разница между сравниваемыми понятіями (подошва обуви и нижняя часть горы) на первый взглядъ полная: оба понятія не совпадаютъ ни въ одномъ признакѣ, они исключаютъ другъ друга. Но „подошва обуви“ (A) такъ относится къ „стоящему обутому человѣку“ (Б), какъ „подножіе горы“ (искомое, требующее названія—X) относится ко всей „горѣ“ (B) Это можно изобразить формулой: A : Б= X · B. Сходство между „подошвой обуви“ (A) и „подножіемъ горы“ (X) заключено въ томъ, что отношеніе подножія (X) къ „горѣ“ (B) сходно съ отношеніемъ, „подошвы“ (A) и стоящаго въ обуви человѣка (Б). По такому же типу мы говоримъ о *рукавѣ* рѣки, о *капризахъ* зимы, объ *улыбкѣ* ясной природы, объ *утрѣ* года: цѣлый день такъ относится къ утру, какъ цѣлый годъ относится къ *чему?*

Этотъ видъ ассоціаціи называютъ ассоціаціей по сходству, по аналогіи.

Если изобразить всѣ три случая графически, то *синекдоха* можетъ быть представлена въ видѣ двухъ вписанныхъ другъ въ друга круговъ *метонимія*—въ видѣ пересѣкающихся круговъ, а *метафора*—въ видѣ двухъ круговъ, не соприкасающихся другъ съ другомъ Другими словами, если разсматривать эти три случая въ послѣдовательномъ порядкѣ, то мы увидимъ, что степень близости, связи между A (образомъ) и X (значеніемъ) все болѣе и болѣе уменьшается по направленію къ третьему случаю. Но по мѣрѣ уменьшенія связи, увеличивается промежутокъ времени, нужный для того, чтобы дойти отъ образа (A) до значенія (X), и это послѣднее, т. е. значеніе, добывается все труднѣе и труднѣе.

Дѣленіе видовъ поэтической иносказательности въ отдѣльныхъ словахъ и въ сложныхъ произведеніяхъ по способу перехода отъ A къ X есть сильное отвлеченіе. Въ дѣйствительности отдѣльные случаи не такъ просты, чтобы ихъ можно было легко подвести къ первой, второй или третьей категоріи. Въ конкретныхъ случаяхъ, въ особенности въ сложныхъ поэтическихъ произведеніяхъ, могутъ совмѣщаться всѣ три вида троповъ въ зависимости отъ направленія мысли, даваемаго контекстомъ рѣчи. Такъ, въ стихотвореніи Лермонтова „Парусъ“ мы имѣемъ несомнѣнную синекдоху „бѣлѣетъ *парусъ* одинокій“ (часть вм. цѣлаго), но при дальнѣйшемъ движеніи мысль можетъ перейти на метонимію (*парусъ* одинокій—одинокій *пловецъ*), а все стихотвореніе въ цѣломъ настраиваетъ мысль понимать метафорически этотъ „одинокій парусъ“ среди бушующаго моря житейскаго. Метафора въ концѣ концовъ покрываетъ метонимію, которой предшествуетъ синекдоха. Метафорическое пониманіе всего стихотворенія „Парусъ“ переходитъ легко въ сложную синекдоху—pars pro toto, когда все стихотвореніе представляется мысли, какъ изображеніе единичнаго случая, вызывающаго безконечный рядъ подобныхъ моментовъ, положеній, настроеній. Такимъ образомъ, различіе между синекдохой, метониміей и метафорой не есть различіе неизмѣнное, разъ навсегда данное, но нѣчто движущееся. Внесши такое замѣчаніе, мы, не уничтожая границъ между намѣченными тремя видами иносказательности, расшатаемъ ихъ, отчего задача изученія значительно усложнится, такъ какъ надо имѣть дѣло съ явленіемъ движущимся,

измѣняющимся. И другого пути и не можетъ быть, если изслѣдовать явленія языка не въ отвлеченномъ видѣ, а въ дѣйствительной жизни. Но во всякомъ случаѣ приведенныя выше соображенія объ отношеніи образа и значенія должны лежать въ основѣ дѣленія всякихъ поэтическихъ произведеній, простыхъ и сложныхъ.

Основное правило, что въ моментъ пользованія готовымъ словомъ мы наблюдаемъ лишь наличность ближайшаго значенія, одинъ актъ рѣчи, одно пониманіе, остается въ силѣ и здѣсь, но одно пониманіе можетъ болѣе или менѣе быстро смѣняться другимъ, и мысль можетъ переходить отъ одного состоянія къ другому. При этомъ нужно еще имѣть въ виду, на какой ступени образнаго мышленія, миѳической или поэтической, стоитъ лицо говорящее или понимающее.

Результаты высказыванія и пониманія будутъ различны въ смыслѣ связи образа и значенія. Такъ, при анализѣ народно-поэтическихъ произведеній, напр. такъ называемыхъ, обрядовыхъ пѣсенъ или сказокъ, если мы желаемъ выяснить, что могло значить такое произведеніе для той среды, въ которой оно возникло, мы должны имѣть въ виду миѳическое настроеніе мысли, при которомъ *образъ цѣликомъ переносится* въ *значеніе*, будетъ совпадать съ нимъ: при которомъ *горючее* сердце, напр., будетъ заключать въ себѣ всѣ признаки горѣнія. И это будетъ тогда *синекдоха*, такъ какъ эпитетъ выдѣляетъ въ данномъ случаѣ одинъ признакъ изъ многихъ. При нашемъ состояніи мысли, не миѳическомъ, а поэтическомъ настроеніи—это будетъ *метафора*, такъ какъ мысль держится на высотѣ сравненія.

Держась намѣченныхъ трехъ категорій образности, остановимся теперь на каждой изъ нихъ въ отдѣльности болѣе подробно въ томъ порядкѣ, который былъ нами намѣченъ выше, т. е. начиная съ синекдохи. Въ старинныхъ риторикахъ переводили этотъ терминъ—*соподразумѣваніе, совключеніе, сопріятіе.*

Въ основѣ синекдохи лежитъ заключеніе по количеству, отъ части къ цѣлому. При ней наблюдается такой переходъ отъ образа (А) къ значенію (Х), при которомъ въ значеніи, т. е. въ *искомой* совокупности признаковъ дано воспріятіемъ или же мысленно одновременно А, но такимъ образомъ, что это А выдѣляется изъ ряда признаковъ Х: адріатическія *волны*=Адріатическое *море*, морская *глубина*=море; къ *чужимъ* далекимъ *берегамъ*=чужой *странѣ;* милыхъ *лицъ* не нахожу=милыхъ *людей;* просить на *чашку чаю*=угощеніе вообще (если отвлечься отъ другого способа обозначенія, скрытаго здѣсь, именно *метонимія. чашка* вм. *чай*, содержащее вмѣсто содержимаго); откушать хлѣба-соли—пообѣдать и т. п.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ мысль останавливается на части предмета обозначаемаго; изъ ряда признаковъ, составляющихъ содержаніе понятій: *море, страна, люди, угощеніе, обѣдъ*, названо то, что, по разнымъ обстоятельствамъ, бросается въ глаза, прежде всего входитъ въ сознаніе: *волны, берега, лица, чашка чаю, хлѣбъ-соль.* Другими словами *море, страна* и пр. названы по *одному* какому-нибудь признаку, отъ котораго, какъ отъ символа, мысль переходитъ къ совокупности другихъ признаковъ (цвѣтъ моря, его ширь и глубина, запахъ соленой влаги и пр.)... *Синекдоха* поэтому уже можетъ быть названа постояннымъ языко-образовательнымъ

процессомъ, такъ какъ этимологія, т. е. происхожденіе, образованіе любого слова предполагаетъ всегда названіе предмета, качества, дѣйствія по какому-нибудь *одному признаку* *кожанъ*—летучая мышь, имѣющая *кожистыя* крылья, *медвѣдь*—звѣрь, *ѣдящій медъ*, *конка*—желѣзная дорога съ *конной* тягой, *дятелъ* предполагаетъ *зубы* (цркел. дѧтель—dens), зубастый. *узъ*—давящій, какъ боа—констрикторъ (ср. узы, узилище, мѣсто заключенія), *полозъ*—змѣя *ползущая; трясина*—болото тряское и т. п. Во всѣхъ этихъ случаяхъ, надо думать, мысль шла не отъ общаго представленія *тряскости*, *зубатости* и т. п. къ частному „тряскому болоту“ и пр. Признакъ A *(тряскость)* былъ въ самомъ восприятіи X *(болота)*, въ моментъ наименованія мыслился въ предѣлахъ только искомаго, требующаго названія (X) и по отношенію къ нему былъ *частнымъ* Если въ такихъ случаяхъ, какъ *кожанъ*, *трясина* можно видѣть синекдоху, то рядомъ съ ними слѣдуетъ поставить синекдохи въ такихъ парныхъ сочетаніяхъ, какъ цвѣтокъ—*бодякъ* (бодающій), змѣй—*полозъ* (ползущій), болото—*трясина* (которое ходенемъ ходитъ), мышь (муж. р., Орлов. губ.)—*кожанъ* и т. п. Здѣсь *бодякъ*, *полозъ* и пр. являются аттрибутивными существительными, которыя могли вытѣснить свои опредѣляемыя (цвѣтокъ, змѣй и пр.) Мѣсто такихъ аттрибутивныхъ существительныхъ могутъ занимать прилагательныя: *конная* дорога, *трясучее* болото и т. п. Вытѣсненіе эпитетомъ опредѣляемаго можетъ дать такія существительныя, какъ: *столовая*, *борзая*, *нищій*, *ученый*. Если оставаться при обычномъ пониманіи эпитета, какъ приложенія опредѣлительнаго прилагательнаго къ существительному, то въ эпитетѣ мы прежде всего имѣемъ право усмотрѣть пріемъ мысли, названной нами синекдохой. Выраженія, *косматый* левъ, *трясучее* болото и т. п. могутъ быть замѣнены такими оборотами рѣчи: левъ, съ косматой гривой на хребтѣ: болото, подернутое сросшимися кочками, образующими подвижную, волнующуюся тряскую поверхность. Эпитеты „косматый“, „трясучій“ здѣсь замѣнены перифразисомъ (особая фигура), который можетъ разрости въ цѣлое описаніе.

Эпитетъ (а равно и перифразисъ, описаніе, замѣняющія его) въ такомъ смыслѣ, т. е., какъ фигура (схема) рѣчи, состоящая въ выдѣленіи опредѣленнаго признака изъ комплекса признаковъ опредѣляемаго, синекдохиченъ, есть своего рода pars pro toto: но онъ не исключаетъ такихъ процессовъ мысли, какъ метонимія, метафора. Въ такихъ случаяхъ, какъ *бумажный* змѣй, *конная* дорога, мы имѣемъ синекдоху (одинъ признакъ выдѣленъ изъ совокупности другихъ, какъ часть вмѣсто цѣлаго): въ случаяхъ „*блѣдная* смерть“, „*постоялый* дворъ“ въ эпитетѣ дана метонимія (смерть вызываетъ ужасъ, выражающійся въ *блѣдности:* во дворѣ бываютъ *постояльцы*); въ случаяхъ „*туманный* взоръ“, „*кипучая* дѣятельность“ эпитеты метафоричны, предполагаютъ сравненіе разнородныхъ понятій, переходъ мысли по аналогіи, по сходству. Эпитетъ, слѣдовательно, не можетъ быть названъ тропомъ, эпитетъ есть схема рѣчи, фигура, которая въ концѣ концовъ синекдохична во всѣхъ трехъ приведенныхъ случаяхъ. въ примѣрахъ „*блѣдная* смерть“, „туманный взоръ“ синекдоха покрываетъ метонимію и метафору, такъ какъ конечный результатъ мысли все-таки есть выдѣленіе признака A изъ ряда признаковъ искомаго, обозначаемаго (X).

Въ виду особой важности этого пріема рѣчи, необходимо остановиться нѣсколько подробнѣе на эпитетѣ, какъ фигурѣ, схемѣ. Подъ эпитетомъ

обыкновенно разумѣютъ прилагательное въ сочетаніи съ существительнымъ; но такой взглядъ не совсѣмъ правиленъ: такъ какъ категорія прилагательнаго не первообразна и предполагаетъ возникновеніе его изъ существительнаго („конь вороной“ изъ „конь воронъ“), то всякое аттрибутивное существительное должно быть тоже отнесено къ разряду эпитетовъ. сердце кремень, бой-баба, мальчикъ огонь, сынъ первенецъ и пр.

Съ точки зрѣнія, болѣе общей, чѣмъ грамматическое согласованіе, соблюдаемое въ парныхъ аттрибутивныхъ сочетаніяхъ опредѣляемаго и опредѣленія, мы можемъ усмотрѣть наличность эпитета во всякомъ парномъ сочетаніи словъ, обозначающихъ вещи, качество, дѣйствія ихъ, признаки дѣйствія. Такимъ образомъ сюда, къ эпитетамъ, прійдется отнести, кромѣ такихъ сочетаній, какъ трава *мурава*, мальчикъ *сирота*, дѣло *дрянь*, и сочетаніе двухъ прилагательныхъ „ясна-красна“, „тихій скромный“, сочетанія двухъ глаголовъ: „не покорился—не поклонился“, „настрадался-измаялся“, двухъ нарѣчій „ужасно много“, „довольно глупо“, „вчернѣ наскоро“. Если выраженіе „парныя сочетанія“ понимать въ томъ смыслѣ, что можно дѣлить на двѣ части не только сочетаніе опредѣляемаго съ опредѣленіемъ, но и цѣлыя выраженія, въ которыхъ наблюдается *совлюченіе* (т. е синекдоха), то рядомъ съ приложеніями образца „учитель, наставникъ жизни“,—„со мною мечъ, *моя защита*“ или „Евгеній, *отступникъ бурныхъ наслажденій*“—слѣдуетъ поставить обороты, родственные по схемѣ: а) „вошелъ поэтъ, *съ кудрями черными до плечъ*“, „домъ, съ мезониномъ въ три окошка“,—„мужикъ, съ засученными рукавами“: б) „въ полдень, *въ самую жару*“,—„у калитки, *въ тѣни ракиты*“,—„восторженно, *въ самыхъ лестныхъ выраженіяхъ*“ и т. п. А далѣе мѣсто этихъ оборотовъ могутъ занять цѣлыя предложенія или цѣлое сочетаніе приложеній, образующихъ, какъ мы уже указывали, перифразъ, описаніе: жаль мнѣ труда, *молчаливаго спутника ночи, друга авроры златой, друга пенатовъ святыхъ*“.—„А вы, красавицы ночныя, *которыхъ позднею порой уносятъ дрожки легковыя по петербургской мостовой*“ .. „Ты знаешь край, *гдѣ* все обильемъ дышетъ, *гдѣ* рѣки льются чище серебра, *гдѣ* вѣтерокъ степной ковыль колышетъ, въ вишневыхъ рощахъ тонутъ хутора, среди садовъ деревья гнутся долу, и до земли виситъ ихъ плодъ тяжелый, шумя, тростникъ надъ озеромъ трепещетъ, и чистъ, и тихъ, и ясенъ сводъ небесъ, косарь поетъ, коса звенитъ и блещетъ, вдоль берега стоитъ кудрявый лѣсъ, и къ облакамъ, клубяся надъ водою, бѣжитъ дымокъ синѣющей струею“? Вся первая часть стихотворенія Лермонтова—„Когда волнуется желтѣющая нива“ представляетъ такой же примѣръ сложнаго перифраза къ слову *тогда* (смиряется души моей тревога).

Такимъ образомъ съ точки зрѣнія не грамматической, а стилистической, всякое сложное описаніе, имѣющее цѣлью наполнить живымъ содержаніемъ простое обозначеніе характера лица, обстановки его жизни, мѣста или времени, можетъ быть разсматриваемо, какъ усложненіе элементарной фигуры эпитета, причемъ и здѣсь, какъ и въ настоящихъ эпитетахъ „*голубое* небо“, „*вороной* конь“, предполагающихъ метафору, т. е. сравненіе двухъ разнородныхъ понятій (голубь—небо), въ конечномъ результатѣ мы будемъ имѣть синекдоху.

Возвращаясь къ эпитету, въ грамматическомъ смыслѣ этого слова, образца „*печальныя* поля“, нельзя не замѣтить, что унаслѣдованное отъ древнихъ дѣленіе эпитетовъ на необходимые и украшающіе можно удер-

жать, устранивъ лишь эти не совсѣмъ удобныя выраженія, какъ это мы сдѣлали раньше по отношенію къ тропамъ. Ненужный эпитетъ—дурной эпитетъ, хотя бы онъ и имѣлъ цѣлью украсить рѣчь. Термины: „необходимый“ и „украшающій“ необходимо замѣнить терминами: „прозаическій“ и „поэтическій“.

Когда мысль исходитъ отъ частнаго къ общему и не имѣетъ цѣлью устраненіе изъ мысли видовъ, не заключающихъ въ себѣ признака, указаннаго эпитетомъ, а замѣщаетъ посредствомъ опредѣленнаго образа сравнительно неопредѣленное общее понятіе, то мы имѣемъ на лицо *эпитетъ поэтическій*. Въ примѣрѣ: „изъ подъ куста мнѣ ландышъ *серебристый*“ взятъ одинъ моментъ изъ жизни растенія (цвѣтеніе) и, слѣдовательно, помимо метафоры (сравненіе съ серебромъ) здѣсь ближайшее мѣсто въ мысли занимаетъ синекдоха. Эпитетъ „серебристый“ не противополагаетъ растенія другимъ видамъ „несеребристымъ“, не имѣетъ цѣлью исключить какіе-то другіе виды ландыша. Всѣ такъ называемые постоянные эпитеты слѣдуетъ отнести къ этой же группѣ поэтическихъ эпитетовъ: *синее* море, *борзый* конь, *сырая* земля, *чистое* поле и т. п.

Когда мысль исходитъ отъ общаго понятія, и эпитетъ производитъ въ сферѣ этого общаго понятія логическое дѣленіе, исключая изъ мысли виды, не заключающіе въ себѣ признака, указаннаго эпитетомъ, то мы будемъ имѣть *эпитетъ прозаическій*: Великая и Малая Россія, деревья хвойныя и лиственныя и т. п

Поэтическіе эпитеты, въ свою очередь, можно раздѣлить на двѣ группы. Это дѣленіе до нѣкоторой степени совпадаетъ съ дѣленіемъ всей области поэзіи на два обширныхъ отдѣла, по степени зависимости отъ преданія, традиціи: на поэзію народную (устную) и поэзію образованныхъ классовъ (письменную). Мы отмѣтили выше, какъ характерную черту устной поэзіи, *постоянство слога*, выражающееся въ относительной неподвижности стилистическихъ пріемовъ, оборотовъ рѣчи. А. А. Потебня усматривалъ здѣсь два типа эпитетовъ. апостеріорные и апріорные

Когда эпитетъ прилагается къ опредѣляемому въ силу новаго *наблюденія*, личнаго, индивидуальнаго, когда онъ добывается, а не получается въ готовомъ видѣ, то это будетъ эпитетъ *a posteriori*: *уединенныя* поля -здѣсь метонимія (уединяется нѣкто, пребывающій въ поляхъ), скрытая подъ синекдохой эпитета; *сумрачная* дуброва, *тихій* ручей и т. п.

Когда эпитетъ прилагается къ опредѣляемому, не на основаніи новаго, свѣжаго воспріятія, личнаго наблюденія, и въ силу преданія, традиціи, когда онъ является *прежде добытымъ*, то это будетъ эпитетъ *a priori*, или такъ называемый *постоянный* эпитетъ: *добрый* конь, *красная* дѣвица, *родимый* батюшка и т. п.

Во многихъ случаяхъ онъ можетъ совпадать съ апостеріорнымъ: *желтое* золото, *бѣлые* лебеди. И только постоянное его употребленіе въ извѣстной области поэзіи указываетъ на его апріорность. Но есть случаи, когда эта апріорность оказывается яснѣе, когда эпитетъ согласуется съ этимологическимъ значеніемъ опредѣляемаго, тавтологиченъ ему: *крутой* берегъ, *лютый* звѣрь, *молодая* молодица Здѣсь само опредѣляемое подсказываетъ, навязываетъ мысли извѣстный эпитетъ: ребята (малыши) малые, старики *старые* и т. д.

Берегъ по своему значенію родственно нѣмецкому Berg, и потому сочетанія „горы *крутыя*“ и „берега *крутые*“ почти тождественны. Въ современной письменной поэзіи можно также наблюдать нѣчто въ родѣ

апріорности эпитета, возникающей въ силу невольной подражательности, манерности, у много пишущихъ: *желтыми* туманами, *свинцовыми* тучами; *синющимся* моремъ и т. п. сочетаніями невольно подсказывается мысль объ апріорности этихъ эпитетовъ, объ отсутствіи свѣжести впечатленія, когда встрѣчаешь ихъ часто у одного и того же писателя или у цѣлой группы. Но все таки это будутъ личные эпитеты, характерные для стиля даннаго лица.

Въ народной поэзіи есть частный случай употребленія апріорнаго эпитета такого рода: онъ настолько срастается со своимъ опредѣляемымъ, что употребляется нерѣдко и тамъ, гдѣ, съ точки зрѣнія прозаической мысли, онъ просто нелѣпъ. Такъ, палачъ и узникъ въ сербской пѣснѣ одинаково употребляютъ выраженіе „проклятая темница", что въ устахъ перваго не естественно Несторъ *днемъ* подымаетъ руки къ *звѣздному* небу и т. п. Подобная же власть традиціи оказывается у Гоголя: мѣсяцъ стоялъ посреди неба, а лѣса бросили *длинную* тѣнь

Подведя итоги сказанному о поэтическомъ эпитетѣ, мы замѣтимъ еще разъ, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ явленіемъ языка, сходнымъ съ процессомъ мысли, наблюдаемымъ въ *синекдохѣ*—образца: адріатическія *волны*—море, т. е. отъ части къ цѣлому, отъ одного признака къ совокупности признаковъ. При этомъ синекдоха въ эпитетѣ покрываетъ другіе тропы: метонимію и метафору: *печальныя* поля (метонимія), бей въ *желѣзныя* сердца (метафора). Графически эпитетъ синекдоха изображается двумя концентрическими кругами: меньшій будетъ соотвѣтствовать эпитету, большій—опредѣляемому. Въ случаѣ „муравьище *кипучее*" мы можемъ отвлечься отъ сравненія съ кипящимъ горшкомъ и остановиться на частномъ признакѣ, бросающемся въ глаза, выдѣляющемся изъ всей совокупности признаковъ муравейника. Это pars pro toto—отъ одного признака къ цѣлому ряду признаковъ.

Въ связи съ эпитетомъ, какъ было уже сказано, находится перафразисъ, описаніе, не передаваемое словомъ *обинякъ*, т. е. рѣчь околицею, такъ какъ поэтическая перифраза, чтобы достигнуть поэтической изобразительности, должна не обходить образъ околицей, а выставлять его наиболѣе характерныя черты. Такимъ образомъ поэтическому эпитету при опредѣляемомъ соотвѣтствуетъ болѣе сложная форма, состоящая въ томъ, что при названномъ мѣстѣ, времени и т. п вообще, въ общемъ видѣ, ставится характеристическая частность. Это общее можно графически изобразить въ видѣ большого круга, напр. „Лѣтней порою", а слѣдующее за нимъ частное въ видѣ малаго круга, включеннаго въ большой: „когда прозрачно и свѣтло ночное небо надъ Невою, и водъ веселое стекло не отражаетъ ликъ Діаны". Терминъ „совключеніе", даваемый въ старинныхъ риторикахъ этому пріему, тождественъ синекдохѣ, и по существу это есть сложная синекдоха.

Переходя къ другимъ случаямъ синекдохи, можно остановиться на случаѣ „часть вмѣсто цѣлаго", „однородное множество представлено единственнымъ числомъ". Часть предмета бросается въ глаза, и отъ нея, какъ отъ символа мысль переходитъ къ совокупности другихъ признаковъ.—„Бѣлѣетъ *парусъ* одинокій". Точка зрѣнія далекая даетъ намъ возможность замѣтить только этотъ признакъ. Здѣсь можетъ быть часть вмѣсто цѣлаго—синекдоха (хозяйскій *глазъ*, убить пріятельской *рукой*, добыть *языка*—плѣнить непріятеля съ опредѣленной цѣлью развѣдки) или орудіе вмѣсто дѣйствователя—метонимія: *копье* вмѣсто *воинъ*, столько-то *штыковъ*, *сабель*—пѣхоты, кавалеріи.

Множество изображается единственнымъ числомъ: а) Имени конкретнаго: „И *рабъ* судьбу благословилъ, зато въ углу своемъ надулся его расчетливый *сосѣдъ*“ Привалила *птица* къ круту берегу. *Рыба* идетъ въ устье рѣки. б) Имени собирательнаго. *Скотина* на ярмаркѣ ни почемъ. *Дерева* навалило уйму. Во многихъ случаяхъ синекдоха близко подходитъ къ метонимiи, и близость эта такова, что синекдоху можно считать видомъ по отношенiю къ метонимiи, какъ къ болѣе общему пріему. Въ самомъ дѣлѣ, при извѣстной точкѣ зрѣнія „воинъ съ его оружiемъ“, „рыцарь съ его лошадью“ представляютъ одно цѣлое и сказать „столько-то коней, столько-то лошадей участвовало въ битвѣ“ значитъ употребить синекдоху, при строгомъ различенiи, расчлененiи образа „Бѣлѣетъ *парусъ* одинокiй“—чистая синекдоха окажется метонимiей, какъ и „Всѣ *флаги* будутъ въ гости къ намъ“—не корабли, а *купцы* разныхъ государствъ.

Разсматривая три случая символики въ языкѣ по степени связи образа со значенiемъ и останавливаясь на случаѣ наибольшей связи—синекдохѣ (совоспрiятiи, совключенiи), мы наблюдаемъ во всѣхъ явленiяхъ этого рода путь отъ частнаго къ общему, отъ индивидуальнаго къ цѣлому роду, отъ опредѣленнаго къ неопредѣленному, единичнаго къ множественному. Частные случаи простой и сложной синекдохи будутъ при этомъ очень разнообразны. Сюда, напримѣръ, можетъ быть отнесенъ такой случай: одна книга (для *понимающаго*, слушающаго) опредѣляетъ характеръ всего чтенія: „читалъ охотно Апулея, а Цицерона не читалъ“. Если понимать *произведенiя вообще*, то здѣсь „Апулей“, „Цицеронъ“ самая настоящая метонимiя—имя автора вмѣсто произведенiй его. Но метонимiя покрывается здѣсь синекдохой, если понимающему прежде всего приходитъ на мысль „Золотой оселъ“ Апулея, опредѣляющiй весь кругъ чтенія извѣстнаго содержанія книгъ. И въ данномъ случаѣ *ближайшее значенiе* (книги нѣсколько игриваго содержанія) достигается синекдохическимъ путемъ. Это можетъ быть разсматриваемо, какъ особая *фигура* синекдохи, которой даютъ названія въ стилистикѣ *аллюзія*, *намекъ*, ссылка на прежде извѣстное, о чемъ будетъ рѣчь ниже.

Когда мысль переходитъ отъ опредѣленнаго количества къ неопредѣленному, наблюдается синекдохическiй процессъ въ огромномъ количествѣ выраженiй для понятiй *много*, *мало*, *нѣсколько:* а) хоть прудъ пруди, мосты мостить, (много): некуда изъ тучи каплѣ капнуть (людно): тьма тьмущая, некуда мачинкѣ упасть, пальцемъ не проткнешь (густо) и т. п. б) какъ котъ наплакалъ (мало), хватить шиломъ борщу, ни въ зубъ толкнуть; пропасть ни за цапову душу (ничтожная цѣна); *ничего:* ни гроша, ни пылинки, ни шерстинки, ни перьинки, ани дрiбка соли и т. п в) *сто разъ*, *тысячу разъ* тебѣ говорилъ и т. п.

Во всѣхъ этихъ случаяхъ мы имѣемъ особую, такъ сказать, *фигуру* синекдохи, *форму* этого тропа, называемую въ стилистикахъ *гиперболой*, куда входитъ преувеличенiе и „преуменьшенiе“. Кромѣ этого, и здѣсь наблюдается тоже, что въ случаѣ: „я читалъ охотно Апулея“, т. е. что синекдоха покрываетъ собой либо метонимiю, либо метафору. Такъ, въ примѣрѣ *мало*—„какъ котъ наплакалъ“—предварительная форма мысли метафорична, на что указываетъ синтактическiй признакъ сравненiя *какъ:* въ примѣрѣ „куры не клюютъ“ скрывается метонимiя (дѣйствiемъ или состоянiемъ обозначается обилiе, большой запасъ чего-нибудь).

Количество случаевъ перехода отъ единичнаго ко множеству образца „*человѣкъ* предполагаетъ, а Богъ располагаетъ“, какъ мы уже говорили,

огромно. Быстрота, съ какой мысль въ силу традиціи языка, переходитъ отъ даннаго въ рѣчи недѣлимаго (непріятель, турокъ) къ значенію множества (непріятели, турки) такъ велика, что нужно сдѣлать нѣкоторое теоретическое усиліе, чтобы возстановить въ мысли поэтическій процессъ, т. е. синекдоху; для насъ это бываетъ также трудно, какъ трудно намъ наблюдать въ своей рѣчи морѳологическія измѣненія словъ въ рѣчи, формы склоненія, спряженія, падежи, лица, согласованіе въ родѣ, числѣ, лицѣ и т. п.

Какъ давно стала чувствоваться эта тождественность простѣйшей, сдѣлавшейся почти прозаической, формы синекдохи, данной въ языкѣ, съ сложнымъ поэтическимъ образомъ, заставляющимъ насъ отъ конкретнаго случая заключать къ общему, видно изъ извѣстнаго выраженія Гете: es giebt eine poesie ohne tropen—есть поэзія безъ троповъ. Какъ понимать это выраженіе? Лучше всего обратиться къ какому-нибудь частному случаю. Такъ, въ лирикѣ русскихъ поэтовъ мы найдемъ множество примѣровъ описаній, аналогичныхъ съ пейзажемъ, ландшафтомъ въ живописи. Особенно хороши въ этомъ отношеніи овѣянныя тонкимъ эфиромъ мысли, по выраженію Аксакова, стихотворенія Тютчева. Особенность этихъ случаевъ сложной синекдохичности, другими словами, художественной типичности, состоитъ въ томъ, что они могутъ заключать въ себѣ и метафору; но отвлекаясь отъ ихъ частной, такъ сказать, тропичности, въ общемъ они представляютъ прежде всего одинъ изъ случаевъ синекдохи.

Сохраняя эту типичность (=синекдохичность), при дальнѣйшемъ, возбужденномъ имъ движеніи мысли, образъ можетъ стать для насъ *иносказательнымъ* (т е. поэтичнымъ) въ смыслѣ метафоры. Отъ ближайшаго значенія мы переходимъ къ дальнѣйшему.

Есть много произведеній, которыя могутъ быть понимаемы такъ или иначе, смотря по свойствамъ понимающаго, степени пониманія, мгновенному настроенію. Держать понимающаго (читателя) на вѣсу между синекдохой и метафорой, говорить то, что хорошо и для понимающаго ребенка (нѣкоторыя такія стихотворенія Тютчева и Пушкина и др. печатаются въ хрестоматіяхъ для дѣтей, какъ картинки природы), но что будетъ хорошо и для взрослаго при разнообразныхъ болѣе глубокихъ проникновеніяхъ въ смыслъ, могутъ только натуры глубокія, т. е. умѣющія изъ жизни природы и человѣка выхватить и изобразить въ словѣ моменты, позволяющіе мысли создавать широкія обобщенія, расширять и углублять ея содержаніе. Этимъ свойствомъ отличаются такія стихотворенія какъ „Обвалъ“, „Кавказъ“ Пушкина. Возьмемъ стих. „Обвалъ“.

Дробясь о мрачныя скалы,
Шумятъ и пѣнятся валы,
И надо мной кричатъ орлы,
И ропщетъ боръ,
И блещутъ средь волнистой мглы
Вершины горъ.
Оттоль сорвался разъ обвалъ
И съ тяжкимъ грохотомъ упалъ,
И всю тѣснину между скалъ
Загородилъ,

И Терека могучій валъ
Остановилъ.
Вдругъ истощась и присмирѣвъ,
О, Терекъ, ты прервалъ свой ревъ .
Но заднихъ волнъ упорный гнѣвъ
Прошибъ снѣга...
Ты затопилъ, освирѣпѣвъ, свои брега.
И долго прерванный обвалъ
Неталой грудою лежалъ.
И Терекъ злой подъ нимъ бѣжалъ
И пылью водъ
И шумной пѣной орошалъ
Ледяный сводъ.
И путь по немъ широкій шелъ,
И конь скакалъ, и влекся волъ,
И своего верблюда велъ
Степной купецъ,
Гдѣ нынче мчится лишь Эолъ,
Небесъ жилецъ...

Если цѣль всякаго поэтическаго произведенія—обобщеніе, то ближайшее значеніе этого стихотворенія—изображеніе частнаго случая обвала въ горахъ, сводящаго безконечное разнообразіе явленій подобнаго рода къ опредѣленной картинѣ, группѣ признаковъ, данныхъ въ поэтическомъ образѣ. Цѣль эта достигнута, разъ понимающій (читатель) узнаетъ въ нихъ знакомое и думаетъ: „я это знаю“, „я это видалъ“, „такъ бываетъ *въ горахъ*“. Но возможна подстановка. „такъ бываетъ *на свѣтѣ*“, и мысль изъ опредѣленнаго замкнутаго сравнительно круга явленій природы и жизни человѣка переносится въ широкій кругъ человѣческой жизни вообще, личной, индивидуальной и народной, общественной, государственной; мысль, по выраженію Гете, „устремляетъ свой взоръ въ вѣка“, и образъ, оставаясь синекдохичнымъ, расширяется въ своемъ значеніи, благодаря метафорѣ, путемъ сравненія. И въ той части стихотворенія, гдѣ описывается моментъ, когда обвалъ неталой грудою лежалъ: „И путь по немъ широкій шелъ. И конь скакалъ и *влекся волъ*“ . мысль усмотритъ (по метоніміи) символъ униженія грозной когда-то силы, наводившей страхъ прежде и служащей нынѣ самымъ мирнымъ занятіямъ человѣка, торговлѣ и другимъ сношеніямъ. Хорошій примѣръ „поэзіи безъ троповъ“ представляетъ собой маленькій этюдъ Короленко „Огоньки“ въ первой его части, если отбросить совершенно вторую.

„Какъ-то давно, темнымъ осеннимъ вечеромъ, случилось мнѣ *плыть по угрюмой* сибирской *рѣкѣ* (названіе рѣки опущено, и это имѣетъ важное значеніе въ смыслѣ превращенія этюда, воспоминанія въ поэтическій образъ). Вдругъ на *поворотѣ рѣки, впереди,* подъ темными горами мелькнулъ *огонекъ*.

Мелькнулъ ярко, сильно, совсѣмъ близко

Ну, *Слава Богу!*—сказалъ я съ радостью,—*близко ночлегъ*. *Гре-*

бецъ повернулся, посмотрѣлъ черезъ плечо на огонь и опять *апатично налегъ на весло.*

Далече!

Я не повѣрилъ: огонекъ такъ и стоялъ, выступая впередъ изъ не опредѣленной мглы. Но *гребецъ былъ правъ*: оказалось дѣйствительно, далеко.

Свойство этихъ ночныхъ *огней—приближаться*, побѣждая тьму, и *сверкать*, и обѣщать, и манить своею близостью. *Кажется*, вотъ-вотъ еще два-три удара весломъ,—и *путь конченъ*. А между тѣмъ—далеко!.

И *долго* еще мы *плыли по темной*, какъ чернила, *рѣкѣ*. Ущелья и скалы выплывали, подвигались и уплывали, оставаясь назади и теряясь, казалось, въ безконечной дали, а огонекъ все стоялъ впереди, переливаясь и маня,—все такъ же близко, и все также далеко...

Елпатьевскій (Рус. Богат. 1910 г. 11 кн.) говоритъ о „русской манерѣ Л. Н. Толстого думать образами“ [1]). В. Г. Короленко самъ отмѣчаетъ эту манеру у себя, продолжая свой этюдъ такъ: „Мнѣ *часто вспоминается* теперь и эта темная рѣка, затѣненная скалистыми горами, и этотъ живой огонекъ. Много огней и раньше и послѣ манили не одного меня своею близостью. Но—жизнь течетъ все въ тѣхъ же угрюмыхъ берегахъ, а огни еще далеко. И опять приходится налегать на весла... Но все-таки.. все-таки впереди—огни!“... Для Короленка одинъ моментъ изъ пережитаго сталъ поэтическимъ образомъ (иносказаніемъ, сложной метафорой), объясняющимъ сложныя явленія жизни вообще. Художникъ самъ направляетъ мысль къ такому пониманію образа, который является лишь частью, подчиненнымъ моментомъ болѣе сложнаго образа, куда входитъ и толкованіе. Онъ могъ бы и не подѣлиться съ читателемъ тѣмъ, какъ *часто* этотъ образъ служитъ ему опорой для его личной мысли объ окружающей дѣйствительности, и тогда его этюдъ сохранилъ бы свое значеніе. Мы нарочно курсивомъ отмѣтили тѣ слова и выраженія въ немъ, которыя, оставаясь прозаичными, въ общемъ даютъ эффектъ поэтичности, иносказательности типа синекдохи: образъ становится въ мысли началомъ ряда подобныхъ и однородныхъ мыслей, представленій. Это свойство всякаго сложнаго поэтическаго образа, тождественное свойствамъ слова-синекдохи, называемое художественной типичностью, могло бы быть свободно названо *синекдохичностью*. Благодаря способности становиться началомъ ряда подобныхъ и однородныхъ образовъ, представленій характеровъ, лицъ, событій, чувствъ, настроеній—безконечное разнообразіе явленій жизни въ томъ видѣ, въ какомъ она доступна индивидууму, въ художественной литературѣ сводится къ сравнительно небольшому числу образовъ. Другими словами, поэзія, давая сравнительно небольшое количество типичныхъ и, слѣдовательно, мѣткихъ образовъ, позволяетъ мысли легко переходить къ безконечному разнообразію всего содержанія жизни. Здѣсь поэзія—незамѣнимое средство познанія природы въ широкомъ смыслѣ слова. Научное или отвлеченное мышленіе никогда не стояло выше поэзіи: тѣ задачи человѣческой мысли, которыя достигались крупными поэтическими произведеніями, стояли всегда впереди того, что составляло предметъ современнаго имъ научнаго, отвлеченнаго мышленія. Созданію крупнаго поэтическаго произведенія (Вертера, Гамлета, Разбойниковъ, Антигоны, Евгенія Онѣгина, Отцовъ и дѣтей, Анны Карениной и пр.) предшествовали

[1]) Крапоткинъ (записки революціонера) отмѣчаетъ ее у Тургенева.

и сопутствовали научныя, прозаическія рѣшенія простыхъ, скажемъ, мелочныхъ случаевъ жизни, частныхъ вопросовъ; предъ общими вопросами, затронутыми ими, эта наука пассовала. И вотъ тутъ-то на помощь являлась поэзія, съ ея художественною типичностью образовъ, не *воплощая* чего-то готоваго, даннаго, какъ трактуется это въ литературной теоріи „отраженія дѣйствительности", а *облегчая* пути мысли, запутавшейся въ мелочахъ, не разобравшейся въ нихъ. „Здѣсь поэзія и пластическое искусство въ своихъ областяхъ, живопись, скульптура, является могущественнымъ донаучнымъ средствомъ познанія природы, человѣка и общества. Она указываетъ цѣли наукѣ, всегда находится впереди ея и незамѣнима ею во вѣки Не всегда поэтическіе этюды могутъ стоять эмпирически выше современной науки, но синекдохичность ихъ останется внѣ всякаго сомнѣнія, и можно много примѣровъ привести изъ признаній писателей-художниковъ, подтверждающихъ это положеніе. Что, напримѣръ, Тургеневъ смотрѣлъ на свои произведенія, какъ на сложные синекдохи, это видно изъ его признаній по поводу „Отцовъ и дѣтей". По поводу своей незначительной вещи „Стукъ! стукъ!" мы читаемъ у него слѣдующее: „Я никакъ не могу согласиться, что *даже* „Стукъ! Стукъ!" нелѣпость. Что же оно такое? спросите вы меня. А вотъ что. повальная стадія русскаго самоубійства, которое рѣдко представляетъ что-либо поэтическое или патетическое, а напротивъ почти всегда совершается вслѣдствіе самолюбія, ограниченности, съ примѣсью мистицизма и фатализма". Трудно сказать, насколько выше или въ уровень съ современною ему мыслью шелъ здѣсь Тургеневъ; но остается фактомъ пока общепризнаннымъ, что въ Базаровѣ Тургеневъ предвосхитилъ нарождающееся явленіе, слѣдовательно, опередилъ свое время.

Итакъ, типъ есть сложная синекдоха, типичность—характерная черта всякаго образа. По отношенію къ автору, созданіе такихъ образовъ, будутъ ли это картины природы въ лирическомъ произведеніи, или рядъ характеровъ-типовъ, рядъ изображеній быта и нравовъ семьи, общества въ романѣ, драмѣ, можно и должно разсматривать, какъ случай познанія, который сводится къ основной формулѣ: *X* (нѣчто смутное для меня, неопредѣленное, неясное, неразложимое) есть вотъ что: образъ *A*—картинка природы, господинъ NN, мною изображенный и т. д. По отношенію къ читателю, цѣль поэтическаго произведенія достигается, когда понимающій, пользующійся имъ, узнаетъ что-то знакомое, чувствуетъ *облегченіе* мысли въ этомъ процессѣ узнанія, испытываетъ, слѣдовательно, то, что можно назвать эстетическимъ удовольствіемъ. Если образъ удаченъ, то хотя бы то, что составляетъ его содержаніе, и было намъ, современникамъ его созданія, хорошо знакомо, мы каждый разъ встрѣчаемъ его, какъ какое-то откровеніе. Если онъ удаченъ и если налицо другія благопріятствующія условія, широкое развитіе просвѣщенія, напр., расширеніе круга общества, принимающаго участіе въ процессѣ литературнаго творчества (писателей и читателей), расширеніе культурныхъ вліяній и международныхъ сношеній, то онъ переживаетъ время своего созданія, имъ будутъ пользоваться, какъ готовой сложной синекдохой, онъ становится тѣмъ, что называютъ общечеловѣческимъ типомъ.

Въ литературѣ можно привести много случаевъ пользованія готовымъ поэтическимъ произведеніемъ такъ, что оно, это готовое, данное произведеніе является какъ бы исходнымъ пунктомъ воспріятія окружающихъ явленій и созданія новыхъ образовъ. Такъ, Донъ-Кихотъ Сервантеса вызвалъ рядъ фигуръ въ русской литературѣ: „Герой очаковскихъ

временъ“ Квитки-Основьянеко, „Донъ-Кихотъ московскаго захолустья“ М. Садовскаго, „Дворянскій Донъ-Кихотъ“ Лѣскова; очень интересный этюдъ извѣстнаго еврейскаго писателя, переведенный съ жаргона на польскій языкъ К. Юношей „Еврейскій Донъ-Кихотъ“. „Король Лиръ“ Шекспира нашелъ себѣ отраженіе въ „Степномъ королѣ Лирѣ“ Тургенева (повѣсть начинается перечисленіемъ типичныхъ фигуръ Шекспира, за которымъ слѣдуетъ разсказъ объ одномъ изъ случаевъ), въ „Деревенскомъ королѣ Лирѣ“ Златовратскаго. Сюда же относится „Гамлетъ Щигровскаго уѣзда“.

Типичный образецъ пользованія готовымъ поэтическимъ произведеніемъ, сложной синекдохой, какъ примѣръ познанія, благодаря этому пріему мысли, мы находимъ у Пушкина (Шейлокъ, Анжело, Фальстафъ Шекспира), который указалъ и на нѣкоторыя условія типичности, т. е. синекдохичности: „Лица, созданныя Шекспиромъ“, говоритъ Пушкинъ, „не суть, какъ у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но *существа живыя, исполненныя многихъ страстей и пороковъ*. Но нигдѣ, можетъ быть, геній Шекспира не отразился съ *такимъ многообразіемъ*, какъ въ Фальстафѣ, коего пороки, одинъ съ другимъ связанные, составляютъ забавную, уродливую цѣпь“. „Многообразіе генія“, создающаго „существа живыя, исполненныя *многихъ* страстей“—вотъ главнѣйшее условіе этой типичности. При этомъ условіи легко можетъ случиться то, о чемъ дальше говоритъ Пушкинъ: „Въ молодости моей случай сблизилъ меня съ человѣкомъ, въ коемъ природа, казалось, желая подражать Шекспиру, повторила геніальное его созданіе. N былъ второй Фальстафъ: сластолюбивъ, хвастливъ, неглупъ, забавенъ, безъ всякихъ правилъ, слезливъ и толстъ. Одно обстоятельство придавало ему прелесть оригинальную: онъ былъ женатъ. Шекспиръ не успѣлъ женить своего холостяка... Сколько сценъ потерянныхъ для кисти Шекспира! Вотъ черта изъ домашней жизни моего почтеннаго друга. Четырехлѣтній сынокъ его, вылитый отецъ, маленькій Фальстафъ III, однажды въ его отсутствіи повторилъ про себя: „Какой папенька хлаблій! Какъ папеньку государь любитъ!“ Мальчика подслушали и кликнули: „Кто тебѣ это сказалъ, Володя?“—„Папенька“, отвѣчалъ Володя.

Изобильные примѣры такого познанія явленій жизни, истолкованія ихъ при помощи созданныхъ художественной литературой типовъ представляетъ *жизнь*, т. е. *примѣненіе* всѣхъ выдающихся произведеній русской литературы, начиная съ Недоросля: Митрофанушка, Простаковъ, Чацкій, Молчалинъ, Скалозубъ, Загорѣцкій, Репетиловъ, Хлестаковъ, Маниловъ, Чичиковъ, Собакевичъ, Плюшкинъ, Ноздревъ, Обломовъ, Расплюевъ, Колупаевъ, Разуваевъ, помпадуры и помпадурши и т. п. Дополненные Донъ-Жуаномъ, Тартюфомъ, Фаустомъ, Гамлетомъ, Донъ-Кихотомъ и пр., они составятъ цѣлый отдѣлъ словаря литературной рѣчи. У нѣкоторыхъ писателей, напр. у Салтыкова, у Осиповича (Новодворскаго) въ его замѣчательномъ этюдѣ „Ни пава, ни ворона“ и въ другихъ очеркахъ, у Мачтета въ его остроумномъ „Опытѣ краткой монографіи“, озаглавленной тоже характерно „Иванъ“ (=русскій мужикъ). Ср. стихотв. Некрасова „Эй, Иванъ!“), мы встрѣчаемъ пользованіе извѣстными литературными типами, которые являются здѣсь чѣмъ-то въ родѣ постоянныхъ характеровъ въ итальянскихъ кукольныхъ комедіяхъ. Это пользованіе готовымъ типомъ происходитъ въ общемъ такъ: герою дается наименованіе готоваго литературнаго типа, затѣмъ дѣлается видоизмѣненіе этого типа соотвѣтственно тому, какъ онъ представился автору въ его личныхъ наблюденіяхъ. Это напоминаетъ нѣсколько то, что мы наблюдаемъ въ баснѣ, берущей готовые

сказочные типы лисы, волка, медвѣдя, или въ древне-греческой трагедіи, выросшей на эпической основѣ и бравшей оттуда готовыхъ героевъ для сцены, знакомыхъ зрителямъ по народно-поэтическому преданію.

Въ силу сложившейся литературной традиціи, мы наблюдаемъ слѣдующее: извѣстный литературный типъ пріобрѣтаетъ, такъ сказать, историческое значеніе въ жизни обществъ: не переводятся Молчалины, плодятся Печорины, не умираютъ Чичиковы, опредѣленные характеры сживаются съ своимъ литературнымъ *собственнымъ* именемъ. Если это имя собственное, служа постояннымъ сказуемымъ къ перемѣннымъ подлежащимъ, употребляется въ качествѣ нарицательнаго, то мы получаемъ особую фигуру синекдохи, которую древніе называли *антономасіей*, хотя и съ другимъ оттѣнкомъ значенія. Сюда относятся случаи, когда мы говоримъ: такой-то—Цицеронъ (=ораторъ въ прямомъ смыслѣ или въ ироническомъ), или Меценатъ, Катонъ, Соломонъ, спартанецъ, Менторъ, вандалъ, эпикуреецъ и т. п. Значеніе этого термина можетъ быть расширено до случаевъ, данныхъ въ языкѣ въ изобили, когда *эпитетъ* замѣняетъ опредѣляемое, занимаетъ въ мысли его мѣсто (напр. „борзая“, „столовая“ и т. п.). А съ другой стороны эту фигуру съ трудомъ можно различить отъ другой, которую древніе назвали аллюзіей (allusio=намекъ), съ тою только разницей, что аллюзія шире: это просто ссылка на прежде извѣстное, заключающаяся въ синекдохическихъ, метонимическихъ и метафорическихъ сказуемыхъ, опредѣленіяхъ, насколько они намекаютъ на извѣстные разсказы: напримѣръ „сварганилъ“ говорится о плохой работѣ, на основаніи разсказа о цыганѣ, которому много была дѣла: дуть, ковать, *варгакы* дѣлать, на базаръ носить, продавать, хлѣбъ покупать, дѣтей кормить: а мужику всего дѣла: „ори, мели, іж“—вспаши, смели, ѣшь): „свести дѣло на шникъ“ образовалось изъ извѣстнаго разсказа о неумѣломъ кузнецѣ, тоже цыганѣ, любившемъ мѣняться. Сюда слѣдуетъ отнести такія выраженія, какъ *домостроевщина*, *обломовщина*, *чеховщина* и пр.

Чтобы антономасія была поэтичной, т. е. чтобъ въ ней легко совершался процессъ мысли по синекдохѣ, необходимо, чтобы она была умѣстной, понятной, чтобы въ мысли читающаго и слушающаго она легко замѣщалась конкретнымъ, *образомъ*. Въ противномъ случаѣ она становится пустымъ фразерствомъ говорящаго или пишущаго, дурной манерой. Господство въ извѣстное время опредѣленныхъ антономасій указываетъ на извѣстный запасъ знаній, литературныхъ вліяній, вкусовъ даннаго времени. Встрѣчающіяся, напримѣръ, у Пушкина выраженія „сельскіе циклопы“ (=кузнецы), „автомедонты (=ямщики) наши бойки“ врядъ ли употреблялись его современниками и были, вѣроятно, менѣе умѣстны и понятны, чѣмъ „странствовать подъ небомъ *Шиллера и Гете*“, „мы всѣ глядимъ въ *Наполеоны*“ и др. Иногда такія собственныя имена совершенно перестаютъ чувствоваться, они ничѣмъ тогда не отличаются отъ нарицательныхъ: слово „ловеласъ“ огромному большинству употребляющихъ его ничуть не напоминаетъ героя сентиментальнаго англійскаго романа [1]).

[1]) Въ народной поэзіи „Дунай“ стало нарицательнымъ вполнѣ, такъ что можно говорить о дунаяхъ, т. е *рѣкахъ* и *водѣ* вообще. Это переходъ отъ собственнаго къ нарицательному по синекдохѣ Возможенъ и переходъ синекдохи въ метонимію въ такой, напр, антономасіи: „Всякое время даетъ Клавдіевъ, но не всякое Катоновъ“—будетъ метонимія, если понимать такъ: во всякое время *порокъ*, не всегда—*добродѣтель* (преобладающія ихъ качества). Т. о. *москаль* въ смыслѣ великороссіянина—синекдоха, *москаль*—солдатъ вообще, хотя и не великоруссъ—метонимія.

Роль и значеніе такого рода фигуръ, какъ и замѣна цѣлаго разсказа однимъ какимъ-нибудь выраженіемъ („собаку съѣлъ“—прошелъ хорошую школу жизни и труда), употребленіе въ басняхъ въ качествѣ героевъ извѣстныхъ животныхъ, сводится къ слѣдующему: взамѣнъ сложныхъ характеристикъ мы пользуемся однимъ, двумя словами. Здѣсь мы наблюдаемъ то, что называется сгущеніемъ мысли и экономіей, сбереженіемъ ея силъ.

Всѣ такіе обороты рѣчи, т. е. фигуры синекдохическаго характера направлены къ облегченію мысли, ибо схватывать мыслью частное вмѣсто цѣлаго легче. Но утверждали, что разсматриваемый нами въ языкѣ тропъ состоитъ не только въ переходѣ отъ частнаго къ общему, а и наоборотъ (не только pars pro toto, но и totum pro parte). Разсматривая синекдоху съ точки зрѣнія облегченія и ускоренія мысли, съ перваго раза можно усумниться въ существованіи обратнаго процесса отъ цѣлаго къ части; а если такіе случаи и существуютъ, то это будетъ не синекдоха, а нѣчто другое. Есть привычка у русскаго крестьянина на вопросъ о происхожденіи отвѣчать, смотря по обстоятельствамъ: *мы курскіе, мы фроловскіе* и т. п. по общему правилу „громада (міръ)—великъ человѣкъ“ Личность отождествляется какъ бы съ цѣлымъ въ цѣляхъ возвеличенія (pluralis majestatis). Сюда относится множественное число вещей, представляющихъ множественность или двойственность частей: ножницы, сани, ворота, очки и т. п. въ цѣляхъ, очевидно, наглядности изобразительности. Цѣлое вмѣсто части, общее вмѣсто частнаго, само по себѣ не можетъ служить изобразительности, но оно достигаетъ своей цѣли, не какъ синекдоха, а какъ гипербола, какъ напримѣръ, въ выраженіи: перевернуть *весь домъ*. Къ образцу „общее вм. частнаго“ относятъ „родъ вмѣсто вида“, напр., *французъ, нѣмецъ*, вмѣсто *учителя* французскаго языка и т п. Но здѣсь можно видѣть скорѣе настоящую синекдоху—pars pro toto, такъ какъ предметъ въ такихъ случаяхъ представляется однимъ изъ своихъ признаковъ, мыслимыхъ не въ своей возможной всеобщности, а какъ принадлежащій именно этому предмету. Это—чистая синекдоха, предполагающая нѣчто подобное вытѣсненію опредѣляемаго эпитетомъ: *французъ*—учитель.

Путь отъ общаго къ частному наблюдается и въ нѣкоторыхъ случаяхъ сложной синекдохи. Есть случаи, когда вначалѣ высказывается общее положеніе и синекдохично сводится на частный случай, который является средствомъ поясненія, доказательствомъ общаго. Въ этомъ случаѣ мы имѣемъ фигуру несомнѣнно синекдохическаго характера, близкую къ синекдохѣ: древніе назвали ее *примѣромъ* (exemplum). Образцомъ могутъ служить стансы Пушкина 22 декабря 1826 года, гдѣ общее положеніе

„Въ надеждѣ славы и добра
Впередъ гляжу я безъ боязни“.

сопровождается частнымъ случаемъ, примѣромъ:

Начало славныхъ дней Петра
Мрачили мятежи и казни;
Но правдой онъ привлекъ сердца,
Но нравы укротилъ наукой,
И былъ отъ буйнаго стрѣльца
Предъ нимъ отличенъ Долгорукій и пр.

То, что частное здѣсь представляетъ какъ бы историческій фактъ, для насъ несущественно; важно, чтобы примѣръ чувствовался *однороднымъ* съ доказываемымъ, чтобы метафора еще отсутствовала или зани-

мала подчиненное положеніе, чтобы на ея мѣстѣ была еще синекдоха. При этомъ условіи всякая басня, безъ традиціонныхъ метафорическихъ дѣйствующихъ лицъ, съ общимъ положеніемъ вначалѣ сводится къ разсматриваемой фигурѣ. Попробуемъ примѣнить ее къ роману, драмѣ, и мы увидимъ и здѣсь нѣчто, напоминающее намъ разсматриваемую сложную синекдоху. Если, такъ сказать, отодвинуть отъ себя вдаль крупное художественное произведеніе, романъ, драму, такъ что подробности исчезаютъ и мыслью улавливается лишь общая схема изображаемаго, то вся, напр. Иліада выльется въ общее выраженіе: „паны дерутся, а у мужиковъ чубы трещатъ“. Возможенъ такой случай и въ процессѣ творчества. Представьте себѣ автора, уловившаго нѣкій случай огромной общественной важности въ формѣ романа или драмы и отойдя мысленно на почтенное разстояніе отъ изображенія, онъ самъ усматриваетъ въ немъ нѣчто общее, чему даетъ и общее выраженіе или, правильнѣе сказать, ставшее общимъ, независимо отъ метафоричности его· „Плоды просвѣщенія“, „Власть тьмы“, „Не въ свои сани не садись“, „Лѣсъ рубятъ, щепки летятъ“ и т. п. Возможно, что въ моментъ уловленія частнаго случая жизни, приведенныя нами выраженія играли роль фигуры *примѣра*. Т. е. дѣло было такъ при первомъ актѣ наблюденія и познанія: то, что я вижу въ общественной, семейной жизни все равно, *какъ если бы рубили лѣсъ* и т. д. А когда процессъ творчества законченъ, для насъ, пользующихся готовымъ созданіемъ, то, что было фигурой примѣра, стало общимъ положеніемъ въ заглавіи, въ названіи романа, драмы.

Еще одно замѣчаніе по поводу разсматриваемаго вида сложной синекдохи—*примѣра*. Въ этой фигурѣ можно видѣть два случая: первый, когда частный случай присоединяется къ общему положенію, какъ нѣчто дѣйствительное, реальное, историческій фактъ, что грамматически выражается изъявительнымъ наклоненіемъ, какъ въ приведенномъ образцѣ (стансы Пушкина); второй, когда частный случай есть возможное, а не дѣйствительное, когда событіе, примѣръ связывается съ общимъ положеніемъ синтактической связкой „какъ если бы“ не въ изъявительномъ, а въ условномъ, потенціальномъ наклоненіи. Какое это можетъ имѣть значеніе при разсмотрѣніи сложныхъ процессовъ творчества, въ результатѣ которыхъ получаются сложные продукты поэзіи, романъ, драма, поэма-басня, стихотвореніе въ прозѣ и т. п. или отдѣльные крупные эпизоды, этихъ сложныхъ произведеній? Не представляютъ ли эти сложные продукты поэзіи также двухъ разновидностей сложной синекдохи, изъ которыхъ въ одной преобладаетъ *бытовое*, *реальное*, а въ другой—это *возможное*, это „какъ если бы“? Пушкинъ зналъ, что отравленіе Моцарта его другомъ Сальери—ложь; но общія мысли о геніи и талантѣ и пр. требовали своего выраженія, объясненія. И вотъ понадобилось это допущеніе: „какъ если бы Сальери отравилъ Моцарта“, и получился драматическій этюдъ „Моцартъ и Сальери“.

Въ нашу задачу не входитъ изученіе процесса созданія и жизни сложныхъ поэтическихъ произведеній, и мы ограничимся лишь указаніемъ на возможность и необходимость изученія ихъ съ намѣченной точки зрѣнія усложненія простѣйшаго тропа, даннаго въ языкѣ. Общія психологическія основанія такого изученія можно формулировать такъ: узость сцены нашего сознанія, наблюдаемая въ каждый отдѣльный моментъ душевной дѣятельности, съ одной стороны, а съ другой—неотразимая потребность мысли къ широкому захвату, обобщенію, приведенію въ связь огромнаго

количества явленій жизни, личныхъ переживаній—вотъ то основаніе, на которомъ зиждется широкое распространеніе того пріема мысли, который мы наблюдали въ только что разсмотрѣнномъ случаѣ-синекдохѣ, отъ его простѣйшихъ формъ до наиболѣе сложнаго выраженія этого процесса мысли въ литературномъ типѣ и типичности всякаго поэтическаго образа.

Перейдемъ теперь къ другому тропу, которому древніе дали названіе *метонимии* Отличіе его отъ синекдохи дано было выше, какъ выше мы указывали на близость этихъ двухъ троповъ, дающую поводъ считать синекдоху однимъ изъ видовъ метониміи.

Конкретное состояніе сознанія, этотъ единственный фактъ, доступный нашему наблюденію, когда мы желаемъ понять свое „я“, свои переживанія, другими словами, дѣйствительность, представляется намъ потокомъ представленій, чувствъ, стремленій, цѣпью постоянно утекающихъ образовъ, понятій. Въ этомъ движеніи нашей мысли слово, членораздѣльный звукъ, связанный съ какимъ-нибудь единичнымъ моментомъ, незначительной частью указаннаго конкретнаго состоянія, является замѣстителемъ весьма неопредѣленнаго, неограниченнаго содержанія мысли. При этомъ наблюдается слѣдующее любопытное явленіе, на которое мы указывали выше: слово не мыслится обыкновенно, какъ сочетаніе звуковъ и значенія, а *слово*, какъ *комплексъ звуковъ*, замѣщаетъ *слово*, какъ *значеніе*. Въ силу свойственной древнему человѣку иллюзіи, *слово* казалось и было *дѣломъ*, *вещью*. Назвать *смерть* значило вызвать самое явленіе. При такомъ миѳическомъ пониманіи слова оно было уже *метониміей: имя* вмѣсто *вещи*. Съ переходомъ къ другому состоянію мысли, о словѣ, какъ *имени*, сложилось представленіе, что оно является какъ бы вмѣстилищемъ значенія. И въ рѣчи получается впечатлѣніе какъ бы постояннаго употребленія содержащаго вмѣсто содержимаго, звуковъ вмѣсто значенія, т е. опять-таки метонимія. Но въ дѣйствительности это не совсѣмъ такъ, ибо всякое живое слово есть сочетаніе *звуковъ* и *значенія*. Какъ таковое, оно является завершеніемъ процесса мысли, *слѣдствіемъ* этого процесса, являющагося *причиной*. И съ этой точки зрѣнія, какъ *слѣдствіе* вмѣсто *причины*. оно также будетъ метониміей.

Это, такъ сказать, общая метонимичность рѣчи. Метонимія—это одна изъ универсальныхъ привычекъ мысли, неизбѣжная ея форма, отъ которой мы не властны освободиться въ силу самой природы нашей психики. Вниманіе къ однимъ явленіямъ нашего сознанія и разсѣянность по отношенію къ другимъ, потребность въ *быстромъ* уловленіи не только ряда представленій, а и ихъ отношеній, при сравнительной бѣдности языка или вообще, при ограниченности средствъ внѣшняго обнаруженія процесса мысли и неограниченномъ количествѣ представленій и понятій, подлежащихъ выраженію, объективированію, ведетъ постоянно къ тому пріему слова—мысли, который называется *метониміей* въ собственномъ смыслѣ слова, о которой будетъ рѣчь. Здѣсь *обозначаемое* не находится уже въ такой количественной связи, въ такомъ пространственномъ отношеніи съ образомъ, знакомъ, *обозначающимъ*, какъ въ синекдохѣ (*человѣкъ*=люди, *голова*=человѣкъ), гдѣ образъ является началомъ ряда отдѣльныхъ представленій или частью, отъ которой мысль переходитъ легко къ цѣлому.

Сложное явленіе схватывается, улавливается говорящимъ и слушающимъ такъ, что изъ цѣпи представленій называется ближайшее (образъ)

для обозначенія дальнѣйшаго (значеніе). На этомъ ближайшемъ мысль почему-то сосредоточила *вниманіе*. Я вижу улицу, я слышу шумъ голосовъ, вижу вереницу людей, снующихъ по ней, экипажей, и у меня вырвалась фраза: *улица* шумитъ.—Крестьянинъ трудился надъ своей нивой, пахалъ, сѣялъ. Крупныя капли пота падали иногда на землю. Результатъ этого труда—созрѣвшая пшеница. Война, передвиженія войскъ уничтожили урожай. Вся эта вереница представленій, быстро промелькнувшая въ мозгу, получила у Шиллера такое выраженіе: „пахаря потъ растоптанъ лежитъ". Чтобы прійти къ такому заключенію (отъ *пота*, внѣшняго признака труда, къ *зерну*, составная часть котораго есть *трудъ* земледѣльца), нуженъ извѣстный пробѣгъ мысли, извѣстное движеніе представленій. Это не простой переходъ отъ части къ цѣлому, т. е не синекдоха, такъ какъ здѣсь въ понятіе о хлѣбѣ на корню (т. е. въ значеніе) вносится новый признакъ *труда—пота*, который при обычномъ бѣгломъ представленіи отсутствуетъ. Точно также въ выраженіи *улица шумитъ* при переходѣ отъ *улицы* къ *толпѣ*, къ *значенію*, въ это послѣднее вносится новый признакъ *жизни, суеты людской*. Однимъ словомъ, въ значеніе при метониміи вносится новый признакъ, взятый не изъ образа, обозначающаго, а изъ ряда привычныхъ представленій, сопровождающихъ въ мысли данный образъ. Метонимія здѣсь не для одной красоты, не ради конкретности представленія самой по себѣ, а въ силу невозможности иначе выразиться и въ силу необходимости въ немногихъ словахъ сказать многое.

Какъ ни дѣлить формы ассоціаціи, наблюдаемыя въ метониміи, онѣ сводятся къ одной: А (образъ) предшествуетъ искомому Х (значенію), т. е. къ ассоціаціи по послѣдовательности во времени. Всѣ случаи метониміи, наблюдаемые въ языкѣ, имѣютъ одинъ общій характеръ: переходъ мысли отъ болѣе конкретнаго, нагляднаго къ болѣе отдаленному, отвлеченному значенію, замѣна ближайшимъ по времени воспріятіемъ того, что доходитъ до сознанія послѣ. Огромное количество словъ въ языкѣ, не возбуждающихъ уже движенія мысли по метониміи, относится къ метониміямъ выцвѣтшимъ и словамъ прозаическимъ, въ которыхъ звуки непосредственно примыкаютъ къ значенію. Но этой прозаичной отвлеченности предшествовала несомнѣнно метонимичность.

Какъ обозначается мѣсто, разстояніе, направленіе, пространство? Какъ обозначается время, дѣйствіе, состояніе, качество, количество?

1. Обозначеніе общихъ понятій о *пространствѣ*, странахъ свѣта, разстояніи, направленіи не могутъ быть достигнуты иначе, какъ путемъ метониміи.

Востокъ и *западъ*—собственно имена *дѣйствія*, слѣдовательно, мѣсто и направленіе (на востокъ) обозначается тѣмъ, что тамъ происходитъ: гдѣ солнце *востекаетъ*, *западаетъ*. Другой пріемъ обозначенія странъ свѣта—по *примѣтѣ*: наше *сѣверъ*, *югъ* имѣло значеніе холоднаго и теплаго вѣтра, слѣдовательно, названіе этихъ частей свѣта добыто метониміей отъ примѣты къ мѣсту, гдѣ наблюдался этотъ признакъ, эта примѣта.

Общее значеніе словъ, какъ *высоко*, какъ *далеко*, намъ представлялось такъ просто, что одно время считали идею пространства врожденной. Но понятіе это слагалось изъ болѣе частныхъ путемъ метониміи. *Верста* (корень—*верт*)—поворотъ, дѣлаемый плугомъ въ концѣ борозды, а затѣмъ мѣра длины. *Сажень*—одного корня съ *сягати—до-сягати*—мѣра длины, опредѣляемая растянутыми руками. Въ словѣ *локоть* мы имѣемъ

двойную метонимію, такъ какъ, вѣроятно, слово *локоть* прежде всего обозначало сгибъ руки, откуда уже длина руки отъ сгиба, какъ мѣра длины. Въ народной поэзіи, въ древнихъ памятникахъ обычны выраженія длины, разстоянія: *на одинъ выстрѣлъ, на верженье копья*, конь скачетъ *на три копья впередъ*; въ просторѣчіи—„якъ добре цiпкомъ (палкой) кинуть", какъ у Гомера: *на выстрѣлъ изъ лука, на верженье камня*.

Ставшія давно прозаическими выраженія: *долой, кромѣ*—также метонимичны: въ „долой" значеніе *прочь* выражено бросаніемъ вещи наземъ; нарѣчіе *кромѣ* есть дат. падежъ отъ слова *крома*—край, слѣдовательно, здѣсь *направленіе къ краю* было предшествующимъ значеніемъ. Мѣсто изображается дѣйствіемъ: былъ въ *судѣ*, отправился въ *съѣздъ*, жилъ въ *собраніи* (дворянскомъ).

2. *Время* опредѣляется весьма часто какимъ-нибудь событіемъ, относительно близкимъ къ намъ. Счисленіе отъ Рождества Христова для простолюдина, а встарину и для грамотныхъ писцовъ, было слишкомъ отвлеченнымъ понятіемъ, и поэтому весьма часто время опредѣляется частнымъ, болѣе близкимъ къ пишущему или говорящему событіемъ по образцу: когда это было? Когда погорѣло село въ третій (послѣдній) разъ... Дана грамота лѣта такого-то, іюля такого-то, *когда епископъ Митрофанъ умеръ*.

У Пушкина такой способъ обозначенія встрѣчается почти постоянно. Такія выраженія, какъ *зимою, раннимъ утромъ, до зари, послѣ обѣда, до окончанія балета* являются мало конкретными, и потому мы часто у него находимъ слѣдующій пріемъ:

до окончанія балета: „еще амуры, черти, змѣи на сценѣ скачутъ и шумятъ; еще усталые лакеи на шубахъ у подъѣзда спятъ, еще не перестали топать, сморкаться, кашлять, плакать, хлопать; еще снаружи и внутри вездѣ блистаютъ фонари; еще, прозябнувъ, бьются кони, наскуча упряжью своей, и кучера вокругъ огней бранятъ господъ и бьютъ въ ладони"... А ужъ Онѣгинъ вышелъ вонъ.—Вся приведенная изъ „Евгенія Онѣгина" цитата является одной распространенной метоніміей, которая вызвана не одной необходимостью обозначить время, но и другими цѣлями, наличность которыхъ чувствуется читателемъ.

Эти примѣры интересны не только для характеристики стилистическихъ пріемовъ обозначенія времени, а и какъ самый способъ образованія словъ для обозначенія времени. У поморовъ въ Архангельской губерніи сутки дѣлятся на *двѣ воды*, т. е. дважды чередуются приливы и отливы. Продолжительность выѣзда въ море опредѣляется на *двѣ воды, на одну воду*. Вода означаетъ не только такой-то часъ 12, 6, но и промежутокъ времени: простоять *цѣлую воду*. Малорусское *тыждень*=тотъ же день (склонялось *то же дня* и т. д.) означаетъ недѣлю. По тому же способу *лѣто* имѣетъ два значенія: 1) годъ обозначается *лѣтомъ*, какъ теплымъ временемъ всего года и 2) лѣто, какъ періодъ дождей (гл. ли-ть и лѣ-ть), противоположное періоду снѣговъ—зимѣ. *Зима* отъ болѣе древняго значенія холода, снѣга переходитъ къ значенію времени года, а потомъ и *всего года*· столько-то зимъ=столько-то лѣтъ (у Ѳукидида). *Недѣля*—день воскресный, начало періода, а потомъ весь періодъ. *Жатва*—конецъ лѣта, а потомъ и все лѣто. *Годъ* (отъ гад-ати)—условленная, уреченная пора (рокъ), а потомъ и весь періодъ. Въ словѣ *вѣкъ* нѣсколько иные переходы мысли. Мы разумѣемъ здѣсь жизнь человѣка и опредѣленное пре-

увеличенное протяженіе ея 100 лѣтъ. Болѣе древнее значеніе, въ Русской правдѣ: платить штрафъ за *вѣкъ*—поврежденіе руки, ноги. Здѣсь *вѣкъ*—сила· безъ вѣка оставить, изувѣчить.

Сюда же относятся названія мѣсяцевъ—листопадъ, рѣкоставъ, и названіе дней: на Теплаго Алексія, на Петра полукорма, на Родіона ледолома, Мартына лисогона

Для обозначенія очень короткаго періода времени· *мигъ* (momentum изъ movimentum, мгновеніе)—протяженіе времени удара вѣка, *разъ*—протяженіе времени удара (разить); *махъ*—(въ *одинъ махъ*)—*духомъ сбѣгаю*—сколько нужно времени, чтобы махнуть рукой, перевести дыханіе.

Во всѣхъ приведенныхъ случаяхъ движеніе мысли происходитъ отъ единичнаго, конкретнаго, и мы стоимъ на межѣ между синекдохой и метоніміей. Синекдохичность чувствуется сильно Но есть случаи при обозначеніи пространства, времени, когда единичность (болѣе поэтическій пріемъ) замѣняется множественностью (менѣе поэтическій пріемъ, близкій къ прозаическому выраженію), гдѣ уже наблюдается чистая метонимія, безъ участія синекдохи. Какъ для обозначенія мѣста „*на востоцѣхъ*, въ *головахъ*, въ *ногахъ*“, такъ для обозначенія времени: *зори*—время, когда восходитъ заря; *куры*, когда куры поютъ (куръ-пѣтухъ), въ *обѣдъ* когда, люди обѣдаютъ: *сутки* (сутъки), когда день стыкается съ ночью: *сумерки*, когда бываетъ сумракъ: *святки*, когда бываетъ „святокъ“, празднованіе святого (*святцы*—та книга въ которой находится списокъ *святковъ*).

3. Третья общая категорія--*дѣйствіе* или *состояніе* выражается однимъ моментомъ изъ многихъ, однородныхъ или неоднородныхъ, такъ что мы здѣсь нерѣдко стоимъ на границѣ между синекдохой и метоніміей, но ближе къ метоніміи. Пушкинъ часто прибѣгаетъ къ такому пріему: „Но такъ какъ съ задняго крыльца обыкновенно подавали ему донского жеребца (=онъ *ѹѣзжалъ*), лишь только вдоль большой дороги заслышатъ ихъ домашни дроги (=къ нему *ѣхали*).

Сѣсть на коня—отправиться въ походъ (соединеніе синекдохи и метоніміи); *сѣдлать коня*—готовиться къ поѣздкѣ; *крестъ цѣловать*—присягнуть, вступить въ договоръ; *повергнуть крестныя грамоты*—прекратить договоръ=потоптать роту его (договорную грамоту); самое *присягнуть*—прикоснуться, одинъ изъ моментовъ обряда присяганія: испить шеломомъ Дону Великаго—дойти до Дона; гиперболическое „Донъ шеломы вильяти, Веслу веслы раскрошити“; „не возмогоша и стяга поставити“—не могли расположиться въ боевомъ порядкѣ, малор. *звить хоругвку—свить знамя*, бѣжать; „діждать рясту (весенніе цвѣты) топтати“—дождать слѣдующей весны: „покрыть голову дѣвкѣ“—выдать замужъ; „давай Богъ ноги“—ушелъ: „нога моя не будетъ тамъ“—не прійду: „ударить по рукамъ“—договориться; „поставить на ноги“—вылѣчить (метафорически—оказать поддержку); „сѣдую косу плести“—вѣкъ сидѣть въ дѣвкахъ; „крутить головой“—отказываться; „пусть почешетъ затылокъ“—пусть подумаетъ; „скривилъ носъ“ выразилъ неудовольствіе, и т. п

Сюда-же относится изображеніе образа дѣйствія или состоянія внѣшнимъ знакомъ· „Тяжела, ты *шапка* Мономаха—трудно царствовать; добре утеръ поту за землю русскую—много потрудился. *Ѣдетъ быстро:* „Ужъ темно: въ санки онъ садится: поди! поди! раздался крикъ“... Вторичная метонимія замѣчается въ лѣтописномъ выраженіи: Мстиславъ „унаслѣдовалъ *потъ* отца своего“, занялъ престолъ. По образцу его мы имѣемъ цѣлый рядъ словъ, съ такимъ значеніемъ перешедшихъ въ словарь, напр.:

1) *бесѣдка*—скамейка на кораблѣ и маленькія перила около скамейки въ видѣ буквы *п* на лодкѣ, *бесѣдка* въ саду, 2) собраніе людей—въ пиру-ли въ бесѣдѣ=въ обществѣ. Значеніе рѣчи разговора пошло не прямо отъ скамьи, а отъ собранія людей.

Въ числѣ относящихся сюда примѣровъ особое мѣсто занимаетъ словесное изображеніе чувства жестомъ: *махнуть рукой*—отчаяться: *задрать носъ*—выразить презрѣніе, возгордиться; *ужимать губы*—церемониться; *облизываться*—зариться на что; *что облизался?* (поймалъ облизня)—ушелъ ни съ чѣмъ; *показать шишъ*—отказать: *ударить по бедрамъ, объ полы*—выразить печаль, досаду и т. п.

Дѣйствіе выражается моментомъ, наиболѣе поражающимъ, бросающимся въ глаза, состояніемъ человѣка, тѣмъ, что его производитъ, орудіемъ, лицомъ: *разгоревать, спечелить* (печаль)—добыть: *вымучить, вытанцовать; хозяйскій глазъ*—въ смыслѣ досмотра: *горло*—голосъ; *сердце*—гнѣвъ, быть въ сердцахъ; сердце—любовь. Въ послѣднихъ случаяхъ мы имѣемъ метонимію, какъ первый шагъ мысли, т. е. когда органу приписывается психологическое дѣйствіе любви, гнѣва, а затѣмъ можетъ быть и метафора

Рука употребляется въ самыхъ разнообразныхъ значеніяхъ: *подпись, почеркъ*—это его рука: *ходить въ руку*—находиться въ зависимости; *сыграть кому въ руку*—угодить: *развязать руки*—не препятствовать. *Голова* въ значеніи ума: выкинуть изъ головы, потерять голову, забрать себѣ въ голову. *Ухо* въ смыслѣ слуха, вниманія: нѣтъ уха, ухомъ не ведетъ. *Медъ, хмѣль* въ смыслѣ опьяненія: „въ меду не мужайся“ стар. русс.; во хмелю буенъ.

По образцу перехода мысли отъ орудія къ дѣйствію (*медъ* и опьяненіе, производимое имъ), мы можемъ отнести сюда такіе случаи перехода отъ дѣйствователя къ его орудію, продукту дѣятельности, его дѣйствію: читалъ охотно *Апулея*—вм. его произведенія. Sine Baccho et Cerere friget Venus. Древніе указывали на такіе обороты рѣчи, какъ на средство украшенія рѣчи. Эта точка зрѣнія намъ чужда, и мы видимъ въ нихъ необходимые моменты человѣческой мысли, а не украшеніе ея.

Перунъ—миѳическое лицо въ смыслѣ громоваго удара: метать перуны. Лицо въ значеніи того, что ему принадлежитъ: *сосѣдъ погортъ*. Предводитель вмѣсто войска: *Ганнибалъ у воротъ* Рима.

Переходы мысли отъ имени къ глаголу, вытѣсненіе имени глаголомъ наблюдаемое въ исторіи русскаго и другихъ родственныхъ языковъ, то, что А. А. Потебня назвалъ преобладаніемъ глагольности въ современномъ намъ языкѣ по сравненію съ предшествовавшими эпохами развитія рѣчи, находится въ связи съ метониміей отъ дѣйствователя къ его дѣйствію; другими словами, всѣ успѣхи глагольности языка являются результатомъ метоніміи, т. е. переходовъ мысли отъ имени дѣйствователя къ названію дѣйствія; поэтическое выраженіе дѣйствія посредствомъ имени составляло переходную ступень: я сюда не *ѣздокъ*—не стану ѣздить и т. п.

Переходъ отъ имени дѣятеля къ дѣйствію можетъ быть разсматриваемъ, какъ переходъ отъ причины (дѣятель) къ слѣдствію (его дѣйствію). При этомъ извѣстные признаки причины будутъ переноситься на слѣдствіе: *вино пьяное, печальная старость, ужасная* смерть, *блѣдная* смерть и т. п.

Свойство дѣйствія приписывается времени, мѣсту дѣйствія: *скорымъ* часомъ, *молчаливый* кабинетъ, *свободная* земля и пр. Всѣ перечисленные

случаи имѣютъ одинъ общій характеръ: переходъ отъ болѣе нагляднаго признака къ болѣе отвлеченному: время, мѣсто, дѣйствіе, состояніе. Казалось бы, что совершенно невозможенъ обратный переходъ—отъ болѣе отвлеченнаго къ болѣе конкретному. Однако, наблюдаются случаи этого обратнаго перехода отъ страны къ народу, отъ времени къ тому, что совершается въ это время, отъ свойства, качества къ лицу, отъ дѣйствія къ дѣйствователю.

Присмотримся къ такимъ образцамъ, какъ: „весь *городъ* говоритъ", „и заснулъ *востокъ*", „весь *свѣтъ* это знаетъ", „нашъ *вѣкъ* такой-то" Мы увидимъ, что здѣсь не чистая метонимія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и фигура олицетворенія Въ случаяхъ образца „вся Украйна о немъ плакала" будетъ на лицо опять-таки переходъ отъ чего-то конкретнаго, благодаря олицетворенію, къ чему-то отвлеченному: всѣ жители, населеніе, народы. Всякій тропъ есть эвристическій пріемъ, сберегающій силы, пріемъ, состоящій въ томъ, что болѣе трудное разлагается на болѣе простое, и въ немъ всегда чувствуется переходъ отъ болѣе легкаго къ болѣе трудному, а не наоборотъ. Если въ искусственной манерной рѣчи наблюдается обратное, то это указываетъ лишь на ненормальность этого явленія, нежелательность и ненужность для мысли.

Образность при переходѣ отъ олицетворенія къ олицетворяемому съ теченіемъ времени утрачивается и такія выраженія становятся прозаическими: Россія находится въ печальномъ положеніи, все село взволновалось и пр. Не всегда тутъ дѣло въ олицетвореніи, а скорѣе въ вещественномъ представленіи: страна представляется чѣмъ-то вещественнымъ, что можно взять въ руки: „возьмемъ села и пойдемъ съ полономъ къ себѣ". Примѣры у Пушкина: „А Петербургъ неугомонный былъ барабаномъ пробужденъ".—„Напрасно ждалъ Наполеонъ... Москвы колѣнопреклоненной съ ключами стараго Кремля".

Переходъ отъ свойства, качества, вещества къ личности, вещи: какъ обступило насъ цыганское *навожденіе*=цыгане, твое *вниманіе* меня порадовало: въ *шелку*, *бархатѣ* и *золотѣ* ходила, съ *свинцомъ* въ груди. Время вм. событій: *средніе вѣки* вызывали чувство ужаса Дѣйствіе вм. лица дѣйствующаго: ты моя *забота* милая (о мнѣ заботилась).

Приведенныхъ примѣровъ достаточно для иллюстраціи всеобщности процесса мысли по метоними, его неизбѣжности, необходимости, важности въ языкѣ народа, въ рѣчи поэта и прозаика. Теперь опять можно поставить вопросъ, какое же значеніе могутъ имѣть наши наблюденія надъ различными случаями метоними въ языкѣ при опредѣленіи свойствъ сложныхъ художественныхъ процессовъ мысли, сложныхъ художественныхъ произведеній.

Мы должны прежде всего отмѣтить здѣсь, что въ чистомъ видѣ трудно указать такіе случаи сложной метоними, по той причинѣ, что одно и тоже сложное словесное произведеніе можетъ быть точкой прикрѣпленія различнаго рода пониманія по метоними и синекдохѣ, по метоними и метафорѣ.

Нерѣдко приходится наблюдать такой художественной пріемъ, наблюдаемый и въ народной поэзіи и въ поэзіи писателей-поэтовъ: частныя событія ставятся въ связь съ теченіемъ времени съ общимъ потокомъ событій. Самъ авторъ указываетъ на метонимичность совершающагося въ душѣ его процесса, впутывается, такъ сказать, въ самое событіе, и въ

началѣ произведенія мы встрѣчаемъ особую часть, прологъ, запѣвъ. Положимъ, на вашихъ глазахъ „тчется пѣсня“ пѣвицей, сидящей у окна. Вотъ начало ея:

Мимо моего садика
Мимо моего зеленаго
Пролегала дороженька
Широкимъ не широкая,
Только очень пробоиста.
Такъ по той дороженькѣ
Дочь отъ матери уѣхала и пр.

И далѣе развертывается содержаніе пѣсни, гдѣ пѣвица поставила себя въ воображаемое положеніе дочери, ѣдущей къ матери.

Случай изъ творчества Пушкина. Наводненіе въ Петербургѣ и два документа поэтическаго движенія мысли, „Мѣдный всадникъ“ и „Родословная моего героя“, даютъ возможность возсоздать общую схему сложнаго метонимическаго процесса творчества: отъ наводненія къ основателю города, къ его реформамъ, отъ реформъ—къ судьбѣ древнихъ боярскихъ родовъ и въ частности судьбѣ захудалаго потомка Езерскихъ.

Метонимичность процесса пониманія, пользованія готовымъ образомъ или процесса созданія образа будетъ наблюдаться въ томъ случаѣ, когда независимо отъ иносказательности—типичности (синекдоха) и отъ иносказательности въ болѣе узкомъ смыслѣ слова (метафоричность), образъ вызываетъ въ насъ рядъ представленій, чувствъ или совсѣмъ иного рода, чѣмъ тѣ, которыя вызваны были бы соотвѣтствующею дѣйствительностью, или же съ меньшей силой.

Первый случай можно видѣть въ извѣстномъ стихотвореніи въ прозѣ Тургенева „Деревня“. Здѣсь метонимичность мысли самаго автора, вызванной описаніемъ, навязывается и читателю: „И думается мнѣ (при созерцаніи довольства деревенской жизни и пр.) къ чему намъ тутъ и крестъ на куполѣ Святой Софіи въ Царь-Градѣ, и все, чего такъ добиваемся мы, городскіе люди“. Намъ, конечно, лично думается и другое.

Знаменитое описаніе красоты Елены Спартанской у Гомера по впечатлѣнію, произведенному ею на старцевъ, отмѣченное Лессингомъ, какъ вѣрный художественный пріемъ художника, скупого на прозаическія перечисленія статей красавицы, намъ должно напоминать элементарную метонимію: *блѣдная* смерть.

Описаніе музыки Лемма (Дворянское гнѣздо, XXXIV гл.) по впечатлѣнію, произведенному на Лаврецкаго, послѣ перваго объясненія съ Лизой: „Сладкая, страстная мелодія съ перваго звука охватывала сердце, она вся сіяла, вся томилась вдохновеніемъ, счастьемъ, красотою: она росла и таяла; она касалась всего, что есть дорогого на землѣ тайнаго, святого: она дышала безсмертной грустью и уходила умирать въ небеса. Лаврецкій выпрямился и стоялъ, похолодѣлый и блѣдный отъ восторга Эти звуки такъ и впивались въ его душу, только что потрясенную счастьемъ любви; они сами пылали любовью“.—Только что пережитое чувство экстаза любви вошло цѣликомъ, какъ содержаніе музыки Лемма, причемъ моментомъ благопріятствующимъ было то обстоятельство, что Леммъ, по его словамъ, все зналъ: „Это удивительно, сказалъ онъ Лаврецкому: что вы именно *теперь* пришли; но я знаю, все знаю“.

Тотъ же художественный процессъ наблюдается въ живописи, когда художникъ *пейзажемъ* передаетъ свое *настроеніе*, въ музыкѣ, когда

въ звуковой гармоніи и ритмѣ композиторъ вызываетъ образы событій и явленій человѣческой жизни, воспринимаемыхъ всѣми чувствами человѣка, когда мы *видимъ* музыку. Великолѣпный примѣръ метонимичнаго процесса мысли въ „Запискахъ охотника"—состязаніе пѣвцовъ въ трактирѣ. Интересно то мѣсто разсказа „Пѣвцы", гдѣ разсказчикъ говоритъ о себѣ: „*Помнится*, я видѣлъ однажды вечеромъ, во время отлива, на плоскомъ песчаномъ берегу моря, грозно и тяжко шумѣвшаго вдали, большую бѣлую чайку: она сидѣла неподвижно, подставивъ шелковистую грудь алому сіянью зари, и только изрѣдка медленно расширяла свои длинныя крылья на встрѣчу знакомому морю, навстрѣчу низкому багровому солнцу, *я вспомнилъ о ней, слушая Якова*". Здѣсь чистая метонимія. Но для спокойнаго читателя-наблюдателя возможно теченіе мысли и по другимъ направленіямъ, при частичномъ пользованіи отдѣльными моментами образа. О чемъ-то вспоминали и другіе слушатели Яшки, каждый по своему: и Дикій баринъ, и жена кабатчика, и кабатчикъ.. Возможно, что Яшка, съ его пѣсней тоски, вызывалъ у читателя мысль о закрѣпощенныхъ милліонахъ русскаго народа (синекдоха), и въ этой чайкѣ, собиравшейся расправить крылья навстрѣчу солнцу, это многомиллионное крестьянство (метафора). Но это потомъ уже, а первое, что вошло въ душу слушателей—это настроеніе, связанное съ описанной картиной бурнаго моря, солнца и чайки на берегу.

Метонимію, сказали мы выше, можно видѣть въ томъ, что образъ, художественное произведеніе вызываетъ представленія, чувства съ меньшей силой, чѣмъ тѣ, которыя вызваны были бы соотвѣтствующей дѣйствительностью. Эта метонимичность, такъ сказать, высшаго порядка, свойственна всякому художественному изображенію, это общее свойство всякаго поэтическаго образа. Сравните то впечатлѣніе, какое производитъ на васъ видъ умирающаго человѣка, со всѣми физическими признаками разрушающагося организма, съ изображеніемъ смерти въ „Живыхъ мощахъ", съ описаніемъ смерти Базарова, съ описаніями смерти у такового послѣдовательнаго реалиста, какъ Л. Н. Толстой. Въ дѣйствительности, когда намъ самимъ приходится видѣть подобные моменты жизни, мы переживаемъ крайне тяжелое, подавляющее, крайне непріятное чувство, впечатлѣніе чего-то отвратительнаго. Но всѣ эти ужасы мы сравнительно легко переживаемъ, легко отдѣлываемся, благодаря художественной идеализаціи, которая въ данномъ случаѣ есть не что иное, какъ метонимія.

У Вересаева (Смидовича) есть любопытный этюдъ, въ основѣ котораго лежитъ цѣнное наблюденіе надъ психологіей читателя. Нѣсколько односторонне, но все-таки правдиво освѣщена въ немъ эмоціальная, и, пожалуй, этическая сторона занимающаго насъ явленія. Художественное изображеніе очень многихъ вещей, явленій есть замѣна чудными звуками, красивыми словами, сильными словами самой горе-горькой дѣйствительности, ужасовъ жизни, какъ всякое отдѣльное слово замѣняетъ для насъ сочное содержаніе мысли. Эта метонимія представляетъ для насъ большое удобство. Но какія послѣдствія вытекаютъ изъ этого удобства? Вотъ въ извлеченіи мысли литератора Осокина, героя упомянутаго этюда: „На эстрадѣ" (Маловѣроятный случай).

„Чѣмъ я заслужилъ восторги и овація? Идетъ рать бойцовъ за великое освободительное дѣло. Я рядовой этой рати... ну, можетъ быть, одинъ изъ ея... барабанщиковъ, что-ли? Вы благодарите за чудные звуки; за наслажденіе „прелестными произведеніями". Вы ошиблись адресомъ—

идите къ тѣмъ, для кого эти „чудные звуки“—цѣль и высшая правда; для меня они—высшая ложь, самое ужасное проклятіе искусства. Вы благодарите за добрыя чувства... Сила искусства не въ этомъ. Проклятая и развращающая сила искусства въ томъ, что оно всякое чувство, всякое душевное движеніе, вызываемое дѣйствительностью, перерождаетъ и уродуетъ самымъ невѣроятнымъ образомъ. Художникъ замахивается на жизнь бичами и скорпіонами, но, въ моментъ удара, его бичи и скорпіоны превращаются въ мягкія гирлянды душистыхъ ландышей... Подобно буферу вагона, искусство даетъ человѣку возможность легко и пріятно переживать всѣ самые тяжелые душевные толчки. Вотъ за это буферное дѣйствіе искусства вы и благодарите... Конечно, васъ привлекаетъ не красота... Мы вамъ даемъ возможность переживать чувства посильнѣе и пріятнѣе чисто эстетическихъ. Вы переживаете съ нами два самыхъ высшихъ счастья:—счастье борьбы и всезахватывающей любви къ человѣчеству. И какъ дешево можно получить отъ насъ это счастье.. для этого не нужно ни любить, ни бороться... При томъ счастье это, обработанное нами, такъ гладко, тепло, комфортабельно. Въ жизни оно гораздо болѣе шероховато и болѣе жгуче. Раненый боецъ, увѣряю васъ, совершенно не замѣчаетъ своей красивой позы, а только ощущаетъ ужасно непріятную боль въ ранѣ: когда человѣкъ гибнетъ въ правой борьбѣ, онъ вовсе не окруженъ тѣмъ всеобщимъ сочувствіемъ, которое возбуждается къ нему въ читателяхъ нашимъ изображеніемъ этой борьбы.

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

Вѣрное, какъ частный случай изображенія дѣйствія искусства на психику читателя, оно, какъ обобщеніе, распространяемое на всѣ случаи пользованія поэтическимъ образомъ, будетъ большой неправдой. Создавая опредѣленное настроеніе, вызывая различныя эмоціи, художественные образы (Хижина дяди Тома, Записки охотника, напримѣръ) тѣмъ самымъ могутъ вліять и на волю, будить мысль и призывать къ активной, дѣятельной любви къ ближнему. Литература можетъ замѣнять жизнь при исключительныхъ условіяхъ, которыя нельзя считать нормальными, что можетъ быть характерно для огромной массы русской читающей публики, но при обычномъ, нормальномъ пользованіи ея продуктами, она сосредоточиваетъ мысль, усиливаетъ чувство, рождаетъ желанія и стремленія, воплощающіяся въ дѣятельности.

Третій видъ элементарной поэтической образности, *метафора*, въ ряду пріемовъ образованія новыхъ словъ въ языкѣ занимаетъ мѣсто наравнѣ съ синекдохой и метониміей. Есть основаніе думать, что при миѳическомъ состояніи мышленія метафора сливалась съ метониміей и синекдохой, порождая миѳическія представленія объ одушевленности всѣхъ явленій міра, вызывая творческую работу созданія сложныхъ миѳовъ Разстоянія между человѣкомъ и растеніемъ, горой, животнымъ или не было совсѣмъ, или оно было весьма незначительно въ сознаніи человѣка. Метафоры въ собственномъ смыслѣ не могло быть, когда деревья шептались, говорили не

въ переносномъ смыслѣ, когда вѣтеръ дышалъ, мѣсяцъ рождался и умиралъ. Съ развитіемъ критической мысли, навыка отдѣлять себя отъ окружающей жизни, метафора заняла надлежащее ей мѣсто.

Аристотель всякое перенесеніе слова отъ одного значенія къ другому называетъ метафорой и различаетъ четыре ея вида: 1) отъ рода къ виду, 2) отъ вида къ роду, 3) отъ вида къ виду и 4) по аналогіи. Первые два вида, очевидно, составляютъ синекдоху; третій видъ есть метонимія, а четвертый есть метафора въ собственномъ смыслѣ: (перенесеніе), примѣненіе *постороннаго* имени къ предмету *по сходству*. Слѣдовательно, метафора предполагаетъ сравненіе прежде познаннаго и вновь познаваемаго, сопровождаемое анализомъ, отыскиваніемъ общаго.

Новое слово, новая мысль добывается съ нѣкоторой затратой силъ, и нигдѣ такъ не очевидно, какъ именно въ метафорѣ, что поэтическій образъ есть эвристическій способъ нахожденія новой мысли. Всякая метафора представляетъ движеніе мысли, которое, по Аристотелю, можно представлять въ видѣ пропорціи съ четвертымъ неизвѣстнымъ, требующимъ названія, искомымъ. Чтобы назвать *старость вечеромъ жизни*, нужно сравнить *жизнь* человѣка съ днемъ, вечеръ съ заключительнымъ моментомъ жизни. Получится искомое (X) составляетъ такую часть жизни (A), какую часть дня (C) всегда составляетъ вечеръ (B). Быстрота, съ какою совершается процессъ сравненія и выдѣленія общаго, заставляетъ думать о непосредственности, о томъ, что человѣкъ какъ будто не отыскивалъ метафоры, а она сама напросилась. Эта иллюзія происходитъ отъ того, что въ языкѣ, уже сложившемся, имѣется огромный запасъ метафоръ, которыхъ мы не замѣчаемъ, но которыя создаютъ какъ бы проторенныя тропинки, направляющія мысль отъ одной метафоры къ другой, отъ одного тропа къ другому. Для того чтобы легко получить метафору „хоть *каплю жалости* храня“, надо, чтобы въ языкѣ уже была синекдоха „ни капли“ въ смыслѣ *ничтожнаго количества*, существовало представленіе о капляхъ дождя, орошающихъ сухую, жадную землю, чувствовалось представленіе о жаждѣ и утоленіи ея, горѣ и утѣшеніи и связь между ними, опять-таки данная въ языкѣ. Скрытая въ языкѣ энергія наталкиваетъ на тропы, и мы почти безсознательно пользуемся ими. Въ рѣчи всякое слово можетъ быть метафорой. Въ самыхъ обыкновенныхъ, ставшихъ давно прозаическими выраженіяхъ, при извѣстной дозѣ простого вниманія, мы найдемъ метафору: горный хребетъ, привязанность, необузданный, печаль, замкнутость, запальчивость, взвѣшивать слова, разсѣянность, пониманіе (поймать), неуловимый, окрыситься, осовѣть и т. п. Но въ огромномъ большинствѣ случаевъ метафора чувствуется только въ связной рѣчи, въ сочетаніи словъ: *крыло*—крыло войска, крылья мельницы; *золотить—ся:* нива золотилась, позолотить пилюлю; *цѣпь*—цѣпь горъ, цѣпь выводовъ, цѣпи семейной жизни; *ключъ*—найти ключъ къ дѣлу, ключъ къ счастью; *бородка*—бородка ключа, бородка пера; языкъ колокола, языкъ пламени, корень слова, корень ученія, корень преступленія, жало сомнѣнія, пробудить надежду, туманный взглядъ, радужная мечта и т. п. Во всѣхъ приведенныхъ случаяхъ метафора выражается какимъ-нибудь членомъ предложенія: подлежащимъ, сказуемымъ, опредѣленіемъ. Но бываютъ случаи, когда метафора выражается цѣлымъ предложеніемъ, независимымъ или подчиненнымъ, или нѣсколькими предложеніями. Въ этомъ случаѣ мы имѣемъ уже сложную метафору, куда относятся сравненіе, уподобленіе, аллегорія, притча, басня и пр.

Будемъ ли мы имѣть простую метафору личнаго творчества или метафору, ставшую общимъ достояніемъ, общее свойство ихъ—необходимость контекста. Метафоры, являющіяся достояніемъ опредѣленной группы лицъ, образуютъ языкъ, подчасъ недоступный пониманію другихъ. Такъ, если говорятъ между собой бурлаки на Волгѣ, то въ ихъ рѣчи *щеки*, *рогъ*, *шея*, *хвостъ* и т. п. будутъ имѣть опредѣленное метафорическое значеніе и безъ контекста: берега рѣки, мысъ, проливъ, конецъ острова по теченію рѣки... Но по контексту и постороннему слушателю возможно догадаться: держи на островъ, къ хвосту, причалимъ у рога и т п.

Отъ того, въ какомъ именно членѣ предложенія заключена метафора, и какое мѣсто занимаетъ этотъ членъ, зависитъ многое; но общее правило таково: метафора въ одномъ членѣ предложенія дѣлаетъ метафоричными прежде всего ближайшіе къ нему члены, все то цѣлое, которое нужно для его пониманія, и которое до сочетанія съ ней могло быть неметафорично: „Онъ молча *проглотилъ* обиду и покраснѣлъ“. „И *прояснился темный* умъ“. „Ель *рукавомъ* мнѣ дорожку *завѣсила*“. Здѣсь любопытно слѣдующее. Метафора въ сказуемомъ „проглотилъ“ бросаетъ, такъ сказать, тѣнь и на подлежащее и на дополненіе, и всѣ три слова составляютъ одно метафорическое цѣлое. Въ другихъ примѣрахъ одна метафора ведетъ за собой другую настоящую метафору: мегафора въ сказуемомъ „прояснился“ вызываетъ метафору въ опредѣленіи „темный“, которое, въ свою очередь, дѣлаетъ метафоричнымъ свое опредѣляемое. Сказуемое „завѣсила“ дѣлаетъ метафоричнымъ подлежащее „ель“, на что указываетъ дополненіе „рукавомъ“.—„Хоть каплю жалости храня“—метафора „каплю“ измѣняетъ значеніе своего дополненія *жалость*, отражающагося въ сознаніи, какъ нѣкоторая жидкость, которую можно *хранить* въ сосудѣ; но на главное предложеніе—„вы не оставите меня“ метафора не распространяется.

„Не потерплю, чтобъ развратитель *огнемъ* и вздоховъ и похвалъ младое сердце искушалъ“. Здѣсь *сердце* представляется металломъ, пробу котораго находятъ посредствомъ огня. „И не проходитъ жаръ ланитъ, но ярче, ярче онъ горитъ“—метафора въ подлежащемъ подчиняетъ своему вліянію сказуемое. Да и вообще метафора въ предложеніи ближайшимъ образомъ оказываетъ вліяніе на свою пару, напр., опредѣленіе на свое опредѣляемое. Смѣхъ представляется чѣмъ-то горящимъ въ предложеніи: „Смѣхъ неугасимый возникъ среди блаженныхъ“.

Такая форма метафоры, когда она выражается цѣлымъ предложеніемъ или цѣлымъ рядомъ ихъ, и когда образъ дается рядомъ со значеніемъ, выраженнымъ прозаически, называется сравненіемъ или иначе: когда рядомъ съ обычнымъ представленіемъ и его выраженіемъ ставится другое представленіе и выраженіе менѣе обычное, болѣе чувственное и наглядное. При метафорѣ, по мнѣнію Вакернагеля, въ собственномъ смыслѣ это *обычное* совсѣмъ устраняется, и его мѣсто занимаетъ это необычное, болѣе наглядное. Но это несовсѣмъ такъ. Во многихъ случаяхъ и обычное выраженіе остается въ метафорѣ. Возьмемъ примѣръ: „Молодой мѣсяцъ сіялъ не небѣ, точно золотой серпъ“—сравненіе. А вотъ метафора: „На небѣ сіялъ золотой *серпъ* молодого *мѣсяца*“; здѣсь обычное слово *мѣсяцъ* остается при метафорѣ *серпъ* въ качествѣ дополненія. Среднее мѣсто между приведенными оборотами рѣчи занимаетъ такой оборотъ: „Золотымъ серпомъ сіялъ на небѣ молодой мѣсяцъ“, гдѣ творительный падежъ „золотымъ серпомъ“ есть особая синтактическая форма сравненія=„какъ золотой серпъ“.

Разстояніе между метафорой въ сравненіи съ *какъ* и т. п. и метафорой въ отдѣльномъ членѣ предложенія, опредѣленіи, дополненіи, (въ творит. пад.), нарѣчіи можетъ быть очень невелико. Изъ народной пѣсни: „Поцілую да въ тую губоньку да *золотую*, да въ той усочокъ, *якъ колосочокъ*“: эпитетъ *золотую* и сравненіе, *какъ колосочокъ*—двѣ различныя формы метафоры. Метафора въ такомъ сравненіи съ *какъ* вліяетъ на метафоры въ главномъ предложеніи въ такомъ, напр, примѣрѣ: „Какъ ранній плодъ, лишенный сока, душа увяла въ буряхъ рока подъ знойнымъ солнцемъ бытія“, если думать, что образъ плода явился прежде въ сознаніи, чѣмъ парное сочетаніе „душа *увяла*“. Но могло быть и такъ, что „душа увяла“ было первымъ, и тогда метафора въ сравненіи явилась результатомъ вліянія на мысль этого „увяла“. Большинство сравненій стоятъ при опредѣленіяхъ и сказуемыхъ: „И кудри ихъ *бѣлы*, какъ утренній снѣгъ!“ „Онъ (ангелъ) былъ кротокъ, какъ надежда“. „И горъ зубчатые хребты причудливые, какъ мечты“. Метафора въ приложеніи. „И тайну сердца своего, завѣтный *кладъ* и слезъ и счастья, хранитъ безмолвно“ при сравненіи „какъ завѣтный кладъ“ тяготѣетъ уже къ сказуемому: „И погнувшись изба, какъ старушка, стонетъ“—сравненіе при сказуемомъ.

Поэтическія сравненія, необходимыя не для одного только перебоя звуковъ, подчиняются общему закону, какъ и при созданіи новаго слова по метафорѣ: *знакъ*, т. е. представленіе берется изъ ближайшей внѣшней и внутренней обстановки. Но для того, чтобы взять то или другое, тотъ или другой образъ, нужно, чтобы это искомое (значеніе) существовало въ нашей мысли въ видѣ темы или вопроса, хотя бы неяснаго и темнаго. Въ разсмотрѣнныхъ случаяхъ сравненій, при извѣстныхъ членахъ предложенія эта тема чувствуется въ самомъ контекстѣ главнаго предложенія: Изба *стоитъ*, *погнувшись*, какъ что? „Подъ нимъ Казбекъ... *снѣгами* вѣчными сіялъ“, какъ что?—„Какъ грань алмаза“.

Въ случаяхъ сравненія болѣе сложныхъ ближайшіе поводы выбора образа, съ одной стороны, и толкованія, съ другой, могутъ быть различны. „Какъ красиво, подумалъ Левинъ, глядя на странную, точно перламутровую раковину изъ бѣлыхъ барашковъ-облачковъ. Какъ все прелестно въ эту прелестную ночь! И когда успѣла образоваться эта раковина?—Да, вотъ такъ-то, незамѣтно измѣнились и мои взгляды на жизнь“.—Т. е. явленіе внѣшней природы случайно привлекаетъ къ себѣ вниманіе, независимо отъ господствующаго въ данную минуту интереса къ другимъ явленіямъ жизни, которымъ будетъ направлено толкованіе, примѣненіе этого образа природы. Для Л. Н. Толстого это очень характерно: образъ впереди, а затѣмъ его толкованіе. И небольшой его этюдъ „Люцернъ“ и такое крупное историческое полотно, какъ „Война и міръ“, представляютъ ту же схему: отъ образа къ примѣненію, отъ конкретнаго художественнаго изображенія къ послѣсловію.

Этотъ процессъ, нѣсколько въ другомъ видѣ, наглядно иллюстрируется интереснымъ примѣромъ изъ того же произведенія „Анна Каренина“. Тутъ налицо и *вопросъ*, возникающій во время разговора, прерывающій ходъ мысли, ближайшій поводъ выбора, и самый *выборъ* образа изъ ближайшей внѣшней обстановки, изъ воспоминаній подъ вліяніемъ этого хода мысли, и *толкованіе* этого образа.

„А какимъ образомъ знаніе сложенія и вычитанія и катехизиса поможетъ ему (народу) улучшить свое матеріальное положеніе, я никогда не могъ понять. *Я третьяго дня встрѣтилъ бабу съ грудянымъ*

ребенкомъ.. къ бабкѣ ходила, на мальчика крикса напала. .бабка ребеночка къ курамъ на нашестъ сажаетъ и приговариветъ что-то"...

Ну, вотъ, вы сами говорите! Чтобы она не носила лѣчить криксу на нашестъ, для этого нужно... весело улыбаясь, сказалъ Свіяжскій.

— Ахъ, нѣтъ! Съ досадой сказалъ Левинъ: *это .лѣченіе для меня только подобіе .лѣченія народа школами...*

Характерный случай этого исканія образа представляетъ народная пѣсня сербская и русская. это, такъ называемое, отрицательное сравненіе. Образу предшествуетъ вопросъ въ формѣ восклицанія: „Милый Боже, великое чудо!" Затѣмъ идетъ рядъ объясненій въ формѣ вопросительной: Или громъ гремитъ, или землетрясеніе случилось, или море бьется о свои берега? Затѣмъ отрицаются всѣ три предположенія и идетъ то, что мы называемъ значеніемъ: „это святые на небѣ распредѣляютъ между собой завѣдываніе дѣлами міра".

Нѣсколько въ другой формѣ начало пѣсни Рядомъ росли двѣ сосны (два бора—муж. рода), между ними тонковерхая ель. То не двѣ сосны и не тонковерхая ель, то были два родныхъ брата" и пр. Т. е. образъ ставится положительно, какъ непосредственное воспріятіе, затѣмъ, какъ бы въ силу того, что дѣло разсмотрѣно вновь и лучше, онъ отрицается съ тѣмъ, чтобы на его мѣсто поставить значеніе. Въ русской народной поэзіи сравненіе начинается прямо съ отрицанія тождества образа со значеніемъ:

„Не бѣлы то снѣги забѣлѣлися.
Моего ль то друга каменны палаты".

При разсмотрѣніи случаевъ сложнаго сравненія, надо различать два вида, смотря по расположенію объясняемаго (значенія, толкованія) и объясняющаго (образа изъ окружающей обстановки): 1) или образъ прежде, а значеніе, толкованіе послѣ, 2) или сначала значеніе, а потомъ образъ. Это различіе имѣетъ большое значеніе, такъ какъ въ процессѣ творчества, созданія сложныхъ поэтическихъ произведеній препозитивность или постпозитивность образа отражается на всемъ характерѣ произведенія. Въ частности цѣлый рядъ поэтическихъ произведеній характеризуется тѣмъ, что въ нихъ проявляется постпозитивность (въ поэмахъ Гомера, напримѣръ); въ малорусской народной поэзіи преобладаетъ почти исключительно препозитивная метафора—сравненіе. Благодаря этому различію, могутъ быть разграничены цѣлыя группы художественныхъ произведеній по писателямъ, по народности. Извѣстный ходъ мысли, извѣстное общее настроеніе обусловливаютъ всегда ту или другую форму поэтическаго произведенія.

Если образъ постпозитивенъ, то онъ большею частью является воспоминаніемъ и носитъ характеръ обобщенія. Воспоминанію этому придается большая или меньшая конкретность, не доходящая однако до отождествленія этого образа съ выраженіемъ непосредственнаго воспріятія дѣйствительности. При разсказѣ о томъ, какъ такой-то герой палъ, сраженный ударомъ врага, слушатель Гомера вспоминаетъ, благодаря сравненію, какъ падаетъ ель, подрубленная дровосѣкомъ, и это воспоминаніе обобщаетъ явленіе смерти.

Если образъ препозитивенъ, то онъ часто носитъ характеръ непосредственнаго воспріятія частнаго случая, онъ является, такъ сказать *наличнымъ впечатлѣніемъ*, ведущимъ мысль къ значенію. При этомъ важно то, выражено ли отношеніе образа къ значенію лексически, посредствомъ сравнительнаго союза, или это отношеніе выражено простымъ сопоставленіемъ. Если образъ постпозитивенъ, стоитъ послѣ значенія, то отношеніе это обязательно будетъ выражено и грамматически (какъ—такъ, или

одно „такъ"). Если же образъ предшествуетъ, то наблюдается художественный пріемъ—безсоюзіе (asyndeton), и въ народной славянской поэзіи этотъ пріемъ преобладаетъ не потому, что сравнительныхъ союзовъ не было въ языкѣ, а потому, что этой формѣ отдается предпочтеніе; при этомъ и образу, доставшемуся по преданію, изъ воспоминанія, придается значеніе непосредственнаго воспріятія, какъ будто это видѣлъ, слышалъ самъ говорящій, пѣвецъ или пѣвица.

Конкретность образа, непосредственность воспріятія, если образъ данъ преданіемъ (по традиціи употребляется), а не свѣжимъ воспріятіемъ, достигается различными средствами. Напримѣръ, олицетвореніемъ и обращеніемъ къ нему, какъ къ лицу:

Грушица моя, чѣмъ ты не зелена!
Милая моя, чѣмъ ты не веселая?

Еще большей конкретности мысли достигаютъ изображеніемъ лица, которое идетъ, видитъ или дѣлаетъ то или другое, или изображеніемъ того, что оказывается лишь символомъ лица или состоянія его, въ видѣ дѣйствительной обстановки этого лица или декораціи

Сюда относятся частыя начала въ народныхъ пѣсняхъ, малорусскихъ въ особенности: ой піду я... ой сяду я .. ой стану я... ой зійду я" и т. п. Здѣсь изображается какъ бы путь, которыми пѣвецъ или пѣвица приходитъ къ возможности вспомнить традиціоный образъ „зеленаго луга"—милаго друга, „калины въ саду' —символъ дѣвушки, „кукушки въ лѣсу"—символъ тоскующей женщины и т. п. Чтобы дойти до традиціоннаго образа несчастливаго брака, неудачной пары (ведро съ *сосновыми* клепками и *дубовымъ* дномъ или „сопілка изъ *барвінка*, а дно орѣховое, значитъ *непара*), пѣсня начинается такъ:

Изъ-за гори изъ-за кручи скриплять вози йдучи,
Вози скриплять, ярма риплять, воли ремикгають,
Попереду мій миленькій у *сопілочку* грае.

А далѣе символъ традиціонный и его значеніе—несчастная любовь. Кто замѣтилъ, какое впечатлѣніе производитъ во время вѣтра скрипъ дерева, напр., когда одно трется о другое, тотъ пойметъ естественность сравненія, заключающаго въ себѣ, можетъ быть, непосредственное воспріятіе въ пѣснѣ:

Заскрипіло деревцо а у лугу стоячи,
Заплакала удова свого сина годуючи.

Но въ слѣдующей пѣснѣ плачущая дѣвица *какъ бы* не сравнивается со скрипящей липой, а сажается подъ эту липу:

Скрипіла липонька скрипіла,
Підъ нею Марысенька сиділа,
Просилася въ матінки и въ отця:
„Недайте мене за вдовця".

Здѣсь символъ лица (скрипящая липа) изображается въ видѣ обстановки.

Какое значеніе имѣютъ эти наблюденія для опредѣленія пріемовъ творчества писателей художниковъ, техники созданія сложныхъ произведеній? Стоитъ вспомнить хотя бы Гоголевское описаніе жилища и обстановки Собакевича, гдѣ все окружающее вплоть до дрозда (своеобразная Гоголевская гипербола) символизируетъ обитателя, чтобы убѣдиться въ томъ, что мы имѣемъ здѣсь варіацію художественнаго пріема, только что нами указаннаго (обстановка какъ бы превращается въ символъ). Пріемъ описанія, символизирующаго характеръ лица, событія очень распространенъ въ художественной литературѣ. Все художественное произведеніе,

будетъ ли оно заимствовано, представляетъ ли оно подражаніе, переработку доставшагося по преданію или рядъ непосредственныхъ наблюденій надъ дѣйствительностью, цѣликомъ, какъ образъ—синекдоха или образъ—метафора, представляется въ началѣ, о чемъ, мы уже говорили выше по поводу метониміи, какъ-бы фактомъ непосредственнаго воспріятія. Такъ обыченъ пріемъ у Тургенева въ его мелкихъ повѣстяхъ и разсказахъ. Собрались такія-то лица, разговаривали, вспомнили, а затѣмъ слѣдуетъ разсказъ. Часто очень встрѣчается: „По дѣламъ службы или по частному личному дѣлу я пріѣхалъ туда-то“, и затѣмъ идетъ изображеніе видѣннаго, слышаннаго. Чтобы нарисовать галерею типовъ русскихъ помѣщиковъ и губернскій Олимпъ, Гоголь прибѣгаетъ къ содѣйствію Чичикова, переѣзжающаго съ мѣста на мѣсто и знакомящаго насъ съ цѣлой вереницей характеровъ. Все это, въ смыслѣ пріемовъ изобразительности,—явленія одного порядка съ элементарными пріемами въ народной пѣснѣ.

Возвращаясь къ пріемамъ сравненія, мы найдемъ у Л. Н. Толстого, напр., прекрасный примѣръ образа, можетъ быть, ставшаго уже давно традиціоннымъ для автора „Рубки лѣса“, „Набѣга“, „Севастополя“, который въ сравненіи данъ первымъ, какъ непосредственное воспоминаніе Пьера Безухаго: „Иногда Пьеръ вспоминалъ о *слышанномъ* имъ *разсказѣ*, какъ на войнѣ солдаты, находясь подъ выстрѣлами въ прикрытіи, когда имъ дѣлать нечего, старательно изыскиваютъ себѣ занятіе, для того чтобы легче переносить опасность. И Пьеру всѣ люди представлялись такими солдатами, спасающимися отъ жизни: кто честолюбіемъ, кто картами или женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто виномъ, кто государственными дѣлами“. „Нѣтъ ни ничтожнаго, ни важнаго, все равно: только бы спастись отъ *нея* (жизни), какъ умѣю“, думалъ Пьеръ: „только бы не видѣть *ее*, эту страшную *ее*“.

Образъ будитъ мысль, вторгаясь въ ея ходъ, онъ рождаетъ обобщеніе о людяхъ-солдатахъ или, по меньшей мѣрѣ, углубляетъ и расширяетъ содержаніе волнующихъ героя думъ о себѣ и своемъ отношеніи къ жизни. Не то мы видимъ въ случаяхъ постпозитивности образа, въ гомеровскихъ, гоголевскихъ сравненіяхъ. Образъ слѣдующій за значеніемъ, за тѣмъ, что онъ поясняетъ, носитъ характеръ воспоминанія, хотя, въ сущности говоря, все, что бы ни говорили, является воспоминаніемъ, какъ въ приведенномъ только что примѣрѣ изъ „Войны и мира“. Но если онъ все-таки данъ прежде и какъ наличное переживаніе, которое какъ бы невольно вызываетъ мысли общаго характера (думы Пьера о жизни), то онъ пріобрѣтаетъ характеръ чего-то какъ бы *невольно* подсказывающаго, внезапно освѣщающаго нѣчто неясное, трудно выразимое инымъ способомъ; онъ является болѣе легкимъ, болѣе точнымъ, болѣе экономнымъ способомъ выраженія мысли. Прекрасную иллюстрацію необходимости метафоры вообще, поясняющую и только что высказанное, представляетъ слѣдующее мѣсто изъ „Войны и мира“. Наташѣ Ростовой нужно выразить сложные и смутные ряды мыслей, возбужденныхъ множествомъ дѣйствій, словъ, наблюденій мимолетныхъ. И вотъ она въ разговорѣ съ матерью старается дать себѣ отчетъ во впечатлѣніи, произведенномъ на нее Борисомъ Друбецкимъ и Пьеромъ Безухимъ: „Мама, а онъ очень влюбленъ (Борисъ Д.)? Какъ на ваши глаза?.. И очень милъ, очень, очень милъ! Только несовсѣмъ въ моемъ вкусѣ: Онъ *узкій такой, какъ столовые часы*... Вы не понимаете? *Узкій*, знаете, *сѣрый, свѣтлый*“.—„Что ты врешь?“ сказала графиня. Наташа продолжала: „Неужели вы не понимаете?

Николенька (братъ) бы понялъ... Безухій тотъ *синій, темносиній съ краснымъ*, а онъ (Борисъ) *четвероугольный*... Нѣтъ, онъ франкмасонъ, я узнала. Онъ славный, *темносиній съ краснымъ*... Какъ вамъ растолковать"...

Этого растолковать, пожалуй, нельзя, какъ невозможно разсказать душу, но понять это возможно тому, кто настроенъ гармонично съ говорящимъ, благодаря однороднымъ впечатлѣніямъ жизни, постоянному обмѣну мыслей .. Выдумать сближеніе человѣка съ часами и темносинимъ съ краснымъ нельзя, оно дѣйствительно произошло тамъ гдѣ-то въ глубинѣ неразложенныхъ воспріятій. Тутъ образъ естественъ и необходимъ, и понятенъ для ограниченнаго круга лицъ Но когда нарочито выдумываются сближенія, нарочито доступныя узкому кругу лицъ, тогда мы наблюдаемъ извращеніе этого естественнаго явленія въ погонѣ за новыми символами, свѣжими эпитетами литературнаго импрессіонизма, декаденствующаго символизма.

Посмотримъ, что даютъ мысли сравненія постпозитивнаго характера. Интенсивность дѣйствія образа, слѣдующаго за значеніемъ, гораздо слабѣе: онъ не будитъ внезапно дремавшей мысли, не вліяетъ на ея ускореніе въ рѣшеніи предстоящей задачи, запутаннаго вопроса, онъ задерживаетъ мысль, останавливаетъ ее, чтобы сосредоточить вниманіе и дать нѣкоторый роздыхъ, *успокоеніе* мысли.

Смѣнитъ не разъ младая дѣва
Мечтами легкія мечты:
Такъ деревцо свои листы
Мѣняетъ съ каждою весною ..

Или: „Недвижимъ онъ лежалъ, и страненъ
Былъ томный миръ его чела...
Теперь, какъ въ домѣ опустѣломъ,
Все въ немъ и тихо и темно...
Закрыты ставни, окны мѣломъ
Забѣлены—хозяйки нѣтъ,
А гдѣ, Богъ вѣсть! Пропалъ и слѣдъ.

Въ гомеровскихъ сравненіяхъ мысль иногда задерживается тѣмъ обстоятельствомъ, что большое количество чертъ образа остается, такъ сказать, безъ употребленія, не служитъ непосредственно для объясненія предмета или явленія [1]), вызвавшаго воспоминаніе объ образѣ, данномъ въ сравненіи. Эти распространенныя гомеровскія сравненія, отвлекающія мысль слушателя далеко отъ поединковъ и проткновенія затылковъ острою мѣдью въ сферу мирныхъ дровосѣковъ, пасѣчниковъ, пастуховъ съ ихъ мирными занятіями, нелишенныя особой художественной прелести, имѣютъ свое значеніе въ общемъ характерѣ гомеровской поэзіи.

Какъ Зевсъ, утомленный битвами, обращаетъ свои взоры въ страну

---

[1]) Былъ Одиссей несказанно растроганъ, и рѣсницы его ороспились слезами.
Такъ сокрушенная плачетъ вдовица надъ тѣломъ супруга,
Падшаго въ битвѣ упорной у всѣхъ впереди передъ градомъ,
Силясь отъ дня рокового спасти сограждапъ и семейство,
Видя, какъ онъ содрагается въ смертной борьбѣ, и прижавшись
Грудью къ нему, злополучная стонетъ; враги же, нещадно
Древками копій ее по плечамъ и хребту поражая,
Бѣдную въ плѣнъ увлекаютъ на рабство и долгое горе;
Такъ отъ печали и плача ланиты ея увядаютъ,
Такъ отъ печали текли изъ очей Одиссеевыхъ слезы.

мирныхъ мужей конедойцевъ Θессаліи, слушатель отвлекается отъ главнаго теченія разсказа, волненіе, вызванное этимъ главнымъ, успокаивается. Эти сравненія хороши еще и потому, что они просты и *необходимы*, какъ прямое послѣдствіе естественной медленности теченія мысли, свойственной архаической поэзіи. Хороши они еще и потому, что, изображая необычныя для мирныхъ слушателей сцены битвъ, сравненія черпаютъ свое содержаніе изъ обстановки жизни, знакомой слушателямъ, такъ какъ цѣль образности не столько простое усиленіе впечатлѣнія, сколько приближеніе изображаемаго къ нашему пониманію. Надо полагать, что аудиторія Гомера хорошо была знакома съ пчелами, рубкой лѣса, приготовленіемъ сыра и пр. Изъ писателей позднѣйшихъ временъ, характеризуемыхъ болѣе быстрымъ теченіемъ мысли, мы встрѣчаемъ умышленное замедленіе рѣчи такими распространенными сравненіями у Гоголя, очевидно, подражавшаго въ данномъ случаѣ Гомеру. Гоголевскія сравненія (Ноздревъ кричалъ какъ поручикъ во время приступа . Фраки на балу мелькали, какъ мухи на рафинадѣ... Чиновники были ошеломлены, какъ школьникъ, которому засунули въ носъ гусара и т. п.) заставляютъ насъ совершенно забыть о предметѣ, ихъ вызвавшемъ. Это— настоящія лирическія отступленія, и вмѣстѣ съ гоголевскими описаніями природы они, дѣйствительно, отвлекаютъ читателя отъ главнаго и даютъ возможность позабыть на время и Плюшкиныхъ, и Собакевичей, и Ноздревыхъ, „выйти изъ душнаго погреба".

Въ лирикѣ образной часто встрѣчаются сравненія въ формѣ строгаго параллелизма образа и значенія, какъ напр. въ стихотвореніи Тютчева:

Смотри, какъ облакомъ густымъ
Фонтанъ сіяющій клубится,
Какъ пламенѣетъ, какъ дробится
Его на солнцѣ влажный дымъ..
А затѣмъ: О смертный *мысли водометъ!*
О водометъ неистощимый, и пр...

Сюда можно отнести двойную басню, въ которой рядомъ съ образомъ-басней (Утыкавши себѣ павлиньимъ перьемъ хвостъ, Ворона...) идетъ изображеніе отдѣльнаго случая изъ человѣческой жизни (Матрона вышла замужъ за барона), который относится къ образу-баснѣ такъ, какъ единичное къ обобщенію.

Иногда сравненіе такъ проведено, что его совершенно не видно. Такъ, въ несомнѣнно лирическомъ стихотвореніи Пушкина „Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ" только два слова въ началѣ „Какъ нынѣ", незамѣтно для читателя, намекаютъ на параллель невысказанную: Александръ I и Пушкинъ—Олегъ и кудесникъ, который не боится могучихъ владыкъ, и у котораго правдивъ и свободенъ вѣщій языкъ и съ волей небесной друженъ... Въ другомъ случаѣ, въ стихотвореніи „Послѣдняя туча разсѣянной бури" сравненія вовсе нѣтъ, намекъ на него чувствуется въ глагольныхъ формахъ: „несешься, печалишь"... „Сокройся!" Эти обращенія наводятъ на мысль объ иныхъ явленіяхъ жизни, переносятъ насъ въ сферу семейной, общественной или политической жизни И достигается это здѣсь путемъ особаго рода сложной метафоры—*олицетвореніемъ*.

Эта фигура нерѣдко встрѣчается въ лирикѣ, прибѣгающей охотно къ архаическимъ пріемамъ выраженія. Въ средніе вѣка и въ древности она была въ большомъ почетѣ въ книжной поэзіи Путь къ олицетворенію намѣченъ самимъ языкомъ. Мужескій и женскій родъ существительныхъ,

глагольное сказуемое, приписывающее дѣйствіе, состояніе всякому подлежащему, какъ дѣйствующему *лицу*,—вотъ основа, на которой легко возникаетъ олицетвореніе. Надо полагать, что при миѳическомъ состояніи мысли, когда сравненіе одушевленнаго съ неодушевленнымъ переходило въ тождество, того, что мы называемъ олицетвореніемъ, не было, ибо не было строгаго разграниченія одушевленнаго отъ неодушевленнаго. Олицетворенія въ языкѣ мы не чувствуемъ, когда говоримъ „хандра напала“, „дума засѣла въ головѣ“. Оно явственнѣе, виднѣе въ такихъ случаяхъ, какъ „лѣнь раньше его родилась“, „привязалось къ нему горе“ Личное творчество позднѣйшихъ временъ уже строитъ олицетворенія на основѣ языка въ томъ же направленіи:

Задумчивость, ея подруга
Отъ самыхъ колыбельныхъ дней,
Теченье сельскаго досуга
Мечтами украшала ей“.

Или: Хандра ждала его на стражѣ
И бѣгала за нимъ она,
Какъ тѣнь иль вѣрная жена. Пушкинъ.

Какъ получаются сложныя метафоры другого рода: басня, притча, аллегорія въ узкомъ смыслѣ слова? Если разсматривать явленія языка и поэзіи не въ словарѣ и въ сборникахъ поэзіи народной или личной, гдѣ они являются въ видѣ какихъ-то анатомическихъ препаратовъ, если изучать жизнь слова или поэтическаго произведенія въ живой работѣ мысли, то дѣло представится въ слѣдующемъ видѣ. На вопросъ *каковъ* такой-то, *что* онъ дѣлаетъ, *какъ* и проч. мы услышимъ: это—*кремень*, онъ *толчетъ воду*, это мужикъ-*рукосуй*, *ловитъ* въ мутной водѣ *рыбу*, *сычомъ* смотритъ, навалился *горой* и т. п. Отвѣтомъ служитъ метафора въ части предложенія, сравненіе—въ части сложнаго предложенія и періода. Вопросы *почему* и *для чего*, *слѣдуетъ ли*, *должно ли*, т. е. вопросы о *причинѣ* и *цѣли* явленій человѣческой жизни таковы, что отвѣтить на нихъ прямо, прозаически, часто бываетъ невозможно. Искомое, неизвѣстное, по разъясненіи, остается лишь *отношеніемъ* мысленныхъ единицъ. Отвѣты на такіе вопросы не вмѣщаются въ грамматическую форму предложенія или сочетанія предложеній и составляютъ по отношенію къ вопросу нѣчто самостоятельное, безъ грамматическихъ *потому что*, *ибо*, требующихъ повторенія въ отвѣтѣ и вопроса. Если отвѣтъ на вопросъ *почему*, *для чего* будетъ метафориченъ, то мы получимъ сложную метафору: аллегорію, басню, притчу. Эти формы метафоры составляютъ какъ бы сложныя поэтическія сказуемыя къ невыраженнымъ подлежащимъ. Прекрасной иллюстраціей того, какъ живетъ басня, служитъ извѣстное мѣсто въ „Капитанской дочкѣ“, Пушкина. Гриневъ совѣтуетъ Пугачеву прибѣгнуть къ милости государыни, покаяться. Для Пугачева возникаетъ вопросъ: *какъ быть*, *слѣдуетъ ли?* „Буду продолжать, какъ началъ—Гришка Отрепьевъ вѣдь поцарствовалъ же надъ Москвой“. Гриневъ напомнилъ Пугачеву, чѣмъ кончилъ Гришка.—„Слушай, сказалъ Пугачевъ съ какимъ-то дикимъ *вдохновеніемъ*. Разскажу тебѣ сказку, которую въ ребячествѣ мнѣ разсказывала старая калмычка. Однажды орелъ спрашивалъ у ворона: скажи, воронъ-птица, отчего живешь ты на бѣломъ свѣтѣ триста лѣтъ, а я всего на все только тридцать три года.—„Оттого, батюшка, отвѣчалъ ему воронъ,—что ты пьешь живую кровь, а я питаюсь мертвечиной“. Орелъ подумалъ: давай питаться и мы тѣмъ же. Хорошо. Полетѣли орелъ да воронъ.

Вотъ завидѣли палую лошадь, спустились и сѣли Воронъ сталъ клевать да похваливать Орелъ клюнулъ разъ, клюнулъ другой, махнулъ крыломъ и сказалъ ворону: „Нѣтъ, братъ воронъ, чѣмъ триста лѣтъ питаться падалью, лучше разъ напитаться живой кровью: а тамъ—что Богъ дастъ!“ —Какова калмыцкая сказка?—„Затѣйлива, отвѣтилъ Гриневъ —Но жить убійствомъ и грабежомъ значитъ, по мнѣ, клевать мертвечину (новое примѣненіе образа, неполное, частичное) —Пугачевъ посмотрѣлъ на него *съ удивленіемъ* и ничего не отвѣчалъ“.

Всеобщность этого пріема мысли, его неизбѣжность на всѣхъ ступеняхъ культуры, умственнаго развитія, ясно видна изъ того, что къ ней прибѣгаетъ и старая калмычка и культурный европеецъ. Пугачевъ иначе не могъ отвѣтить на вопросъ своего собесѣдника, какъ побасенкой: то же самое испытываетъ Короленко, Л. Толстой, Тургеневъ и другіе, когда прибѣгаютъ къ примѣру, параболѣ (Огоньки—Короленко). О Тургеневѣ Крапоткинъ говоритъ, что въ немъ жила постоянная потребность думать, отвѣчать образами. Разъ какъ-то поднятъ былъ вопросъ о національныхъ особенностяхъ культурныхъ классовъ, о томъ, исчезаютъ ли они съ ростомъ цивилизаціи, или остаются. Тургеневъ, отстаивая свое мнѣніе, прибѣгнулъ къ образу и привелъ случай изъ своихъ наблюденій. Однажды ему пришлось, сидя въ одной ложѣ съ Гонкурами и другими членами ихъ литературной семьи, смотрѣть пьесу, сюжетъ которой состоялъ въ томъ, что семью, брошенную негодяемъ отцомъ, благородный человѣкъ, любившій покинутую женщину до ея замужества, сдѣлалъ своей семьей. Дѣти выросли, сынъ и дочь. Сыну, при случайной встрѣчѣ, законный отецъ-вымогатель, получивши отказъ однажды въ полученіи требуемой суммы, раскрылъ глаза въ отместку за свою неудачу. Юнецъ пылаетъ негодованіемъ. И вотъ въ ту минуту, когда мнимый отецъ хотѣлъ по обыкновенію поцѣловать мнимую дочь за утреннимъ столомъ, юноша съ крикомъ: „не смѣть!“—наноситъ ему тяжелое оскорбленіе. Сосѣди по ложѣ пришли въ восторгъ отъ поступка молодого человѣка. „А я, сказалъ Тургеневъ, испытывалъ глубокое чувство возмущенія, негодованія“.

Въ данномъ случаѣ мы имѣемъ отвѣтъ на вопросъ: *какъ бываетъ?* Басня же въ ея дидактической формѣ любитъ отвѣчать на вопросъ: *какъ быть?* И это подчеркивается въ значительной мѣрѣ нравоученіемъ, которое не составляетъ непреложной составной части ея. Нравоученіе, выводъ, „чему учитъ басня“, является уже продуктомъ искусственнаго приспособленія басни къ дидактическимъ цѣлямъ.

Аллегорія въ тѣсномъ смыслѣ слова есть не только *сложная* метафора, но и *полная*, въ томъ смыслѣ, что она *въ цѣломъ* другого значенія, кромѣ метафорическаго, не имѣетъ. Если хоть какая-нибудь часть этого цѣлаго не метафорична, это уже не будетъ аллегорія. Она создается, такъ сказать, ad hoc, только ради опредѣленнаго общаго значенія, которое дано напередъ. Въ аллегорію можетъ входить олицетвореніе, фантастичность ея не исключаетъ подробностей бытовыхъ, мѣстнаго и историческаго колорита. Хотя *общее* значеніе въ ней дано напередъ, но для мысли она можетъ быть необходима, поскольку она даетъ частное опредѣленіе общаго, конкретно его представляетъ, за исключеніемъ, конечно, холодныхъ аллегорій, ненужныхъ. Прекраснымъ примѣромъ аллегоріи можетъ служить стихотвореніе Пушкина: „Телѣга жизни“:

Хоть тяжело подчасъ въ ней бремя,
Телѣга на ходу легка:

Ямщикъ лихой, сѣдое время,
Везетъ, не слѣзетъ съ облучка,
Съ утра садимся мы въ телѣгу
И рады голову сломать,
И презирая лѣнь и негу,
Кричимъ. „пошелъ!...“
Но въ полдень нѣтъ ужъ той отваги,
Порастрясло насъ, намъ страшнѣй
И косогоры и овраги...
Кричимъ: „полегче, дуралей!“—
Катитъ по прежнему телѣга
Подъ вечеръ мы привыкли къ ней,
И дремля ѣдемъ до ночлега,
А время гонитъ лошадей

Въ самомъ стихотвореніи есть указаніе на значеніе—„ямщикъ—время“, но аллегорично оно потому, что оно все въ цѣломъ есть загадка, разгадка которой находится въ самомъ заглавіи „Телѣга жизни“, и другой разгадки, кромѣ указанной заглавіемъ, имѣть не можетъ.

Аллегорія есть развитіе и усложненіе сложной метафоры, наблюдаемой въ народныхъ загадкахъ Въ отличіе отъ другихъ видовъ сложной метафоры, народная загадка, какъ и аллегорія въ узкомъ смыслѣ слова, имѣетъ только одно метафорическое значеніе, одну разгадку: это значеніе въ ней также дано напередъ Малорусская загадка „одно каже: свитай, Боже, друге каже: не дай, Боже; третье каже: менi все равно“ имѣетъ только одно метафорическое значеніе, разгадку: окно, дверь, сволокъ. Она можетъ стать образомъ, поэтическимъ иносказаніемъ въ широкомъ смыслѣ слова, напримѣръ, будучи примѣнена къ отношенію различныхъ слоевъ общества къ реформамъ; въ такомъ случаѣ это уже не будетъ загадка, а аллегорія въ широкомъ смыслѣ слова.

Аллегорія, въ широкомъ смыслѣ слова, есть иносказаніе, обнимающее всѣ случаи образности, метафору, метонимію и синекдоху, и въ этомъ смыслѣ она, какъ поэтическая иносказательность вообще, является незамѣнимымъ и подчасъ единственнымъ средствомъ истолкованія дѣйствительности, постиженія ея.

Нами намѣченъ путь восхожденія отъ элементарныхъ формъ поэзіи до ея наиболѣе сложныхъ произведеній. Но наблюдается и обратное явленіе. Чтобы крупное поэтическое произведеніе стало отвѣтомъ на извѣстный сложный вопросъ по такой схемѣ, какъ только что разсмотрѣнная метафора, надо, чтобы оно отодвинулось въ даль, чтобы остались одни очертанія, а подробности исчезли. Тогда мы получимъ нѣчто похожее на басню (фабулу романа, драмы), которая въ свою очередь можетъ быть сжата въ метафорическую пословицу или поговорку. Русская литература знаетъ много случаевъ, когда милліонъ размѣнивается на гривенники, по мѣткому выраженію Гончарова о комедіи „Горе отъ ума“, когда сложный поэтическій образъ распыливается на мелкія образныя слова, входящія въ обиходъ мысли и жизни общества. Мы указывали уже раньше на важное изученіе элементарныхъ формъ поэзіи, троповъ и фигуръ, такихъ, какъ антономасія, эпитетъ, въ которыхъ отражается духъ эпохи, характеръ народа, создавшаго и пользующагося ими. Мы можемъ теперь добавить, что метафора, и ея ближайшая сложная форма, сравненіе, какъ и эпитетъ составляютъ въ высшей степени интересный документъ для изу-

ченія настроеній, взгляда, вкусовъ писателя того или другого времени, народа, и, слѣдовательно, общества того времени. Путь критики художественныхъ произведеній не отъ общихъ историческихъ схемъ, для которыхъ поэтическій образъ является тогда только иллюстраціей, а отъ этихъ мелкихъ элементарныхъ формъ, составляющихъ ткань образа, направлявшихъ мысль къ созданію цѣлаго. Въ этихъ элементарныхъ формахъ яснѣе сказывается то, чего мы ищемъ въ общемъ содержаніи сложнаго поэтическаго произведенія. Общая концепція художественнаго образа подсказывается входящими въ него частными элементарными формами образной мысли.

Итакъ, синекдоха, метонимія, метафора, разсматриваемыя не какъ стилистическіе обороты рѣчи для украшенія, усиленія впечатлѣнія, а какъ неизбѣжныя колеи, по которымъ движется мысль человѣческая, какъ пріемы образнаго мышленія, ставшіе безсознательными въ языкѣ, вродѣ грамматической формы, даютъ направленіе личному творчеству, превращаясь въ сложныя поэтическія формы. Образное мышленіе, другими словами, поэзія вообще, составляетъ достояніе не только поэтовъ милостью Божіей, но и безымянныхъ поэтовъ милостью народа и самыхъ простыхъ смертныхъ. Оно эволюціонируетъ въ двухъ направленіяхъ: съ одной стороны, отъ типа миѳическаго, когда образъ и значеніе сливаются, смѣшиваются, когда преобладаетъ отождествленіе двухъ мысленныхъ единицъ (солнце=колесо, а значитъ есть спицы, кузовъ, сѣдокъ и пр.) къ типу поэтическому въ собственномъ смыслѣ, иносказательности, когда образъ и значеніе разграничиваются и между ними сознается лишь подобіе (*люди* подобны *волнамъ*, но волны не превращаются въ наядъ). Параллельно съ этимъ эволюціонируетъ и наука, освобождаясь отъ миѳологіи: алхимія превращается въ химію, астрологія смѣняется астрономіей и т. д.; съ другой стороны, мы видимъ, что элементарные поэтическіе пріемы рѣчи-мысли, данные въ языкѣ, жизнь этихъ формъ эволюціонируетъ и порождаетъ сложные продукты народно-поэтическаго безымяннаго творчества и ведетъ, направляетъ личное творчество отдѣльныхъ лицъ, создавая иллюзію чего-то особаго индивидуальнаго, независимаго, подобно тому, какъ существуетъ иллюзія свободы воли, благодаря счастливой способности человѣка забывать, что выше своего уха не прыгнешь.

Цѣнность сложныхъ художественныхъ произведеній опредѣляется наличностью основныхъ свойствъ простого образнаго слова. Подобно тому какъ въ каждомъ *новомъ*, образномъ словѣ въ моментъ его возникновенія, мы имѣемъ основаніе предполагать *преобразованіе своей мысли посредствомъ конкретнаго, образа* и пробужденіе въ другомъ аналогичной работы души; такъ въ каждомъ сложномъ поэтическомъ произведеніи мы видимъ прежде всего „усовершенствованіе плодовъ любимыхъ думъ“ при помощи болѣе сложныхъ образовъ, требующихъ болѣе сложныхъ словесныхъ построеній. Цѣль одна и таже: при помощи единичнаго ограниченнаго словеснаго образа—знака создать сравнительно обширное значеніе. Если художественное произведеніе хорошо, если образъ крѣпко сшитъ, то, заплативъ дань времени, онъ живетъ въ вѣчности, переживаетъ время своего созданія цѣлыми столѣтіями, какъ образное слово въ языкѣ. Само собою разумѣется, что для того, чтобы жить „въ вѣкахъ“, мало простой изобразительности, живописности и прочихъ стилистическихъ качествъ, создающихъ иногда временную эфемерную жизнь „талантливыхъ“ произведеній; мало для этого и идейности, выраженія добрыхъ чувствъ и хорошихъ мыслей. Созданія темныхъ вѣковъ живутъ иногда

долго Почему? Потому что они обладаютъ той обобщающей силой, которая дѣлаетъ синекдоху, метафору, независимо отъ конкретнаго содержанія образа, важнымъ орудіемъ приведенія въ порядокъ разрозненныхъ впечатлѣній съ наименьшей затратой энергіи

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

При такой точкѣ зрѣнія на поэтическое творчество отдѣльныхъ лицъ, эпохъ, исторія художественой литературы, поэзіи въ широкомъ смыслѣ слова, представляется исторіей постепеннаго созданія поэтическихъ цѣнностей, а анализъ отдѣльныхъ произведеній будетъ точнымъ подобіемъ этимологіи отдѣльнаго слова. Ростъ и развитіе національной литературы будетъ точнымъ подобіемъ роста и развитія національнаго языка. Только строгое проведеніе лингвистическихъ принциповъ даетъ опредѣленный характеръ исторіи литературы, состоящей до сихъ поръ на службѣ у другихъ гуманитарныхъ наукъ [1]).

В. Харціевъ.

---

[1]) Настоящій бѣглый очеркъ есть слабая попытка изложить въ самыхъ общихъ чертахъ основы небольшой части той работы, которая осталась въ черновыхъ наброскахъ А. А. Потебни, напечатанныхъ въ посмертномъ изданіи подъ заглавіемъ: „Изъ записокъ по теоріи словесности. Поэзія и проза. Тропы и фигуры. Мышленіе поэтическое и миѳическое“. Тяжелыя условія редактированія этихъ черновыхъ набросковъ сказались и на характерѣ всего изданія. Требовалось, въ силу понятнаго благоговѣйнаго уваженія къ памяти покоинаго, стереотипное воспроизведеніе чернового матеріала, безъ малѣйшаго внесенія поправокъ естественныхъ описокъ, измѣненія текста конспективныхъ замѣтокъ, пополненія недомолвокъ. Книга стала недоступной широкому кругу читателей. 20 лѣтъ исполнится скоро со дня кончины знаменитаго русскаго филолога, 20 лѣтъ его книга ждетъ переработки, достойной блестящихъ идей, лежащихъ подъ спудомъ Есть страницы въ этой книгѣ, разворачивающіяся въ цѣлыя изслѣдованія, есть вопросы и заданія, обѣщающія великую награду пытливому уму. Авторъ питаетъ скромную надежду вызвать интересъ къ мыслямъ великаго ученаго, остающимся до сихъ поръ, благодаря независящимъ обстоятельствамъ, достояніемъ ограниченнаго круга лицъ.

В Х.

III

ПОЭЗІЯ.

Въ ряду другихъ искусствъ поэзія занимаетъ совершенно особое мѣсто, въ зависимости отъ того элемента, который принято называть ея матеріаломъ—слова. Слово есть орудіе человѣческаго общенія, средство для выраженія мысли: поэтъ пользуется имъ для того, чтобы воплотить въ образъ свою безформенную отвлеченную мысль. Таково ошибочное представленіе, еще держащееся въ обиходѣ, но уже разрушенное въ наукѣ, благодаря успѣхамъ философскаго языкознанія, созданнаго школой В. Гумбольдта. „Поэзія и проза суть явленія языка"—гласитъ изреченіе Гумбольдта, долженствующее стать исходнымъ пунктомъ теоріи поэзіи. Общій ходъ человѣческой мысли есть объясненіе новаго, неизвѣстнаго при посредствѣ уже познаннаго, извѣстнаго, названнаго. Созданіе языка—продолжающееся безостановочно и въ наше время (не ἔργον, а ἐνέργεια)—есть постоянная систематизація внѣшняго міра посредствомъ пріобщенія новыхъ явленій къ имѣющимъ уже названіе впечатлѣніямъ. Ребенокъ видитъ неизвѣстный предметъ—шаръ на лампѣ—и, присоединяя его къ впечатлѣнію познанному, называетъ шаръ „арбузикомъ". Поэтъ видитъ особое движеніе верхушекъ деревъ и, находя въ запасѣ впечатлѣній одно, наиболѣе подходящее къ этому движенію, говоритъ: „верхушки деревъ *засыпаютъ*". Народъ, видя новый способъ передвиженія, создаетъ для него названіе по наиболѣе выдающемуся его признаку. „чугунка". Такъ создается каждое новое слово; каждое слово есть „переносное выраженіе"; „собственныхъ" выраженій и словъ нѣтъ; *всѣ слова*—съ точки зрѣнія ихъ происхожденія—*суть тропы* (Герберъ), т. е. произведенія поэтическія. Сообразно съ этимъ поэзія признается особымъ видомъ мышленія, противополагаемымъ прозѣ, наукѣ; поэзія есть мышленіе въ словесныхъ *образахъ*, тогда какъ проза есть мышленіе при посредствѣ абстракцій, схемъ, формулъ. „Наука и искусство равно стремятся къ познанію истины—замѣчаетъ Карьеръ,—но первая переходитъ отъ факта къ понятію и къ идеѣ и выражаетъ мысль о бытіи въ ея всеобщности, строго различая отдѣльный случай и общее правило—законъ, тогда какъ второе воплощаетъ идею въ отдѣльномъ явленіи и сливаетъ идею и ея наглядное проявленіе (образъ) въ идеалѣ". Поэзія не говоритъ отвлеченно: мѣсто этого новаго явленія въ системѣ такое-то; она какъ-бы отожествляетъ его съ инымъ явленіемъ, которое является образомъ перваго, и

тѣмъ намѣчаетъ его мѣсто въ системѣ—грубо и наглядно, но подчасъ удивительно глубоко. Что такое образъ? Это—воспроизведеніе единичнаго, конкретнаго, индивидуальнаго случая, имѣющее свойство быть знакомъ, замѣстителемъ цѣлаго ряда разнообразныхъ явленій Для мысли человѣческой, тяготимой разрозненностью міра и ищущей обобщающихъ формъ, чтобы удовлетворить свою вѣчную „жажду причинности“ (Causalitätsbedürfniss), поэтическій образъ является именно такимъ обобщающимъ началомъ, основаніемъ, у котораго группируются организованными массами необъединенныя явленія жизни Поэзія можетъ быть названа познаніемъ міра при помощи образовъ, символовъ, и этотъ образный способъ мышленія свойственъ всѣмъ—и дѣтямъ, и взрослымъ, и первобытнымъ дикарямъ, и образованнымъ людямъ. Поэтому поэзія—не только тамъ, гдѣ великія произведенія (какъ электричество не только тамъ, гдѣ гроза), а, какъ видно уже изъ ея эмбріональной формы-слова—вездѣ, ежечасно и ежеминутно, гдѣ говорятъ и думаютъ люди. „Поэзія—вездѣ, гдѣ за немногими чертами опредѣленнаго замкнутаго образа стоитъ многообразіе значеній“ (Потебня). По своему содержанію поэтическій образъ можетъ ничѣмъ не отличаться отъ самой прозаической мысли, отъ указанія на простѣйшій обыденный фактъ, въ родѣ того, что „солнце отражается въ лужѣ“. Если для слушателя это указаніе—только сообщеніе о физическомъ фактѣ, то мы не вышли изъ предѣловъ прозы; но разъ дана возможность пользоваться фактомъ, какъ *иносказаніемъ*, мы въ области поэзіи. „Поэзія ставитъ насъ въ центрѣ, отъ котораго по всѣмъ направленіямъ исходятъ лучи, соединяющіе насъ съ безконечнымъ“. (В. Гумбольдтъ).

„Только у васъ (поэтовъ) мимолетныя грезы
Старыми въ душу глядятся друзьями“.

Это значитъ: лишь преломившись въ призмѣ творческой мысли художника (à travers le tempérament), явленія индивидуальныя („мимолетныя“) получаютъ смыслъ обобщенія, обнимаютъ уже готовый въ душѣ, но еще безпорядочный матеріалъ, являются во внутренній міръ, какъ нѣчто родное и желанное—„старыми въ душу глядятся друзьями [1]). Въ художественномъ образѣ воплощена колеблющаяся, неопредѣленная группа пережитыхъ впечатлѣній, которая и для самого художника въ видѣ отвлеченнаго обобщенія не существуетъ. „Ко мнѣ приходятъ,—говоритъ Гете Эккерману,—и спрашиваютъ, какую идею я хотѣлъ воплотить въ моемъ „Фаустѣ“? Точно я самъ знаю это и могу выразить“.

Очевидно, ни разъясненій, ни доказательствъ у художника спрашивать нельзя, его факты—въ его впечатлѣніяхъ, его тезисы—въ его образахъ. Завершенное художественное произведеніе стоитъ передъ творцомъ, какъ самодовлѣющее цѣлое, уже ставшее ему чужимъ.

Осуждаетъ ли онъ его, какъ Л. Толстой „Анну Каренину“ или влюбляется въ него, какъ Пигмаліонъ въ Галатею,—созданіе художника есть нѣчто отъ него теперь не зависящее и имѣющее свою самостоятельную жизнь. Иногда художникъ глубоко сознаетъ это.

Разбирая сцену съ Шаховскимъ (челобитье бояръ о разводѣ съ женою) въ „Царѣ Ѳеодорѣ“, гр. Ал Толстой указываетъ на отсутствіе у царя личныхъ мотивовъ въ поспѣшномъ осужденіи Шуйскаго. Онъ, однако,

---

[1]) Характерно, что нѣмецкій ученый сошелся съ русскимъ поэтомъ и для объясненія этой мысли не нашелъ другого сравненія. „Der typische Gegenstand tritt uns, vie ein *guter Bekannter* entgegen“ (Groos, Einleitung in die Aesthetik).

прибавляетъ: „не смѣю утверждать“,—что поспѣшность Ѳеодора происходитъ отъ одного негодованья (проектъ постановки трагедіи „Царь Ѳеодоръ“).

Такъ объективируется готовый образъ для самого поэта; онъ разбираетъ его, какъ посторонній критикъ. Онъ не можетъ измѣнить его значеніе своими толкованіями, какъ не можетъ передѣлать свое прошлое. Онъ въ немъ такой же судья, какъ и мы, и какъ бы ни были интересны его толкованія, непреложнымъ и обязательнымъ приговоромъ они для насъ не являются. Ибо исчерпать всю безпредѣльность символическихъ значеній художественнаго произведенія, *разъ навсегда раскрыть его внутренній смыслъ* не можетъ ни авторъ, ни читатель, ни критикъ.

Въ исторіи нашей литературы сохранилось трогательное и для *[illegible]* рика весьма интересное воспоминаніе о первой встрѣчѣ восторженнаго читателя съ авторомъ. Это было лѣтъ шестьдесятъ тому назадъ. Бѣлинскій только что прочелъ „Бѣдныхъ людей“, просилъ Некрасова поскорѣе привести автора, и Достоевскаго привели къ нему. Онъ заговорилъ,—разсказываетъ Достоевскій,—пламенно, съ горящими глазами: „да вы понимаете-ль сами-то, повторялъ онъ,—что вы такое написали! Вы только непосредственнымъ чутьемъ, какъ художникъ, это могли поймать, но осмыслили-ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы намъ указали? Не можетъ быть, чтобы въ ваши двадцать лѣтъ уже это понимали... Мы, публицисты, критики, только разсуждаемъ, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художникъ, одною чертою разомъ въ образѣ выставляете самую суть, чтобы самому неразсуждающему читателю стало вдругъ все понятно!“ Вопросъ о томъ, что художникъ понимаетъ въ своемъ произведеніи, сводится, конечно, къ условному значенію слова понимать. Но въ одномъ отношеніи Бѣлинскій былъ неправъ: ему казалось, что онъ понимаетъ всю правду, которую можно вложить въ разсказъ Достоевскаго, между тѣмъ какъ онъ, конечно, понималъ лишь часть ея—быть можетъ и не вполнѣ ясную для самого Достоевскаго. Не открыли внутренняго смысла разсказа Достоевскаго и мы, хотя съ тѣхъ поръ мы выросли болѣе, чѣмъ на полъ-вѣка, не откроютъ его—надо надѣяться—наши потомки. Иначе—надо признать, что произведеніе Достоевскаго не жизнеспособно. Ибо исчерпывающее пониманіе художественнаго произведенія, возможность передать *все* его содержаніе въ логическихъ схемахъ, другими словами—прекращеніе его суггестивности, его иносказательности, есть его смертный приговоръ.

Итакъ, отдѣльный случай въ рукахъ поэзіи становится *суггестивнымъ*, говоритъ современная эстетика, онъ *подсказываетъ*, удачно переводитъ этотъ терминъ Ал-ръ Веселовскій; онъ получаетъ свойство быть иносказательнымъ, подходитъ подъ безчисленное множество *примѣненій*—говоритъ Потебня.—

Какóе мѣсто занимаетъ поэтическое мышленіе въ развитіи человѣческой мысли вообще и какими свойствами ума условлено происхожденіе такого способа объясненія явленій, это видно лучше всего изъ его сопоставленія со сроднымъ ему складомъ мысли—такъ называемымъ миѳологическимъ мышленіемъ. Поэтому глава о миѳѣ (точнѣе—о его психическихъ основахъ)—необходимая составная часть современной поэтики (Garrière, III, 39—58; Borinsky, II, 2). Основой миѳическаго склада мысли является, какъ и въ мышленіи поэтическомъ, аналогія объясняемаго явленія съ придуманнымъ образомъ; но поэтическое мышленіе ясно видитъ въ этомъ образѣ вымыселъ, миѳическое—принимаетъ его за дѣйствитель-

ность. Говоря: „идетъ холера“, поэтическое мышленіе не имѣетъ притязаній на антропоморфическую реальность этого образа: миѳическое, наоборотъ, настолько проникнуто его реальнымъ характеромъ, что находитъ возможнымъ бороться съ нимъ посредствомъ опахиванія, проведенія границы, черезъ которую олицетворенная холера переступить не можетъ. Подмѣтивъ общую черту у эпидеміи и живого существа, первобытная мысль, въ которой одинъ признакъ явленія занимаетъ всю ширь сознанія, поспѣшила перевести въ объясняемое явленіе (эпидемію) весь комплексъ признаковъ объясняющаго образа (человѣка, женщины); его можно не пустить въ домъ, заперши двери. его можно умилостивить, подаривъ ему овцу. Первобытный анимизмъ и антропоморфизмъ есть лишь частый случай этого полнаго отожествленія познаваемаго съ познаннымъ. Возможны, поэтому, и такіе случаи миѳическаго воззрѣнія на предметъ, гдѣ нѣтъ антропоморфизма. „Горячее, легко воспламеняющееся, вспыльчивое сердце“ для насъ—поэтическій образъ, метафора, безконечно далекая отъ представленія о реальной, физической высотѣ температуры: миѳическое воззрѣніе переноситъ на вспыльчивое сердце всѣ свойства легко воспламеняющагося предмета и потому свободно доходитъ до заключенія, что такое сердце годится для поджога. Такъ было въ Москвѣ при Іоаннѣ IV, когда обвиняли Глинскихъ въ томъ, что они кропили дома настоемъ изъ людскихъ сердецъ и тѣмъ произвели пожаръ. Это воззрѣніе сходно по происхожденію и по формѣ конкретнаго представленія съ поэтическимъ; но въ немъ нѣтъ иносказанія, нѣтъ главнаго элемента поэтическаго мышленія—оно совершенно прозаично. Для объясненія происхожденія черно-бѣлой окраски пеликана австралійцы разсказываютъ, какъ черный пеликанъ красился въ бѣлый цвѣтъ для борьбы, подобно тому какъ красятся сами дикари—но не успѣлъ и т. д. „Эта исторія—замѣчаетъ Гроссе („Die Anfänge der Kunst“)—конечно, весьма фантастична, но она, не смотря на это, носитъ совсѣмъ не поэтическій, а научный характеръ... Это попросту примитивная зоологическая теорія“. Съ этой точки зрѣнія необходимо внести нѣкоторыя оговорки въ общепринятое положеніе, гласящее, что поэзія старше прозы: въ сложномъ ходѣ развитія человѣческой мысли прозаическіе и поэтическіе элементы связаны неразрывно, и лишь теорія раздѣляетъ. Во всякомъ случаѣ пользованіе образомъ, какъ поэтическимъ произведеніемъ, требуетъ нѣкоторой силы анализа и предполагаетъ высшую стадію развитія сравнительно съ той, на которой „идеальныя представленія имѣли въ глазахъ взрослыхъ мужчинъ и женщинъ ту реальность, которую они до сихъ поръ имѣютъ въ глазахъ дѣтей“ (Тэйлоръ). Поэтическіе и прозаическіе элементы переплетены въ миѳѣ неразрывно; миѳъ долго живетъ наряду съ поэзіей и вліяетъ на нее. Есть, однако, факты, безспорно свидѣтельствующіе о движеніи мысли по направленію отъ миѳа къ поэзіи. Такіе факты мы имѣемъ въ исторіи поэтическаго языка. Явленіе параллелизма, характеризующее болѣе раннія его ступени, носитъ на себѣ сильный отпечатокъ миѳическаго мышленія: два изображенія—природы и человѣческой жизни—ставятся рядомъ, какъ равносильныя и однозначущія.

„Ой білая паутина на тинъ повилася;

„Молодая дівчинонька въ козака вдалася“.

Прямого отожествленія человѣка съ природой уже нѣтъ, но мысль только что вышла изъ него. Она идетъ дальше—и начинаетъ настаивать на отсутствіи такого тожества: простой параллелизмъ переходитъ въ отрицательный („отрицательное сравненіе“):

„Что не ласточки, не касаточки вкругъ тепла гнѣзда увиваются,
„Увивается тутъ родная матушка“.

Здѣсь уже прямо указывается, что объясняющій образъ не долженъ быть отожествляемъ съ объясняемымъ. Еще далѣе слѣдуетъ обыкновенное поэтическое сравненіе, гдѣ нѣтъ и намека на смѣшиваніе сравниваемыхъ предметовъ. Этотъ переходъ отъ миѳическаго метода мышленія къ поэтическому происходитъ такъ медленно, что долгое время оба строя мысли не исключаютъ другъ друга. Поэтическое выраженіе, будучи по происхожденію простой метафорой (пришла весна), можетъ, по такъ называемой „болѣзни языка“, перейти въ миѳъ и заставить человѣка приписать веснѣ свойства матеріальнаго образа. Съ другой стороны, близость миѳа дѣлаетъ древній поэтическій языкъ чрезвычайно яркимъ и выразительнымъ. „Уподобленія древнихъ бардовъ и ораторовъ были содержательны, потому что они, повидимому, и видѣли, и слышали, и чувствовали ихъ: то, что мы называемъ поэзіей, было для нихъ дѣйствительной жизнью“. Съ теченіемъ времени это свойство молодого языка—его образность, поэтичность—нарушается: слова, такъ сказать, стираются отъ употребленія; забывается ихъ наглядное значеніе, ихъ „переносный“ характеръ. Къ признаку явленія, послужившему исходной точкой его названія, изслѣдованіе присоединяетъ новые, болѣе существенные. Говоря: *дочь*, никто уже не думаетъ, что это собственно значитъ „доящая“, *быкъ*—„ревущій“, *мышь*—„воръ“, *мѣсяцъ*—„измѣритель“ и т. п., потому что явленіе получило иное мѣсто въ мысли. Слово изъ конкретнаго становится абстрактнымъ, изъ живого образа—отвлеченнымъ знакомъ идеи, изъ поэтическаго—прозаическимъ. Не умираетъ, однако, прежняя потребность мысли въ конкретныхъ представленіяхъ. Она старается снова наполнить абстракцію содержаніемъ, иногда—старымъ; она замѣняетъ „старыя слова“ новыми, иногда тожественными съ прежними по сути, но не потерявшими еще силы рождать живые образы: блѣднѣетъ, напр., слово „великодушный“, и новое выраженіе: „человѣкъ съ большимъ сердцемъ“, тавталогичное съ первымъ, болѣе громоздкое и неудобное, кажется, однако, болѣе яркимъ и возбуждаетъ въ насъ душевныя движенія, какихъ не въ силахъ возбудить первое, потерявшее наглядность. На этомъ пути рождаются болѣе сложныя, сравнительно съ словомъ, формы поэзіи—такъ называемые тропы. Смотрѣть на тропы, какъ на внѣшнюю прикрасу поэтической рѣчи—какъ смотрѣла на нихъ старая риторика и смотритъ до сихъ поръ школьная теорія, ставя ихъ наравнѣ съ „фигурами“,—очевидно невозможно: это не эстетическая прибавка—это слѣдствіе неистребимой потребности мысли „возстановлять чувственную, возбуждающую дѣятельность фантазіи сторону словъ“; тропъ—не матеріалъ поэзіи, а сама поэзія. Въ этомъ смыслѣ въ высшей степени любопытны поэтическіе пріемы, свойственные народной поэзіи, и прежде всего такъ называемыя „эпическія формулы“—постоянные эпитеты и др. Эпическая формула—напр. въ своей распространенной формѣ (epitheton ornans)—только подновляетъ, освѣжаетъ значеніе словъ, „возстановляетъ въ сознаніи его внутреннюю форму“, то повторяя его („дѣло дѣлать“, „думу думать“), то обозначая его словомъ другого корня, но того же значенія („ясная зоря“). Иногда эпитетъ не имѣетъ никакого отношенія къ „собственному“ значенію слова, но присоединяется къ нему, чтобы оживить его, сдѣлать конкретнѣе („слезы горючія“) Въ дальнѣйшемъ существованіи эпитетъ такъ срастается съ словомъ, что забывается его значеніе—и

отсюда являются противорѣчивыя сочетанія (въ сербской народной поэзіи голова непремѣнно русая, и потому герой, убивъ арапина, отсѣкъ ему „русую голову“). Конкретированіе (Versinnlichung—у Карьера) можетъ достигаться и болѣе сложными средствами: прежде всего—сравненіемъ, гдѣ поэтъ старается сдѣлать образъ наглядымъ посредствомъ другого, болѣе извѣстнаго для слушателя, болѣе яркаго и выразительнаго Иногда жажда конкретности мышленія у поэта такъ велика, что онъ останавливается на объясняющемъ образѣ дольше, чѣмъ нужно для цѣлей объясненія: tertium comparations уже исчерпано, а новая картина разростается; таковы сравненія у Гомера, у Гоголя. Итакъ, дѣятельность элементарныхъ поэтическихъ формъ шире простого оживленія наглядности слова: возстановляя его значеніе, мысль вноситъ въ него новое содержаніе; иносказательный элементъ усложняетъ его, и оно дѣлается не только отраженіемъ, но и орудіемъ движенія мысли. Этого значенія совершенно не имѣютъ „фигуры“ рѣчи, вся роль которыхъ заключается въ томъ, что онѣ придаютъ рѣчи выразительность. „Образъ—опредѣляетъ Готшаль—вытекаетъ изъ интуиціи поэта, фигура—изъ его паѳоса; это—схема, въ которую укладывается готовая мысль“. Поэтому мѣсто теоріи фигуръ—если можно назвать теоріей ихъ классификацію—не въ поэтикѣ, а въ риторикѣ.

Переходимъ къ исторіи тѣхъ трехъ родовъ, на которые теорія издавна дѣлитъ поэзію. Благодаря историко-сравнительному методу и общимъ предпосылкамъ теоріи эволюціи, вопросъ о происхожденіи и развитіи тѣхъ сложныхъ литературныхъ формъ, которыя мы теперь называемъ поэтическими, въ значительной степени выясняется; здѣсь еще много темныхъ и сложныхъ пунктовъ, но нѣтъ болѣе мѣста тѣмъ произвольнымъ утвержденіямъ, которыя такъ смѣло расточала метафизическая теорія литературы. Уже простѣйшая форма поэзіи—слово—связана неразрывно съ элементомъ музыкальнымъ. Не только на такъ называемой патогномической ступени образованія рѣчи, когда слово почти сливается съ междометіемъ, но и въ дальнѣйшихъ стадіяхъ „первыя слова, вѣроятно, выкрикивались или пѣлись“. Съ звуковыми выраженіями первобытнаго человѣка необходимо связана также жестикуляція. Эти три элемента соединяются въ томъ праискусствѣ, изъ котораго впослѣдствіи выдѣляются его отдѣльные виды. Въ этомъ эстетическомъ аггрегатѣ членораздѣльная рѣчь занимаетъ подчасъ второстепенное мѣсто, смѣняясь модулированными восклицаніями; образцы пѣсенъ безъ словъ, поэзіи междометій найдены у разныхъ первобытныхъ народовъ. Такимъ образомъ первая форма поэзіи, въ которой уже можно замѣтить зачатки трехъ ея основныхъ родовъ—хоровое дѣйствіе, сопровождаемое танцами. Содержаніе такого „дѣйствія“—факты изъ повседневной жизни общины, которая является одновременно авторомъ и исполнителемъ этого произведенія, драматическаго по формѣ, эпическаго по содержанію и подчасъ лирическаго по настроенію. Здѣсь имѣются уже на лицо элементы для дальнѣйшаго выдѣленія поэтическихъ родовъ, соединенныхъ первоначально—какъ это указалъ впервые Спенсеръ—въ одномъ произведеніи. Въ послѣдніе годы (Grosse, „Anfänge der Kunst“, 1893) противъ этой теоріи первоначальнаго „синкретизма“ сдѣланы замѣчанія, сводящіяся къ тому, что и въ первобытномъ поэтическомъ произведеніи можетъ перевѣшивать тотъ или иной элементъ, а въ поэзіи культурнаго склада элементы трехъ основныхъ поэтическихъ родовъ бываютъ смѣшаны. Эти возраженія не устраняютъ теоріи, тѣмъ болѣе, что она утверждаетъ

не „смѣшеніе, а отсутствіе различія между опредѣленными поэтическими родами, поэзіи и другими искусствами“ (Веселовскій). Гроссе не соглашается съ большинствомъ историковъ литературы и эстетиковъ, которые считаютъ драму позднѣйшей формой поэзіи, тогда какъ на самомъ дѣлѣ она—древнѣйшая. На самомъ дѣлѣ примитивное „драматическое дѣйствіе безъ драмы“ есть драма лишь съ формальной точки зрѣнія; оно получаетъ характеръ драмы лишь впослѣдствіи, съ развитіемъ личности. Первобытный человѣкъ, можно сказать, подлежитъ не столько индивидуальной психологіи, сколько „психологіи группъ“ (Völkerpsychologie). Личность чувствуетъ себя неопредѣленной частью аморфнаго, однообразнаго цѣлаго; она живетъ, дѣйствуетъ и мыслитъ лишь въ ненарушимой связи съ общиной, міромъ, землей; вся ея духовная жизнь, вся творческая сила, вся поэзія запечатлѣна этимъ „безразличіемъ коллективизма“. При такомъ складѣ личности нѣтъ мѣста для индивидуальной литературы; въ коллективныхъ зрѣлищахъ, хоровыхъ, общихъ танцахъ, операхъ-балетахъ всѣ члены клана „поперемѣнно играютъ роли то актеровъ, то зрителей“ (Летурно). Сюжеты этихъ хоровыхъ танцевъ—сцены миѳическія, военныя, похоронныя, брачныя и т. п. Роли распредѣляются между группами хора; у хоровыхъ группъ являются запѣвалы, хореги; дѣйствіе иногда сосредоточивается на нихъ, на ихъ діалогѣ, и здѣсь уже заключены сѣмена будущаго развитія личнаго творчества. Изъ этого чисто эпическаго матеріала по поводу яркихъ событій дня, волнующихъ общество, выдѣляются поэтическія произведенія, проникнутыя общимъ паѳосомъ, а не личнымъ лиризмомъ обособленнаго пѣвца; это—такъ называемая лиро-эпическая пѣснь (гомерическіе гимны, средневѣковая кантилена, сербскія и малорусскія историческія пѣсни). Встрѣчаются среди нихъ пѣсни (напр. французскія chansons d'histoire) съ содержаніемъ не изъ общественной, а и изъ личной исторіи; лирическое настроеніе въ нихъ выражено весьма сильно, но не отъ имени самого пѣвца. Понемногу, однако, дѣятельное сочувствіе къ событіямъ, изображеннымъ въ пѣснѣ, угасаетъ въ обществѣ; она теряетъ свой волнующій, злободневный характеръ и передается, какъ старинное воспоминаніе. Изъ устъ пѣвца, плачущаго вмѣстѣ съ своими слушателями, разсказъ переходитъ въ уста эпическаго сказателя; изъ лиро-эпической пѣсни дѣлается былина, надъ которой уже не плачутъ. Изъ безформенной среды исполнителей выдѣляются профессіональные носители и исполнители поэтическихъ сказаній—пѣвцы, сперва общинные, поющіе лишь въ кругу своихъ родичей, потомъ бродячіе, разносящіе свои пѣсенныя сокровища по чужимъ людямъ. Это—mimi, histriones, joculatores въ Римѣ, барды, друиды, филы у кельтовъ, тулиры, потомъ скальды въ Скандинавіи, труверы въ Провансѣ и т. д. Ихъ среда не остается неизмѣнно однообразной: часть ихъ опускается внизъ, въ площадные шуты, часть поднимается до письменной словесности, не только исполняя старыя пѣсни, но и слагая новыя; такъ въ средневѣковой Германіи на улицѣ—шпильманы (Gaukler), при дворахъ—писцы (Schriber) замѣняютъ старыхъ пѣвцовъ. Эти хранители эпической традиціи знали иногда и по нѣсколько пѣсенъ объ однихъ и тѣхъ же герояхъ, о тѣхъ же событіяхъ; естественна попытка связать разнообразныя сказанія объ одномъ и томъ же—сперва механически, при помощи общихъ мѣстъ. Неопредѣленный матеріалъ народныхъ пѣсенъ консолидируется, группируясь вокругъ популярнаго въ народѣ героя—напр. Сида, Ильи-Муромца. Иногда эпическое творчество, какъ у насъ, и не идетъ далѣе этихъ цикловъ, сводовъ; иногда его раз-

витіе заканчивается эпопеей. Эпопея стоитъ на границѣ между творчествомъ групповымъ и личнымъ; подобно инымъ произведеніямъ искусства, въ этотъ періодъ просонковъ личности она еще анонимна или носитъ фиктивное имя автора, не индивидуальна по стилю, но уже „обличаетъ цѣльность личнаго замысла и композиціи“. Условіями появленія большихъ народныхъ эпопей А. Н. Веселовскій считаетъ три факта исторической жизни: „личный поэтическій актъ, безъ сознанія личнаго творчества; поднятіе народно-политическаго самосознанія, требовавшаго выраженія въ поэзіи; непрерывность предыдущаго пѣсеннаго преданія, съ типами, способными измѣняться содержательно, согласно съ требованіями общественнаго роста“. Сознаніе личнаго почина повело бы къ индивидуальной оцѣнкѣ событій и къ розни между поэтомъ и народомъ, стало быть—къ невозможности эпопеи. Какъ зарождается сознаніе личнаго творчества—опредѣлить, въ общихъ чертахъ, трудно; въ разныхъ случаяхъ этотъ вопросъ рѣшается различно. Вопросъ о появленіи поэта неизмѣримо труднѣе вопроса о происхожденіи поэзіи; до тѣхъ поръ, пока групповая психологія находится въ зачаточномъ состояніи, онъ врядъ ли можетъ быть рѣшенъ окончательно. Возможно и важно лишь отмѣтить, что, какъ ни велико различіе между безличнымъ творчествомъ примитивной общины и индивидуальнѣйшимъ созданіемъ личнаго искусства, оно можетъ быть сведено къ разницѣ въ степеняхъ одного явленія—зависимости *всякаго* поэта отъ ряда условій, на которыя будетъ указано ниже. Съ разложеніемъ первобытнаго общиннаго уклада совпадаетъ новый строй міровоззрѣнія; человѣкъ начинаетъ чувствовать себя не „пальцемъ отъ ноги“ какого-то большого организма, но самодовлѣющимъ цѣлымъ, личностью. У него есть свои, никѣмъ не раздѣленныя горести и радости, препятствія, преодолѣть которыя никто ему не помогаетъ; общественный строй уже не охватываетъ всецѣло его жизни и мысли, и подчасъ онъ вступаетъ съ нимъ въ конфликтъ. Мы видѣли уже лирическіе элементы въ эпосѣ; теперь эти выраженія личной жизни выдѣляются въ самостоятельное цѣлое, въ поэтической формѣ, подготовленной предыдущимъ развитіемъ. Лирическая пѣсня поется съ сопровожденіемъ музыкальнаго инструмента; на это указываетъ самый терминъ (лирика, отъ греческаго Λύρα). Осложненіе общественныхъ формъ, приведшее къ противопоставленію въ сознаніи личности и общества, вызываетъ новый взглядъ на традицію. Центръ тяжести интереса къ старинному сказанію переходитъ отъ событія къ человѣку, къ его внутренней жизни, къ его борьбѣ съ другими, къ тѣмъ трагическимъ положеніямъ, въ которыя его ставитъ противорѣчіе личныхъ побужденій и общественныхъ требованій. Такъ подготовляются условія для появленія драмы. Внѣшняя структура ея готова—это старинная форма хорового обряда; понемногу вносятся лишь кое-какія измѣненія—дѣйствующія лица рѣзче отграничиваются отъ хора, діалогъ становится страстнѣе, дѣйствіе оживленнѣе. Сперва матеріалъ черпается только изъ традиціи, изъ мива; затѣмъ творчество находитъ поэтическое содержаніе и внѣ жизни боговъ и героевъ, въ бытѣ простыхъ людей. До какой степени рѣдко въ началѣ обращеніе къ вымыслу, видно изъ того, что въ греческой драматической литературѣ извѣстна всего одна драма, не основанная на эпическомъ матеріалѣ. Но переходный моментъ наступаетъ необходимо съ дальнѣйшимъ разложеніемъ быта, паденіемъ національнаго самосознанія, разрывомъ съ историческимъ прошлымъ, въ его опоэтизированныхъ формахъ. Поэтъ уходитъ въ себя и отвѣчаетъ на измѣнившіеся духовные запросы окружаю-

щей массы новыми образами, подчасъ прямо противоположными традиціи. Типичнымъ образцомъ этой новой формы является греческая новелла эпохи упадка. Объ общественномъ содержаніи здѣсь уже нѣтъ рѣчи: предметомъ повѣствованія являются перипетіи личныхъ судебъ, обусловленныя по преимуществу любовью. Форма тоже ушла отъ традиціи; здѣсь все личное—и индивидуальный творецъ, и фабула. Итакъ, предъ нами выдѣлившіяся съ достаточной ясностью формы эпоса, лирики, драмы; вмѣстѣ съ тѣмъ передъ нами уже иной авторъ—индивидуальный поэтъ новаго времени, по взгляду старой поэтики подчиняющійся лишь порывамъ своего вольнаго вдохновенья, творящій изъ ничего, безконечно свободный въ выборѣ предмета для своихъ пѣснопѣній. Эта теорія, цѣлою пропастью отдѣляющая былого пассивного выразителя общинной души отъ новаго, личнаго поэта, отвергнута въ значительной степени современной поэтикой. Она указываетъ на рядъ условій, которыми связанъ въ своемъ творчествѣ самый великій поэтъ, самый необузданный фантастъ. Уже то, что онъ пользуется готовымъ языкомъ, имѣя лишь ничтожную, сравнительно, возможность модифицировать его, указываетъ роль обязательныхъ категорій въ поэтическомъ мышленіи. Подобно тому, какъ „говорить, значитъ примыкать своимъ индивидуальнымъ мышленіемъ къ общему“ (Гумбольдтъ), такъ и творить—значитъ считаться въ творчествѣ съ обязательными его формами. Безличность эпическаго поэта оказывается преувеличенной, но еще въ бо̀льшей степени преувеличена свобода личнаго творца. Онъ исходитъ изъ готоваго матеріала и облекаетъ его въ ту форму, на которую объявился спросъ; онъ—порожденіе условій времени. Это особенно ярко выражается въ судьбахъ поэтическихъ сюжетовъ, которые живутъ какъ-бы своей собственной жизнью, обновляясь новымъ содержаніемъ, вложеннымъ въ нихъ новымъ творцомъ: зародыши нѣкоторыхъ излюбленныхъ сюжетовъ вполнѣ современныхъ поэтическихъ произведеній отыскиваются—благодаря той новой отрасли знанія, которая носитъ названіе фольклора—въ далекомъ прошломъ. „Талантливый поэтъ можетъ напасть на тотъ или другой мотивъ случайно, увлечь къ подражанію, создать школу, которая будетъ идти въ его колеѣ. Но если взглянуть на эти явленія издали, въ исторической перспективѣ, всѣ мелкіе штрихи, мода и школа, и личныя теченія, стушуются въ широкомъ чередованіи общественно-поэтическихъ спросовъ и предложеній“ (Веселовскій) Разница между поэтомъ и читателемъ—не въ типѣ, а въ степени: процессъ поэтическаго мышленія продолжается и въ воспріятіи—и читатель также перерабатываетъ готовую схему, какъ и поэтъ. Эта схема (сюжетъ, типъ, образъ, тропъ) живетъ, пока поддается поэтическому обновленію, пока можетъ служить „постояннымъ сказуемымъ съ перемѣннымъ подлежащимъ“—и забывается, когда перестаетъ быть орудіемъ апперцепцій, когда теряетъ силу обобщить, объяснить что-либо изъ запаса впечатлѣній.—Въ такомъ направленіи совершалось до сихъ поръ развитіе поэтическихъ родовъ. Видѣть въ немъ историческій законъ, конечно, нѣтъ основаній; это—не обязательная формула преемственности, а эмпирическое обобщеніе. Отдѣльно прошла эту исторію классическая поэзія, отдѣльно и заново, подъ двойственнымъ вліяніемъ своихъ исконныхъ началъ и греко-римской традиціи, продѣлалъ ее европейскій Западъ, отдѣльно—славянскій міръ. Схема была всегда приблизительно та-же, но точныя и всеобщія народно-психологическія предпосылки для нея не опредѣлены; при новыхъ условіяхъ общественности могутъ сложиться иныя поэтическія формы, предсказать которыя, при на-

шихъ нынѣшнихъ знаніяхъ, невозможно. Едва-ли, поэтому, могутъ быть оправданы съ научной точки зрѣнія тѣ дедуктивныя основы дѣленія поэтическихъ родовъ, которыя издавна предлагаетъ теорія въ такомъ разнообразіи. Эпосъ, лирика и драма смѣняли другъ друга въ исторіи поэзіи; эти три формы безъ особенныхъ натяжекъ исчерпываютъ имѣющійся у насъ поэтическій матеріалъ и потому годятся, какъ дидактическій пріемъ, для учебныхъ цѣлей—но никакъ не слѣдуетъ видѣть въ нихъ разъ навсегда данныя формы поэтическаго творчества. Можно видѣть въ эпосѣ преобладаніе объективныхъ элементовъ, въ лирикѣ—перевѣсъ субъективныхъ; но опредѣлять драму, какъ синтезъ того и другого, уже невозможно, хотя бы потому, что есть иная форма соединенія этихъ элементовъ, въ лиро-эпической пѣснѣ. Ни растущій перевѣсъ прозаическихъ стихій въ языкѣ, ни мощный расцвѣтъ науки, ни возможныя преобразованія общественнаго уклада не грозятъ существованію поэзіи, хотя могутъ повліять рѣшительнымъ образомъ на ея формы. Роль ея по прежнему громадна; задача ея аналогична съ задачей науки—свести безконечное разнообразіе дѣйствительности къ возможно меньшему числу обобщеній,—но средства ея подчасъ шире. Ея эмоціональный элементъ даетъ ей возможность вліять тамъ, гдѣ сухія формулы науки безсильны. Мало того: не нуждаясь въ точныхъ построеніяхъ, обобщая въ бездоказательномъ, но убѣдительномъ образѣ безконечное разнообразіе нюансовъ, ускользающихъ отъ Прокрустова ложа логическаго анализа, поэзія предвосхищаетъ выводы науки. Порождая общія чувствованія, давая наиболѣе тонкое и въ то же время общепонятное выраженіе душевной жизни, она роднитъ людей, усложняетъ ихъ мысль и упрощаетъ ихъ отношенія. Въ этомъ ея преимущественное значеніе, въ этомъ причина ея царственнаго, среди другихъ искусствъ, положенія.

А. Горнфельдъ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

I.

Мефистофель Антокольскаго [1]).

...Говорятъ, съ поэтомъ спорить нельзя, поэтъ воленъ въ своихъ поэтическихъ вымыслахъ. Врядъ ли можно принять эту сентенцію,—преданіе старыхъ временъ,—безусловно: вѣдь на поэтовъ не было бы никакой управы; а изъ опыта извѣстно, что управа есть на все на свѣтѣ. Человѣкъ только подумалъ и никому еще не сообщалъ своей мысли, а управа тутъ какъ тутъ: заглядываетъ ему въ глаза, читаетъ въ выраженіи его лица, что у него происходитъ на душѣ, и творитъ судъ.

Исходя изъ несомнѣнной и всячески дознанной истины, что есть управа на все, я намѣренъ призвать къ суду науки и художественной критики гр. Голенищева-Кутузова за его стихотвореніе „Къ Мефистофелю“, напечатанное въ іюньской книжкѣ нашего журнала [2]). Обвиненія, которыя я на него взвожу, касаются двухъ пунктовъ. Поэтъ, во-первыхъ, неправильно понялъ созданіе Антокольскаго—его бюстъ „Мефистофель“; во-вторыхъ, онъ не понялъ вообще Мефистофеля, какимъ онъ можетъ представиться уму и сознанію современнаго человѣка, при теперешнемъ состояніи знанія.

Гр. А. Голенищевъ-Кутузовъ увидалъ у Мефистофеля Антокольскаго искривленную усмѣшку на устахъ, туманъ лжи, отраву презрѣнья въ задумчиво-блуждающихъ глазахъ. Ему показалось, будто взоръ Мефистофеля надъ нимъ, поэтомъ, смѣется; будто Мефистофель язвитъ и хохочетъ, подмигиваетъ на красоту, на чувство, сжигаетъ людей огнемъ презрѣнія. Признаюсь, я въ исполненномъ глубокаго значенія произведеніи Антокольскаго не замѣтилъ ничего подобнаго. Въ искривленномъ ртѣ выражается, на мой взглядъ, совсѣмъ не хохотъ и язвительность, а глубокое душевное страданіе преждевременно состарѣвшагося человѣка. Мефистофель Антокольскаго, съ его рѣдкими волосами и болѣзненной худобой, обличаетъ не стараго, но дряхлаго человѣка, который много пережилъ, много испыталъ и завялъ еще въ цвѣтѣ лѣтъ. Глаза его, въ которыхъ сосредоточена вся сила и вся энергія этого молодого старика, далеко не выражаютъ презрѣніе и еще менѣе того задумчиво блуждаютъ; напротивъ, взглядъ его до того силенъ, проницателенъ и сосредоточенъ, что отъ него становится жутко, холодъ пробѣгаетъ по жиламъ, когда долго на него смот-

---

[1]) Настоящая статья Кавелина прекрасно иллюстрируетъ вышесказанныя положенія о томъ, кто такой критикъ, читатель.

[2]) „Вѣстникъ Европы“.

ришь. Поэтому хотѣлось непремѣнно увидать въ Мефистофелѣ злобныя душевныя движенія, это было ему нужно для основной его мысли, которая выражена въ первой строфѣ и въ самомъ концѣ стихотворенія, и вотъ онъ приписываетъ бюсту выраженіе, котораго онъ, я думаю, не имѣетъ. Вотъ мое первое обвиненіе. Второе находится съ нимъ въ тѣснѣйшей связи. Поэтъ видитъ въ твореніи Антокольскаго то, чего, по мнѣ, въ немъ нѣтъ, потому что задался извѣстнымъ, готовымъ представленіемъ о Мефистофелѣ, а это представленіе, какъ мнѣ кажется, далеко ниже того, что̀ выразилъ Антокольскій,—сознательно или безсознательно—это до насъ не касается. Гр. А Голенищевъ-Кутузовъ воображаетъ себѣ Мефистофеля геніемъ злобы и сомнѣнія, духомъ презрѣнія, ядовитой насмѣшки, клеветы; Мефистофель, по его понятіямъ, долженъ дышать ложью и развратомъ, развѣнчивать святыню, и нашептывать людямъ лукавыя рѣчи, переданныя въ слѣдующихъ стихахъ:

„Добро и зло, ничтожество, величье,
„Все, что̀ живетъ, что̀ отжило давно...
„Гдѣ суть тому, гдѣ мѣра, гдѣ различье?
„Не все-ль людьми поругано равно!“

Было время, когда отрицаніе добра, возведенное въ принципъ, составляло предметъ глубокаго вѣрованія и передавалось въ творческихъ созданіяхъ поразительнаго величія, красоты и мощи. Но то были созданія, возникшія въ эпоху юности философской мысли и научнаго значенія. Когда они возмужали и созрѣли,—эти образы и самыя идеи, которыя ихъ породили, поблекли. Мѣсто полной вѣры въ ихъ дѣйствительность заступила критика, продолжающаяся безпрерывно и неутомимо до сихъ поръ. Теперь рѣчь идетъ не о томъ, есть ли добро или зло какъ два начала, рѣзко и безусловно противоположныя другъ другу, а изслѣдуется вопросъ, откуда взялось ихъ противупоставленіе другъ другу, гдѣ та почва, на которой могъ возникнуть дуализмъ, лежащій въ основаніи древнихъ и новыхъ представленій о Мефистофелѣ и существахъ одного съ нимъ характера, свойства и порядка. Начиная отъ Аримана и до Лермонтовскаго „Демона“ включительно, наука и искусство не переставали трудиться надъ выясненіемъ начала зла и вносили въ него новыя понятія, по мѣрѣ того, какъ расширялся кругъ знанія, и подъ его вліяніемъ измѣнились міросозерцанія. Но усилія цѣлыхъ поколѣній не могли разрѣшить задачи. Принципъ зла и теперь остается такимъ же сфинксомъ, какимъ до сихъ поръ былъ для испытующей, критической мысли. Попытка Гете возвести въ принципъ традиціоннаго средневѣкового нѣмецкаго Мефисто принадлежитъ къ числу неудачныхъ, потому что нѣмецкій философскій идеализмъ, царившій надъ умами въ эпоху Гете, не давалъ ключа къ разрѣшенію загадки.

Антокольскій, если не ошибаюсь, первый перенесъ Мефистофеля изъ сферы отвлеченной мысли и принциповъ на психическую почву. Въ этомъ, мнѣ кажется, его огромная заслуга, хотя бы, повторяю, онъ и не задавался этой задачей. Его Мефистофель—типъ человѣка, утратившаго душевную жизнь, идеализмъ чувства, вслѣдствіе односторонняго развитія исключительно объективнаго знанія. Современный Мефистофель все знаетъ, все понимаетъ, все приводитъ заранѣе. Онъ знаетъ, что то, что̀ происходитъ въ дѣйствительномъ мірѣ, есть неизбѣжное роковое послѣдствіе данныхъ условій и ихъ извѣстной группировки; что малое и великое,

важное и ничтожное, жизнь человѣка и жизнь атома, судьба всего рода человѣческаго и капельнаго человѣческаго общежитія, одинаково совершаются по вѣчнымъ законамъ, которыхъ ничто въ мірѣ отмѣнить или пріостановить не можетъ. Что же такое, рядомъ съ правильнымъ и безпощаднымъ ходомъ вещей, личная жизнь отдѣльнаго человѣка? что значатъ его усилія, его идеалы, его мечты, его запросы на счастіе и удовлетвореніе, на разумное существованіе, на продолжительность и прочность порядка вещей, при которомъ ему живется хорошо? Все это—дѣтскія иллюзіи, жалкій самообманъ, который исчезаетъ, какъ марево, при малѣйшемъ соприкосновеніи съ положительнымъ знаніемъ, раскрывающимъ суровую, горькую, черствую правду дѣйствительной жизни. Ты, юноша, тратишь здоровье и жизнь, преслѣдуя общественные идеалы, готовъ отдать все, чтобъ видѣть ихъ осуществленіе,—мечта! Ты погибнешь, а міръ будетъ идти своимъ заведеннымъ порядкомъ. Ты, счастливый мужъ или отецъ, отдаешься весь несравненному благополучію, которое создалось для тебя вокругъ твоего домашняго очага; не довѣряйся этому, завтра, послѣзавтра, тифъ, дифтеритъ, скарлатина могутъ отнять у тебя разомъ все, на что ты, бѣдняга, опирался какъ на каменную гору, на чемъ ты построилъ карточный домикъ твоего личнаго счастія Ты, оптимистъ и филантропъ, перенесшій всѣ заботы и всю любовь на служеніе людямъ, на водвореніе вокругъ себя правды, на осуществленіе добра, хотя бы въ микроскопическомъ кругѣ дѣятельности, который выпалъ тебѣ на долю: берегись! каждую минуту безпощадный ходъ вещей безсмысленно можетъ пройтись губкой по всѣмъ твоимъ начинаніямъ и сразу уничтожитъ то, надъ чѣмъ ты работалъ годами, чему отдалъ всю душу. Единичное, личное, индивидуальное—ничто, прахъ и дымъ! Прочное, неизмѣнное, непоколебимое, единственно-истинное—это роковой ходъ вещей, обусловленный законами дѣйствительности, съ которыми человѣкъ не можетъ бороться, и дѣйствію которыхъ онъ подчиненъ наравнѣ съ послѣдней былинкой.

Однако, съ тѣхъ поръ, какъ міръ стоитъ, человѣкъ никогда не могъ помириться съ этими истинами. Какъ бы знаніе, наука ни твердили ему, что онъ и вся его дѣятельность, жизнь, помыслы, стремленья, удачи и неудачи—продуктъ роковыхъ условій, онъ не можетъ побѣдить въ себѣ вѣру, что міръ долженъ идти по его желанію, что онъ имѣетъ власть передѣлать его, какъ ему хочется, что онъ воленъ въ своихъ мысляхъ и поступкахъ, что онъ имѣетъ право на удовлетвореніе и счастіе, и никогда не перестаетъ къ нимъ стремиться словомъ и дѣломъ; а когда всѣ пути въ дѣйствительности къ нимъ заказаны—переноситъ ихъ въ вѣрованія и мечты. Факиры, шаманисты, столпники, экзорцисты, утописты и мистики, не уступаютъ въ этомъ передовымъ мыслителямъ, неутомимымъ дѣятелямъ, реформаторамъ и революціонерамъ. Фаталисты и самоубійцы не составляютъ исключенія изъ общаго правила. Первыя возводятъ рокъ въ провидѣніе и тѣмъ утѣшаютъ себя, вторые спасаются насильственною смертью отъ жизни, когда она не даетъ имъ того, чего они отъ нея требуютъ.

Мефистофель Антокольскаго есть типъ человѣка, въ которомъ вѣра въ возможность личнаго удовлетворенія и счастія разрушена. Оттого онъ преждевременно и состарѣлся. Его искривленный ротъ выражаетъ длинный рядъ глубокихъ страданій, обратившихся въ нормальное состояніе. Когда прекратятся самыя страданія, Мефистофель сдѣлается червоннымъ валетомъ, станетъ Юханцевымъ, Лансбергомъ, Кути-де-ла-Пормэ, или подобнымъ субъектомъ публичныхъ обличеній души и совѣсти современнаго

человѣка. Такіе субъекты не случайныя явленія; они—выраженіе міросозерцанія, выработаннаго вѣками, послѣднее слово цѣлаго, односторонняго направленія философской мысли, развившейся до своихъ крайнихъ послѣдствій. Въ этомъ смыслѣ, Мефистофель Антокольскаго—представитель цѣлой эпохи. Его нельзя ненавидѣть, напротивъ, онъ вызываетъ глубокій интересъ и участіе Душевныя его страданія не выкупаются глубиною его знанія и пониманія. Горькое чувство, застывшее на его устахъ—плодъ ошибки, которая его терзаетъ, но до которой онъ еще не додумался. Когда онъ ее откроетъ и пойметъ—миръ и покой возвратятся въ его измученную душу.

Въ чемъ же его ошибка? Вотъ великій вопросъ нашего времени, который каждый рѣшаетъ по-своему. Большинство, не умѣя съ нимъ совладать, ни вынести нестерпимой душевной скорби, ищетъ спасенія въ прошедшемъ, въ преданіи, клянетъ умъ и знаніе. Но міросозерцанія прошлаго даютъ отвѣтъ на вопросы, поставленные въ иныхъ условіяхъ науки; преданіе сложилось въ назиданіе людей другого склада, другихъ умственныхъ запросовъ и привычекъ Современному Мефистофелю—а каждый изъ насъ болѣе или менѣе Мефистофель,—нуженъ другой отвѣтъ, удовлетворяющій нашему пониманію и стоящій въ уровень съ наукою нашего времени.

Мнѣ кажется, что корень заблужденій современной мысли лежитъ въ смѣшеніи законовъ общихъ, отвлеченныхъ, составляющихъ необходимую предпосылку всего существующаго, съ условіями личной, индивидуальной жизни. Не умѣя ихъ различать, люди долго возводили послѣднія во всемірные законы, вопреки неотразимымъ доводамъ научнаго знанія; наконецъ, убѣдившись въ невозможности такого міросозерцанія, они, во имя науки и опираясь на ея требованія, стали, наоборотъ, отрицать условія личной жизни и непосредственно примѣнять къ ней общіе, отвлеченные законы бытія. Лишенная, вслѣдствіе того, основаній и необходимыхъ предпосылокъ своего существованія и развитія, она поблекла и замерла. Не разъ оба эти міросозерцанія смѣнялись въ исторіи, но никогда еще общіе законы не прилагались непосредственно къ личной жизни съ такою неумолимою послѣдовательностію, какъ въ наше время. Причина лежитъ въ томъ, что никогда еще свойства и особенности отвлеченной мысли не были выяснены съ такою полнотою и подробностью. Зато только теперь и стало возможно подмѣтить ошибку въ выводахъ и понять ея послѣдствія для личной жизни.

Мы говоримъ: истина и ложь,—не давая себѣ яснаго отчета о томъ, что подъ этимъ разумѣемъ. Обыкновенно намъ при этомъ представляется нѣчто объективно-существующее внѣ насъ и помимо насъ. Но истина и ложь есть только извѣстный способъ нашего личнаго отношенія къ предмету. Внѣ людей, нѣтъ ни лжи, ни истины, и наука напрасно стала бы допытываться, что есть истина сама по себѣ. Ея, въ смыслѣ предмета, нѣтъ, какъ нѣтъ и лжи.

Что такое необходимость и случайность, которыя мы тоже противополагаемъ другъ другу? Въ общемъ, отвлеченномъ смыслѣ случайности нѣтъ: все совершается съ роковою необходимостью; только для личной индивидуальной жизни существуетъ это различеніе, и въ ней оно играетъ огромную роль. Все, что совершается въ предѣлахъ нашего предвидѣнія или преднамѣренія, то мы называемъ необходимымъ; а чего мы не могли предусмотрѣть, или что не лежитъ въ нашемъ намѣреніи, а между тѣмъ совершилось, мы считаемъ случайнымъ.

На противоположеніи добра и зла построены всѣ наши нравственныя понятія, вся наша нравственная дѣятельность. Но ихъ различеніе лежитъ въ условіяхъ индивидуальной жизни; съ общей, отвлеченной точки зрѣнія, нѣтъ ни добра, ни зла; каждое явленіе, какое бы оно ни было, есть необходимый результатъ данныхъ условій и, слѣдовательно, не имѣетъ и не можетъ имѣть, само по себѣ, нравственнаго значенія. Поэтому, добро, какъ желаемое и достойное одобренія, зло, какъ нежелаемое, достойное порицанія или наказанія, не существуютъ съ общей отвлеченной точки зрѣнія; а въ индивидуальной, личной жизни мы не можемъ ступить шагу, не наталкиваясь на ихъ различеніе и противоположность.

Необходимость противопоставляется также свободной волѣ Ихъ противоположеніе тоже относится только къ личной, индивидуальной жизни; для общей, отвлеченной мысли, этого различенія вовсе не существуетъ. Нескончаемый споръ о свободѣ воли вертится на смѣшеніи общаго и индивидуальнаго. Въ отвлеченномъ смыслѣ, свободной воли нѣтъ, и никакая аргументація въ мірѣ не можетъ ея доказать; въ личной, индивидуальной жизни, напротивъ, свобода воли въ мысляхъ и дѣйствіяхъ есть, на ряду съ чувствомъ добра и зла, одно изъ основныхъ условій существованія. Тотъ, кто съ общей точки зрѣнія отвергаетъ свободу воли, не въ состояніи, еслибъ даже захотѣлъ, отрицать ее въ своей личной дѣятельности, гдѣ она ежеминутно о себѣ напоминаетъ.

Эта параллель указываетъ на два, я бы сказалъ—порядка условій и законовъ, управляющихъ дѣйствительностью. Одни, общіе, отвлеченные, открываемые наукою, неизмѣнно опредѣляютъ жизнь, хотя бы и не достигали до сознанія. Такъ, мы можемъ и не подозрѣвать законовъ, по которымъ совершаются въ нашемъ тѣлѣ многочисленные естественные процессы, можемъ даже вовсе не чувствовать, какъ они совершаются; а они между тѣмъ идутъ въ насъ своимъ порядкомъ и производятъ свое дѣйствіе, помимо нашего сознанія и воли. Законы этого рода составляютъ предпосылку всей дѣйствительной жизни и получаютъ видъ общихъ отвлеченныхъ формулъ только въ нашемъ сознаніи. Въ этомъ видѣ, они не суть нѣчто самостоятельное, внѣ насъ существующее, а только особый способъ нашего отношенія къ дѣйствительному міру, котораго мы составляемъ частицу. Общія отвлеченныя положенія живутъ и умираютъ вмѣстѣ съ человѣкомъ. Непреложными, вѣчными кажутся они только потому, что до насъ были и послѣ насъ будутъ люди, въ которыхъ отвлеченныя истины живутъ, въ которыхъ онѣ возбуждаются дѣйствительнымъ міромъ. Но еслибъ родъ человѣческій когда-нибудь исчезъ съ лица земли, то съ нимъ и онѣ перестали бы существовать, потому что существуетъ только въ немъ и для него. Въ дѣйствительности ни одинъ законъ не выражается въ видѣ отвлеченныхъ формулъ, какимъ онъ представляется нашему уму; кромѣ того, въ ней никогда не дѣйствуетъ одинъ какой-нибудь законъ, а всѣ вмѣстѣ, одновременно, оттого дѣйствительная жизнь съ каждымъ изъ нихъ въ отдѣльности безпрестанно расходится. Чтобы подмѣтить и изслѣдовать общій законъ, наука вынуждена сперва изолировать явленіе, въ которомъ онъ выражается, отъ всѣхъ другихъ, искусственно воспроизвести его, искусственно устранить отъ другихъ явленій, въ которыхъ выражаются другіе законы, и уже потомъ надъ такимъ отвлеченнымъ явленіемъ она производитъ свои опыты и наблюденія. Этимъ и объясняется, почему общій законъ и дѣйствительная жизнь никогда не совпадаютъ, почему послѣдняя никогда не совершается по требованіямъ общихъ формулъ, выработан-

ныхъ наукою, и не будетъ съ ними совпадать, если бы даже формулы всѣхъ явленій сдѣлались когда-нибудь извѣстны.

Дѣйствительно существуютъ только единицы, индивидуальныя существа, начиная съ атомовъ и оканчивая такими сложными явленіями, каковъ человѣкъ; только единицы дѣйствуютъ, и ихъ различныя сочетанія и группы составляютъ дѣйствительный міръ, со всѣмъ его безконечнымъ разнообразіемъ. Общіе отвлеченные законы составляютъ лишь ихъ необходимыя предпосылки, необходимыя условія, въ предѣлахъ которыхъ совершается жизнь. Но, сверхъ того, жизнь единицъ обусловлена еще и такимъ, что общими законами не опредѣляется, изъ нихъ, такъ сказать, выпадаетъ, хотя имъ и не противорѣчитъ. Таковы особенныя цѣли, задачи и стремленія каждой изъ единицъ или индивидуальностей—и различныя комбинаціи данныхъ, посреди которыхъ имъ приходится жить и дѣйствовать. Каждая изъ нихъ стремится сохранить свою единичную, особенную жизнь посреди другихъ, устроить свое индивидуальное существованіе какъ можно удобнѣе и лучше, сотовѣтственно съ своими особыми свойствами, наклонностями и привычками. Между этими иидивидуальными задачами, цѣлями и стремленіями и общими законами бытія только и есть то общаго, что жизнь единицъ, какъ сказано, совершается въ предѣлахъ и условіяхъ, поставленныхъ общими законами и не можетъ ихъ переступить; во всемъ остальномъ тѣ и другія совершенно между собою различны. Общій законъ не можетъ быть задачею и цѣлью индивидуальной жизни, уже потому, что составляетъ ея предпосылку и дѣйствуетъ помимо сознанія и воли, вступая въ разнообразнѣйшія сочетанія съ особенными условіями индивидуальнаго существованія. Только мыслью, при помощи положительнаго знанія, мы выдѣляемъ общіе законы изъ дѣйствительной жизни и формулируемъ ихъ въ отвлеченныя схемы. Животрепещущій интересъ дѣйствительности составляютъ сочетанія явленій, безразличныя въ общемъ смыслѣ. Оттого, только въ наукѣ мы имѣемъ дѣло съ общимъ, роковымъ и неизмѣннымъ; въ дѣйствительной же жизни, мы, наоборотъ, заняты лишь особеннымъ, условнымъ, подвижнымъ и измѣнчивымъ. Съ общимъ закономъ единица не можетъ бороться; напротивъ, сочетанія явленій, съ которыми мы имѣемъ дѣло въ жизни, въ большинствѣ случаевъ существенно зависятъ отъ дѣятельности, знанія, умѣнья и ловкости отдѣльныхъ единицъ или индивидуальностей. Регуляторомъ этого подвижного міра, безпрестанно измѣняющаго свой обликъ, являются, по отношенію къ человѣку, не общіе законы, а идеализированныя или обобщенныя чувства, кристаллизирующіяся, подъ вліяніемъ упражненія и опыта, въ привычки и нравственный характеръ. Безъ такъ-называемыхъ нравственныхъ началъ, немыслима жизнь отдѣльнаго лица въ обществѣ, ни правильно устроенная общественность, но эти начала не суть неизмѣнные законы бытія, ибо бываютъ различны въ разныя времена, у разныхъ народовъ: они только обобщенныя чувства, возведенныя упражненіемъ и привычкою въ характеръ. Для личности они то же, что общіе законы для всего существующаго: съ ними она сообразуется въ своихъ дѣйствіяхъ, при помощи ихъ оріентируется въ волнующемся житейскомъ морѣ, на нихъ опирается въ борьбѣ съ окружающимъ и безъ нихъ не можетъ жить; между тѣмъ, они не имѣютъ, подобно общимъ законамъ, своихъ неизмѣнныхъ формулъ, вслѣдствіе своего личнаго, индивидуальнаго характера и подвижности, измѣнчивости явленій, къ которымъ относятся. Мы видѣли, что общіе законы всего бытія совершаются помимо сознанія и воли, очень

часто и вопреки имъ; а идеализированныя чувства, нравственные принципы становятся обязательными для людей, только пройдя чрезъ ихъ сознаніе и волю; они, по внѣшнему виду, уподобляются общимъ законамъ, лишь обратившись чрезъ частое и долгое примѣненіе въ безсознательную привычку и нравы. Не вникая въ это существенное различіе общихъ законовъ бытія и особенныхъ условій индивидуальной жизни, мы устраиваемъ послѣднюю по схемамъ отвлеченныхъ законовъ и тѣмъ ее калѣчимъ и уродуемъ. Въ этомъ-то, какъ мнѣ кажется, и скрывается та фатальная ошибка, на которую я указывалъ выше. Она повторяется всюду и во всемъ, и есть характеристическій признакъ нашего времени. Упрекаютъ врачей въ томъ, что они заботливо относятся только къ тѣмъ больнымъ, которые представляютъ интересъ для науки; но въ этомъ виноваты не одни врачи, а всѣ—и политики, и юристы, и администраторы, и экономисты, и педагоги, и психологи. Мы всѣ только и думаемъ, что объ общемъ и пренебрегаемъ индивидуальнымъ. Богатые знаніемъ, мы бѣдны чутьемъ и тактомъ дѣйствительности; преклоняясь передъ обществомъ, мы едва обращаемъ вниманіе на людей и относимся къ нимъ свысока или равнодушно. Въ дѣтяхъ и юношахъ мы развиваемъ только общее—умъ, знанія, таланты; объ особенномъ, личномъ—именно ихъ характерѣ, мы мало думаемъ, да и то только съ точки зрѣнія внѣшняго приличія и дрессировки для общества.

Личности, индивидуумы въ современныхъ представленіяхъ—не болѣе какъ единицы въ составѣ суммы, какъ цифры въ бюджетѣ. Личность разсматривается, какъ нѣчто, тоже только въ отвлеченномъ смыслѣ, а не какъ живая единица, съ ея особенностями, характерными чертами и непосредственностью. Она существуетъ, вычеркнуть изъ дѣйствительности ее нельзя: но она, въ глазахъ всѣхъ и въ собственномъ сознаніи, обезличена. Въ нравственномъ смыслѣ она и не можетъ существовать, когда только общіе отвлеченные законы суть истины, а все остальное, на чемъ личная жизнь вертится, именно чувство добра и зла, свобода воли, необходимость и случайность, считаются за миражи умственнаго зрѣнія При такомъ взглядѣ не все ли равно: тотъ или другой человѣкъ живетъ и дѣйствуетъ? Вѣдь въ концѣ-концовъ во всякомъ случаѣ будетъ то, чему быть слѣдуетъ; стало быть, безумецъ тотъ, кто посвящаетъ жизнь свою и усилія преслѣдованію какой-либо идеальной цѣли. Если эта цѣль соотвѣтствуетъ ходу вещей, она будетъ достигнута и безъ тяжкихъ жертвъ и лишеній; а если нѣтъ, то всѣ труды напрасны. Самыя усилія, направленія дѣятельности, выборъ цѣлей и средствъ для достиженія—не жалкое ли самообольщеніе, когда каждый нашъ шагъ, каждое движеніе, каждая мысль есть необходимый результатъ извѣстныхъ условій, которыя создаютъ волю, родятъ намѣренія, цѣли, стремленія? Хотимъ мы или не хотимъ, мы все же будемъ необходимо мыслить и дѣлать то, что мыслимъ и дѣлаемъ, побуждаемые условіями, которыя дѣйствуютъ помимо насъ. Стремиться къ добру, воздерживаться отъ зла—безполезно, при убѣжденіи, что мы шагу отъ себя ступить не можемъ, и все, что мы дѣлаемъ, есть дѣйствіе, результатъ данныхъ условій, помимо нашей воли. Что такое добро и зло? Доброе сегодня будетъ зломъ завтра, и наоборотъ. Удалось достигнуть хорошаго результата,—мы смотримъ сквозь пальцы на то, какими средствами онъ достигнутъ. Черезъ десять, пятьдесятъ, сто лѣтъ, думаемъ мы, не мы такъ другіе будутъ спокойно ѣздить и возить товары по желѣзнымъ дорогамъ, построеннымъ концессіонерами, которые безсовѣстнѣйшимъ обра-

зомъ набили себѣ карманы на четъ государства, акціонеровъ и рабочихъ. Сокровища науки и искусства, кѣмъ и какъ бы ни были добыты, принесутъ несомнѣнную пользу будущимъ поколѣніямъ и культурѣ страны. Такъ злыя дѣла и преступленія, подобно хорошимъ и добродѣтельнымъ, покроются со временемъ достигнутыми чрезъ нихъ хорошими или дурными результатами Такой складъ мыслей создаетъ современнаго Мефистофеля, онъ живетъ исключительно общими, отвлеченными интересами, а не личною жизнью, одерживаетъ побѣды вездѣ, гдѣ нужно знаніе, искусство, умѣнье справляться съ препятствіями, и безхарактеренъ, ничтоженъ, равнодушенъ и безучастенъ во всемъ, что касается интересовъ личной душевной жизни, потому что они для него не существуютъ. Онъ способенъ пренебречь и матеріальными благами, и положеніемъ, и комфортомъ, и наслажденіемъ, и вліяніемъ, и властью, словомъ—всѣмъ на свѣтѣ, но только во имя общаго, отвлеченнаго, а не во имя требованій индивидуальной душевной жизни, которыя въ немъ вовсе не развиты, потому что онъ ихъ считаетъ ребяческими иллюзіями. Въ общемъ ходѣ вещей, думаетъ онъ, кто-нибудь долженъ же страдать, кого-нибудь должно же раздавить колесо жизни. По естественному закону, подъ это колесо попадаютъ слабые, малознающіе, малоразвитые. малоопытные и неумѣлые. Ихъ, пожалуй, и жаль, но они обречены на погибель, и съ этимъ надо помириться: не становиться же, на ихъ же мѣсто, другимъ изъ-за фантазіи! Эти другіе пригодятся на что-нибудь получше роли жертвъ въ борьбѣ жизни. И добро бы еще, еслибъ такими жертвами что-нибудь выигрывалось и выкупалось. А то—ничего! Нравственное спокойствіе, сознаніе выполненнаго долга, вѣра въ торжество добра и правды на землѣ—все это иллюзіи тѣхъ, которымъ недостало знанія, силы, ловкости или умѣнья стать твердой ногой въ дѣйствительной жизни и отстоять себя посреди житейской борьбы.

Современный мефистофелизмъ приписываютъ упадку нравовъ, не умѣя объяснить, какъ и отчего онъ произошелъ. Но упадокъ нравовъ есть результатъ ошибочнаго міросозерцанія, которое развилось послѣдовательно и представляетъ собою необходимую ступень въ общемъ ходѣ вещей. Ее пережили въ свое время и греки въ философіи, и римляне въ правѣ, но она никогда еще не представлялась въ такой полнотѣ и законченности, какъ у новыхъ европейскихъ народовъ. Мы испытываемъ теперь на себѣ всѣ послѣдствія исключительнаго, безраздѣльнаго господства отвлеченной мысли надъ живою личностью. Умаленіе ея, оскудѣніе душевной жизни заставило глубже всмотрѣться въ природу и свойства мышленія и въ его роль въ общей экономіи человѣческаго существованія. Это дало новое направленіе философской критикѣ, которая предвѣщаетъ нарожденіе новаго міросозерцанія, равно обнимающаго всѣ стороны дѣйствительной жизни. Вѣра и надежда, чувство добра и зла, увѣренность, что есть свободная воля и въ смыслѣ самопроизвольности, и въ смыслѣ свободы выбора, наконецъ любовь—вотъ необходимыя предпосылки нашего личнаго существованія. Для индивидуальной жизни перечисленныя выше условія суть законъ, отъ котораго нельзя безнаказанно отступать, не разрушая ея въ самомъ основаніи. Горе тому лицу и тому обществу, которое, во имя общихъ, отвлеченныхъ истинъ, заглушитъ въ себѣ чувство добра и зла, и ихъ различіе, не выработаетъ личной иниціативы и самообладанія. Несомнѣнныя истины, въ непосредственномъ примѣненіи къ индивидуальной жизни, могутъ обратиться въ софизмы, тѣмъ болѣе вредные, что они опи-

раются на общіе законы дѣйствительности. Такъ, многіе у насъ увѣрены, что для достиженія хорошей цѣли хороши всѣ средства, что для общаго блага нельзя останавливаться передъ жизнью, честью, счастіемъ отдѣльныхъ лицъ, что если зло неизбѣжно, то позволительно имъ воспользоваться для себя, и т. п. Во всѣхъ этихъ разсужденіяхъ, общій законъ переносится непосредственно въ жизнь и дѣятельность отдѣльныхъ личностей, чѣмъ онѣ выводятся изъ условій личнаго существованія, этой основы нравственнаго чувства, нравственнаго характера. Вслѣдствіе общихъ законовъ, зло и добро дѣйствительно переплетаются въ жизни, изъ зла выходитъ добро, изъ добра—зло, хорошіе люди гибнутъ, недостойные торжествуютъ, правдѣ и неправдѣ приносятся человѣческія жертвы,—но индивидуальная жизнь управляется не одними этими законами. Кромѣ нихъ, для нея существуютъ еще и другія условія, отъ которыхъ ближайшимъ образомъ зависитъ ея возможная самостоятельность и полнота.

Современный Мефистофель есть жертва печальнаго недоразумѣнія. Онъ—не дѣятельное начало зла, а напротивъ, разрушенная нравственная личность, потерявшая точку опоры, а вслѣдствіе того, всякую инициативу и энергію. Онъ—воплощенное знаніе и пониманіе общихъ, отвлеченныхъ условій бытія, но неспособенъ ни къ какой творческой дѣятельности, доступной и открытой только для личностей, соединяющихъ съ знаніемъ и пониманіемъ полноту индивидуальной нравственной жизни. Въ наше время, онъ уже не силенъ и не страшенъ, потому что дни его сочтены. Наука породила, наука же и сведетъ его въ могилу. Антокольскій увѣковѣчилъ его образъ, незадолго передъ его смертью.

Быть можетъ, многіе изъ моихъ читателей скажутъ:—Что вы фантазируете! Мефистофель Антокольскаго совсѣмъ не таковъ, какимъ вы его описываете. Все, что вы говорите о немъ, создано вашимъ воображеніемъ

О томъ, вѣрно или нѣтъ впечатлѣніе, которое на меня произвелъ бюстъ—я не буду спорить. Несомнѣнно то, что онъ вызвалъ во мнѣ именно тѣ мысли, которыя невольно вылились на бумагу. Художественный вопросъ я совершенно отклоняю, предоставляя разсудить его знатокамъ дѣла...

К. Кавелинъ.

II.

Психологія поэтическаго образа въ примѣненіи къ воспитанію *).

Я выбралъ для своей академической бесѣды одинъ изъ тѣхъ вопросовъ, которые ставились и разрѣшались много разъ.

„Это фактъ всѣмъ извѣстный, это прописная мораль“ — говорятъ обыкновенно въ такихъ случаяхъ, когда заходитъ рѣчь о поэтическомъ творчествѣ, о воспитательномъ значеніи поэзіи и т. п.

Но... солнце остается всегда солнцемъ, всегда является однимъ и тѣмъ же фактомъ, а между тѣмъ, съ каждымъ столѣтіемъ, десятилѣтіемъ, измѣняется человѣческая точка зрѣнія на этотъ источникъ тепла и свѣта, измѣняется само красное солнышко въ людскомъ представленіи.

Такъ и въ данномъ случаѣ: намъ, педагогамъ, постоянно приходится совершать вмѣстѣ со своей юной аудиторіей маленькія открытія, вносить маленькія поправки иногда въ прочно установившіяся положенія того прикладного знанія, которое называютъ теперь педагогіей.

И мнѣ кажется, что эти поправки не безынтересны,—уже потому, что школа для современнаго педагога представляетъ не только поле для проявленія своихъ дидактическихъ пріемовъ, своего учительскаго таланта, а своего рода лабораторію для наблюденія весьма любопытныхъ психологическихъ процессовъ, явленій, такъ сказать, на корню, въ живомъ ихъ ростѣ и развитіи; для провѣрки тѣхъ выводовъ, которые дѣлаются на широкой аренѣ всѣхъ гуманитарныхъ знаній, въ особенности—психологіи и языкознанія.

Солнце поэзіи всегда было благодатнымъ источникомъ свѣта и жизни, и его благодѣтельная энергія всегда имѣла огромное значеніе въ психологіи единицъ и народовъ, но на это солнце смотрѣли въ разное время, въ различно-окрашенные очки, и оно являлось не всегда и не всѣмъ однимъ и тѣмъ же фактомъ.

На берегахъ Эллады, много вѣковъ тому назадъ, чудный геній древнихъ эллиновъ создалъ цѣлый рядъ великолѣпныхъ сказокъ—миѳовъ про все, что дѣлается на землѣ, на небѣ, въ душѣ человѣка.

Кому не извѣстенъ образъ жреца-поэта, служителя Аполлона, питомца Феба, вдохновляемаго музами, бряцающаго на лирѣ.

Онъ творитъ, создаетъ не самъ по себѣ, а по призыву свыше, вслѣдствіе особаго рода маніи, когда посѣтитъ его божество, когда оно

*) Рѣчь, произнесенная на актѣ Коммерческаго училища 17-го сентября 1905 года.

пожелаетъ гласить его устами, когда онъ, этотъ избранникъ неба, становится по малорусскому выраженію „несамовитимъ, божевильнимъ“.

Онъ самъ не владѣетъ собою,—онъ во власти божества.

Сказка эта пришлась по вкусу и большимъ, и маленькимъ поэтамъ „по призванію“, а не по ремеслу.

Она легла въ основу и ученыхъ трактатовъ о поэзіи, поэтѣ, вдохновеніи и лирическихъ признаній самихъ мастеровъ поэзіи о своемъ творчествѣ.

Надо родиться поэтомъ,—это ужъ особаго рода звѣзда.

Они, эти прирожденные поэты, творятъ; обыкновенные смертные ихъ слушаютъ, читаютъ, восторгаются, наслаждаются, поучаются. Оставаясь избранниками неба, они творятъ не для другихъ, а для себя, для посвященныхъ—и непосвященные, профаны, пожалуйста, подальше отъ ихъ алтаря, безмолвствуйте и благоговѣйте.

По разнымъ причинамъ дошли эти „исключительныя“ натуры до такого, на первый взглядъ, парадоксальнаго заключенія; и мы не будемъ на этомъ останавливаться; замѣтимъ только, что доля правды въ этомъ горделивомъ заявленіи есть.

И эту долю правды мы разсмотримъ съ нѣсколько иной точки зрѣнія, чѣмъ та, на которой стоятъ бряцающіе на лирахъ поэты.

Психологія языка, занимаясь не перебоями звуковъ, а живыми процессами мысли, происходящими при участіи слова, пришла къ цѣлому ряду очень цѣнныхъ выводовъ и относительно психологіи поэтическаго творчества, поэтическаго образа.

И мы теперь, на мѣсто алтарей, Аполлона, музъ, вдохновенія и прочаго наслѣдія сѣдой древности, можемъ поставить болѣе простыя вещи и будемъ стоять ближе къ дѣйствительности, къ истинѣ.

Отъ древней греческой сказки, къ которой прислушиваются еще многіе, останется очень мало...

Вотъ эти положенія—поэзія и проза—суть два вѣковѣчные пріема мысли, которые въ ихъ простѣйшемъ видѣ даны въ языкѣ, которые и въ болѣе сложныхъ формахъ можно наблюдать въ самой обыкновенной рѣчи самыхъ простыхъ смертныхъ, и на толкучемъ рынкѣ, и въ торжественныхъ собраніяхъ избраннаго общества.

Никакихъ жертвенниковъ, Аполлоновъ, музъ не надо... Дѣло прекрасно обойдется и безъ нихъ.

Такъ называемое избранничество сводится къ тому, что у нѣкоторыхъ индивидуумовъ, благодаря опредѣленнымъ условіямъ, проявляется съ особенною силою наклонность къ художественному, поэтическому синтезу, а у другихъ—къ прозаическому, научному анализу.

Мышленіе по аналогіи, мышленіе по формулѣ — „то, что я вижу, слышу, похоже, напоминаетъ мнѣ то, что я слыхалъ, видѣлъ раньше“— есть достояніе каждаго смертнаго, а вдохновеніе, по словамъ Пушкина, отдѣлавшагося рано отъ классической миѳологіи, есть не что иное, какъ живѣйшее расположеніе души къ воспріятію впечатлѣній, сопоставленію ихъ, и, слѣдовательно къ объясненію. Вдохновеніе нужно и въ геометріи, въ наукѣ.—Оставимъ въ сторонѣ науку, обратимся, къ поэзіи искусству.

„Поэзія, какъ и наука, по словамъ Потебни, есть лишь способъ мышленія, употребляемый взрослыми и дѣтьми, цивилизованными и дикими, нравственными и безнравственными. Она не только тамъ, гдѣ великія произведенія (какъ электричество, не только тамъ, гдѣ гроза), а какъ видно изъ ея эмбріональной формы, т. е. слова, вездѣ, ежечасно, ежеми-

нутно, гдѣ говорятъ и думаютъ". Да образное, поэтическое слово, отдѣльно взятое, можетъ заключать въ себѣ всѣ стихіи сложнаго поэтическаго произведенія, и такія слова создаются ежечасно, ежеминутно, въ пылу, такъ сказать, сраженія, когда нашей мысли надо схватить, поймать, понять, что просить у сердца отвѣта, что задѣваетъ нашъ логическій аппаратъ. Тутъ въ разгарѣ битвы мысли съ выраженіемъ не до спокойнаго анализа, науки, разсужденія по плану и пр., и лучшимъ оружіемъ является здѣсь лишь поэтическій образъ.

Психологія поэтическаго образа, процесса созданія и пользованія имъ можетъ быть въ немногихъ словахъ выражена такъ: „Поэзія, какъ особаго рода дѣятельность, есть преобразованіе мысли (самого автора, а затѣмъ—всѣхъ тѣхъ, которые иногда многіе вѣка примѣняютъ его произведеніе) посредствомъ конкретнаго образа, выраженнаго въ словѣ. Иначе: она есть созданіе сравнительно обширнаго значенія при помощи единичнаго образа (знака).

И въ дѣятельности заправскихъ поэтовъ, и въ умственной работѣ обыкновенныхъ смертныхъ мышленіе при помощи поэтическаго образа, образное мышленіе выражается въ двухъ типичныхъ случаяхъ: 1) когда образъ создается самимъ поэтомъ, возникаетъ у него подъ вліяніемъ впечатлѣній мимо текущей жизни, личныхъ переживаній, чувствованій настроеній, требующихъ объясненія; 2) когда поэтъ пользуется готовымъ образомъ, вызывающимъ у него своеобразное движеніе мысли, ея преобразованіе. „Евгеній Онѣгинъ"—Пушкина, напримѣръ, можетъ служить прекрасной иллюстраціей перваго типа творчества. „Король Лиръ"—Шекспира легко возводится къ очень распространенному у всѣхъ европейскихъ народовъ сказанію объ отцѣ и трехъ дочеряхъ и потому можетъ быть отнесенъ ко второму типу творчества.

Геній англійскаго поэта расширилъ, углубилъ этотъ странствующій поэтическій образъ; сказка, каторая и у насъ въ Малороссіи встрѣчается, вызвала геніальную творческую работу у Шекспира, а образъ великаго британскаго драматурга далъ Тургеневу уголъ зрѣнія на событія въ одной русской помѣщичьей семьѣ („Степной Король-Лиръ").

Читатель—Тургеневъ превратился въ автора-поэта.

Можетъ-ли это случиться съ обыкновеннымъ смертнымъ, не Тургеневымъ и не Шекспиромъ?

Да, можетъ, случается, бываетъ всегда, когда поэтическій образъ является не средствомъ добыть, такъ называемую, основную идею, а именно средствомъ преобразованія своихъ мыслей, своихъ чувствъ, когда онъ не разбирается по указкѣ критика, учителя, а просто понимается и вызываетъ то живѣйшее расположеніе духа къ воспріятію впечатлѣній, сопоставленію и объясненію ихъ, о которомъ говоритъ Пушкинъ.

Чудная статья Добролюбова „Темное Царство" можетъ быть разсматриваема съ этой точки зрѣнія, какъ творчество художественнаго пошиба, вызванное поэтическими образами комедіи Островскаго.

Чтеніе поэтическаго произведенія, его пониманіе (то-есть, критика въ лучшемъ смыслѣ слова), есть своего рода возсозданіе его по своему изъ запаса своихъ собственныхъ впечатлѣній, переживаній, есть созданіе каждый разъ новаго поэтическаго образа.

Такое чтеніе, пониманіе требуетъ отъ читателя того вдохновенія, которое считалось раньше, да и теперь подчасъ считается привиллегіей избранниковъ-поэтовъ.

Учить такого рода чтенію не значитъ выводить основныя идеи, а пріучать присматриваться къ тому, *какъ* сотканъ образъ, *какъ* онъ возникъ (пѣсня тчется, по малороссійскому выраженію)...

Продѣлать эту работу—значитъ пройтись по той дорожкѣ, по которой шелъ авторъ,—найти, если хотите, основу самой ткани...

Тогда нѣтъ нужды ставить вопросъ *что* сей сонъ значитъ, какая основная идея? Тогда на это *что значитъ*,—будетъ готовъ отвѣтъ въ сердцѣ читателя; тогда читатель этотъ, по словамъ Гете, будетъ настоящій читатель, который забудетъ съ нимъ, поэтомъ, весь міръ, котораго сердце будетъ биться въ унисонъ съ сердцемъ творца.

Тогда онъ выработаетъ въ себѣ навыкъ ходить по тѣмъ тропинкамъ, по которымъ любитъ пробираться человѣкъ (а мастера поэзіи—въ особенности)—къ истинѣ, правдѣ, добру.

Оба процесса рѣчи и пониманія, поэтическаго творчества и критики, сопровождаются тѣмъ особымъ подъемомъ духа, тѣмъ особеннымъ повышеннымъ біеніемъ пульса жизни, которому мы даемъ названіе—радости, восторга, наслажденія.

Но важна не эта радость и проч., а то, что каждый актъ мысли, въ томъ, и другомъ случаѣ, есть, вмѣстѣ съ тѣмъ, актъ самопознанія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, познанія другихъ.

Говорятъ обыкновенно: „чужая душа потемки“, нѣтъ—и „своя душа потемки“, и эти потемки требуютъ постоянно свѣта, требуютъ того, что называютъ нѣмцы „innere Anschauung“, а лучшимъ средствомъ для этого внутренняго созерцанія служитъ прежде всего поэтическій образъ, образное мышленіе, привычка къ нему.

Старая школа учила поэзіи—и учила, правду сказать, плохо. Ея ученики, нерѣдко очень образованные люди, до сихъ поръ еще видятъ поэзію только у стихотворцевъ, только въ тропахъ и метафорахъ.

Для нихъ Гоголь, Тургеневъ, Чеховъ—только писатели-беллитристы, но не поэты.

Воображеніе, фантазія—эта творческая сила была въ большомъ подозрѣніи и ставилась на раду съ пустою мечтательностью. Прежняя школа боялась развитія фантазіи, связывая съ этимъ представленіе о ненужномъ идеальничаніи, излишней сантиментальности.

Мы знаемъ, до чего она довела блѣдность мысли, выраженія, безцвѣтность содержанія, такъ называемыхъ, ученическихъ сочиненій, какъ она превращала самое писаніе этихъ сочиненій въ какое-то истязаніе по хріи, или по другому способу.

Мы знаемъ этихъ безличныхъ, вялыхъ юношей, ищущихъ восторга во всякаго рода наркотикахъ; этихъ преждевременныхъ стариковъ, тоскующихъ, унылыхъ, скучающихъ,—людей, у которыхъ своихъ словъ нѣтъ, у которыхъ нѣтъ пѣсни про черный день.

Не праздная мечтательность, не фантазированіе во вкусѣ Манилова составляютъ природу человѣка, поэтически настроеннаго, наклоннаго къ поэтизированію, образному мышленію; не восторженнаго до слезъ созерцателя всякихъ красотъ воспитываетъ истинная поэзія, а человѣка-бойца, человѣка вооруженнаго мѣткимъ словомъ, человѣка, умѣющаго претворять самыя обыкновенныя, повидимому, впечатлѣнія въ готовыя формулы, которыя, когда нужно, явятся сами собой (по вдохновенію) изъ запаса мимолетныхъ впечатлѣній, встрѣчъ, случаевъ и самыхъ незначущихъ моментовъ жизни.

Для настроеннаго такъ человѣка какая-нибудь дѣтская загадка можетъ стать прекрасной формулой, объясняющей очень сложныя явленія жизни.

За примѣрами не надо далеко ходить. Есть малороссійская загадка: „Одно каже: свiтай Боже; друге каже: не дай, Боже; третье каже: мені усе равно!“ Окно проситъ свѣта; дверь не желаетъ: будутъ ходить, хлопать; балка посреди потолка равнодушна. Какъ прекрасно схватывается этой загадкой различное настроеніе различныхъ классовъ во время какой нибудь коренной ломки, крутой реформы. Она сразу даетъ мѣсто всѣмъ элементамъ, она позволяетъ сразу разобраться въ этихъ различныхъ толкахъ, сомнѣніяхъ, пересудахъ, опасеніяхъ.

Чисто юнкерское двустишіе Лермонтова—о любви:

„На время не стоитъ труда“
„А вѣчно любить невозможно“.

(Ну, и долой любовь) можетъ стать прекраснымъ поэтическимъ образомъ, объясняющимъ всю несостоятельность безосновательной расправы Л. Н. Толстого съ наукой: „Наука обѣщала человѣчеству счастье. Полнаго счастья она не дала и не можетъ дать, а потому долой науку!“

Такая поэзія всюду: и въ книгѣ, и въ устномъ преданіи, и въ личныхъ наблюденіяхъ, нужно умѣть только ею пользоваться. У Шекспира мастерами въ этомъ дѣлѣ являются простые могильщики. Пусть это личный капризъ британскаго генія, надѣлившаго простыхъ смертныхъ такимъ образнымъ мышленіемъ, вліяніе извѣстной школы, но на мой взглядъ это лучшая иллюстрація вышесказаннаго. Поэзія, какъ и жизнь,—всюду: она посѣщаетъ одинаково и голову празднаго гуляки, и обитель таланта, генія. Вотъ предъ вами практически смѣтливый, находчивый человѣкъ. Какой богатый у него запасъ словъ, мѣткихъ образовъ—и чужихъ, и своихъ! А люди съ огромнымъ умственнымъ и моральнымъ вліяніемъ—какая у нихъ масса аналогій, поэтическихъ образовъ въ ихъ живой, увлекательной рѣчи. А дѣти!.. Да это прямо таки „поэты Божьей милостью“. Не говоря уже о томъ, что имъ больше всего доступны тѣ архаическія формы мысли (олицетворенія, одушевленія), которыми пользуются и настоящіе поэты,—для нихъ научный анализъ, горькіе корни ученія, всякія нравоученія прямо-таки недоступны, для нихъ поэтическая формула ближе, роднѣе. Она скорѣе разбудитъ ихъ умъ, откроетъ ихъ сердце, чѣмъ тяжеловѣсное разсужденіе, логическое доказательство *).

Попробуйте имъ доказать какое-нибудь нравственное положеніе—они окажутся, противъ своей воли, такими софистами, что вы спасуете. Надо иначе.

Вотъ толпа дерущихся: одинъ ударилъ другого, за этого заступился третій—и пошла потасовка. Хотите ихъ остановить, успокоить. Выслушайте, какъ было дѣло, и, вмѣсто наставленій, припомните имъ извѣстную приговорку: „Коза дере лозу, хлопъ—козу, хлопа—панъ и т. д. Разсмѣются, и буря уляжется. Поневолѣ вспомнишь Тютчевскіе стихи „Поэзія“

„Среди громовъ, среди огней,
„Среди клокочущихъ зыбей,
„Въ стихійномъ пламенномъ раздорѣ
„Она съ небесъ приходитъ къ намъ,
„Небесная, къ своимъ сынамъ,
„И на бунтующее море
„Льетъ примирительный елей“.

---

*) Разсказъ А. Чехова—„Дома“ прекрасно иллюстрируютъ эту мысль. Прим. Б. Л.

Въ данномъ случаѣ вы вмѣшались не для исполненія своей обязанности прощенія, наказанія и пр., нѣтъ,—вы дали урокъ поэзіи въ самый подходящій случай, вы дали случай воспользоваться поэтическимъ образомъ для рѣшенія жизненной задачи, когда умъ анализирующій отказывается, не въ состояніи рѣшить ее, и пускаются въ ходъ кулаки—и не только дѣтьми, но и взрослыми.

Если задача воспитанія и образованія состоитъ, главнымъ образомъ, въ томъ, чтобы открыть широкую и вольную дорогу къ самовоспитанію, самообразованію, то пріучить къ образному мышленію въ то время, когда до настоящей науки далеко еще, создать навыкъ пользоваться этой силой—значитъ дать въ руки самое надежное средство, самый лучшій, благороднѣйшій изъ видовъ самопомощи.

Въ кипучіе дни юности, усиленнаго роста мысли и чувства „ума холодныя размышленія“ не скажутъ того, что скажетъ мѣткое слово, пословица, сказочка, прибаутка, двустишіе поэта, какая-нибудь новелла.

И это вовсе не отъ того, что „молодо, молъ, зелено“, не отъ неумѣнія разсуждать, а того „некогда“, которое вы всегда подмѣтите во время спѣшной постройки. А постройка идетъ крупная, спѣшная. Въ какія-нибудь 15—20 лѣтъ юности надо подняться на высоту мысли, завѣщанной столѣтіями, надо разобраться въ явленіяхъ жизни, усложненной долгимъ историческимъ процессомъ.

А вотъ другой случай отъ дѣйствительности къ поэзіи,—случай самостоятельнаго творчества.

Присмотритесь къ дѣтямъ, играющимъ въ „свою игру“. Это настоящіе поэты, художники. Каждая мелочь рождаетъ ихъ изобрѣтательность; веселью, радости—нѣтъ конца. Текущая жизнь, война, сезонныя работы въ деревнѣ, мастерская ремесленника, занятіе взрослыхъ, желѣзная дорога—все попадаетъ въ эту фабрику, своеобразно воспроизводится, возбуждаетъ работу мысли, истинно творческую, созидательную. У меня была пріятельница Лина, 8-ми лѣтъ, которая заставила меня однажды крѣпко задуматься. Возвратившись изъ школы, она забралась въ свою комнату и одна играла. Какой-то странный стукъ, возгласы, окрики—невольно обратили вниманіе матери. Что такое? Идетъ игра въ школу. Лина дѣлаетъ замѣчаніе, выговоры, сердится, наказываетъ. Это кто такъ стучитъ и кричитъ?—Это М. Н. Коровка, изображающая М. Н., великолѣпно выбрана. А это?—Н. П. Опять удачный выборъ козлика, великолѣпно выражающаго типичную особенность знакомой намъ учительницы. Игра продолжается въ наше отсутствіе, но мы наблюдаемъ. Да это цѣлый животный эпосъ—подумалъ я, въ самомъ процессѣ возникновенія. Тутъ пущена въ ходъ и пластика, и мимика, и декламація! Такъ 8-ми лѣтній ребенокъ уяснялъ себѣ новыя странныя для него школьныя отношенія, впечатлѣнія.

Въ этой игрѣ онъ нашелъ успокоеніе своимъ чувствамъ; эта игра дала ему возможность возвыситься надъ этими школьными порядками, отдохнуть отъ нихъ.

Дѣтямъ присуща поэтическая жилка, и мы, игнорируя это, забываемъ великое слово Божіе: „Не угашайте духа“. Да, не угашайте духа въ духѣ старой системы обученія. Не надо смотрѣть на слово, какъ на готовый препаратъ, какъ на засушенное въ гербаріи растеніе, не надо ставить сотни наводящихъ вопросовъ на анализѣ поэтическаго образа. Достаточно двухъ: *что* онъ значитъ и *какъ*. Прежняя система обученія интересовались вопросомъ: *что*, искала въ образѣ нравоученія, основной мысли.

Особенно грѣшили въ этомъ спеціальные мастера дидактической поэзіи съ ихъ нравоученіями, выводами, доказательствами: басня сія учитъ и пр.

Лучшимъ нравоученіемъ, если ужъ оно нужно, можно считать такія, какъ: „Вчера я былъ въ судѣ и видѣлъ тамъ судью. Ну, такъ и кажется, что быть ему въ раю!“

Болѣе важнымъ въ процессѣ созданія образа для самого поэта и для читателя, не *что* сей сонъ значитъ, а *какъ* создался этотъ образъ, какъ онъ сшитъ? Тогда и ребенокъ, и юноша лучше поймутъ не *что* значитъ, а *что* онъ можетъ означать?

Любуясь, наслаждаясь такими вещами, какъ „Острою сѣкирою ранена береза“ или „Надъ пустыней въ полдень знойный“, они легко поймутъ ихъ генезисъ, они научатся и въ своихъ пропадающихъ даромъ обыкновенно впечатлѣніяхъ находить такія, которыя обратятся, когда нужно, въ поэтическіе образы. Этому, если хотите, не надо учить, это надо показывать только и, такимъ образомъ, воспитывать. Тогда молодежь пріучится пользоваться своими личными впечатлѣніями, превращать ихъ въ запасъ поэтическихъ образовъ, тогда она научится „съ природой жизнью одною дышать, и будетъ имъ звѣздная книга ясна, съ ней заговоритъ и морская волна“. И уличная сцена, и событіе въ дѣтской, и случай въ классѣ—все можетъ стать образомъ, объясняющимъ въ иныя минуты, въ иные моменты, многое и многое,—образомъ, который поможетъ имъ схватить, уловить типичныя явленія жизни, сложныхъ человѣческихъ отношеній.

Не воспитывать, не развивать этого—значитъ, примѣрно, поступать такъ: Господомъ Богомъ дана человѣку пара легкихъ, и вотъ одна половина атрофируется въ цѣляхъ обученія, пусть себѣ живетъ и дышетъ человѣкъ однимъ легкимъ. Нѣтъ, проза и поэзія, анализъ и синтезъ, какъ приливъ и отливъ, органически тѣсно связаны другъ съ другомъ, и всестороннее воспитаніе не должно дѣлать исключенія и въ этомъ случаѣ.

Дѣло, повторяю, при этомъ не столько въ сообщеніи вашихъ идей по поводу такого то произведенія, а въ развитіи навыка къ образному мышленію, въ развитіи способности добывать образы всюду,—и на пышныхъ играхъ Мельпомены, и въ шуткѣ площадной. Тогда не будетъ скуки, тогда исчезнетъ тоска, тогда разсѣется желтый туманъ, окутывающій нерѣдко юность. Тогда душа будетъ открыта для новыхъ и новыхъ впечатлѣній. Односторонности, узости, черствому радикализму не будетъ тогда мѣста въ сердцахъ юнаго поколѣнія, какъ и той зараженности опредѣленными идеями, когда, прочитавши послѣднюю вышедшую книжку, юноша, а иногда и сѣдобородый отрокъ, повторяетъ исторію Рыцаря печальнаго образа съ самой неприглядной стороны. Тогда образуется та широта міровоззрѣнія, которая возвышаетъ человѣка надъ жизнью, съ ея постоянно возникающими грозными признаками, загадками; тогда сказочка, слышанная въ дѣтствѣ, пустой анекдотъ явится на помощь и въ такую минуту, когда дѣло идетъ о своей головѣ, о своей жизни, счастіи.

Отличительной чертой поэтическаго образа считали, да и теперь иногда считаютъ, красоту, порождающую восторгъ, умиленіе и пр. Анализъ процесса созданія поэтическаго образа, признанія самихъ мастеровъ слова, говорятъ объ особомъ подъемѣ духа, объ особомъ жизнерадостномъ настроеніи, о сладкихъ мукахъ творчества, сладкихъ молитвахъ. Эта радость, этотъ святой восторгъ, составляютъ привходящій элементъ всякаго, въ томъ числѣ—и поэтическаго творчества. Это тѣ счастливыя минуты,

которыми такъ дорожилъ Пушкинъ, въ которыхъ онъ находилъ единственное утѣшеніе въ далеко несладкой жизни своей. Если счастье дѣтей, счастье подростающаго поколѣнія, дорого истиннымъ воспитателямъ, то созданіе такихъ минутъ и образованіе навыка къ этому есть одна изъ крупныхъ задачъ воспитанія.

Жизнь и дѣтямъ, и взрослымъ постепенно предлагаетъ загадки, задачи, требующія немедленнаго, быстраго разрѣшенія.

Некогда бываетъ колебаться, сомнѣваться, думать, анализировать; надо имѣть въ запасѣ готовые, если не рѣшенія, то средства къ ихъ рѣшенію, готовыя формулы. Обыкновенно, говоря о воспитательномъ значеніи поэзіи, имѣютъ въ виду тѣ хорошія мысли, нравственныя идеи, тѣ добрыя чувства, которыми заражаетъ поэтическій образъ читателя, слушателя. Въ этомъ смыслѣ примѣняются извѣстныя слова Гоголя, обращенныя къ молодежи: „Забирайте съ собою въ путь, выходя изъ мягкихъ юношескихъ лѣтъ въ суровое, ожесточающее мужество—забирайте съ собою всѣ человѣческія движенія, не оставляйте... не подымете потомъ“. Я бы измѣнилъ примѣненіе этихъ словъ: „Пусть молодежь запасается въ юности этими образами-формулами, пусть она запасается этимъ оружіемъ въ арсеналѣ устнаго преданія, родной литературы; трудно будетъ безъ нихъ потомъ, когда жизнь потребуетъ битвъ, когда сутолока дня окутаетъ ихъ туманомъ мелочныхъ недоразумѣній, предубѣжденій“.

Для счастья дѣтей надо работать въ этомъ направленіи, и юное поколѣніе тогда „и счастіе постигнетъ на землѣ, и въ небесахъ увидитъ Бога“.

В. Харціевъ.

III.

О преподаваніи „теоріи словесности“ въ средней школѣ.

Нижеслѣдующія мысли о преподаваніи такъ называемой „теоріи словесности“ находятся въ тѣсной связи съ моими общими взглядами на задачи *средней школы* и на необходимость коренной реформы преподаванія различныхъ „предметовъ“ въ ней. Я исхожу изъ воззрѣнія, въ силу котораго *средняя школа* (т. е. наши классы отъ *пятаго* до *восьмого)* должна разсматриваться не только какъ преддверье высшей школы, какъ путь, ведущій въ университетъ и другія высшія учебныя заведенія, но и какъ нѣчто самостоятельное, имѣющее свои задачи и преслѣдующее свои цѣли, которыя должны быть достигнуты независимо отъ того, попадетъ-ли питомецъ средней школы въ университетъ, въ медико-хирургическую академію, въ институтъ путей сообщенія и т. д. или не попадетъ.

Средняя школа должна давать *среднее общее образованіе, по возможности цѣльное и законченное.*

Для этого необходимо согласовать преподаваніе различныхъ „предметовъ“ такъ, чтобы въ результатѣ получилась связная и стройная *система знанія.* Это можетъ быть достигнуто путемъ слѣдующихъ реформъ: 1) *сокращеніемъ* или *упрощеніемъ программъ преподаванія*, т. е. удаленіемъ изъ нихъ разныхъ подробностей и деталей, въ особенности же всего, что отзывается балластомъ и школьной схоластикой; 2) строгимъ соблюденіемъ педагогическаго правила; *non multa, sed multum;* 3) введеніемъ въ VII-омъ и VIII-мъ классахъ преподаванія краткаго курса *психологіи* и *логики*; 4) болѣе сообразнымъ съ возрастомъ учениковъ распредѣленіемъ предметовъ по классамъ (напр. безусловно необходимо перенести *церковно-славянскій языкъ* въ VI-ой классъ, а *синтаксисъ русскаго языка*—въ VII-ой или даже VIII-ой); 5) проведеніемъ въ постановку преподаванія принципа, гласящаго, что задача средней школы—*не обучить такимъ-то наукамъ, а развить мышленіе учащихся на матеріалѣ этихъ наукъ,* ибо фактическія знанія безъ развитаго мышленія—ненужный балластъ, который и выбрасывается изъ памяти, между тѣмъ какъ, упражняя и развивая мышленіе ученика, преподаватель заставляетъ его, незамѣтно для него самого, какъ-бы „попутно“, усвоивать и фактическія знанія, которыя уже не такъ легко забываются,—во всякомъ случаѣ ихъ *суть*, ихъ *смыслъ* остается въ памяти, образуя принадлежность пріобрѣтеннаго развитія мысли; 6) соблюденіемъ раціональнаго педагогическаго *параллелизма* и такой-же *послѣдовательности* въ преподаваніи различныхъ предметовъ.

Послѣднее требованіе нуждается въ поясненіи.

Едва-ли можно сомнѣваться въ томъ, что мышленіе дѣтей и подростковъ по природѣ своей, по преимуществу *догматично* и *дедуктивно*, подобно мышленію народовъ, стоящихъ на низшихъ ступеняхъ интелектуальнаго развитія. Юному уму нужно дать сперва „догму“, общее положеніе, „правило“—и онъ охотно, безъ принужденія, будетъ упражняться въ примѣненіяхъ правила къ частнымъ случаямъ,—ему интересно и пріятно выводить частное изъ общаго, обсуждать отдѣльные случаи съ точки зрѣнія заранѣе данной „догмы“, слѣдить за тѣмъ, какъ эта „догма“ обставляется и поясняется примѣрами. Всякое „правило“ усвоивается на вѣру, догматически, сходитъ за своего рода „аксіому“. Юный умъ не нуждается въ *критикѣ* „догмы“ и только хочетъ видѣть, какъ эта догма прилагается къ дѣлу Эта естественная склонность къ догматизму, къ дедукціи и казуистикѣ сохраняется надолго, и противоположные ей процессы мысли, *индукція* и *критика*, пробиваются и заявляютъ о себѣ лишь исподволь, являясь симптомомъ начинающейся зрѣлости мысли.—Дисциплина ума, достиженіе которой составляетъ главную задачу школы, должна обосновываться на этихъ естественныхъ свойствахъ мышленія переходнаго возраста. Преподаваніе въ средней школѣ должно быть преимущественно *догматически-дедуктивнаго характера* и *постепенно, въ старшихъ классахъ, переходитъ къ упражненію индуктивныхъ* и *критическихъ пріемовъ мысли*. На этомъ-то соображеніи я и основываю требованіе соблюденія параллелизма и послѣдовательности въ преподаваніи различныхъ предметовъ; въ пятомъ и шестомъ классахъ вполнѣ умѣстно преобладаніе *математики* (алгебры и геометріи) и преподаваніе *языковъ*, и допустима лишь частичная и осторожная утилизація того образовательнаго матеріала, который предполагаетъ уже пробудившіеся умственные вкусы къ *наблюденію* и *критикѣ:* поменьше опытной физики, совсѣмъ не надо химіи, равно какъ и описаннаго и классификаціоннаго естествознанія (зоологія, ботаника), поменьше также исторіи и географіи. Требованіе *параллелизма* въ данномъ случаѣ сводится къ тому, чтобы, излагая, напримѣръ, географію или древнюю исторію, не навязывать юному уму точекъ зрѣнія и пріемовъ индуктивнаго и синтетическаго характера, а, взамѣнъ того, выдвигать впередъ тѣ стороны этихъ предметовъ, которыя допускаютъ установленіе нѣкоторыхъ общихъ положеній, кажущихся самоочевидными,—положеній, для которыхъ излагаемые географическіе и историческіе факты играли бы роль „примѣровъ“ или частныхъ случаевъ. Педагогическіе совѣты должны бы заботиться не о томъ, чтобы „выполнить программу“ и „пройти“ отъ такого-то параграфа до такого-то, а о томъ, чтобы согласовать пріемы мышленія, на которыхъ опирается, скажемъ, алгебра V-го класса, съ тѣми, какихъ требуютъ древніе языки (если гимназія классическая) или новые, или преподаваніе исторіи въ томъ-же классѣ,—*съ педагогическою цѣлью избѣжать психологическаго противорѣчія или конфликта между умственными процессами, развиваемыми на урокахъ математики, съ тѣми, которые развиваются на урокахъ языковъ или исторіи* [1]). Въ VII-мъ и VIII-мъ

[1]) Напомню, что, хотя наука о языкѣ, подобно естествознанію, есть наука наблюдательная и индуктивная, но преподаваніе языковъ въ школѣ основано на дедуктивныхъ пріемахъ (дается правило и требуется примѣнить его къ частнымъ случаямъ) и въ догматичности и казуистикѣ не уступитъ школьной алгебрѣ и геометріи.

классахъ преподаваніе математики и языковъ уже можетъ быть ограничено расширеніемъ и углубленіемъ преподаванія опытной физики, элементарной химіи, нѣкоторыхъ отдѣловъ описательнаго (наблюдательнаго) естествознанія, исторіи, литературы и, наконецъ, такихъ смѣшаннаго характера предметовъ, какъ элементарная психологія и логика и „*теорія словесности*“ (которую слѣдовало бы переименовать въ „теорію поэзіи и прозы“). Съ педагогическимъ характеромъ этихъ трехъ послѣднихъ предметовъ отлично гармонировало бы изученіе *синтаксиса родного языка*, гдѣ уже требуется извѣстная доля наблюдательности и гдѣ по существу индуктивный пошибъ мысли уже даетъ себя чувствовать подъ личиною дедуктивныхъ пріемовъ изложенія.

Преподаваніе „теоріи словесности“ должно быть поставлено въ связь и согласно съ преподаваніемъ элементарной психологіи и логики и синтаксиса родного языка. Не трудно видѣть, что всѣ четыре предмета образуютъ родъ естественной группы, роднясь между собою частью самимъ матеріаломъ, содержаніемъ, въ особенности же общностью пріемовъ мышленія.

Логику слѣдуетъ слить съ психологіею и устранить изъ нея все, что отзывается старой схоластической логикой, а равно исключить и то, что предполагаетъ уже развитое научное мышленіе, окрѣпшее на самостоятельномъ изученіи индуктивныхъ наукъ Нужно дать краткое и ясное изложеніе ученія о формахъ, пріемахъ и методахъ дедуктивнаго и индуктивнаго мышленія, обставленное *легкими* примѣрами изъ уже пройденнаго курса математики, физики, естествознанія, исторіи Это изложеніе должно непосредственно слѣдовать за изложеніемъ основныхъ понятій психологіи мысли и служитъ естественнымъ дополненіемъ его. Психологія чувства и воли должна быть изложена очень кратко и сведена къ нѣсколькимъ основнымъ положеніямъ, обставленнымъ примѣрами изъ личнаго опыта учащихся, изъ повседневной жизни, изъ данныхъ художественной литературы.—Все это—при одномъ урокѣ въ недѣлю можно пройти въ VII-омъ классѣ (даже въ одно полугодіе)[1]).

Разъ ученики отчетливо усвоили себѣ пониманіе того, что такое „представленіе“, „образъ“, „понятіе“, что значитъ „обобщать“, что такое „анализъ“ и „синтезъ“ и т. д., то этимъ уже подготовлена почва для прохожденія въ VIII-омъ классѣ „наукообразнаго синтаксиса и *теоріи поэзіи и прозы*,—предмета, который въ существѣ дѣла сводится лишь къ тому, чтобы показать, какъ наши „образы“ развиваются въ *поэзію*, а наши „*понятія*“—въ *прозу*.

Педагогическое и образовательное значеніе этого предмета не подлежитъ сомнѣнію. Оно сводится къ слѣдующему:

1) Выясняя, что такое поэтическое мышленіе и художественное творчество съ одной стороны и что такое мысль прозаическая—съ другой, „теорія поэзіи и прозы“ даетъ *классификацію умственной дѣятельности человѣчества*,—и это является суррогатомъ *философскаго объединенія* знаній, усвоиваемыхъ въ средней школѣ. Эти знанія перестаютъ быть разрозненными,—молодой умъ получаетъ возможность окинуть однимъ взглядомъ и связать въ одно цѣлое ту сумму свѣдѣній по различнымъ

[1]) Не надо задавать и спрашивать уроковъ: надо только бесѣдовать съ классомъ. Тутъ нечего заучивать,—нужно только понять Само собой разумѣется, что напримѣръ „фигуры силлогизмовъ“ должны быть устранены· достаточно объяснить, что такое силлогизмъ вообще

предметамъ преподаванія, какую онъ получилъ. Среднее образованіе такимъ образомъ пріобрѣтаетъ нѣкоторую законченность и цѣльность.

2) Раціонально поставленное,—преподаваніе „теоріи, поэзіи и прозы“ содѣйствуетъ развитію *самознанія*. Въ существѣ дѣла здѣсь идетъ рѣчь о процессахъ мысли и чувства, свойственныхъ каждому нормальному человѣку, о силахъ и работѣ ума человѣческаго, о познаніи, о творчествѣ. На каждомъ шагу вниманіе обращается къ тому, что совершается въ психикѣ самихъ учениковъ, когда они думаютъ, пріобрѣтаютъ знанія, достигаютъ разумѣнія тѣхъ или другихъ „истинъ“ помощью *образовъ* и *понятій*. Это—путь къ самоанализу и самокритикѣ,—и въ ряду предметовъ, преподаваемыхъ въ средней школѣ, нѣтъ другого, который былъ-бы такъ приспособленъ, какъ „теорія поэзіи и прозы“, къ пробужденію въ молодомъ умѣ психологической *рефлексіи*, вкуса къ *сознаванію* и *постиженію* своихъ собственныхъ функцій. На этомъ пути молодой человѣкъ имѣетъ возможность достичь *нѣкоторой душевной зрѣлости* и въ извѣстной мѣрѣ преодолѣть ту *наивность* въ пониманіи вещей и ту *школьность* міросозерцанія, которыя образуютъ естественную принадлежность возраста и всякой средней школы, какъ бы хорошо она ни была поставлена.

3) „Теорія поэзіи и прозы“ подводитъ итоги уже пройденному матеріалу другихъ предметовъ и, въ этомъ смыслѣ, является своего рода „*повторительнымъ курсомъ*“, который не только помогаетъ освѣжить въ памяти пріобрѣтенныя свѣдѣнія, но и даетъ имъ новую постановку и новое освѣщеніе и истолкованіе. Проходя теорію поэзіи, ученикъ припоминаетъ многое изъ курса и исторіи (преимущественно то, что относится къ исторіи литературы и искусства), а также углубляетъ свои познанія въ области психологіи и логики. Проходя теорію прозы, онъ обращается мыслью къ собственному своему опыту въ усвоеніи знаній по математикѣ, физикѣ, зоологіи, географіи, исторіи и т. д. и отдаетъ себѣ отчетъ въ томъ, что такое всѣ эти выводы, законы, правила, описанія, доказательства и т. д., и какъ все это объединяется въ общемъ понятіи „прозаическаго мышленія“. Оживляются и осмысливаются также свѣдѣнія, вынесенныя изъ изученія *грамматики* разныхъ языковъ.

4) Хорошо—поставленный курсъ теоріи поэзіи и прозы можетъ являться, такъ сказать, регуляторомъ *чтенія* въ области, какъ отечественной литературы, такъ и иностранныхъ, и помочь молодому уму ориентироваться въ разнообразіи направленій и въ массѣ литературнаго матеріала.

Но для того, чтобы „теорія поэзіи и прозы“ принесла ту пользу, какую мы вправѣ отъ нея ожидать, преподаваніе этого предмета должно быть *преобразовано*. Въ соотвѣтствіи съ тѣми требованіями, которыя я выставилъ выше, реформа постановки преподаванія „теоріи поэзіи и прозы“ сводится къ слѣдующему:

1) Содержаніе курса должно быть *сокращено* и *упрощено:* безусловно необходимо изгнать оттуда ненужныя разсужденія, напримѣръ, на тему о томъ, что такое „описаніе“ и какими качествами оно должно блистать,—о „планѣ“ сочиненій, о красотахъ художественнаго повѣствованія, о видахъ періодовъ, о томъ, что такое мемуары и чѣмъ они отличаются отъ лѣтописей и т. д. и т. д. Все это—чистѣйшая схоластика и ровно ничего не даетъ ни въ смыслѣ положительныхъ—фактическихъ—знаній, ни для развитія ума.

2) Сообразно правилу „non multa, des multum“, слѣдуетъ ограни-

чить курсъ основными (и при томъ—наукообразными) положеніями и, избѣгая всего лишняго, несущественнаго, разъяснить ихъ *обстоятельно*, отправляясь отъ уже усвоенныхъ учениками знаній изъ психологіи мысли и изъ логики. Важнѣйшія изъ этихъ основныхъ положеній суть слѣдующія: а) *образъ* и *понятіе*, опредѣленіе *поэзіи*, какъ мышленія образнаго, и *прозы*, какъ мышленія понятіями, дальнѣйшее развитіе этого опредѣленія указаніемъ на *цѣль* мышленія: *цѣль поэзіи—создать образъ*, *цѣль прозы—создать или разработать понятіе;* б) классификація видовъ поэзіи и прозы: поэзія образная въ собственномъ смыслѣ и поэзія лирическая, разновидности первой (эпическая и драматическая), проза философская, научная, публицистическая и т. д; в) классификація *формъ* поэзіи и прозы, отличаемыхъ отъ *видовъ* (поэма, баллада и т. д.; изложеніе, изслѣдованіе, описаніе и т. д.): г) методы или пріемы поэтическаго и прозаическаго творчества (тропы, дедукція, индукція и т. д.), д) внѣшняя сторона или форма поэзіи и прозы (стихъ, слогъ).—Все это, разумѣется, должно быть обставлено фактическими указаніями, примѣрами, разборомъ образцовъ.

3) Преподаваніе „теоріи поэзіи и прозы“ должно быть поставлено такъ, чтобы ученикамъ и въ голову не приходила нелѣпая мысль, будто ихъ хотятъ научить, какъ слѣдуетъ писать „сочиненія“.

4) Содержаніе курса не можетъ быть, конечно, вполнѣ *научнымъ*, но можетъ и должно быть *наукообразнымъ*. Подъ этимъ терминомъ я понимаю такую педагогическую *переработку* научныхъ положеній, точекъ зрѣнія и выводовъ, благодаря которой они становятся *доступными возрасту и уровню развитія учащихся и согласуемыми съ матеріаломъ фактическихъ знаній, какой можетъ дать школа*, и являются переходною ступенью къ настоящей наукѣ. Трудности такой переработки въ данномъ случаѣ несомнѣнны—въ виду радикальной ломки и перестройки, совершающихся въ настоящее время въ соотвѣтственныхъ научныхъ областяхъ (новая „эстетика“, какъ наука, психологія мышленія и творчества, изученіе эволюціи искусства и въ частности поэзіи), но эти трудности далеко не могутъ считаться непреодолимыми. При знаніи дѣла и помощью педагогическаго такта преподаватель съумѣетъ извлечь изъ массы научныхъ данныхъ нѣкоторыя общія и основныя положенія, поддающіяся педагогической обработкѣ, и придать имъ тотъ *наукообразный характеръ*, въ силу котораго школьная „теорія поэзіи и прозы“ перестанетъ быть схоластическою и скучною „теоріею словесности“ и получитъ вышеуказанное педагогическое и образовательное значеніе.

Мнѣ кажется, у насъ, въ Россіи, эта реформа можетъ быть проведена сравнительно легко, ибо, во-первыхъ, у насъ не столь крѣпка, какъ на западѣ, традиція старой эстетики и риторики, во-вторыхъ, мы располагаемъ огромнымъ матеріаломъ *своей* литературы, какъ художественной, такъ и прозаической, наконецъ, въ третьихъ, именно у насъ былъ сдѣланъ высокоплодотворный починъ въ дѣлѣ *научной* перестройки основныхъ понятій эволюціи и теоріи поэзіи и прозы: я разумѣю превосходныя изслѣдованія *Потебни* и *Александра Веселовскаго*, пролившія такъ много свѣта на эту область знанія.

Д. Овсянико-Куликовскій.

Алфавитный указатель.

Аллегорія (иносказательность). Аллегорія—свойство поэтическаго образа—233. Два вида поэтической иносказательности—233, 369.
Анекдотъ—37.
Антитеза—335.
Баллада Народная баллада—55; баллада въ индивидуальной поэзіи—75.
Басня. Ея происхожденіе и развитіе—73.
Вдохновеніе—8, 205, 232.
Вниманіе—205; вниманіе у генія—218
Геній Его характерныя черты—218.
Гипербола—338.
Драма Сюжеты драмы—159.
Драматическая поэзія. Выдѣленіе драмы изъ синкретической поэзіи—123. Формы драмы: трагедія, драма и комедія—148.
Идеализація. Идеализація, какъ основной пріемъ художественнаго и научнаго творчества—242, 239, 243.
Идиллія. Опредѣленіе ея—74. Древняя и новая идиллія—75. Уничтоженіе идилліи—75.
Иносказательность (см. аллегорія).
Интуиція. Ея роль въ творчествѣ—222
Иронія—339.
Искусство. Его опредѣленіе—11. Искусство, какъ результатъ экономіи психическихъ силъ—215. Цѣли и средства искусства—215, 217. Отношеніе къ религіи, метафизикѣ, наукѣ, философіи, языку—3. Искренность въ искусствѣ—16. Роль искусства въ экономіи силъ мысли—234.
Комедія Ея отличіе отъ трагедіи—164. Сюжеты комедіи—161. Разновидности комедіи: политическая комедія—166, комедія-пародія—167, комедія характеровъ—168, комедія-интрига—169, бытовая комедія—170, слезливая комедія—171.
Легенда—44. Своды легендъ—61.
Лирика. Зарожденіе лирики—244, 292. Выдѣленіе лирики изъ синкретической поэзіи—122. Лирика групповая—291 и индивидуальная—292. Лирическое чувство—8. Лирическія эмоціи—308, 314. Лирическій элементъ въ образномъ искусствѣ—8. Историческія формы лирики: народная лирика—247, классическая лирика—261, романтическая лирика—275. Лирика Гете—289.
Метафора. Метафора—385. Сложныя метафоры: басня, притча, аллегорія—394 Метафорическая иносказательность образа—233.
Метонимія—361, 377. Случаи сложной метониміи—382.
Миѳъ. Миѳъ, какъ явленіе мысли-слова—360. Миѳъ, какъ видъ эпическаго творчества—39. Сюжеты миѳовъ—39.
Мышленіе. Процессъ мышленія—188. Мышленіе съ психологической и логической точки зрѣнія—306. Мышленіе прозаическое—322, поэтическое—360, 397, миѳическое—359. Безсознательное мышленіе—206. Законъ экономіи силъ въ мышленіи—202, 297. Роль троповъ въ мышленіи—558. Вниманіе въ процессѣ мышленія—205.
Музыка. Происхожденіе и эволюція музыки—26. Элементъ мысли въ музыкѣ—1.
Наука. Ея происхожденіе съ точки зрѣнія экономіи психическихъ силъ—215. Ея элементы въ языкѣ—325. Ея цѣли—215.
Новелла. Опредѣленіе—80. Новелла историческая—81, психо-патологическая—81, уголовная—81, юмористическая—81; новелла Чехова—82.
Образъ (въ искусствѣ). Опредѣленіе—400. Его свойства—5, 236, 326. Образы-символы—14. Жизнь образа—239. Цѣнность (художественность) образа—233. Обращеніе образовъ словесныхъ въ образы пластики, живописи, и т д.—22.
Ода—272.
Октава—283.
Параллелизмъ (психологическій)—133.
Повѣсть (см. новелла).
Пониманіе. Процессъ пониманія рѣчи—183. Пониманіе поэтическаго произведенія—12.

Понятіе. Образованіе его—207.
Поэзія. Ея происхожденіе—106. Синкретическая поэзія—24, 117. Эволюція поэтическихъ формъ—26. Элементарныя формы поэзіи въ языкѣ—20, 361. Поэзія народная и индивидуальная—348. Поэзія и національность—27. Отношеніе между поэзіей и прозой—31, 215, 317.
Поэма—77. Романтическая поэма въ Англіи (Байронъ)—77 и въ Россіи (Пушкинъ)—78.
Поэтическое произведеніе (см. художественное произведеніе).
Поэтическое творчество Научныя положенія о процессѣ творчества—222, 231. Средства поэтическаго творчества—199. Пользованіе готовымъ образомъ въ поэтическомъ творчествѣ—372. Значеніе творческаго поэтическаго акта для творца—230, 232.
Поэтъ. Его организація—220. Его роль въ эволюціи поэзіи—95 Собираніе поэтомъ матеріаловъ для творчества—223.
Представленіе, какъ терминъ языкознанія—213, 354.
Проза. Проза и поэзія—317. Элементарныя формы прозы—322 Основныя категоріи прозы—326.
Пѣснь (форма народной лирики) весенняя—247, рабочая—250, обрядовая—255.
Ритмъ. Опредѣленіе—301. Виды ритма—301.
Романсъ. Народный романсъ—57. Романсъ въ индивидуальной поэзіи—76.
Романъ Отношеніе романа къ другимъ эпическимъ формамъ—83. Разновидности романа—83
Синекдоха—361, 363, 377. Сложная синекдоха, какъ видъ иносказательности—234, 369.
Синкретизмъ—117.
Сказаніе Классификація сказаній—38. Сказка—45.
Слово. Опредѣленіе—23. Слово образное—358 и прозаическое—322. Соль слова въ мышленіи—207, 211, 353. Явленіе „мукъ слова"—190.
Сонетъ—278.
Сравненіе—387, 391. Отрицательное сравненіе—389.
Стиль. Стиль случая—33. Традиціонный стиль—44. Сочетаніе традиціонаго и индивидуальнаго стиля—58. Художественно-индивидуальный стиль—72.
Сюжетъ—104.
Типъ (типичность) въ наукѣ и искусствѣ—5, 236. Типъ, какъ сложная синекдоха—234, 369, 372
Трагедія. Понятіе борьбы въ трагедіи—140. Герой трагедіи—141, 142. Дѣйствіе трагедіи на зрителя (катарзисъ)—141, 143. Историческое развитіе трагедіи: античная трагедія—143, 144; ложноклассическая трагедія—144, 145; развитіе трагедіи въ новое время—145, 146. Трагедія въ Россіи—146. Выраженіе трагедіи реальной драмой—146.
Тропы. Опредѣленіе—344. Ихъ роль въ языкѣ—358.
Фактъ (научный)—328. Обращеніе факта въ поэтическій образъ—327.
Фигуры. Опредѣленіе—335. Роль фигуръ въ рѣчи—336. Классификація фигуръ—337.
Художественное произведеніе. Жизнь художественнаго произведенія—233. Значеніе его для читателя, зрителя и т. д—372.
Художественное творчество. Процессъ его—222, 231. (См. также „Искусство" и „Поэтическое творчество").
Элегія—262. **Эпиграмма**—267.
Эпитетъ. Эпитетъ и опредѣленіе—340. Формы эпитета—364. Эпитетъ постоянный—131, 341, поэтическій и прозаическій—366.
Эпическая пѣснь. Національныя эпическія пѣсни—49, 54.
Эпопея. Виды эпопеи: народная—61 и индивидуальная—78. Національныя эпопеи—62, 69.
Эпосъ Выдѣленіе эпоса изъ синкретической поэзіи—117. Его основные элементы—33. Формы эпоса (см. сказаніе, миѳъ, сказка, эпическая пѣснь, эпопея, басня, идиллія, баллада, поэма, новелла, романъ).
Языкъ. Происхожденіе и развитіе языка—208. Грамматическія категоріи языка—208, 214. Роль языка въ мышленіи человѣка—207, 211. Значеніе слова, языка для говорящаго—187. Художественное и научно-философское творчество, какъ явленіе языка—213. Вліяніе формъ языка на мысль—194.