ВОПРОСЫ ТЕОРИИ и ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА

НЕПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ Б. А. ЛЕЗИНА

ТОМ ВОСЬМОЙ

СТАТЬИ: А. И. БЕЛЕЦКОГО, А. М. ВАСНЕЦОВА,
М. О. ГЕРШЕНЗОНА, А. Г. ГОРНФЕЛЬДА
ОТРЫВКИ ИЗ ДНЕВНИКА В. Г. КОРОЛЕНКО

ХАРЬКОВ / „НАУЧНАЯ МЫСЛЬ“ / 1923

Р
Б
Б
347

Настоящее издание отпечатано в г. Харькове в 1-ой Гос. Лито-типогр. в количестве 4000 экземпл.

347
39

Р. У. П. № 557.

Зак. № 672.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Седьмой том нашего сборника „Вопросы Теории и Психологии Творчества“ вышел из печати семь лет тому назад. Такой долгий промежуток во времени между VII и VIII томами об'ясняется исключительно неблагоприятными условиями издательства, ибо, несмотря на тяжелые условия существования в это время, интерес к вопросам теории и психологии творчества не только не иссяк, но и возрос значительно, что отмечено печатью и на Западе.—

Главный интерес в этом изучении сосредоточился на так называемом формальном методе; считая форму слова органически, нераздельно слитой с содержанием, а следовательно признавая всегдашнее взаимодействие их и нераздельность, мы тем не менее приветствуем и это течение в критике, поскольку оно углубляет изучение форм художественного слова. А. А. Потебня неоднократно указывал на влияние формы на содержание, сравнивая почерк с содержанием и перо с формой: последнее видоизменяет до некоторой степени первое.— Если первые томы нашего сборника почти исключительно разрабатывали психологическую поэтику А. А. Потебни и историко-сравнительную Ал-ра Веселовского,—то с течением времени пришлось естественно, в силу роста, захватывать попутно и нарочито и те вопросы, которые, хотя и с другой стороны, но подходили к ним верным, научным путем. Ведь самая верная и нужная заповедь для мысли, как еще отмечал А. Потебня—„не сотвори себе кумира“. Из этого не следует, однако, что мы не будем разрабатывать те научные проблемы, которые намечались вышеупомянутыми великими учеными; это наша всегдашняя заветная мечта и на будущее время,— лишь бы нашлись благоприятные материальные условия для выполнения ее, а сил и желания хоть отбавляй. Но мы не начетчики, мы охотно следим за ростом мысли, которая требует и изменений, поправок, а иногда и в корне видоизменяет.—Статьи, помещавшиеся в „В. Т. и П. Т.“, особенно в последних томах, вызывали замечания критики против нарушения якобы единства плана: если под таковым разуметь школьный план сухого логического порядка,—то это верно; но если смотреть на наш сборник, как на скромный научный журнал по вопросам психологии и теории творчества, имеющий посильной задачей дать отчет об интересных современных научных изысканиях в этой области как у нас, в России, так и на Западе,—то мы были и остаемся правыми в этом отношении.—

Так дело обстоит и с VIII-ым томом „В. Т. и П. Т.“ Правда, первая статья А. Васнецова, как отмечено нами подробнее в конце ее, несколько нарушает нашу систему; но, прежде всего, она позитивна,

поскольку автор, известный художник кисти, отправляется от своих наблюдений, переживаний,—чем пронизана вся статья,—а во вторых, его теории, даже не покоющиеся на опыте, могут быть сами по себе интересны.—Небольшие очерки о Пушкине М. Гершензона углубляют понимание творений великого художника, раскрывая значение образов его, как это полагается психологическому методу; тем же—психологизмом—проникнута и следующая статья, А. Горнфельда. В ней автор, характеризуя Д. Н. Овсянико-Куликовского, как ученого-критика, говорит вообще о методах литературной критики. Мы уже перенесли острый момент утраты дорогого нам всем Д. Н.; но и теперь, всякий раз как вспоминаешь о нем, жалеешь без конца, что он рано ушел от нас, далеко не исчерпав своих духовных сил.—

Очерки А. Белецкого, озаглавленные „В мастерской художника слова", распадаются на ряд глав, об'единенных единым вопросом—формально-стилистическим анализом поэзии. Изучать поэтическую технику, эволюцию поэтических стилей,—значит изучать и эволюцию того, что в критическом обиходе называется содержанием. Серию статей А. Белецкого, представляющих только первую часть задуманной им работы, можно озаглавить еще точнее—„технологией" поэтического искусства. Тема большая и сложная, и автор охотно назвал бы свою работу „корректурными листами" будущего труда, если бы это название не служило, по принятому обычаю, щитом от критики,—что совершенно не входило в его расчеты. Статьи А. Белецкого имеют целью, с одной стороны, ввести читателя в круг поставленных в последнее время у нас и на Западе вопросов изучения поэтической техники, с другой—указать ему широкие возможности разнообразных самостоятельных наблюдений и исследований. В части, вошедшей в состав данного тома, автор касается таких существенных и интересных проблем, как проблема выбора сюжета, создания действующих лиц, изображения человеческой внешности (литературного портрета), передачи прямой речи, изображения живой и мертвой природы. В дальнейших частях автор предполагает подробно остановиться на вопросах композиции литературных произведений и на процессе работы писателей над внешнею формой их, т. е. тем, что обычно мы называем слогом или „стилем" в узком смысле этого слова.—

Это продолжение составит, надеемся, часть IX-го тома вместе с работами Л. Булаховского, Е. Кагарова, Т. Райнова—а может быть, и старых сотрудников нашего издания—Е. Аничкова, И. Лапшина, К. Тиандера и Б. Сильверсвана.

Очень рады возможности поместить „Отрывки из Дневника" В. Короленко, так как талант В. Г., как критика, известен всякому образованному читателю.

Б. ЛЕЗИН.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ КРАСОТЫ.

„Ничего нет и не будет,
кроме бытия".
Парменид.

I. ОЩУЩЕНИЕ.

Пред вами прекрасный, идеально чистый кристалл горного хрусталя. Вы ощущаете его холод и тяжесть в руке; любуетесь блеском природных граней и переливами радуг, которые он отбрасывает, преломив и разложив в себе яркий луч солнца. При вращении кристалла,эти радужные звезды перебегают по столу, стенам, потолку. Это вызывает радостный крик ребенка, любующегося летающими по комнате радужными бабочками и старающегося поймать их. Любовь, радость, восторг, желание видеть перед собою любимый предмет, ощущать его,—вот психические движения, исчерпывающие полностью все воздействия на нас извне предметов восприятия, которые мы называем прекрасными. Чувства эти могут быть связаны с явлениями и ничего общего не имеющими с красотой. Можно любить очень многое и радоваться какой-нибудь находке, встрече с давно невиданным другом, придти в восторг от какой-нибудь метко сказанной фразы. Эти чувства остаются по существу такими же, как и при восприятии красивых явлений, и присущи, притом же, не одному только человеку. Если бы, действительно, кроме него, никто из живых созданий не обладал способностью любить прекрасное и радоваться ему, то что можно было бы сказать о пеньи соловья, прелестном оперении колибри или о бесспорно прекрасных формах некоторых животных? Или нужно признать, что способность—назову инстинкт—отличать прекрасное от безобразного присуща всем существам, или же не признать красоты ни в пеньи соловья, ни в роскошной расцветке хвоста павлина. Если человек любуется, как в солнечный день, на зеленом майском лугу, усыпанном одуванчиками, прыгает и выделывает забавные прыжки теленок около тут же мирно пасущейся матки, и как ребенок, смеясь, кувыркается среди цветов вблизи матери, поющей песню и занятой расстиланием для беления холстов на этом лугу,—то и человек, любующийся этой пасторальной картиной и оба наивных создания испытывают одинаковое чувство восторга и радости жизни. Для всех троих

природа и весь мир одинаково прекрасны. Нравиться, возбуждать восторг, любить, вызывать радость—может все прекрасное и во всех живых существах, только в разной степени, согласно ступени, какую занимает индивид в ряду живых существ.

Итак, элемент чувства в определении красоты стоит на первом месте. Но какого характера это чувство? Будет ли вполне правильным назвать его удовольствием или наслаждением? То и другое, несомненно, сродни ощущениям физиологического свойства, грубым и далеким от эстетики. Прекрасные же явления более улавливаются внутренним чувством глубокого удовлетворения. Любовь, радость, восторг—эти положительного характера душевные состояния более подходят к определению эстетических ощущений. Назовем эти чувства положительными и противуположные им—отрицательными. Согласно степени чувства, испытываемого в том и другом направлении, возможно предложить следующие качественные ступени об'екта в нисходящем порядке. Предполагаемые ступени приблизительны, между ними могут быть вставлены промежуточные, а равно не имеет значения, если их количество и сократить.

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ:	ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ:
Божественный	Некрасивый
Дивный	Грубый
Восхитительный	Безобразный
Прекрасный	Уродливый
Изящный	Отвратительный
Красивый	Возмутительный.
Безразличный	

К прекрасному, соединенному с „величественным“, вызывается восторг сильнейшего проявления. Кто был в Швейцарии и подымался из Шайдега на Ляубер-Хорн, тот никогда не забудет охватывающее зрителя чувство. Цепь альпийских гигантов: Юнг-Фрау, Эгер, Монах еще кутается в хлопьях ночного тумана; в ущельях и на снежных полях—холодная голубая цепь, но вершины уже розовеют в лучах утреннего солнца. Еще лежат в глубоких пропастях облака, бездвижные и седые. А там, на север, за ужасающей, разверзающейся под ногами пропастью Ляутер-Бруннена стелется синяя горная страна, не имеющая горизонта и как бы сливающаяся с утренним небом и далекими облаками. Молчание гор только нарушает грохот иногда свергающихся с Юнг-Фрау лавин да едва внятный, откуда-то снизу, доносится со стороны Ляутер-Бруненна шум водопадов. Чувство, охватывающее зрителя при виде этой картины, трудно определить. Уж менее всего подходит здесь „на-

слаждение". Сказать, что вид прекрасен—мало, дивный—тоже не вполне определит характер настроения,и только слово „божественный" даст представление о чем-то, из ряда вон выходящем.

Рассмотрим теперь найсильнейшую степень отрицательного. Положим, идя, вы нечаянно чуть не наступили на полуразложившийся труп лягушки; это вызовет чувство отвращения, и нервного человека заставить даже вскрикнуть. Но если кто-нибудь наткнется на зрелище отвратительное, оскорбляющее притом же нравственное чувство, то не иное определение, как „возмутительный", заставит впечатлительного человека закрыть руками лицо и бежать. Внутренний критерий как для положительного характера явлений, так и для отрицательного,—один и тот же: это врожденный инстинкт. Но что же соответствует в об'екте нашим суб'ективным ощущениям, положительным и отрицательным? Почему кристалл горного хрусталя в вашей руке радует вас? Почему, положив на стол, опять хочется его взять, любоваться, рассматривать подробности, пробовать его вес на руке, ощущать легкий холод блестящих граней, прикладывая его к щеке? Не имеет ли нечто общее ваше „ликование" с побуждениями исследователя, который бы, отломив частичку его, истолок в агатовой ступке и, с помощью реактивов, определил бы состав, количественный и качественный, входящих в него химических элементов? Или, не сошлись ли бы вы в основных побуждениях с физиком, который определил бы удельный вес кристалла? Наконец, тот геолог, который стальным молотком выломал из горной породы этот кристалл и определил углы образующихся его граней, не руководился ли теми же побуждениями, которые заставили вас в минуты отдыха рассматривать и любоваться кристаллом? Быть может, всех влечет красота? О, нет,—карабкаясь по скалам, труженик—геолог не для красоты старался над ним, и физик и химик далеки были от эстетических побуждений. Нельзя не обратить внимания на то, что здесь участвуют два психических акта: в восприятии красоты—созерцание, в труде же геолога и физика—любознательность, т. е. сознание; в первом случае—чувство, во втором—рассудок, но в том и другом случае одинаково руководит человеком „ощущение бытия", или, точнее, если скажем: „усвоение бытия". Поэтому приятен звук даже не музыкальный: коростель, кузнечик на лугах, стук дятла—в лесу; с любопытством мы провожаем даже бег удаляющейся лошади; нам всего дороже в мире бытие; ощущение или сознание его нам доставляет глубокое чувство удовлетворения. Это неизбежное свойство „познающего" нисходит по лестнице организмов в недосягаемую даль прошлого; на этой любви к бытию воспитаны все организмы. Развитие органов ощущений в эволюции живых организмов—это альфа и омега всего

живого. Познание мира—это путь развития ощущений. Среди одушевленных организмов*, не познавая мира, никто не имеет как бы права на существование. При каждом шаге природы вперед—читаем мы у Аристотеля—при каждой достигаемой ей ступени развития, она лучше понимается, яснее указывает на смысл своего бытия и яснее понимает сама себя. В начале она была как бы погружена в глубокий сон, без жизни, без мысли; мало-по-малу она находит себя, пробуждается и сознает сама себя". Самые нисшие организмы, еще до разветвления на животных и растения, носят в себе, так сказать, скрыто все органы ощущений, в дальнейшем постепенно выделяющиеся и дифференцирующиеся. Купаясь в сине-зеленых прозрачных волнах моря, возьмите в руки и всмотритесь в изящную медузу, еще не успевшую обезобразиться ударами волн о камни. Солнце блестит на ее стекловидной поверхности, оно пронизывает лучами все ее прозрачное тело. Вглядитесь, какая масса неожиданных подробностей. Розовые жилки, кружевная бахрома дыхательных органов, нежные, как вылитые из стекла нити и усики. Она еще не имеет выделенных органов ощущений; она видит и слышит, осязает всей поверхностью, всем своим прозрачным и нежным телом; эти ощущения смутны, минимально слабы, но они есть. Так же смутно и слабо ее сознание и воля, и они-то и гонят, толкают, принуждают к бытию. Даже цветок, повертывающий к солнцу свой прекрасный венчик, как-будто понуждается к тому тем же вечным инстинктом, движущим все живое по пути наибольшего вероятия к существованию, т. е. возможности ощущать свое бытие. Растение, проросшее в темном подземелье, вытягивает бледный и хрупкий свой стебелек к отверстию, из которого проходит дневной свет и, как бы ощущая его, выходит чрез него на волю, цветет и дает плоды. С самых первых ступеней лестницы организмов жажда жизни, вернее—„бытия", была единственным могучим рычагом, двигающим „всех и вся" в мировой эволюции к совершенствованию. Все, носившее в большей степени задатки этой жажды, вследствие естественного подбора, оставалось для „существования" и продолжало свой род; все же, лишенное привязанности к жизни,—гибло, исчезало и не продолжало себя. Сходно с тем, что как будто темная, кромешная бездна небытия вечно отталкивает, „отметает, гонит от себя, в непреоборимом стремлении заставляя все, во что быто ни стало, „быть". Ощущение бытия, любовь к жизни, ко всему сущему, радость тому, что „я есмь", существую,—вот, повидимому, тот клич, который послужит нам для определения понятия о красоте.

* Кристаллы некоторыми относятся к неодушевленным организмам.

II. ТЕОРИЯ ФОРМЫ.

Бытие—обнаружение идей в формах.

Аристотель утверждал: „где есть множественность, там и разнообразие, там и различные отношения между различными существами. Все существующее едино, и все единое существует.“ Исходя из этого положения, все существующее следует рассматривать как бесконечное скопление материальных и отвлеченных отдельностей с определенными свойствами или признаками. При этом эти свойства концентрируются около главного; они подчинены ему. Следовательно, каждая отдельность, во-первых, — „единство и цельность“. Второе же аристотелевское положение—„разнообразие“—делает ее различаемой и, если мы к этим двум основам прибавим способность к изменению и то, что каждая отдельность соответствует правильно составленному о ней понятию—тождественна ему*, то мы тем самым исчерпаем все основы существования всякой отдельности. Без этих условий, хотя и внешних, ничто не может существовать. Будем называть эту схему, по которой складывается все существующее, формой бытия и примем ее свойства: единство целого (устойчивость), различаемость, изменяемость и тождество с понятием—за ее основы.

Без идеи нет формы; последние являются только внешним выражением их; это—письменные знаки, посредством которых обнаруживаются идеи; без них сознание никогда не прочтет идей, скрытых в нем самом, образующих его и исходящих из него.

1. Единство целого. Всякая форма представляет собою нечто целое: свойства как бы стянуты к центру, они подчинены ему. Всякое твердое тело имеет центр тяжести, всякая мысль сконцентрирована около центра внимания. Аристотелевские выражения: „целое было раньше частей“, „первичность целого перед частями,“ „единство“—это признаки всякой формы; в простейших достаточно единства, выраженного повторением одного и того же элемента. Таковым является звук, слагающийся из определенного количества звуковых воздушных волн, число и т. д. Но формы могут быть и до бесконечностти сложными, например—человек. Его физическая сторона—бесконечная цепь соподчиненностей целому живому организму. Его психический мир это—абсолютно бесконечный океан отвлеченных форм, сводимых к нравственному началу—понятию о „должном“. Наиболее идеально выраженное единство формы обна-

* „Мысль тождественна с об'ектом мысли“. Парменид.

руживается в мыслительных наших приемах: обобщении и заключении; „грамматическое предложение"—идеальнейшая отвлеченная форма. В мире материальном можно указать как на наиболее выраженное единство целого—на шар. Кристалл хрусталя, послуживший нам об'ектом внимания в начале предлагаемого труда, потому идеальная форма, что его части подчинены целому и настолько постоянны образующие его плоскости, что если мы возьмем десятки, сотни, миллионы кристаллов горного хрусталя, углы, образуемые его плоскостями, неизменно останутся постоянными и основные оси кристалла пересекутся всегда под одними и теми же углами. Кристалл известкового шпата всегда ромб, кристалл поваренной соли—куб. Все части этих тел подчинены этим геометрическим фигурам. Вероятно и в дальнейшем, форма атома тоже ромбоидальна, кубична и т. д. И если кристаллы этих тел увеличивать до неопределенных размеров, то и тогда ромб и куб останутся неизменными. Это равносильно тому: какую бы мысль, самую гениальную или самую простую, мы старались выразить, она неизбежно сложится в форме грамматического предложения. Про форму можно сказать так: она есть то, к а к обнаруживается содержание или идея, а самую идею следует рассматривать как ч т о, обнаруживаемое формой. Так как вышеприведенные определения формы присущи всякой вещи, явлению, предмету, об'екту и т. д., то и будем считать эти понятия синонимами понятия „форма". Всякое явление и понятие прежде всего форма, нечто, ограниченное признаками, выделяющими это „нечто" из ряда других понятий и явлений. Об идее материальной формы Аристотель говорит так: „Вещество и форма синонимы силы и действия. Кроме того, то, что есть вещество по отношению к моей или другой форме,—например, мрамор, будучи веществом по отношению к статуе,—уже может иметь форму и свойственные ей качества; и у мрамора есть форма и свойства: он не абсолютно бесформен и неопределен. Мрамор есть уже форма составляющего его вещества, имеет определенный состав элементов, внутреннюю структуру, и так далее. Эти элементы в отдельности, в свою очередь, тоже имеют форму и т. д.* В заключение следует сказать: и сама материя—вещество, есть также форма с определенными свойствами, наукой точно установленными. Единство целого — краеугольный камень всего существующего, и поскольку форма едина сама в себе, постольку она остается неизменяемой и постольку существует. Все существующее стремится утвердиться в бытии, т. е. быть постоянным, вечным, будь это отрицательная форма или положительная—безразлично, и только влияние на нее других форм делает ее изменяемой.

* История философии Ф у л ь е.

Как мы увидим в дальнейшем, отрицательные формы, именно, те, в которых первичная основа, „угольность“, наименее выражена и тем самым не дает гарантий к дальнейшему их существованию и устойчивому бытию. Все, что несет в себе задатки смерти и разложения,—подвержено уничтожению.

2. Различаемость. Данная форма ограничена только ей принадлежащими признаками. Отсюда общепринятое выражение: „мир слагается из противуположностей“, так как при самом поверхностном взгляде на действительность, прежде всего обращают на себя внимание противуположности; свет—тьма, бытие—ничто, положительный—отрицательный; движение—покой и т. д. Противуположности наиболеее различаемы. Познавательные наши способности базируются главным образом на противуположностях. Мышление сначала устанавливает различия—это первое впечатление об'екта на суб'ект, и потом уже чрез сравнение отыскивается в них сходство—общие признаки; происходит обобщение. Поэтому, первые проблески сознания на лестнице организмов сначала проявляются во впечатлениях противуположностей. На нисших ступенях моллюски могут ощущать только тепло и холод; в дальнейшем развитии—свет и темноту. Ребенок сначала также реагирует на противуположные ощущения, как более резко разнящиеся.

3. Изменяемость. Всякая форма сама в себе постоянна, но, благодаря взаимодействию и влиянию на нее других форм, она изменяется. Если устранить возможность влияния и взаимодействия друг на друга каждой отдельности, то мы будем свидетелями длящихся в беспредельность времени, неизменяемых и косных форм и будем лишены жизни и движения. Единство целого (устойчивость) и способность к изменению—два равнодействующих начала формообразовательного процесса—являются альфой и омегой мирового творчества. С одной стороны, все стремится быть постоянным и устойчивым, с другой—все изменяется. В изменении и закреплении форм протекает жизнь. Изменяются как положительные, так и отрицательные формы. Но так как в мире нет ничего постоянного, кроме абсолютного, то третий принцип (изменяемости) становится властелином всего сущего. Ни одной материальной формы или проявления материи не существует неизменяемым; ни одной идеи, кроме высших и категорий неизбежностей, т. е. непреложных законов, нет неизменяемых. Кристалл горного хрусталя выветрится и рассыплется; а „идея человечества“, благодаря стремлению к совершенствованию,—чрез тысячи лет—мы не знаем в какой выльется облик. Воля—энергия в неудержимом вечном напоре понуждает сознание беспрестанно зарождать новые и новые идеи и осуществлять в

вечно изменяющихся формах. Из этого следует: каждая отдельность может быть рассматриваема, как видоизмененная какая-нибудь другая.* Большинство наших мыслей вытекают одна из другой, и всегда представляется возможным каждую видоизмененную считать обособленной и самостоятельной, если ее „различаемость" достаточна для того. В мысли, выраженной в форме предложения, внимание всегда может быть направлено на какую-нибудь часть его, и эта часть может быть выделена и, привходящая, пополнить основную; но и эта вторая, в свою очередь, может быть снова развита, и т. д. Бабочка, прежде чем дойти до прелестного, порхающего в лучах солнца создания, должна пройти две ступени: ползающую личинку и бесдвижную куколку; каждую из них можно считать за самостоятельную, а также и за метаморфозу бабочки на том основании, что различаемость их весьма существенная, но и в то же время каждая—только переходная ступень к бабочке. Художник, работающий над картиной целые годы, и изменяя свое произведение, наконец может прийти к заключению, что первоначальная картина была совершенно другой, чем то, что он сделал впоследствии. Тоже можно сказать и относительно литературного произведения. Теория Дарвина о происхождении видов, это теория наследственной преемственности признаков, измененных соответственно свойствам воспринявшего их индивидуума. Преемственное изменение—один из элементов творчества. Это третье свойство формы является „привходящим", так как в конце концов, все таки, остаются всегда неизменными только два первых: единство и различаемость. Для тесного ограничения области какой-нибудь формы достаточно нескольких существенных признаков, а далее может быть целый ряд привходящих, вытекающих из главных, или являющихся самостоятельными, но второстепенными, которые в свою очередь тоже могут быть распределены согласно своему значению на главные и второстепенные. Преемственность сводится к способности об'ектов к изменению. Необходимо иметь в виду, что всякое изменение неизбежно связано с переходными формами, т. е. с относительной преемственностью. Ничто не может изменяться скачками.

Неизбежное условие восприятия нами внешняго мира: тождественное соответствие об'екта и его понятия и представления составляет основу мышления и входит в теорию формы, как

* Единство физических энергий обнаруживается главным образом в способности перехода одной в другую: электричество переходит в теплоту, теплота—в свет молекулярное движение—в массовое механическое и т. д.

четвертое ее определение*. Если мы сравним познающего с зеркалом, то способность впечатления будет соответствовать зеркальной поверхности, а само изображение—способности составлять понятия и представления. Как тождественны об'ект с отражением, также должны быть тождественны об'ект и его понятие и представление.

Первые два свойства, единство целого и различаемость—следует рассматривать как основные или потенциальные, неизменно остающиеся всегда, тогда как изменяемость и тождественность с понятием и представлением могут быть рассматриваемы как привходящие или активные. Если мы вообразим на мгновение остановившеюся мировую волю—энергию, то будем свидетелями застывших форм, различаемых и единых в целом; содержание их останется неизменным, на подобие картины или скульптурного произведения. Только при напоре волевой волны снова последует формообразование, т. е. видоизменение, и получится ряд новых понятий и представлений. Пока можно сказать: первые два определения—функции сознания; третье и четвертое—функции воли—энергии. Вопрос об отношении основных принципов бытия: об'ективного или скрытого—сознания и воли—энергии, не входя в программу первой статьи, будет подробно рассмотрен во второй.

Если некоторые явления отвлеченного характера, повидимому, и не укладываются в категорию формы, то только потому, что не поддаются рассудочным определениям. Таковы, некоторыя внутренние чувства и ощущения, настроения, мимолетные впечатления и т. д., но, тем не менее, им нельзя не приписать единство целого и различаемость от других явлений. Физические силы, как найсильнейшие воздействия при образовании об'ектов, следует рассматривать также только, как формы энергии, проявляющиеся в материальном движении материи различного характера.

Искрящийся и переливающийся в лучах солнца кристалл горного хрусталя—материальная форма, которая, при помощи зрительнаго впечатления, во-первых, вызывает в нас определенное представление, а во-вторых, возбуждает чувство восторга и побуждает руку художника изобразить его очарование, а гранильщика—воспроизвести в искусственных кристаллах и граненых сосудах. Мы радуемся прекрасным формам и любим их. Кусок мрамора под рукой гениальнаго мастера вылился в дивные формы человеческого тела в бессмертной Милосской Венере. Мы любуемся стройным

* „Познавать—значит замечать единство в разнообразии, приводить явления к законам, менее общие законы к более общим; познавать—значит видеть все об'екты в их единстве, в их совершенстве и в их идее. Идея, кроме того, что она есть принцип бытия, есть так же и принцип познания". Так определяет Платон отношение познающаго к об'ектам.

и величественным зданием Парфенона. Подолгу стоим перед картиной с прекрасным исполнением и глубоким содержанием. Очарованы сложным и красивым орнаментом. Любимое место на высоком берегу реки, на обрыве, посещается нами охотно и летом и осенью и весной. Нам приятно созерцание далей и ближней рощи под горой и извивов зеркальной поверхности реки, и деревень, раскиданных то там, то здесь по склонам. Что же так настойчиво тянет сюда на берег и заставляет получать впечатления? Красота созерцаемаго. Но это не исчерпывает вопроса и задает еще более существенные вопросы. Что же сама-по-себе красота в об'екте, и почему именно красота радует нас, а не что-нибудь другое и, тем более, противуположное ей? Счастливое совпадение слова с понятием нам отчасти разрешает загадку: если в слове безобра́зный—антитезе прекрасного,—переставить ударение—безо́бразный, т. е. без образа, нечто, не имеющее формы, не имеющее цельного единства,—является в то же время как характеристика противуположного красоте. Нам вообще приятно усваивать формы с помощью ли сознания, созерцания, слуха, осязания или обоняния, например, когда мы любуемся цветами и нюхаем их. Нам приятен самый вид предметов, ощущение их. Нам нравится дерево, лошадь, зеленый цвет, красный и фиолетовый, звук; подобно слепцам, нам нравится ощупывать и гладить рукой поверхность блестящих твердых тел, вдыхать воздух, ощущать его запах и т. д., помимо того, имеют ли они какое-нибудь отношение к красоте или нет. Нам нравится рассматривать даже некрасивые предметы, даже безобразные, потому только, что мы „любим знать", усваивать предмет; проще говоря: нам нравится бытие. Но в области прекрасных явлений, кроме того, нас еще что-то усиленно радует, восторгает, влечет к себе и заставляет творить их.* Нет надобности долго останавливаться на том, чтобы доказать неизбежность наслаждения при восприятии красоты; оно есть условие, способствующее бытию. В постепенном ходе образования живых организмов вырабатывалось законом наследственности необходимое условие: положительное ощущение удовольствия при внешних воздействиях, способствующих существованию, и ощущение страдания (отрицательное ощущение)—при воздействиях разрушительных, угрожающих бытию. Наслаждение—это только приманка для того, чтобы понуждать все живое к существованию. Организмы, в найбольшей степени совмещавшие в себе это свойство, конечно, имели и больше шансов на существование. Наслаждение при физиологических отправлениях:—утоление жажды, голода и т. д.—совершенно того же свойства.

* Этот вопрос будет подробно рассмотрен в IV главе.

III. МИССИЯ ХУДОЖНИКА.

Всякая форма имеет нечто цельное, связующее; поэтому, в картинах принято ценить общий тон, концепцию и общую задачу; в противном случае, она становится вялой или пестрой и невпечатлительной.

Художнику—деятелю форм, живописцу, скульптору и архитектору известно, какое огромное значение имеет в его искусстве пространственная форма. Что-нибудь нарисовать—значит передать впечатление пространства наиболее ясно. Если художник изображает пейзаж,—он размещает на холсте изображения гор, лесов, деревень, рек так, чтобы зрителю передавалось ясно впечатление пространства между предметами. Для этого в его распоряжении линейная перспектива, воздушная, и перспектива градации красок. Пейзажист, так сказать, измеряет глазомером пространство верстами, портретист—дюймами и линиями. Чтобы нарисовать лицо, необходимо части его изобразить на бумаге так, чтобы они давали пространственное впечатление: расстояние глаза от носа, от губ, их рельеф соответствовал бы об'екту, который находится перед художником. Нарисовать—значит распределить части целого в пространстве. Насколько в художественном мире придается значение форме, можно судить по обилию „мертвой натуры" в музеях и на выставках. Какой-нибудь предмет, ничем не выделяющийся из ряда других, становится об'ектом для художественнаго произведения. Передать впечатление формы—великое эстетическое наслаждение; это значит: заставить видеть и наслаждаться тем, что ускользало от внимания при поверхностном взгляде. Об'ект, пройдя через интеллект художника, делается яснее. Художник подчеркивает его жизненную сущность и не видевшего заставляет видеть то, чего он прежде не замечал и не понимал. Прежде всего он дает единство целого—обобщение. Обыкновенно в житейской обстановке зритель воспринимает предметы по частям. Если он смотрит на проходящий трамвай, то видит его номер или окраску или сидящую и стоящую в нем публику, а не ставит задачей уловить впечатление от совокупности всех предметов, и только художник, с целью получить эстетическое восприятие, способен охватить „все сразу" и изобразить на полотне, со всей полнотой общего; в этом помогает ему способность к представлениям.

Если мы замечаем, что в предложении правильно выраженная мысль имеет центр внимания: подлежащее и сказуемое и затем подчиненные им части—дополнения и определения,—то аналогичное этому созерцание переданной художником общности целого в этюде

с натуры или картине потому доставляют удовольствие, что в том и другом случае, при получении „многого“, происходит экономия душевной нашей энергии. Сумбурность и несвязуемость „в общее“ художественного произведения и не логичная мысль нас тревожат и доставляют некоторое страдание, вследствие непроизводительной траты запаса нашей психической энергии и сопряженной с этим процессом бесплодной затраты вещества.

Всякая правильная форма легко и с удовольствием нами усваивается. А это, в свою очередь, потому так, что все с задатками, способствующими бытию—„едино в целом“. Следовательно, экономия душевных способностей, сопряженная с получением многого, нам доставляет удовольствие не потому только, что она просто „экономия“, а потому, что она является условием, способствующим устойчивому и „многому бытию“.

„Только об‘единенное разнообразие можем мы охватить“—говорит Аристотель, указывая этим на то, что необ‘единенное не дает понятия. Наш психический процесс такого свойства, что может об‘единить в целое только то, что об‘единяется в об‘екте. И об‘ект и суб‘ект, в этом отношении, совпадают. Гораций требовал разумной гармонии и строгого распределения частей для произведения искусства и поэзии. Блаженный Августин говорит: „Любя в добродетели мир, а в пороке ненавидя раздор, я замечал в первом единство, а в последнем какое-то раздвоение. В телах есть нечто прекрасное, само по себе, как нечто целое. Из противуположностей образуется красота всех вместе взятых вещей“. Следовательно, цельность общего присуща в частности—прекрасному и вообще—форме.

Если мы смотрим на прекрасное произведение резца и молотка гениального скульптора, то нас радует именно цельность фигуры, где никакая часть не мешает впечатлению от общего. Соразмерность частей человеческаго тела в классических статуях имеет вполне определенную математическую формулу соотношения величины головы, торса, рук, ног. Чтобы фигура казалась пропорциональной, необходимо соотношение головы ко всей фигуре, как 1 к 9. Следовательно, существует определенный тип для каждого живого существа, жизнеспособный, устойчивый, более или менее полностью олицетворяющий идею данного порядка. Красивые пропорции лошади, птицы—другие, чем у человека, у которого нельзя делать слишком крупную голову или слишком длинное туловище; только при устранении этих отрицательных условий получается цельное впечатление. Тогда не отвлекается внимание зрителя в сторону слишком большой головы или длинного торса; но то и другое

„во впечатлении“ уравновешены; соблюдена соразмерность частей, или гармония. Не находим ли мы и здесь подтверждения основного тезиса, что цельность общего—залог незыблемости форм? Кретинизм—большеголовие и микрокефализм—признаки идиотизма. То и другое—явления анормальные, враждебные бытию. Только гармоническое соотношение частей тела дает нормальный, жизнеспособный тип.

Всякое совершенное произведение подчиняет себе его части и дает впечатление общей гармонии или музыкального о б р а з а. В противном случае, происходит разлад, сумбур звуков, и не получается не только гармонии, но и цельного впечатления. Если литературное произведение дидактическаго характера не имеет основной руководящей идеи или начала, из которого не вытекал бы конец, то такое произведение становится неудовлетворительным и не будет иметь распространения, не заключая в себе главнаго признака—цельности, дающей право на существование всякой формы. „Поэма прекрасна, когда соразмерена в частях“—вспомним заключение Аристотеля.

Человек, быть может, и с богато одаренной натурой, но со способностями, идущими вразброд, в котором пороки и добрые намерения чередуют друг друга, не носит в себе задатков на долгое существование. Его сумбурная жизнь скоро сломит его и приведет к преждевременной смерти. В нем отсутствует связующее высшее нравственное начало, которое только и может дать твердую цельность и жизнеспособность его духовной натуре.

Когда мы любуемся стройным архитектурным зданием, то прежде всего обращаем внимание на соразмерность его частей и п р о с т о т у—что, в сущности, и есть цельность, не загроможденная лишними деталями; а это, при глубокой вдумчивости, в свою очередь, есть ничто иное, как предугадывание инстинктом распознавания прекрасного незыблемых основ бытия. При несоразмерности частей здание казалось бы разваливающимся; такой термин и существует у архитекторов, когда хотят указать на отрицательные стороны архитектурнаго проекта. Да и на самом деле, здание, построенное по такому проекту, дало бы осадку в более грузной части; пошли бы трещины, и зданию грозила бы участь развалиться. Не потому ли классическая архитектура останется навсегда идеальной архитектурой, в что ней более, чем в какой-нибудь другой, выражен символ незыблемости форм? Пирамиды Египта, поэтому, казалось бы, должны наиболее выражать этот тезис и считаться прекраснейшими произведениями архитектуры; но, не отвечая другим требованиям красоты (разнообразию), они являются односторонними ее выразителями.

Все, что способно быть рассматриваемым, т. е. воспринятым, как световое проявление материи, может войти в категории или прекрасного, или безобразного или безразличного по отношению к положительному или отрицательному зрительному ощущению. То же можно сказать и о звуковых проявлениях материи. Во что можно вслушаться, все то может войти и в вышеприведенные категории ощущений. Безразличными по отношению к красоте формы материи или проявления ее становятся, когда мы только у з н а е м их как „факт", т. е. когда при восприятии действует один рассудок.

Постижение формы, с помощью зрения и слуха,—главнейшая из граней кристалла красоты. Затем уже—глубокий инстинкт, выработанный наследственной передачей в продолжение миллионов лет, выделяет из них прекрасные и заставляет радоваться им, предугадывая в них незыблемые основы бытия, а художника в области искусства вдохновляет творить прекрасные формы.

IV. ОСНОВЫ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.

„Всякое изменение, всякое движение есть переход от возможности к реальности"—утверждает Аристотель; „потому, во всяком бытии, подлежащем изменению, следует признать два внутренних принципа: возможности, которые оно заключает в себе, или его силы и осуществление этих возможностей, или действие".* В переходе в о з м о ж н о с т и к реальности мы видим возникновение формы. То, что составляет реальность, т. е. уже совершившийся факт, есть н е и з б е ж н о с т ь, которая и есть, в сущности, само действие. Третьим условием возникновения форм станет то, что составляет предугадываемую положительную цель действия, т. е. д о л ж н о е. Эти три условия исчерпывают полностью возникновение формы, устанавливая незыблемость бытия. Все, что существует, иначе говоря „действует" на нас, как бытие, укладывается полностью в эти три категории понятий; назовем их о с н о в а м и д е й с т в и т е л ь н о с т и.

Всякое возникновение об'ектов действительности связано с движением. Деятельность—основа творчества, исчерпываемого полностью образованием новых об'ектов. Даже выражая мысль, мы только размещаем понятия, согласно их значению. Мышление основано на работе нервно-мозговых клеточек. Первичная магма—хаос было небытие, „ничто", хотя и относительное; в нем отсутствовало движение, необходимое для образования форм. Но и материю следует рассматривать как движение образующих ее элементов (электронов). Отсюда прямое заключение: материя немыслима без

* История философии Ф у л ь е.

движения; вернее, если утвердим, что движение есть неот'емлемое свойство материи; материи нет без движения. А если так, то бездвижность, косность, однородность, сплошность—являются антитезами образования форм, что одно и то же—бытия и творчества.

Как на привходящее условие формообразовательного процесса следует указать на ритм; периодические удары мировой воли—энергии, образующей формы*. Она, затрачиваясь на возникающую форму, как бы на момент останавливается и затем делает следующий удар; она расходуется, и за действием следует реакция до нового образовательного удара. Каждой волне мировой энергии соответствует отдельная форма бытия.

Явление мировой вибрации, как бы пульс вселенной—некоторые стремятся об'яснить тем первичным толчком, который получила космическая бесформенная масса вещества, образовавшая солнечную систему. По инерции, этот толчок продолжает свое действие и по сие время и будет продолжаться до тех пор, пока снова не настанет косное состояние, т. е. пока все не возвратится к состоянию первичной бездвижности и покоя. По Пифагору, колебание есть всеобщий ритм. Ритм или вибрация свойствена звуку, свету, теплоте, электричеству. Для определения понятия о красоте, как мы увидим впоследствии, это отступление от предмета статьи весьма важно. Ритм, размеренность движения, волнообразность и отсюда—стушеванность играют огромную роль в образовании красивых форм. Стихотворные формы речи основаны на ритме; музыка, танцы,—все роды искусства подчинены этой неизбежности.

Итак, путь, по которому направляется действие, образующее об'екты, как мы видели, слагается из следующих равнодействующих. Первая из них—возможность. Необходимо условие, дающее возможность совершиться чему бы то ни было; точнее, необходимо воздействие какой-нибудь другой формы бытия. Все складывается по пути наибольшего вероятия, т. е. в сторону наименьшего сопротивления. Уклон местности, твердость грунта, обилие воды и направление удара реки в берег являются условиями, изменяющими русло реки в том или ином направлении. Если одно из условий почему-либо изменится—река выберет другое направление. Если существует несколько побуждающих влияний или побуждений для совершения поступка, то он направляется или—под давлением более сильного, или—по тому, которое наиболее кажется нам подходящим, более нравственным, разумным или выгодным. Если человек повышенной нравственнности, то он предпочтет поступок нравственный, хотя и невыгодный; человек же с „сомнительным прошлым" выберет

*2-я статья предлагаемого труда.

противное. Если слагается умозаключение, то оно завершается в сторону наибольшего количества предпосылок, хотя, быть может, представляется возможность построить его и на меньшем их количестве и в другом направлении. „Войны ведут к уничтожению накопленных богатств и затрачивают массу непроизводительного труда, служат к огрубению нравов и уничтожают людей самых сильных и здоровых, являясь, поэтому, несомненным злом". Это одно заключение; другое, прямо противуположное ему: „войны необходимы, как периодические встряски народов для того, чтобы они не дремали; войны возбуждают к интенсивной деятельности, изобретательности и сохраняют, вследствие естественного подбора, наиболее сильные и даровитые нации, уничтожая слабые и мало одаренные и вырождающиеся; следовательно, они желательны". То и другое заключения—возможности. Теория Дарвина о происхождении видов потому является неоспоримой, что в основу образования видов животного и растительного царства она ставит „наисильнейшее воздействие", т. е., иначе говоря, формообразовательный процесс склоняется в сторону наименьшего сопротивления, хотя для образования того или другого вида, быть может, и представляется иной раз возможность образовать нечто другое.

Следующее условие для возникновения форм—неизбежность. В непрерывной цепи образующихся форм, каждая вновь являющаяся обусловлена предшествующей, и в свою очередь, обуславливает последующую; этот тезис в умозаключении выражается, как причина и следствие. Кислород воздуха, действуя при высокой температуре на уголь, производит его горение, т. е. разложение на газы; причина—действие кислорода на уголь, следствие—высокая температура и газы. Действие кислорода на отжившие частицы нашего организма через легкие производит теплоту нашего тела; первое—причина, второе—следствие. Светлое пламя костра—следствие действия раскаленных газов на свободные частицы угля, уносимые течением воздуха. Почему одна и та же форма постоянно вызывает одни и те же формы. Вопрос равносильный вопросу: почему a+b=a+b, не имеющему смысла, так как соотношение причины и следствия—закон логики, разума. Когда в поступках и мыслях человека начинает проглядывать несоответствие причины со следствием, то обыкновенно говорят про него, что он лишается рассудка—сходит с ума; следовательно, постоянное соответствие причины и следствия есть простое проявление разумности. Физические силы—главнейшие причины видоизменения материальных об'ектов—являются только разновидностями энергии, т. е. ее формами, и эти виды энергии, влияя друг на друга и на тела, порождают новые формы, и т. д.

Перерыва в процессе мироздания нет: ничто не может явиться само-собой, не вызванное предшествующей формой, и ничто не может в том же порядке прекратиться, не вызвав последующей. Ничто не может существовать, как свершившийся факт, не входя в категорию какой-нибудь неизбежности, т. е. закона. „Все живое умирает"—вне этого заключения никаких иных возможностей нет. „Чтобы существовать, необходимо иметь кров и пищу", и как бы мы ни старались избежать того и другого,—нам возможности для этого не представляется.

Все законы—суть неизбежности. Чтобы выразить удобопонятно мысль, необходимы подлежащее и сказуемое. Следовательно, присутствие предмета суждения и его определения являются логическим законом для выражения всякой мысли. Законы или категории неизбежностей являются и наисильнейшими воздействиями при образовании форм. В примерах условного умозаключения о войне, если скажем, что в том и другом случае убыль сильных и здоровых представителей ведет к вырождению человечества и что войны являются продуктом современного, весьма несовершенного общественного и государственного строя и отсутствия твердых международных законов, то этим самым введем заключение в категорию неизбежностей и, стремясь сохранить себя и сделать жизнь счастливой, человечество должно будет придти когда-нибудь к такому общественному строю, при котором войны станут невозможными, а для этого прежде всего нужно всей силой воли, всем сознанием постигнуть истину: „относись к ближнему, как к самому себе".

Неизбежность, необходимость следовать принуждениям не только доставляет нам страдание, насилуя нашу волю, но она же является и источником нашего покоя, т. к. неизбежность самого бытия, блага,—эти идеи дают нам уверенность в крепости и незыблемости нашего существования. Не будет ошибочным суждением, если скажем: самой близкой к истине будет та философская система, которая более удовлетворительно докажет, что мир не может не быть, что он неизбежен.

Третьим условием возникновения об'ектов является должное*, эта предугадываемая или желаемая цель всего сущего. Цель может быть только там, где есть самосознание, т. е. в тех областях, где действиями руководит разум. В области поступков человека „должное" имеет исключительную власть. По отношению к природе мы не можем применить принцип благой цели помимо бытия—в бытии благо, а следовательно, и цель всего сущего. Если река выбирает

* Вопросу о должном посвящены XII и XIII главы.

Библиотека СЭН

то или иное направление, то, помимо возможного и неизбежного мы не имеем ничего, что бы могло указать на предугадываемую благую цель, помимо самого существования рек.

Если нам кажется, что мы поступаем, согласно нашей воле, желаниям, страстям и помышлениям, то и тогда ответом в действительности бывает то, что возможно, неизбежно или должно. В большей части нашей жизни мы не принадлежим себе.

Если мир принять за материальную форму, то основы действительности выразятся в таком порядке. Возможному соответствует материя, как наиболее подходящее условие, при котором мыслимо бытие, т. е. осуществление или об'ективация идей в формах; неизбежному соответствуют законы, управляющие миром; должному, как руководящему началу,—вечные, высшие идеи блага, неизменяемые и служащие всеобщей целью и причиной совершенствования, т. е. эволюционного изменения вселенной. Следовательно, третье является связующим звеном первого и второго и центром всей формулы. Вопрос об отношении идеи к действительности подробно будет рассмотрен во второй и третьей статье предлагаемого труда.

Формы в области человеческого творчества: в мысли, в искусстве, в технике и общественном строе и т. д., всецело входят в категорию „должного". Без этого условия немыслимо творчество. Вне области человеческой деятельности, как было упомянуто выше, прекрасное и благо являются только неизбежными условиями для совершенствования, они участвуют, как факторы эволюционного мирового движения.

По отношению к художественному творчеству, категории основ действительности выразятся в таком порядке. Возможному соответствует талант художника,—а главное—способность к представлениям. „Больше себя не создашь"—выражение, вполне здесь уместное. Только в степени этой возможности он и может творить. Если талант недостаточен, то он может быть развит, как и всякая способность, последовательным упражнением и совершенствованием. Всякое художественное произведение соответствует уровню художественного развития автора. „Неизбежному" соответствует то, что художественным произведением может быть только ясно выраженным: в нем неизбежно присутствие впечатления—именно того, которого добивается художник. Сюда входит техника, мастерство и способ выражения, вообще „искусство", понимаемое в смысле „умения". Если это условие не соблюдено,—произведение делается пустым местом, не существует. И, наконец, „должному" соответствует „содержание", понимаемое в широком значении, как внутренний

художественный образ. Произведение должно охватывать наиболее обширный круг явлений, оно должно открывать новые области знания, творить поистине новые формы и тем самым указывать „познающему“ путь для самосознания, а следовательно, и для постижения мира. Оно должно выбирать существенное, служить высшим идеалам человечества и возбуждать глубокое чувство поэзии и, наконец, быть „прекрасным“ художественным произведением, цельным, не имеющим ничего лишнего.

По отношению к творчеству мысли основы действительности выразятся в таком порядке:

ВОЗМОЖНОЕ.

Обоснованная мысль. Постановка вопроса. Предмет суждения. Нельзя обсуждать то, что не имеет достаточного для того предлога или основания.

НЕИЗБЕЖНОЕ.

Ясное представление.

Индуктивный и дедуктивный способы мышления. Доказательства, посылки—необходимые условия для того, чтобы последовало основательное заключение. В эту категорию входят все мыслительные приемы и, главным образом, логика и синтаксис. Мыслить—значит подчиняться неизбежным законам логики.

ДОЛЖНОЕ.

Истина, идеал—в области высших категорий познания: религии, философии, нравственности, общественности, в искусстве; в более конкретных областях знания—правда, достоверность, соответствие или тождество с об‘ектом суждения, имеющимся в действительности. Само собой очевидно, что это третье условие является неизбежным для первых двух, связующим звеном. Не предугадывая должное, т. е. истину, никакая мысль не может возникнуть.

Опыт в области научного мышления ничто иное, как нащупывание или регистрация условий, при которых может произойти известное явление—это возможность данного явления. Если таковые условия найдены и если после комбинации их происходит явление, значит, эти условия для него становятся неизбежностью и входят в его закон. Всякий результат умозаключения—утвердительный или отрицательный—есть уже должное, так как он служит для подтверждения истины и является целью, в особенности в том случае, когда опыт производится в подтверждение какой-нибудь гипотезы.

Как всякая категория понятий, и условия образования об'ектов имеют стушеванные границы. Представляется иногда затруднительным подвести явление под ту или иную категорию основ действительности. Если все совершается по путям возможного, неизбежного и должного, то что же представляет собою „случайность"? Она как бы устраняет первое и сразу становится свершившимся фактом. Но всем известно ходячее изречение: „в природе нет скачков". Формы бытия обуславливаются одна другою; пустот и перерывов нет; в потоке действительности все изменяется от причины к следствию. Случайностью мы называем то, когда нам неизвестна причина свершившегося или происходит что-нибудь выдающееся, а главное, когда что-нибудь „случается" наперекор нашим ожиданиям, желаниям и расчетам—неожиданно. Когда сознание указывает по неведению не тот путь, какой предшествует свершившемуся факту или „вовремя" его не угадывает. Случай бывает счастливый и несчастный. „Слепая судьба тому причиной"—утешает себя насчастный и оправдывается счастливый. Из этого только следует, что ни тот ни другой не обладают даром предведения. Иное дело „жребий", когда из целого ряда условий сознательно выбирается один „наугад", и тогда понятие „случайный" приобретает значение в полном смысле слова „неожиданный", случайный. Событие как бы перескакивает „возможность" и сразу, благодаря нашей доброй воле, становится фактом, т. е. вступает в категорию неизбежного. Ничего подобного в природе нет. Жребий же, понятие, употребляемое в смысле судьбы и „рока", явление того же порядка. Непредвиденные обстоятельства приводят к тому или иному событию, просто по неведению того суб'екта, с кем это случится, но по причинам, лежащим в нем самом. Быть-может, человек этот „недальновиден"—неудачник, а чаще—„такая линия", „на роду написано" быть человеку таким, а не иным. Такова его „общая внутренняя форма", таков, так сказать, общий знаменатель всех его внутренних и внешних, образующих его, как личность, обстоятельств. Один человек счастлив, другой неудачник, один одарен, другой бездарен или слабоумен, а третий родится с душевным или физическим недостатком—таков жребий, судьба... „Юдоль—имя тебе, жизнь!"

V. КРАСОТА, КАК ВОЗМОЖНОСТЬ НАИБОЛЕЕ УСТОЙЧИВЫХ ФОРМ.

В теоретической астрономии геометрические начертания наиболее изящные, являются при образовании небесных светил и их спутников в то же время и наиболее устойчивыми. Шар—наиболее уравновешенная форма тел—все небесные светила, поэтому, шарообразны. Если

вы возьмете в руку тяжелый шар, идеально вылитый из богемского хрусталя, переливающийся на поверхности цветами радуги, то вам долго не захочется выпустить его из рук. Он чарует ваш взгляд простотой и изяществом; вам приятно охватывать пальцами блестящую круглую его поверхность. Он напомнит тот водяной шар, который супруга Брамы образовывала нежными руками из вечных струй Ганга, когда спускалась с неба на землю за водой. Шар—эмблема вечности не потому ли, что он представляет собою наиболее уравновешенную из материальных форм? Шар и круг, как нам известно, в украшательном искусстве—архитектуре и орнаменте, занимают первенствующее место. Полусфероид венчал римские и византийские храмы; римские своды и арки—полуциркульны и т. д. Все говорит за то, что сферические поверхности и части окружности являются как наиболее изящными, так и наиболее устойчивыми потому, что они симметричны, т. е. уравновешены как во впечатлении, так, равно, и в форме.

Взглянув кругом себя в комнате, в которой вы находитесь, ваш взгляд невольно обратит внимание на то, что большинство предметов имеют прямоугольные очертания квадратов, параллелограммов—правильных геометрических фигур, а они, как известно, все симметричны, так как образующие их прямые расположены симметрично. Окно, дверь, картина, стены, потолок—прямоугольны *. Эта форма, будучи наипростейшей и устойчивой, в то же время является и наиболее пригодной (удобной). Если на горизонтальной поверхности стола заключить в бумажное кольцо неправильной формы плотно друг к другу расположенные шарики, то, при сотрясении стола, это кольцо примет очертание правильного круга, что ясно показывает стремление шариков занять положение в форме, наиболее изящной, симметричной, простой и устойчивой. Ячейки пчелиных сот почти математически правильные шестигранники. Графическое изображение молекулы, с симметрично расположенными атомами принадлежит наиболее устойчивым соединениям, и лишь только ввести в него новое химическое тело,—в изображении молекулы теряется симметричность, и соединение распадается на два или несколько самостоятельных химических соединений. Если водить смычком по краю стекла, на котором равномерно насыпан песок, то он расположится симметричными фигурами вроде орнамента. Симметрия же, как известно, элементарное свойство красоты. Кристаллы снежинок—кого не приводили в восторг! А они все представляют собою удивительно стройную, почти математи-

* Большинство архитектурных зданий представляют в основе цилиндр, куб или прямоугольную призму.

ческую симметрию линий и плоскостей в разнообразных сочетаниях. Любой художник позавидовал бы такой фантазии, создающей причудливые звезды. Все кристаллические системы минералов симметричны, в особенности — правильной системы, характерным представителем которой является алмаз—самое твердое и тяжелое из тел, а, следовательно, и самое устойчивое. Его кристалл вот уже не одну тысячу лет повторяет себя на станке гранильщика, обрабатывающего драгоценные камни; он искусной рукой создает искусственные кристаллы. В мире органическом замечается та же последовательность; тезис гармонической уравновешенности частей в целом, как наибольшее вероятие к существованию—неизбежно и в этой области руководит образованием форм. В животном и растительном мире симметрия подчиняет себе асимметрию. Стоит развернуть прекрасный альбом Геккеля: „Красота форм в природе", чтобы убедиться в справедливости этого заключения. „Природа вскармливает в своем лоне—читаем в предисловии—неисчерпаемое количество удивительных созданий, которые по красоте и разнообразию далеко превосходят все созданные искусством человека формы. Произведения природы, подражание которым положило начало творческому искусству человека, принадлежат, понятно, к тем высшим группам растительного и животного царств, с которыми человек постоянно приходит в соприкосновение, а именно— к цветковым растениям и позвоночным животным. Напротив того, для большинства людей, почти или совершенно неизвестна неизмеримая область низших животных, которые таятся в глубине моря или, вследствие своей малой величины, остаются недоступными для невооруженного глаза. Большая часть этих скрытых красот природы обнаружилась только после подробных исследований в XIX столетии".

Во всех этих живых формах тезис разнообразия, соединенного общностью целого, выражен с поразительной ясностью. „Особенно богато своеобразными, странными формами обширное царство протистов, или однокамерников—указывает Геккель—тех простейших организмов, все тело которых состоит из одной только клеточки. Это радиолярии, камерники и инфузории между животными и кремневые водоросли, космарии и перидинеи—между простейшими растениями". Некоторые из вышеприведенных микроорганизмов почти повторяют снежинки; так, акантометриды, акантофракты для неопытного глаза могут, на первый взгляд, показаться снежинками в виде звезд, розеток и т. д. Эти стройные, изящные создания—все симметричны, они строго уравновешены в частях. Не будет преувеличением, если назвать весь в совокупности

растительный мир высших форм: многодольные, двудольные и однодольные растения—прекрасным, так как симметрия при бесконечном разнообразии здесь выражена более чем где-нибудь. Лепестки цветов, части листа у растений симметричны. Такое расположение и наиболее жизнеспособно. Части листа, например, в таком виде дают возможность листу висеть правильно и более удобно для восприятия лучей солнца и стока дождевых капель, смывающих с него сор и пыль, препятствующие его дыханию. Стройный ствол дерева или стебель растения, крепко уравновешенный симметрично расположенными ветвями и листьями, держит то и другое в вертикальном положении, при котором растение и может существовать, не сваливаясь на землю. Естественный подбор отметает непригодное и оставляет то, что носит больше задатков к возможности существовать—основной тезис теории Дарвина. Лепестки цветов, как нежные персты рук, расположены, как бы нарочно для того, чтобы удобнее улавливать лучи солнца; они и поворачиваются вслед за его движением по небесному своду. Бесконечно разнообразные по форме и краскам цветы растений, эти безмолвные друзья человека, сопровождающие его на брачный пир и в могилу, не являются ли, поистине, эмблемой прекрасного! Не служат ли они для художника неисчерпаемым материалом в его творчестве в области украшательного искусства именно потому, что цветок в большинстве случаев архитектурно симметричен. Растительный орнамент не исчезнет, доколе человек способен будет творить. Цветок лотоса в глубокой древности служил образцом для капителей могучих колонн египетских храмов, а коринфская капитель издревле олицетворяла пальму или ветвистое на вершине дерево.

В животном царстве симметрия, как элементарное свойство красоты и, в то же время, как наибольшая возможность бытия,—проявляется повсюду. Нельзя представить жизнеспособное животное однобоким, на трех ногах и т. д. В том и другом случае оно было бы неустойчиво; трудно было бы соблюдать равновесие. Поэтому-то, при образовании видов животного царства, закон симметрии так непреклонен. У насекомых, рыб, птиц, пресмыкающихся, млекопитающих каркас—скелет постоянно симметричен. Всюду тезис гармонической уравновешенности частей в целом—руководит образованием форм. Устойчивые формы бытия—спутники прекраснаго,—тезис, одинаково применимый и к понятию о добре, так как формы зла неминуемо в своем развитии всегда несут уничтожение, распад и развал и никогда не сопровождаются совершенствованием. Они временны, скоропреходящи, и удел их—исчезать во времени и пространстве. Зло как бы активно стремится к отрицанию бытия.

„Всякое благо имеет своим источником—говорит Пифагор—единство и порядок; всякое зло имеет начало в разделении и диссонансах; добродетель есть гармония".

Здесь уместно упомянуть о ходячем мнении, что все изящное и нежное хрупко и непрочно. Представьте остров под тропиками с роскошной экзотической растительностью, попугаями ярких цветов, райскими птицами и красивейшими представителями человека. И вдруг этот остров, вследствие вулканических причин, после катастрофического землетрясения, распался бы и погрузился на дно океана! Разве все живые прелестные создания, обитавшие на нем, погибли бы оттого, что были прекрасны? Если грубые пальцы нечаянно раздавят изящную крохотную голубую бабочку, то ведь это случится не потому, что она прекрасна. В вопросе о красивых формах массы материи не берутся в рассчет, а имеется в виду только одна форма, т. е. соотношение частей и целого. Если бы считать устойчивыми массы, только по величине, то более крупные представители животного царства были бы и самыми надежными в смысле права на существование, но ведь и слон гибнет в потоке наводнения, и планеты рушатся под ударами супротивных твердых тел. Когда же хотят сказать, что изящные и хрупкие „человеческие натуры" не выдерживают напора действительности, то это, в сущности, сводится к тем же массовым давлениям действительности; а против них, как мы видели, наиболее способны противустать натуры уравновешенные, в которых душевные качества развиты наиболее разнообразно и соединены центральным стимулом—нравственностью. Натура нежная и изящная обычно не заключает в себе главного—силы воли; она односторонняя и мало приспособлена к борьбе.

VI. СУБ'ЕКТИВНЫЙ КРИТЕРИЙ КРАСОТЫ.

Пред вами на столе лежит груда мозаических камушков всевозможных цветов, а их в мозаическом искусстве сотни. Лежат они в беспорядке и не производят впечатления, кроме как „ярко-пестрой груды", не лишенной, впрочем, некоторой прелести. Но вот, художник разбирает ее по цветам; вы видите пока разнообразные цветные грудки или плоскости, состоящие каждая из одного цвета. Ваш взгляд уже воспринял их с большей легкостью и даже удовольствием, но целого еще нет; еще не получается зрительного впечатления, удовлетворяющего потребности глаза. Постепенно рука художника разбирает эти цветные кусочки и на плоскости раскладывает в стройный орнамент. Цвета, не привлекавшие ваш

взгляд, вдруг загорелись, пополняя друг друга; извивы линий приковали вас; золотой блеск фона, оттенившего орнамент, радостно заблестел в искрящихся камушках; темная зелень виноградных листьев, фиолетовые гроздья винограда, вьющиеся ветви и усики,— все это слилось в причудливый орнамент. Разнообразие линий, цветов, оттенков соединилось в нечто целое, радующее взгляд потому, что в этом, повидимому, маловажном явлении, помимо нашего ведения, улавливается прообраз всего сущего—единство целого. Все в мире по возможности стремится складываться в формы, в которых разнообразные части согласованы. Как приводит в восторг остроумная новая мысль, составленная из отдельных, логически связанных, понятий, так же и орнамент уравновешенным соотношением частей радует наш взгляд. В первом случае руководит разсудок, во втором—чувство. Всякая мысль по стольку мысль, поскольку она логична; всякая форма постольку форма, по скольку она связана в целое, и орнамент тогда прекрасен, когда наиболее выражает эти основы. Основы математики суть основы логики. Математические формулы—рассудочные орнаменты. Критерий мышления—логика; но что же равносильное определит соотношение частей целого, при котором предметы становятся красивыми? Пифагорейцы старались выразить законы красоты в математических формулах; для них звучала музыка чисел. Но нужно ли заботиться о необходимости присутствия математика, который бы установил величину линий и плоскостей, напряжение цветов, соотношение количества звуковых волн в музыке в их красивых сочетаниях, когда в нас самих сидит великий математик—инстинкт распознавания прекрасного, вложенный самой природой? Для нас важен самый психический акт, определяющий эту уравновешенность. Если положить рядом две полоски бумаги—одну, окрашенную красной киноварью, а другую—ярь-медянкой, то мы такое сочетание не найдем красивым, т. е. сгармонированным; каждый в отдельности взятый цвет усваивается легко и приятен для глаза, но взятые вместе они беспокоют глаз: красный будет тянуть напряжение зрения к себе, зеленый в свою сторону; выходит как бы спор, раздваивание впечатления и настолько сильное, что даже неприятно смотреть. Наш экономический запас душевной энергии как бы напрасно тратится на примирение непримиримого, и быстрая затрата нервно-мозгового вещества на эту работу, доставляет нам некоторое страдание (неприятное ощущение). И для того, чтобы устранить эту „неприятность", необходимо постепенно потушить интенсивность цвета одного, или обоих до тех пор, пока не получится впечатления, успокаивающего глаз. Для этого придется цвет киновари смягчать в сторону оран-

жевого, а цвет ярь-медянки в сторону желтого, или оба потушить введением какой-нибудь нейтральной краски в роде натуральной умбры или жженой кости или, наконец, ослабляя интенсивность того и другого и смешивая с другими красками, производить „изменение“ до тех пор, пока неприятное для глаза ощущение исчезнет. Вычислять же, при каком количестве световых волн сочетание получится приятным—вопрос физики. Несомненно, это величинное соотношение есть, и даже больше: оно одинаково, или приблизительно одно и то же для всяких красивых соотношений; будь это звук, сочетание линий или плоскостей—формула будет одна. Но для нас важно об'ективное начало, вложенное самой природой—о п р е д е л я ю щ и й и н с т и н к т. Миллионы лет прошли, прежде чем выработаться этой способности. Постепенное совершенствование видов животного царства совершенствовало и эту способность, пока человек на высшей ступени организмов не выразил ее в формах, без преувеличения, бесконечных. Скоплялось то, что и было с а м о б ы т и е. Природа творила себя, так как чувство к красоте и есть, как мы видели, способность угадывать соотношение, наиболее жизнеспособное.

VII. РАЗНООБРАЗИЕ.

Не поражены ли мы безбрежным океаном разнообразия в мире! Не трепещет ли мысль пред бездной неповторяющихся никогда форм материи! Если сидеть всю жизнь на берегу моря, желая уловить буквально повторенную когда-нибудь волну, то никогда не дождаться этого момента—новая волна, новая форма. Если одна, казалось, и совпала бы с когда-нибудь бывшей, то только „повидимому“, так как в деталях она все же другая. Изгиб гребня, узор сбегающей с него пены, фонтаны брызг делали бы ее непохожей на когда-нибудь бывшую. Никогда не умолкающий на земле прибрежный гул и грохот морских волн—непонятным языком вечно будет говорить об этой тайне... В беспредельном многообразии волн как бы „некто“ стремится выразить, найти себя, вечно неудовлетворенный найденным выражением и снова, и снова жаждет видеть себя в новых формах... В дубраве вы не найдете ни одного листа, который бы повторил другой. Если бы совпали очертания, то при этом могут не совпасть другие подробности: направление и узор жилок, цвет, изгиб и т. д. Ни одного цветка на лугу вы не сорвете, который бы повторял другой; ни один колос в поле не является тождественным другому; ни один живой организм, за исключением самых низших, в роде бактерий, не повторяет себя буквально, и чем выше по лестнице организмов стоит индивидуум,

тем разительнее это несходство. Разнообразие форм материи бесконечно. Другая грань кристалла красоты и есть разнообразие. Радость, испытываемая при этом,—то же радование бытию. „Бесконечен мир, бесконечны формы, образующие его, нет пределов бытия...“

„Я радуюсь, что существую в бесконечном разнообразии!“—как бы восклицает „познающий“, созерцая мир и усматривая в нем, как его признаки, разнообразие, об'единенное в стройные группы в прекрасном.

Итак, если гармония в разнообразии есть условие красоты, то, само собой, однообразие, монотонность противоречат ей с одной стороны, а сумбурность, несвязность, пестрота не отвечают другому ее требованию—единству целого*. Если пред нами здание, у которого все четыре фасада повторяют друг друга, то нам такое здание не понравится; таковы пирамиды Египта. К ним влечет нас огромный интерес исторический, а затем—размеры. Они не дают пищи для нашей потребности созерцания. Нам хочется видеть многое, а мы видим одно и тоже, повторенное буквально четыре раза. Потребность „многого бытия“ вечно тревожит нас и толкает на новые и новые испытания. Поэтому, хотя симметрия и является простейшим и основным принципом красоты, но она в произведениях искусства всегда уступает место разнообразию. Нельзя делать орнамент, в котором обе половины буквально повторяют одна другую, хотя в нем уравновешенность почти физическая, но она не отвечает другому требованию красоты—разнообразию; поэтому, художник, создавая орнамент, всегда старается нарушить скучную симметрию и при общей стройности орнамента дает отклонения и подробности, устраняющие этот недостаток. Если картина, музыкальное или литературное произведение повторяют в себе один и тот же мотив, то такого характера произведение искусства нельзя назвать совершенным и в смысле содержания и в смысле художественной цельности. Представим другое. Пусть рядом со зданием, повторяющим все четыре фасада стоит другое, с разнообразными фасадами, испещренное надстройками всевозможных стилей; „ни складу, ни ладу“—как говорится; пестрота, сумбурность—и ничего больше. От такого произведения архитектуры захочется отвернуться. Внимание зрителя в этом случае разобьется на массу центров, и будет удручать душевное напряжение излишней затратой энергии, стремящейся об'единить необ'единимое. Нет цельного—нет формы. Если пред вами человек,

* Разнообразие вытекает из второго определения — различаемости, так как только при разнообразии признаков явления наиболее разнятся друг от друга; единство же целого, как свойство красоты, само-самой соответствует первому определению.

который заключает в себе массу склонностей; быть-может, он даже талантлив, но мечется туда-сюда и ничего не может довести до конца и сказать своей жизнью что-нибудь определенное; про такого скажут: „не все у него в порядке“, намекая тем на его ненормальность и предрекая ему дурной конец. Такая бессвязность натуры, следовательно, одного характера с отсутствием цельности общего, необходимой, вообще во всякой форме. Когда нет общности целого,—форма распадается, или она не существует. Если общество состоит из людей только исключительно занятых едой, питием, размножением и умиранием, не освещенное никакими более сложными и высшими потребностями, то таких людей называют обыкновенно дикарями и обрекают если не на вымирание, то на ассимиляцию с более культурными народами, т. е. в том и другом случае—на исчезновение, указывая тем на то, что только многообразие человеческих стремлений и потребностей и дает право на существование. С другой стороны, если общество, очень сложное по потребностям с крайне неравномерным распределением богатств среди его членов, дифференцированное во всевозможных специальностях, с разнообразными оттенками образующих его групп людей, не связано условиями, гарантирующими порядок и прогресс, то не нужно быть пророком, чтобы предсказать недолговечность подобного соединения людей*. Глубокий инстинкт предугадывает задатки к незыблемому бытию даже в символах, какими являются красивые формы, заставляя радоваться в них этим основам, подобно тому как рассудок указывает на те же основы в других явлениях, чуждых эстетическим восприятиям и вводит их в категорию добра. Но не напрашивается ли вопрос: если прекрасные формы характеризуются гармоническим отношением разнообразных частей целого, что сводится к общности целого, то об'единение во впечатлении мало красивых или безразличных элементов тоже, повидимому, должно дать красивую форму и доставлять эстетическое наслаждение. В неодушевленных предметах — всегда. Из бесформенных и даже уродливых глыб и скал образуется красивый горный пейзаж. Безразличная по красоте растительная клеточка образует весь растительный мир, который поистине может считаться весь в совокупнсти прекрасным. Из ничего не представляющих в отдельности мозаических камушков составляются великолепные картины и орнаменты. Наконец, очень красивые по краскам и живописи картины, в сущности, состоят из ничего не представляющих „мазков кисти“. Случается, скопление отрицательных внешних признаков дает отрицательное

* Разнообразие в единстве—условие постоянства и устойчивого равновесия. Спенсер.

общее впечатление; но здесь причиной являются совершенно посторонние обстоятельства. Когда животному, в качестве самозащиты, необходимо принять безобразный или „устрашающий" вид, красота уходит на второй план. Отвратительный вид жабы не внушает аппетита ни аисту, ни цапле и тем спасает ее от постоянно грозящей ей участи быть с'еденной. Ее бородавчатая, слизкая поверхность цвета гнилой коры дерева, неуклюжие формы, неповоротливые движения—в сложности дают жабе безобразный вид. Получается цельное отталкивающее впечатление. Животные, обладающие сильными органами защиты: рогами, зубами, жалом, не нуждаются в в подобных способах защиты и в большинстве изящны, гибки и элегантны. Признавая отклонения, необходимо постоянно иметь в виду, что когда цельность впечатления нарушена, предмет не произведет впечатления красивого, будь образующие эту внешность элементы красивыми или некрасивыми—безразлично. Никогда здание не покажется красивым, если состоит из несвязных, быть может и красивых подробностей. Лицо не будет красивым, если даже в отдельности взятые глаза, губы, нос и красивы; но если они сидят на лице плоском, как блин, и голове, круглой, как тыква, то исчезает и прелесть деталей.

К главе о разнообразии необходимо отнести новизну и оригинальность, считающиеся признаками красивых форм. Это само собой ясно, когда в понятии о красоте за разнообразием мы утвердили главенствующее значение. Если что-нибудь повторяется, то это не будет оригинальным; однообразие и неоригинальность близки по значению. Только оригинальное и неожиданное развертывает свиток бытия перед познающим—в этом основа творчества.

VIII. СТУШЕВАННОСТЬ ЭЛЕМЕНТОВ.

Внезапный стук, грохот заставит вас вздрогнуть и насторожиться. Вы как бы ждете в этом неожиданном нарушении тишины что-то недоброе. Когда же сперва тихий и затем усиливающийся стук в вашу дверь, хотя и потревожит вас и заставит оторваться от книги, то он не вызовет ожидания чего-то недоброго. В первом случае, наша мозговая работа как бы не сразу координируется; наше сознание, как бы в смущении и не сразу может поместить результаты впечатления на свое место. Сердце начинает усиленно работать, чтобы протолкнуть в достаточном количестве кровь для возобновления быстро утраченных клеточек мозгового вещества при отыскивании достаточного об'яснения встревожившего вас неожиданного впечатления. В случае же последовательно усиливающихся ударов в дверь психическая координация происходит более

спокойно, обмен мозгового вещества протекает правильно, без скачков, и экономный запас нашей психической энергии расходуется в этом случае с большей бережливостью. Все резкое, все неожиданное, сопряженное с потрясением, неприятно и больно нам. Возьмем другой пример—из окружающей нас природы. Когда землетрясение пошатнет в основаниях горы, разрушит здания и изуродует окрестность—всех охватывает панический ужас. Когда процесс горообразования проходит медленно, сотнями тысяч лет,—то никого ни мало не беспокоят и пропасти, и скалы, и горные вершины; они только радуют нас красотой горного пейзажа. Все образовательные процессы органического и неорганического мира проходят постепенно, исподволь. В природе нет скачков—стереотипная фраза. „Происхождение видов" в учении Дарвина потому-то и величайшее из приобретений мысли XIX-го века, что оно уничтожило иллюзию катаклизмов в истории образования животного и растительного царства и ввело явления этого порядка в рамки естественного, постепенного формообразовательного процесса. Постепенность перехода одного явления в другое получает символическое значение в предметах прекрасных. Когда мы слышим музыку, в которой барабанный бой или черезчур резкий и сильный звук какого-нибудь другого инструмента беспокоит наш слух, то это означает, что он выступает из общего тона, нарушая цельность впечатления, и тем, через посредство инстинкта распознавания прекрасного, указывает „символически" на нарушенные основы бытия. Резкие перерывы указывают на ненормальный ход явлений; поэтому угловатые движения человека нам не нравятся. Красота балета сопряжена с быстрыми, но плавными движениями человеческого тела. Все в мягких переливчатых формах приятно. Для глаза приятнее волнистые линии, чем ломаные. Мы с удовольствием вслушиваемся в замирающий звук струны.

Эволюционный процесс развития всюду руководит образованием новых форм, и если общественные перевороты являются необходимым условием совершенствования общественного строя, то последующий за ними период неизбежно должен итти, эволюционируя по пути продуктивной, спокойной работы. Нельзя допустить, чтобы общество постоянно потрясалось революциями; такой общественный строй само собой нельзя назвать „строем", чем-то сорганизованным, а скорее „хроническим расстройством". Великая Французская Революция, утвердив за человечеством права гражданственности—братство, равенство и свободу—дала в последующие периоды девятнадцатого века великий рост самосознания и самодеятельности, отразившиеся в спокойной прогресивной работе целого века.

Рассматриваемое об'ективное свойство красоты, заключающееся в стушеванности и постепенных переходах образующих элементов, сводится к „общности целого"—к гармонии*; доказательством тому служит радуга. Пред вами лежит ряд полосок бумаги, окрашенных в цвета спектра с соблюдением порядка и широты соответствующих этим цветам в радуге: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый. Найдете ли вы такое сочетание красивым? Не беспокоит ли ваш взгляд некоторый красочный спор между одной половиной и другой? Слишком яркая и светлая половина красного, оранжевого, и желтого привлекает большее внимание, оттягивает в свою сторону и тем нарушает цельность впечатления. Другая половина: зеленого, синего и фиолетового кажется, наоборот, слишком темной. Да и между цветами есть какая-то несвязность; притом же они слишком резко граничат друг с другом. Но стоит только раздвинуть бумажки и поместить между ними постепенные переходы одного цвета в другой, как вся эта группа цветов вдруг загорит, засветится радостью радуги. В природе нет ничего краше яркой небесной радуги над зеленой роскошной долиной! Что может сравниться по красоте с блестящим спектром солнца, отброшенным через призму в темную комнату? Нам нравятся переливы цветов перламутра, и мы дивимся, почему природа выбрала такие прекрасные сочетания и переливы цветов. Мы подолгу любуемся долиной реки, уходящей вдаль, так как нас чарует при разнообразии предметов постепенный их переход в глубокую дымку горизонта. Бесспорно, здесь чарует нас еще и само пространство; нам сладостно ощущать его, как основу форм бытия; мы жаждем обнять его взором; стремимся в него и хотели бы быть птицей, пронизать его и быть там в синей дали. Мы любуемся утренними и вечерними зорями, так как в них наш взор привлекают нежные переливы цветов—красных, оранжевых, желтых, зеленоватых. Нас приводит в восторг игра на рояли, когда рука пианиста умело тушует звуки, делая их мягкими. Кто раз слышал неподражаемую игру Антона Рубинштейна и помнит его „массовые звуковые волны", тот никогда не забудет этого захватывающего впечатления.

Существует термин среди художников, когда они хотят выразить, что в картине одна из красок слишком резка—„краска кричит". Но та же краска, без изменения ее силы и тона, стушеванная, т. е. поддержанная другими красками, производит уже приятное впечатление. Никогда голубой цвет неба в картине или этюде не делается однообразно закрашенным, а слагается из всевозможных оттенков от синего и голубого в сторону фиолетовых и зеленых тонов. Если

* Это свойство вытекает из первого определения формы.

художник выбирает на натуре какой-нибудь кусок из пейзажа, то неизбежно, помимо его сознания, непременно выберет так, что в этюде будет один световой центр и, притом же, центр внимания всегда соподчинится этому световому пятну. Тушь свето-тени—одно из главных условий для передачи формы предметов в рисунках карандашем и углем. Потому-то полотна футуристов, в которых свет, белая краска, и тень—черная краска—и резкие цвета, трактованные углами, квадратами, кубами и прочими геометрическими фигурами, производят такое отталкивающее впечатление, усугубленное вдобавок уродливыми формами и лживой передачей натуры. С другой стороны, произведения слишком стушеванные дают впечатление однообразия, вялости и не удовлетворяют другому требованию—ясности и яркости впечатления. „Колоритность"—выражение более подходящее к краскам, применяется иногда к музыкальным и литературным произведениям; оно одинаково говорит для всех родов искусства о силе впечатления звуковых центров и центров внимания литаратурного произведения. Свойство красивых форм—стушеванность образующих элементов—только частичное проявление мировой вибрации или ритма, рассматриваемого в III-й главе*. Стушеванность ничто иное, как перелив волны, эстетический ритм. В общности целого, сопряженной с постепенными переходами одного элемента в другой, кроется гармония. По этой основе на станке мироздания снует челнок мировой энергии и беспрестанно ткет изменчивый узор материальных форм. Все выбирает путь наибольшего вероятия. Солнечный спектр слагается неизбежно в гармонические соотношения, а не выбирает путь резких сочетаний потому, что залог незыблемого бытия кроется в постепенных переходах одного явления в другое; это—всеобщий ритм, волнообразность.

„Познающий", созерцая прекрасное, как бы восклицает:

Я счастлив, что существую в бесконечном разнообразии форм, слитых в стройную гармонию на безбрежном океане переходящих друг в друга, вечно меняющихся волн!

IX. ПРОСТОТА, ЯСНОСТЬ И ВПЕЧАТЛИТЕЛЬНОСТЬ.

Главные об'ективные свойства красоты найдены; следуют второстепенные: из них назовем простоту и ясность, или „определенность". Первое—с полным основанием следует отнести к свойствам, вытекающим из первого нашего определения—единства в целом. Простота, прежде всего, есть незагроможденность излишним. Разнообразие в красивых предметах требует об'единения в стройное целое; и вот,

* Более подробно о мировом ритме будет говориться во 2-й статье предлагаемого труда.

когда элементы, образующие целое не сложны, но рельефны и производят сами по себе сильное впечатление, обыкновенно говорится: „как просто, но как прекрасно". Смотря на пейзаж, где степь да небо, мы любуемся, очарованы этой несложной картиной. Незагроможденное подробностями архитектурное здание производит несравненно более сильное впечатление, чем сложное архитектурное сооружение. Что может быть прекраснее и величественнее классического храма в Пестуме или Спаса-Нередицы в В. Новгороде! Какие стройные, простые и величественные формы! Нам приятно все отчетливое и ясное, потому что легко воспринимается нашими чувствами, легко обобщается без большой затраты нашей душевной энергии и сопряженной с этим актом затраты вещества. В этой отчетливости кроется как бы та уверенность, с какою образовалась форма. Ясно выраженная форма и наиболее выражает основы бытия, так как все неясное, расплывчатое в то же время и бесформенное является антитезой первому определению формы. Отсюда вытекает: все отчетливое, яркое, простое и наиболее впечатлительно (различаемо—второе определение); формы, с такими свойствами, легче и с большим удовольствием воспринимаются нами.

Чистота—та же ясность выражения. Взглянув на ювелирную тонкость отделки у представителей микроорганизмов в альбоме Геккеля „Красота в природе", невольно поражаешься, с какой удивительной чистотой и тщательностью выработан рисунок радиолярий, акантометрид или диатомей. Это поистине самые прекрасные и совершенные ювелирные произведения! *

Нам нравятся блестящие шлифованные поверхности дерева, мрамора, металла потому, что один из признаков красоты—чистота и отчетливость—выражены здесь в наивысшей степени. Идеальнее ограничивающую формы твердых тел поверхность трудно себе представить. Рваная, шершавая поверхность производит на нас неприятное впечатление. Осязание здесь как бы заодно со зрением; оно так же требует для форм ясности и отчетливости.

Чистота линий нам приятна. Глаз легче и с большим удовольствием воспринимает прямую линию; чем неправильную кривую, смешанную в беспорядке из зигзагов и извилистых линий. Мы с удовольствием слушаем, когда под смычком умелого мастера звучит всего одна струна, но дающая идеально чистый и нежный звук. И слух, следовательно, указывает нам путь, по которому угадывается существенное свойство бытия, и указывает на то, что оно только в ясных чистых формах совершенно и устойчиво.

* Любовь к чистоте переносится и на наш образ жизни. Нам приятно видеть чисто и элегантно одетого человека; чистота и опрятность в обстановке, образе жизни служат продолжением наших эстетических потребностей.

В определении красоты предметов имеют нередко значение привходящие обстоятельства, не вытекающие из их внешности. Берется в расчет „место“ в порядке явлений, к которому относится данный предмет; иногда имеет решающее значение: живой он или мертвый. Один мой знакомый художник пришел в восторг от имитации лилий ауратрум и, понюхав, прибег даже к платку, предполагая, что желтая пыльца цветов запачкала его нос; но, узнав искусную подделку, возмутился, хотя потом и удивлялся ловкости имитатора, но не восторгался уж ими, как „лилиями ауратрум“. Здесь, следовательно, имеет значение „содержание“, свойство постороннее, не имеющее ничего общего с формой, как материальной внешностью. Когда вы любуетесь ларцом: его отделкой—рисунком, инкрустацией, раскраской, то „любование“ одинаково относится и к тому значению, какое он имеет в нашей жизни. Любуетесь именно ларцом, как вполне пригодной вещью, предназначенной для того, чтобы хранить в нем драгоценности—или вообще то, чем вы дорожите—рукописи, письма и т. д. Представьте этот же ларец простым деревянным чурбаном, той же формы и обложенным слоновой костью и теми же инкрустациями—разве пришли бы вы тогда в такой же восторг? Когда вы любуетесь в музее предметами древнего искусства вам всегда хочется знать: имитации это или „настоящие“. Вопрос о содержании и влиянии этого обстоятельства на определение понятия о красоте будет более подробно рассмотрен в главах XV, XVI и XVII.

X. КРАСОТА В ДВИЖЕНИИ.

До сих пор мы рассматривали условия, при которых явления становятся прекрасными в косном состоянии, бездвижном. Проследим дальше, в более сложном выражении, когда „познающий“ сильнее, многостороннее сознает свое бытие, когда он созерцает красоту еще и во времени.

Кто не сиживал, обдаваемый влажным, иодистым дыханием моря на пустынном берегу, часами любуясь, как земля и небо меняют свой лик, беспрестанно, в немолчном шуме и движении. Не очарован был видом того, как бегут гряды волн на отлогий берег, как кружевом белоснежной пены сбегают обратно, а вслед упавшей волне встают крутые гребни новых; как изменяя формы, переливаясь пятнами солнечного света, несутся над морем вереницы облаков—они клубятся, вытягиваются, исчезают, сливаются со вновь встающими из-за темного горизонта мятежного моря... Предположим, что эти постоянно меняющиеся образы воды и облаков, соединенные общим впечатлением величия мятежной природы,

сопровождала бы такая же прекрасная и величественная музыка. Не было ли бы тогда еще полнее сознание „познающего“, чувствующего себя существующим и в звуках. Но, если отдать внимание в сторону звуков, слышна будет и музыка. Тревожный крик буревестника, шум ветра, гул тяжких волн, ударяющихся о прибрежные утесы, шипение волн, сбегающих по гравию отмели, грохот где-то свалившейся в горах лавины, потрясшей воздух громовыми раскатами— ведь это музыка самой природы. Чувство душевного восторга и в то же время глубокого покоя охватывает нас, когда мы созерцаем вечно меняющийся величественный лик бытия. Разнообразие в движении делает наиболее ощутимым бытие и вызывает в нас эстетическое чувство восторга. Наш взор чарует серпантин потому, что переливы ярких цветов здесь соединены с движением. Нам нравится созерцать эти всплески то оранжевого, то желтого, то фиолетового пламени. Кто помнит освещенные внутренними меняющимися огнями гигантские фонтаны на Шан-де-Марс во время Всемирной Выставки 1900 года, тот никогда не забудет их захватывающего впечатления. Это была поистине зрительная музыка. Нас радует красота в движении; мы любим смотреть на балет, танцы, пляску, в которой быстрые или медленные ритмические движения гибкого человеческого тела постоянно сменяют одно другое. Мы любуемся на водопад или прозрачный ручей, бегущий по каменистому руслу, в котором блеск солнца, отражение лазури и прыгающие бугры подвижной влаги меняются беспрестанно. Мы засматриваемся в темную ночь на живые всплески пламени костра. Любуемся блестящим феерверком, изменчивым переливом разноцветных звезд и искр в калейдоскопе. Как мы видим, одно из главных условий красивых форм—разнообразие—полностью господствует и в красоте, проявляющейся в движении. Всюду жажда многого бытия руководит образованием форм. Правда, немалую долю в любовании разнообразием в движении, занимает помимо красивых сочетаний, еще и само движение. Мы по-долгу смотрим на сложную машину в движении, бег поезда, полет птицы независимо от того, красив об'ект или нет. В движении мы наиболее ощущаем жизнь—пульс бытия; нам она всего дороже на свете.

Во 2-ой главе было упомянуто, что „ритм“, „волнообразность“ только виды движения. Непрерывного, поступательного движения нет в действительности; оно только нам кажется таковым; все вибрирует, усиливая или ослабляя свой бег. Кровь движется в нас мягкими толчками. Поезд, катящийся по рельсам, подталкивается толчками поршня. Шар, вследствие удара катится до тех пор, пока энергия толчка не израсходуется, и шар не придет в спокойное

состояние—это только одна сторона волны. Сложная машина в движении неспокойна: ее деятельность колеблется, то усиливаясь, то ослабевая; для регулирования правильности вращения маховика существует уравнитель, но и тот не исполняет своей миссии вполне аккуратно. Мы видим, ощущаем или части массовых волн, длящихся целые эпохи, например созерцаем „в настоящем времени" часть истории возникновения нашей солнечной системы, или минимально ощутимые, в роде мерцания электрической лампочки, улавливаемого при некоторых приспособлениях. Но бесконечно большее количество вибраций мы не только не можем видеть или каким-нибудь образом ощутить, но только можем „догадываться" об их существовании с помощию математических вычислений; таковы звук, свет, теплота, быть может—электричество. Могут указать как на противоречие на беспрерывно действующий магнетизм. Но закон тяготения Ньютона и есть, собственно, закон одной стороны волны, длящейся в неопределенность. Всякое движение или замедляется или усиливается. И вот скрытое сознание, предугадывая существенные свойства бытия, инстинктивно переносит их в об'ект для себя и в „плавных переливах" проявляет в произведениях искусства—в пении, декламации, в танцах и т. д. Чередующиеся через равные промежутки удары маятника безразличны по отношению к красоте. Удары по барабану в таком же порядке—мы тоже не сможем сказать красивы они или нет, но при замедлении или ускорении темпа и при усилении или ослаблении удара они входят в оркестровку музыкального произведения. Человеческий голос может быть криком или пением, смотря по тому, подчинен он закону ритма и тона или нет. Упражнения комнатной гимнастики с равномерно повторяющимися телодвижениями никто не назовет грациозными, но те же телодвижения, скомпанованные согласно чувству красоты, ритму и размеренности, дают танцы. Длинная волнистая линия особенной красоты в себе не заключает, но с удлинением волн и их повышением получается изящная кривая, способная дать интересный узор и красивый силуэт профиля лица*.

Стихотворение, повторяющее один и тот же элемент размера (Конек Горбунек)—быть может интересный мотив народного стихосложения, но он не удовлетворит человека с повышенными требованиями. Орнамент, удовлетворяющий повышенным художественным требованиям, не может быть однородным, буквально повторяя один и тот же мотив. Он должен повторять основной элемент, через известные промежутки. Ритм, размеренность движения, чередование

* Вероятно, могут быть найдены и которых она становится изящной. математические формулы кривой, при

управляют всеми родами искусства; даже в картинах, так сказать в орнаменте с отвлеченным содержанием, ритмичность расположения масс является основой композиции; нельзя создавать картину однообразно „скомпанованной"; в ней должен быть и ритм линий, пятен красок и т. д.

Человек, созерцая бытие—сознает себя; когда же он сознает себя через прекрасные формы и когда эти формы в движении, то восторг его безграничен.

Я радуюсь тому, что существую, как часть безбрежного океана вечно меняющихся, движущихся форм и образов!—как бы восклицает он, созерцая все сущее в движении.

XI. СТИХИЙНОСТЬ КРАСОТЫ.

Итак, мы пришли к заключению, что красота—способствующее бытию начало, так как уравновешенное, иначе говоря, гармоническое соотношение частей целого есть в то же время и наибольшая возможность существования; эти условия наиболее способствуют незыблемости бытия, вытекая из первого определения формы. Но есть проявления красоты, которые не только не помогают бытию, но являются совершенно излишними и даже в некоторых случаях вредными. Прелестная и яркая раскраска крыльев бабочки способствует, например, тому, что особи с такой внешностью, будучи более заметными, тем самым наиболее привлекают внимание хищника. Если хвост павлина по красоте мы сравниваем с произведением художника, то едва ли можно изобрести придаток, более мешающий передвижению. Правда, этот придаток появился, вероятно благодаря искусственному подбору человека, выбирающего на племя в продолжении нескольких веков особей с наиболее роскошными хвостами. Роскошное оперение птиц, по преимуществу самцов, вполне понятно об'ясняется половым подбором. Самками выбираются самцы, наиболее выделяющиеся по расцветке и расположению перьев, и выбираются несомненно красивые, а не просто выделяющиеся какой-нибудь „отметиной" и тем более безобразием.* Было обращено внимание на то, что красота является иногда излишней; что, например, можно сказать относительно роскошной расцветки некоторых гусениц—бесполых существ, как известно, не предназначенных к размножению, так как они—переходная форма одного и того же насекомого от ходящего к летающему? Или что можно сказать о великолепных раковинах, голотуниях, цветоподобных актиниях, живущих на дне темного моря, но, тем не менее, прекрасно расцвеченных? Или

* Есть, конечно, и отклонения в роде нароста на носу перцееда или горбов верблюда; об'яснение этих явлений читатель найдет в одной из следующих глав.

какой даст ответ естествоиспытатель о прекрасных цветах растений, которые не нуждаются в оплодотворении при помощи насекомых? Да и для этой цели достаточно было бы медвяных ароматических железок, наиболее привлекающих насекомых. Но выбрана была природой именно красота, а не что-нибудь более практичное. Следовательно, красота есть стихия—могучий деятель при образовании материальных форм. Ее стихийность с особенной яркостью отмечается в природе в тех случаях, где она является как-бы бесцельной, в роде образования кристаллов, начиная от узоров мороза на стекле и кончая идеальными представителями в роде кристалла горного хрусталя или снежинок. К такого же рода проявлениям красоты следует причислить и тех восхитительных микроскопических созданий, так прекрасно изображенных в альбоме Геккеля. Все эти бесполые существа размножаются самоделением, почкованием и прекрасны, если можно так выразиться, „бескорыстно", ради красоты. Здесь мы встречаемся с красотой в полном значении слова стихийной. Она проявляется по инерции, „в разбеге неудержимого полета". В бытии таится непреоборимое стремление к бессмертию, выражающееся с особенной очевидностью именно в стихийности красоты, которая есть ничто иное, как прообраз вечных форм. Если обратиться к аналогии, то стихийность красоты мы могли бы сравнить с тем состоянием электричества, которое совершенно бесцельно, а часто и разрушительно расходуется на всем земном шаре в огромном количестве энергии при грозовых разрядах. Тогда, как мы знаем, оно же является одним из главных деятелей живого организма, и без него не только не происходили бы физиологические и нервные процессы, но и сама мысль была бы обречена на бездействие.

Здесь уместно указать на ходячее мнение, что красота в природе—результат случайностей, так как при разнообразии, неизбежно, элементы скомбинируются местами в группы, а местами останутся необ'единенными, „вразброд". Не сгруппированные элементы не имеют единства и не дают красоты; об'единенные же, во-первых, „слагают" формы, а затем и „красивые формы". А мы знаем, что стремление к форме есть основа бытия—вернее, если скажем: бытие исчерпывается формами. В ходячем мнении против об'ективных законов красоты, кроется, наоборот, их подтверждение. „Случайное" тождественно понятию „неожиданное", а это и есть ничто иное, как следствие проявления ее стихийности. Узоры яшмы, оникса, малахита и вообще всех красивых горных пород красивы случайно, т. е. стихийно. Когда вы любуетесь на отшлифованной плоскости камня замысловатым узором, то кажется, как будто кто умышленно соткал

этот очаровательный орнамент. Кто-то, как будто „нарочно“ делал его красивым; это „нарочно“ и есть закон гармонической уравновешенности в разнообразии. Внутри ли камня этот узор, или узорчато причудлив горный пейзаж из скал этой горной породы—безразлично; закон одинаково применим и к макрокосму и к микрокосму.

XII. КРАСИВЫЕ ПРЕДМЕТЫ СУТЬ СИМВОЛЫ.

Предметы, совмещающие в себе признаки красоты, как в фокусе, олицетворяют основы идеального бытия, т. е. такого, которое вечно, потому что законы красоты никогда не изменятся. „Гармоническое согласие в разнообразии“—наибольшая гарантия незыблемости бытия. И вот, когда зрение или слух подмечают это свойство в наружности предметов, в их очертаниях, в расположении подробностей, в раскраске, в звуковых и световых сочетаниях, то извечный скрыто-сознательный инстинкт распознавания того, что наиболее жизнедеятельно и жизнеспособно, переносит это предвзятое представление и на внешность явлений, заставляя любоваться ими, как символом. Это, так сказать, унаследованная привычка видеть то, корни чего скрыты от нашего ведения.

Представьте человека, лишенного способности различать добро от зла, прекрасное от безобразного. Он не отличал бы подлый поступок от честного и находил бы вид раздавленной лягушки и запах тухлого яйца великолепными,—психиатр признал бы в нем отсутствие некоторых мозговых координирующих центров и посоветовал бы полечиться, найдя в нем извращение природы. Представим еще более резкий пример: человека, лишенного возможности жить. Он питает отвращение к движению, к пище, его раздражает свет дня, он прячется в подполье—все согласятся, что это сумасшедший человек. Но возьмем пример и из обыкновенных, нормальных людей. Человек не находил бы для себя обязательным многосторонность развития и деятельности, не считался бы с обязанностями, налагаемыми нравственностью, не стремился бы сознавать свои поступки и действовал бы „наобум“, т. е. такой человек не отвечал бы основам „жизнеспособности“.—Он разрушал бы только собственную жизнь и жизнь всего общества. Таково же положение живого существа, лишившегося способности различать красивое от безобразного; оно не обладало бы одним из существенных признаков жизнеспособности и было бы обречено на жалкое существование.

Мы проследили путь, по которому проявляется „прекрасное“ в действительности. Этот путь только обнаружение идеи красоты, которая всецело определяется нашим душевным состоянием, испытываемым при восприятии явлений прекрасного. Основной стимул

творящей прекрасное вселенной и есть состояние духа. Внутреннее побуждение, сопровождающее восприятия прекрасного и есть об'ективная первопричина; она ничто иное как желание, или стремление, неоднократно определявшееся термином „стихийность красоты". В нас, как личности, это стремление только суб'ективируется в определенное, конкретное явление; в об'екте оно проявляется как скрыто-сознательное побуждение, как инстинкт; в нас же, самосознающей личности, становится явным волевым сознательным актом любви к прекрасному. Платоновское опреление красоты, как идеи, навсегда останется непоколебимым: „идея красоты не изменяема и вечна, она предопределена и существует вне пространства и времени". Те условия проявления красоты, которые были рассмотрены в предлагаемом труде, только условия, но не сама красота, подобно тому, как наша речь, выражающая мысль, не есть сама мысль. Идею красоты наиболее близко к истине следует назвать гармонией.

XIII. ПРЕКРАСЕН ЛИ МИР?

По Платону, идеи, осуществленные в формах, суть совершенная или идеальная действительность. Но мир только слабая тень перво-идей Платона. Действительность не только не совершенна, но она отчасти и враждебна идее совершенства. Что же само по себе совершенство форм? Прежде всего то, что не имеет надобности изменяться. Это здание вполне завершенное, форма вечная, идеально прекрасная. Но можем ли мы представить когда-нибудь завершенным и остановившимся мир? Возможно ли представить когда-нибудь прекратившимся процесс творчества, которое есть ничто иное, как видоизменение в порядке совершенствования. Совершенно то, что наиболее приближается к идеалу, выражающемуся в формах, несущих в себе наибольшее вероятие незыблемости бытия. Совершенное, идеальное бытие—бессмертие. Высшие идеи: бог, благо, красота, истина—совершенны потому, что в них причина вечной жизни. Если бы основные стимулы бытия, положительное и отрицательное начала, были эквивалентны—мир не существовал бы. В мироздании всегда перевес в положительную сторону. Если бы рождаемость не превышала на несколько процентов смертности—человечество выродилось бы; если бы вообще смерть и уничтожение преобладали в мире—мир не существовал бы. „Всякое движение включает в себе желание лучшего—читаем мы у Аристотеля—и без этого желания не было бы основной причины для изменения. Природа не может удовлетвориться никакой несовершенной формой; в ней царит бесконечное желание, и это желание заставляет ее вечно стремиться к лучшему. Благо заставляет все к себе стремиться".

Приступая к этому вопросу: прекрасен ли мир, необходимо иметь в виду, что слово „прекрасный“ взято в значение „совершенный“, а так как чувство прекрасного—восторг, умиление, радость—явление суб'ективного характера, то и решение вопроса отчасти обуславливается личными качествами воспринимающего. Для ребенка в целом мир прекрасен не потому ли, что он живет только чувствами. Для юности, освещенной надеждами и убеждением в силу добра—также прекрасен. В зрелом возрасте красота его под сомнением, а в старости мировозрение, отравленное пережитыми горестями, приобретает оттенок мало утешительный; заключение, что „все суета сует“ и потребность покоя завершают тернистый путь человека... Вериги „неизбежности“ становятся тяжкими и гнут к земле—могиле; в юности же бодрый дух и молодое тело не замечают их гнева. Кроме того, жизнь каждого человека в отдельности, также приводит к тому или другому выводу, смотря по ее содержанию. Несчастный человек смотрит на мир пессимистически, счастливый—оптимистически и т. д. Невозможно еще потому утверждать: совершен и прекрасен ли мир, или хаотичен, или в глубине полон непримиримой трагедии, или, наконец, безразличен по отношению к каким бы то ни было нашим заключениям (неадэкватен им), потому, что наше дифференцированное сознание, воспитанное на конкретных явлениях, не в силах охватить цельности бесконечного мира.

По мнению одних, в основе мир не только нам непонятен, но он и не сроден нам, так как одинаково диалектически доказуемо: мир разумен и неразумен, совершен и несовершен, целесообразен и нецелесообразен (случаен). Платон учил, что вселенная возможно наилучшая, а Шопенгауэр пришел к заключению, что наилучшее—отрешиться от бытия, вырвав из себя и само желание жить. Но если даже признать, что все философские системы только попытки познающего разгадать себя и рассеять мрак неведения, то и тогда мы не можем придти к такому пессимистическому заключению. Пусть истина всегда бежит впереди идущего и гонит к новым и новым исканиям, никогда не удовлетворяя „душевный голод“, так как то, что было вчера—сегодня оно другое, а завтра не будет похоже ни на первое ни на второе. Пусть мир напоминает изменчивую морскую волну; составляющая ее изумрудная влага не остается постоянной, а в каждый момент волны она уже другая: что было волной осталось позади, а что будет ею—лежит впереди ее. Материя, составляющая окружающие нас предметы, не подобна ли изменчивому содержанию волны? Если вы смотрите на могучий дуб, шумящий под напором весеннего ветра, не созерцаете ли вы уж не тот дуб,

которым любовались прошлой весной? Материя, составляющая его пышную густолиственную корону и все живые клеточки коры и сучьев уже не те, что были прежде. А через сто лет возможно ли будет даже узнать его.* Пусть все это так, пусть мир через миллионы лет будет не таким, каким мы знаем его теперь; и если бы мы узнали, какие изменения произойдут в нем, не привелось ли бы нам многое исправить в том, что мы считаем истиной теперь? Пусть так; это все доказывает только то, что преходящи материальные формы и незыблема, вечна только сама идея, как идея волны морской, созерцаемая нами на берегу моря часами, днями... Не доказывают ли нам эти сомнения противного? Чрез них мы приходим к заключению, что вечно изменяющийся и рождающийся мир руководится вечно живой идеей и наше сознание, так сказать, идя об руку с этой вечной идеей, чрез стремление к истине, живет и чувствует в мироздании, как часть ее...

Если красота—наибольшее вероятие к такому существованию, которое имеет возможность продолжаться и в будущем, то из этого следовало бы: все образующиеся об'екты всегда складывались бы в этом направлении; они протекали бы по руслу наиболее уравновешенных соотношений; мир был бы совершен. Не существовали бы формы безобразные, некрасивые и уродливые, но они есть. Что же мешает миру быть прекрасным? Или неправилен самый тезис красоты? Значит, она—не уравновешенное согласие в разнообразии, гарантирующее незыблемость бытия. А если так, то и форма, как „соподчинение частей целому"—тоже, следовательно, тезис неправильный. Но в последнем определении нет сомнения; а если так, то значит верен и тезис красоты. Попробуем разобраться в этом кажущемся противоречии.

Когда мы говорим, что такой-то предмет некрасив, безобразен или уродлив, не подмечает ли наш глаз в нем нечто „нескладное", как бы напоминающее развал или распадение, какую-то как бы неприспособленность к спокойному бытию. Смотря на уродливое однобокое дерево, клонящееся в одну сторону, не подмечаем ли мы в его форме задатки к скорому его падению и гибели? Первый же попутный сильный ветер свалит его. Если, смотря на некрасивое лицо, вам не нравится слишком вздутый блестящий лоб или несоразмерно выдающийся нос, то неприятное впечатление происходит именно от того, что ваше внимание слишком приковано в сторону или вздутого лба или несоразмерного носа; получается впечатление, как бы от чего-то разваливающегося; оно не уравновешено и стало тревожным и неприятным. Фасад дома, выстроенного неталантливым

* Предполагают, что каждые семь лет организм человека становится другим.

архитектором, в котором слишком далеко и громоздко выдается верхний карниз или окна взяты несоразмерно с простенками и общей площадью фасада, вам не понравится потому, что внимание будет привлечено именно в эту сторону несоразмерностей, „кидающихся в глаза“ и впечатление получится неуравновешенным: подсказывающим „нескладность“ и развал. Итак, некрасивые или уродливые формы стоят как бы на пути к распадению; в них наше эстетическое чувство предугадывает непрочные формы. Что может быть отвратительнее и ужаснее полуразложившегося и почерневшего человеческого трупа, из'еденного червями, потерявшего формы и испускающего гной и смрад гнилого тела! Это символ самой смерти—распадение, развал живой формы. Возможно ли мир признать в совокупности прекрасным, когда существует условие для образования новых форм смерть—в мире жизни и распад и уничтожение—в мире неодушевленном? Но смерть и уничтожение являются неизбежными условиями бытия; формы разлагаются; вместо них возникают новые; в конечном результате, все-таки, является бытие. Творчество форм есть уничтожение старых или частичное их изменение и возникновение новых; все зиждется на анализе и синтезе, и прекрасные материальные формы те, которые стремятся быть вечными. Но для этого необходимо, чтобы процесс видоизменения свершался по пути основ действительности. Для образования, например, бесконечного мира растительных форм необходимо разложение углекислоты воздуха на углерод и кислород. Для того, чтобы иметь возможность существовать человечеству, необходимо ежедневно пожирать миллионы подобных себе существ, и эта чудовищная гекатомба приносится в жертву для того, чтобы существовать „завтра“. Мы потому живем, что ежеминутно, ежесекундно умираем—умершие клеточки нашего организма заменяются вновь рождающимися. Если представить органическую жизнь в какой-нибудь момент лишившейся смерти и обладающей только рождением, то мы будем свидетелями катастрофы. Увидим, как вновь рожденные и неумершие организмы в несколько лет покроют землю копошащимся слоем живых существ. Если бы смерть закрыла свою пожирающую формы ненасытную пасть в начале мироздания, то в несколько дней земная поверхность превратилась бы в болото углеводородистой слизи—протоплазмы, и этот слой возрастал бы до тех пор, пока не был бы израсходован весь запас углекислоты первобытной атмосферы.

Великая трагедия человека заключается в том, что самосознающее „я“, связанное неразрывными узами с материальными умирающими формами, так же повидимому, обречено на исчезновение. Распадутся мозговые клеточки—прекратится способность мышления.

Но так ли? Умирает только материальная форма, самосознающее же „я", как самосознающая идея, умереть не может, как не умирает идея волны морской вместе с упавшей волной*...

Итак, смерть и уничтожение не позволяют миру быть совершенным; отрицательные материальные формы, т. е. безобразные и уродливые, несут в себе вненшие признаки этого распада и разложения. Они, как и красота, являются только символами—отрицательными знаками. Созерцание их заставляет нас страдать. Если мы признали стихийность красоты, то и антитезу ей мы должны признать такою же. Прекрасные формы рушатся, видоизменяются, и их заменяют безобразные и отвратительные. Прекрасная египетская царевна превращается в безобразную почерневшую мумию. Целые, быть-может, совершенные миры рушатся во вселенной при катастрофических столкновениях небесных тел, распадающихся в бесформенные массы раскаленных газов. Микроб, простейшая клеточка-организм пожирает целые поколения и грозит уже вырождением человечеству... Мир колеблется подобно маятнику: с одной стороны все стремится остановиться на незыблемых формах, с другой—все изменяется, а изменение связано с уничтожением и возникновением, с рождением и смертью. Эволюционный процесс именно и зиждется на том, что прекрасные и вообще положительные формы имеют больше шансов на существование и остаются. Естественный мировой подбор отметает непрочное, таткое и оставляет то, что заключает в себе уравновещенное согласие. Прекрасное и благо, таким образом, стоят на страже бытия, безобразное же и зло на стороне смерти и уничтожения. Но в то же время мы видим, что смерть, и уничтожение являются неизбежным условием возникновения новых форм и, следовательно, участвуют в процессе творчества. На этом неразгаданном споре зиждется процесс мироздания...

Теория Дарвина о происхождении видов животного и растительного царств с особенной яркостью доказывает роль красоты в образовании форм. Если физическую силу он ставит в краеугольный камень борьбы за существование, то в половом подборе помимо физической силы, красота самца или самки являются залогом того, что красивейший, наиболее стройный продставитель всегда имеет больше шансов на размножение. Не только внешний вид: стройность, соразмерность частей тела, эластичные, легкие движения, но и расцветка шкуры или перьев, голос, как у певчих птиц, становясь прекрасными, привлекают взаимное внимание полов и тем выделяют обладателей их. Инстинкт распознавания красивых форм, как это

* Третья статья предлагаемого труда.

с достаточной ясностью проводилось в предыдущих главах, присущ всем живым существам, и если в человеке он освещен еще сознанием, то у животных, руководимых только инстинктами, он приобретает исключительную стихийность. Крыло аргуса по удивительно художественной туши нежных оттенков и переливов фиолетовых, серых и коричневых тонов сделало бы честь любому художнику. Низанная удивительно изящным бисером зеленоватых и золотистых оттенков шкура игуаны поражает своим изяществом и разнообразием. Природа как бы сознательно выбирала не только цвет и и форму, но и расположение крохотных чешуек ее покрова. Кто не любовался большими экзотическими бабочками с перламутрово радужными крыльями, украшающими коллекции любителей насекомых? Даже из-за инстинкта самосохранения, приспособление к окружающей обстановке птиц всегда сопровождается красивой раскраской перьев. Серое оперение воробья или куропатки, скрывающее их среди окружающих предметов, отличается весьма тонким изяществом.

Если в животном царстве вместо украшения и являются иногда „некрасивые отметины", то судя по модам, вкус дам стоит иногда не намного выше. Отклонения от нормального хода вещей везде есть и случаются по разным причинам. Для устрашения, например, при борьбе за существование у многих животных последовательным подбором вырабатываются придатки, безобразящие или принимающие устрашающий вид. Таковы придатки у некоторых ящериц в виде рогов или безобразное лицо павиана, наводящее ужас. Существуют животные с наружностью, соединяющей в себе несколько отрицательных свойств, дающих общую отрицательную форму; таковы рыба-химера или жаба. Инстинкт самосохранения насильственно изменяет наружность животного наперекор красоте и делает его безобразным для того, чтобы животное, не обладая достаточными органами защиты, одним своим видом производило отталкивающее впечатление. Рыба-химера и ленточник, имитируя полуразложившиеся трупы, тем самым защищают себя от хищников. Но если так, то почему живые организмы, руководимые инстинктом самосохранения, не все без исключения подчинены защите безобразным видом? Да именно потому, что красота, как сильнейшее стихийное воздействие, главным образов и руководит образованием форм животного царства, а безобразное является только случайным отклонением. Потому-то типичные представители всех животных прекрасны; общий тип четвероногого, птицы, рыбы, пресмыкающегося изящен и обладает всеми признаками красивых форм. А общий тип и есть то неизменяемое, устойчивое, что проходит через всю лестницу организмов данного порядка.

Несомненно, в образовании форм животного царства, помимо инстинкта красоты, участвуют несравненно более сильные неизбежности. Мы знаем представителей животного царства, вполне приспособленных к победоносной борьбе с враждебными воздействиями извне, в роде слона и носорога, не отличающихся изяществом, но тем не менее интересных своей общей могучей конструкцией. Уродливыми и, тем более, безобразными их во всяком случае назвать нельзя; в них своеобразная красота; слон даже вошел, как украшательный элемент, в индийское искусство — архитектуру и скульптуру.

Не всегда необходимость согласуется с красотой; сильнейшие воздействия всегда берут верх. Если необходимость заставляет полярного жителя смотреть в продолжении полугода на блестящие равнины льдов и снегов при скользящих лучах низкого солнца, то вырабатываются естественным подбором некрасивые глаза, узкие как щели, а вследствие употребления сырой пищи—рыбы и оленьего мяса—широкие скулы и челюсти. Австралийские степи изменили изящного представителя четвероногих в кенгуру с непомерно длинными задними конечностями, легко уносящими обладателя их от преследования хищников. Это аналогично тому, как чудный первобытный пейзаж Цейлона превращен в наше время из-за материальных выгод человека в скучные плантации чая и кофе. Земноводные млекопитающие в роде китообразных, моржей и тюленей—экземпляры не отличающиеся изяществом—являются случайными гостями несродной им стихии, приспособившимися к морю не глубже третичной формации. У них изящные и легкие конечности земных млекопитающих превратились в тяжелые, неуклюжие лопасти, шея исчезла, а все тело превратилось в бесформенный мешок, набитый жиром. Неподвижные, неуклюжие, они обречены рождать детей в ледяной воде и на льдах питать их молоком; обречены на жизнь в течении полугода в темноте, освещаемой только полярными сияниями и, в довершение бед, быть постоянно преследуемыми человеком—этим главным хищником земли, охотящимся за их жиром. Все говорит за то, что век их на земле краток. Неуклюжие ископаемые меловой, юрской и других формаций, в роде атлантозавра, мегатерия, игуанодонта—исчезли, как промежуточные, несовершенные представители. Природа производила как бы опыты и отбрасывала неудачные произведения, останавливаясь на более изящных и жизнеспособных. На наших годах исчез в Австралии дронт—неуклюжая птица из породы бегающих. Природа выбирала пути, наиболее обслуживающие бытие. Если борьба за существование заставляла, с одной стороны, преследовать добычу и с другой—

убегать от преследователя, то вырабатывались постепенно естественным подбором придатки, облегчающие бег и подымающие на воздух, в роде перепонок итеродакшиля, летающего ящера или археоптерикса—тоже ящера, но уже близкого к птице. Те из особей, которые наиболее удовлетворяли потребности летать, продолжали свой род и совершевствовали эту способность. Следовательно, в мироздании есть известная планомерность, иначе говоря: имеются цели и предначертания.

Итак, если мир в действительности не может подойти под определение: прекрасен он или нет, то, по крайней мере мы убедились в том, что в нем существует непреоборимое стремление к совершенствованию, выражающемуся в красоте и благе.

XIV. ДОЛЖНОЕ.

При определении красоты, необходимо ставить, помимо „возможного" и неизбежного, третье условие возникновения форм—должное. Ибо кто же, зная, что „благо" и „прекрасное" суть совершенные формы бытия, не будет стремиться к ним, не желая их, не желая поставить красоту и благо целью своей жизни? Только не имеющий рассудка или порочный человек.

Сократ учил, что „все прекрасное—разумно", что во вселенной все устроено наилучшим образом—все имеет цель и что недостаточно доказать, что все есть дела разума, а нужно доказать, что этот разум во всем имеет целью благо". Платон указал более общие цели: „высший разум в идеях". С тех пор слово идеальный, „идейный" стало лозунгом всего возвышенного, доброго и прекрасного. „Идеально чистой воды бриллиант", „идеальный человек"—одинаково говорят о совершенстве. „Красота вечна, не сотворена и не погибает; она не увеличивается и не оскудевает; красота неизменна во всех частях, во все времена, во всех отношениях, во всех местах и для всех людей. Красота существует всегда независимо сама по себе и в себе самой",—вот основные тезисы красоты по Платону. Он учил, что есть другой мир, вне нашего бренного земного бытия, прекрасный, где чистые идеи витают в совершенных образах, и наш „дольний мир", наши материальные формы только слабое эхо тех прообразов. Потому-то Платон произведения искусства считал ниже явлений природы и относился не только отрицательно к деятельности художников, но и считал их вредными членами общества, как слабых подражателей природе, которая, в свою очередь, слабое отражение высших идей. По его представлению человек подобен прикованному в пещере, который видел бы

пред собою только тени на скале пещеры от проходивших сзади его людей и проносимых предметов и судил бы по теням о сущности и совершенстве, считая их за конечное выражение и не подозревая существования настоящих предметов. Как разнятся живые люди от бросаемой ими от себя тени, так же непохож горний мир на земной. Это рай позднейшей христианской эры, где „райские древа, райские крины", и птицы, и хрустально чистые реки текут идеально прекрасны, а земные цветы и деревья только слабое пособие им. Существовал реальный „потусторонний" мир для Платона и его последователей. Не могут ли лишенные этой веры признать его реальность в том, каким должен быть мир. Он был бы прекрасен, если бы все совершалось, как разумное, а следовательно, и как идеальное. Прекрасные, чистые идеи Платона были бы тогда „формы бытия"; идеи полностью осуществлялись бы в действительности. Но есть отрицательные идеи—идеи зла; они, только отклонения, в самой основе которых лежит стремление к самоуничтожению и, следовательно, они чужды бытию, побочные его спутники, скоропреходящие и исчезающие, и если бы их не существовало, мир был бы вечно непоколебим, и его гармонию не нарушила бы смерть—неизбежный отрицательный спутник изменчивых несовершенных форм. Она не уродовала бы их, не делала безобразными или злыми или враждебными добрым побуждениям нашей воли.

В гармонии и стройном согласии кроется причина совершенствования, и не только все живое инстинктивно или сознательно, но и стихийно, в мертвой природе, стремится к этой уравновешенности и согласию, как наибольшему вероятию к существованию. Всё и все предугадывают путь, ведущий от бездны „ничто" к свету и деятельности, как цветок выросший в потемках и тянущийся к светлому отверстию в стене подземелья. Это руководящее начало есть „должное"—неизбежное условие для совершенствования.

По Гегелю красота есть воспринимаемая чувством видимость идеи. Он находил, что красота природы—несовершенная красота, так как здесь идея еще в борьбе с необходимостью, а по Гегелю осуществленная идея—это абсолютный Дух. В природе дух еще не осуществлен, он пребывает смутно. Совершенство красоты во взаимном отношении идеи и образа, формы и содержания.

Освобожденный Дух осуществляется в гениальных произведениях искусства и в найвысших проявлениях красоты природы.* Платоновская „идея" в определении красоты является и у Гегеля краеугольным камнем его учения. Следовательно, и здесь „должное"

* Инстинкт распознавания возвышенного и низкого,—вторая статья.

вытекает само собой, как конечный вывод учения о „прекрасном". По Шопенгауэру, человек потому испытывает душевное наслаждение при созерцании прекрасного, что в этот момент совершенно отрешается от себя, как „живущего" и становится „чистым суб'ектом познания". Ему приятно отрешение от потребностей, желаний, стремлений что-нибудь иметь, что-нибудь насильно усвоить, и он превращается только в созерцающего, и все, что напоминает жизнь: размножение, поддержание существования—становится, поэтому, враждебным, лишним ему. Он отрешается от мира „каков он есть", влекущего к суете, заботе и борьбе и превращается только в созерцающего и сознающего. Наибольшее подтверждение такого взгляда на красоту мы находим у Шопенгауэра в его указаниях на то, что все акты физиологических отправлений наиболее претят нашим эстетическим чувствам, а некоторые прямо отвратительны. Но мы знаем, что еще более отталкивающий и отвратительный вид имеют, например, полуразложившиеся зловонные трупы—эмблемы смерти. Нам неприятно смотреть на физиологические отправления потому, что все грубое, животное, аналогичное „низкому", не „человеческому" противно нашим гуманитарным инстинктам, успевшим уже выработаться естественным подбором в продолжение нескольких тысячелетий; человек, наконец, органически становится „человеком". Он превращается постепенно в отдельную одухотворенную форму со свойствами, присущими только ему и выделяющими его из ряда других животных. Здесь, следовательно, эстетическое чувство оскорблено не тем, что физиологическое отправление связано с необходимостью иметь возможность существовать, а побуждением иного характера. По Шопенгауэру, мировые события только буквы, в которых можно вычитывать идеи человечества. История—набор событий, перемена времен; многообразные формы человеческой жизни в разных странах и веках—все это случайные формы, проявления идеи, принадлежащие не ей самой. Но что же такое сама по себе шопенгауэровская идея? Это опять бессмертный тезис Платона: идеи—прообразы предметов восприятия. По Шопенгауэру, мир—это „об'ективация воли"; воля сама себе создает об'ект. Человек, созерцающий мир бытия, созерцает об'ективацию воли. Он в прекрасном созерцает идею в соответствующем образе; это соответствующее есть, прежде всего—существенное. Открыть идею в ясном образе—вот чисто познавательный подвиг созерцания, какой мы совершаем, когда смотрим на мир эстетически. Воспроизводить красоту, т. е. идеи в ясном образе, значит стать на время чистым суб'ектом познания. Но не кажется ли эстетика Шопенгауера, как бы нирваной?* Красота, прежде всего, и есть „жизненное начало". Она радует, приводит в восторг, возбуждает энергию, бодрость, вносит в человека глубокое чувство душевного

* Фулье. История философии.

удовлетворения и едва ли, созерцая цветущий луг, залитый солнцем или радугу на небе, веселый, пестрый сельский праздник, зритель испытывает чувство одиночества и оторванности от всего реального, граничащее с меланхолией.

По Шопенгауэру красота—есть идея, выраженная в ясной форме, а в чем же ином может быть яснее выражено бытие, как не в гармоничной цельности, незагроможденной излишним? В религиозно-метафизическом учении Шеллинга формула красоты такова: „она есть бесконечное, выраженное в конечной форме"—правда, выражение довольно туманное, но в дальнейшем, где говорится об „идеальном", „трансцедентальном", „вне вещей"—ясно выступают понятия, сродные платоновской идее. Его же тезис: „самосознание есть постепенное проявление идеи", не входя в программу настоящей статьи, выяснится в дальнейшем при определении „самосознающего я".* У Канта встречаемся с таким определением красоты: „красота есть то, что непосредственно у всех одною своею формой вызывает незаинтересованное наслаждение". Форму и незаинтересованность наслаждения он полагает в основу красоты. Первое: форма—понятно и не вызывает ни сомнений ни вопросов; ** относительно же незаинтересованности наслаждения во многом можно не согласиться. Когда мальчик любуется блестящим румяным яблоком, играет им—наслаждение эстетическое; когда же с удовольствием кушает его—наслаждение неэстетическое—совершенно справедливо. По Канту, эстетическое незаинтересованное наслаждение не связано ни с каким практическим соображением и не связано, вообще, с какой-нибудь пользой. Мы любуемся внешностью предметов; обобщая это заключение, неминуемо приходим к выводу, что область эстетики, главным образом, сводится к „ощущению". Его же тезис: „бесцельная целесообразность прекрасного"—выражение более чем спорное. Если что-нибудь целесообразно, то оно имеет цель. Когда мы замечаем, что „красивые предметы" в обиходной жизни человека наполняют буквально с верху до низу его жилище, то приходим к заключению: значит, в них есть какая-то весьма существенная потребность, а следовательно и цель. Нельзя же предположить, чтобы Кант имел в виду только грубые потребности человека и отождествлял только их с пользой. Его тезис красоты—„незаинтересованность" в прекрасном имеет против себя главным образом то, что она свойственна и другим проявлениям человеческого интеллекта. Физиолог, всю жизнь копающийся во внутренностях трупов или занятый опытами над лягушками и наблюдениями

* Во второй статье предлагаемого труда.

** Она легла в основу предлагаемой статьи.

над питанием собак через прореху в боку, тоже незаинтересован в получаемом удовольствии от своих занятий, но от этого они не делаются эстетичными. В прекрасном человек жаждет получить приятные впечатления, гармонически уравновешенные от соответствующих явлений в об'екте; в стремлениях научного характера— он хочет только рассудочно „узнать". Для постановки критерия при определении того, что красиво и что нет, необходимо так же, как и для „красоты в об'екте", и в человеке найти такое начало, которое бы существовало вне его. Таковым является инстинктивная способность распознавания прекрасного, выработанная естественным подбором в ряду предшествовавших поколений (Глава 5-я). Внутренний мир человека, его сложную психическую организацию можно рассматривать, как взаимодействие внешнего мира на суб'ективные способности, накопленные предыдущими поколениями при помощи закона наследственности. Эта концентрация или консервирование накопленного шло последовательно по лестнице организмов, от простейших и кончая высшими проявлениями на верхней грани в человеке. На предшествующих ему ступенях „способностью" или инстинктивным побуждением исчерпывалась полностью интеллектуальная жизнь животного. И только освещенный сознанием человек развил эту способность в непреоборимое стремление, выразившееся в бесконечно разнообразных формах творчества. Всякая способность с помощью сознательного постоянного упражнения может развиться и совершенствоваться. Поэтому, определение художника в направлении: что красиво, и что нет, является конечным ответом в этой области, так как он всю свою жизнь посвящает на деятельность, направленную на совершенствование творческих художественных способностей. Повышенная способность к определению красивых форм, опирающаяся на об'ективные свойства красоты—вот абсолютный критерий эстетики. С понятием о красоте и благе неразрывно, как движение с материей, связано понятие о „должном"; поэтому теории красоты, не отвечающие на этот запрос, не приведут к надлежащей цели. В Кантовском учении о красоте нет „обаяния", нет того начала, которое побуждает все к жизни и с таким упорством, какое, замечаем, руководит всегда и всюду образованием форм не только в живой, но и в мертвой природе. По этому плану идет формообразовательный процесс мироздания; то и другое является неизбежным условием бытия и образует идеально совершенные об'екты, которые, если и не выражены полностью в

действительности, то по крайней мере, должны служить желаемым идеалом. Потусторонний идеальный платоновский мир существует в нас самих и вне нас, как предугадуемые благие цели. Прекрасное и благо—это движущиеся светочи, указывающие путь должного на арене вечного спора непримиримых начал: бытия и ничто...

XV. ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ.

Прекрасный вид, открывающийся с высокого берега реки, вы не назовете „художественным", но он же, изображенный на полотне, приобретает этот термин; следовательно, с понятием „художественный" связано творчество человека; рука мастера, его вкус проводят черту, разграничивающую то и другое. Как „сделано", исполнено— этим полностью исчерпывается вопрос о художественности. Поэтому-то термин „художественный" не применим собственно к содержанию, понимаемому в тесном значении литературного, живописного или музыкального произведения; он не исчерпывает полностью внутренний образ, созданный художником. Говоря, что Макбет, трагедия Шекспира—величайшее художественное произведение, имеется в виду общая цельная форма произведения, развитие действия, его начало и конец, слитые неразрывной общностью содержания, но само содержание (внутренний художественный образ) в виде личности Макбета, определенного духовного типа, проходящего и изменяющегося в продолжении всего действия, как бы ускользает из этих рамок и стоит особняком. То же можно сказать и относительно картины, хотя и не в такой степени, так как изображения на холсте, рисунке и в красках имеют дело исключительно с внешностью форм—их осязательной видимостью, и в них вопрос о содержании как бы порабощен способом выражения. Но и здесь „внешность" всегда подчинена содержанию; внимание зрителя умышленно притягивается к тем частям картины, которые главным образом и обуславливают данное содержание. Традиционное выражение художников: „как взята картина" указывает на то, насколько изображаемое в картине обусловливает содержание и помогает ему. Можно „взять" так, что картина даст сильное впечатление своим содержанием, и то же самое может быть выражено слабо, хотя художественность и мастерство картины будут на высоком уровне. Так как в предметах прикладного искусства (украшательного), олицетворяющих собою полностью красоту материальных форм, как было упомянуто выше, иного содержания кроме внешности быть не может. Термин „художественный" применим иногда к предметам и „вне искусства", в тех случаях, когда хотят подчеркнуть из ряда вон выходящие явления по изяществу и красоте, в роде пера аргуса, морской

раковины, или удивительных по шлифовке некоторых горных пород. Но язык человека настолько осторожен, что никогда не применит этот термин к предметам вне возможности создать их человеком. Про пейзаж, лицо человека, животное в натуре—никто не скажет, что они художественны. Художественное оперение птицы, расцветка и форма раковины, крылья бабочки потому могут быть названы художественными, что предполагается возможным воспроизвести их рукой художника. Деятельность художника в области украшательного искусства, руководимая повышенной способностью к восприятию прекрасных форм, не ограничивается только этой подражательностью природе; она идет несравненно дальше; его творчество в этом направлении абсолютно бесконечно; предела, где бы кончилась возможность творить новые формы в области украшательного искусства, а равно в области чистого искусства—в творчестве внутренних художественных образов—такого предела нет. В области украшательного искусства бесконечное разнообразие творимых форм обусловлено материалом, из которого сделан предмет, способностью глаза, руки, личным характером художника, временем, местностью, где он родился и воспитался, народностью и т. д.* Все это накладывает свой индивидуальный отпечаток на художественное произведение; в этой возможности происходит весь процесс творчества человека в созидаемых им прекрасных материальных формах. В произведениях же „чистого искусства"—в литературе, живописи, музыке, т. е. в творчестве внутреннего художественного образа—исключительную роль играет духовный облик творящего, его уровень развития в этом направлении. Следует еще раз подтвердить, что термин „художественный", применимый ко всевозможным родам искусства, говорит только о совершенстве „формы"—конструкции произведения, технике и умении. Могут быть произведения искусства, великолепно сработанные в смысле художественности, но тем не менее быть бессодержательными. Можно указать на актеров, великолепно играющих, но бездушных. Монэ-Сюли, Коклэн, Сарра Бернар—безукоризненны в смысле художественности техники, но не могут быть сравнимы с Сальвини, давшим несравненно большее, чем одна „художественность". Духовные облики, характеры, „живые люди", созданные этим великим трагиком, никогда не будут забыты теми, кто хоть раз видел Сальвини в Отелло, Гладиаторе или Макбете. Великая заслуга, когда с высоко-художественной игрой соединен глубокий внутренний образ; а Сальвини был именно таким

* Поэтому, когда мотивы украшательного искусства не являются продолжением живого, органически развивающегося стиля какой-нибудь народности, становятся дикими и мертвыми, в роде так называемой „декаденщины" или футуристических упражнений.

творцом. Игра многих пианистов по художественной отделке безукоризненна, но бессодержательна. Антон Рубинштейн, помимо артистически художественного умения—внешности, если так можно выразиться,—обладал, кроме того, значительно большим: даваемые им дивные музыкальные образы—кого не потрясали? Ему не мешало и то, как выразился один записной знаток, что у него не было „левой" руки, намекая тем на несовершенство его игры. А как много великолепно сработанного литературного материала, но пустого! Особенно богата этим „товаром" переводная литература; художественность отделки в них—ювелирная, а между тем—это пузыри, бесследно лопающиеся во время дождя. Чтобы похвалить произведение чистого искусства, мало сказать, что оно только художественно, но что оно еще и содержательно, т. е. имеет внутренний художественный образ; и вот, когда то и другое на высоте выражения, произведение искусства становится совершенным. При этом, как было сказано в III-ей главе о возникновении форм, таковым является только ясно „выраженное"; оно должно давать впечатление то самое, какого добивается, а это становится возможным только тогда, когда произведение соразмерно в частях и едино в целом, то-есть, когда оно художественно. Поэтому-то, все гениальные произведения, неизбежно заключая в себе глубокую идею, в то же время и высоко художественны. Не пройдя через горнило и наковальню творчества, на которой выковывается форма, никакая идея не проникнет в наш душевный мир. Вследствие этого, термин „художественно" нередко понимается и в смысле содержательности, потому что форма и содержание обусловливают друг друга. Как ни гениальна идея, затея, желаемое содержание, но если они не выражены в „форме"—произведения искусства не существует, оно становится пустым местом.

XVI. ГРАНИЦЫ ЭСТЕТИКИ.

„Эстетика есть наука о прекрасном"—выражение, встречающееся в любом учебнике; так и должно быть. Прекрасное и красота—понятия тождественные, хотя слово „прекрасный" иногда употребляется и в смысле „совершенный". Но категория „совершенный" заключает в себе понятия, кроме красоты, и ничего не имеющие с ней общего. Совершенной может быть техника, всякое умение, научное исследование и т. д. Мы будем ближе к истине, если станем считать термин „прекрасный" усиленной степенью термина „красивый", а в некоторых случаях метафорой. Область эстетики должна быть тесно ограничена только ей присущей областью, а именно: исследованием только формы в ее видимости—точнее,—ощущаемости. Ее задачи:

определить воздействие формы на наше внутреннее эстетическое чувство, основанное на инстинктивной потребности видеть, слышать и ощущать прекрасное. Но в эстетику нередко вводят категории явлений, совершенно ей несвойственные. Притом слово „прекрасный", служа метафорой, еще более расширяет ее границы. Когда хотят, например, особенно подчеркнуть достоинства человека, говорят: „прекрасной души человек". Но сказать, что „ум человека прекрасен"— то же самое, если в область эстетики ввести вместо чувства рассудок, как суб'ективный критерий красоты. Вместо того, чтобы сказать хорошо или удачно или умно—восклицают: прекрасно! В этом случае слово „прекрасный" начинает принимать значение превосходной степени от „хороший", „добрый", „удачный" и т. д. Из всех подобных примеров возможно вывести следующее заключение. В тех случаях, когда к понятию о чем-нибудь, как о совершенной форме (идеально выраженной) присоединяется аффект чувства восторга, восхищения и т. д., то оно принимает эпитет „прекрасного". Но, благодаря этому обстоятельству, происходят нередко весьма печальные недоразумения. Частное понятие становится общим, и общее начинает подчиняться частному. Уже не добро и благо, куда входят и прекрасное и удобное и полезное и умное, становятся общим понятием, а наоборот—„прекрасное" из частного превращается в общее. Выходит: „благо есть красота", а не „красота есть благо". Отсюда вытекают недоразумения в роде: мораль некоторыми причисляется к области эстетики; сюда же вводят „трагедию", наконец астрономию, но уже физиология или зоология не эстетичны, а ботаника разрешалась даже в женских институтах, как не претящая эстетическим вкусам. Некоторые договариваются даже до того, что начинают утверждать присутствие красоты и в „безобразии", к чему в особенности склонны поклонники футуризма. Забывается существование душевного наслаждения вообще от „знания". Если человек всматривается в какой-нибудь некрасивый предмет, заинтересован им, то он получает удовольствие от рассматривания не потому, что он безобразен, а потому, что „любопытен"; хочется знать, „каков он есть". Уродливость, каррикатура, шарж служат поэтому даже целой отраслью изобразительного искусства; оно начинает обличать или предавать сарказму явления, противоположные прекрасному. Сатира, памфлет становятся продолжением того же явления, но более сложным, в области слова. Таким образом, исходя от прекрасного—чистой области эстетики, интеллект неизбежно должен коснуться и антитезы прекрасному; если мы узнаем, что такое „белое", то неизбежно узнаем и что такое „черное"; одно другое определяет.

Обстановочно-красивая жизнь человека,—начиная от костюма и роскошной квартиры, кончая предметами искусства—изысканно воспитанного на образцах европейской культуры, непременного посетителя концертов, выставок, блестящих балов,* вообще

* Писано в 1915 году.

эстетически настроенного человека, когда эстетика становится „учением", принципом жизни, как идеал, как религия, когда она превращается в эстетизм, своего рода секту, то из-за спутанности понятий и смешения общего с частным понятием, происходят и такие химеры. Жизнь Нерона или Оскара Уальда начинает признаваться красивой, и за ней утверждается, как за положительным явлением, „должное" на том основании, что жизнь их красива. По настоящему, кто же не согласится с тем, что жизнь их—смешение преступности и порока—была одним сплошным „безобразием", если этот термин принять за общее понятие, тождественное злу.

С большой натяжкой к эстетическим восприятиям некоторые относят любовь человека к ароматам. Тончайшие духи цветов, несомненно, могут иногда соперничать с впечатлением от гармонических сочетаний красок. Главное возражение против причисления удовольствия от ароматов к эстетическим восприятиям—физиологический характер этого удовольствия; поэтому же нельзя причислить к эстетике кулинарное искусство. Его можно отнести к приятной, утонченной жизни.

До сих пор предметом предлагаемого труда служила красота, заключающаяся во внешних проявлениях, постигаемая зрительными и слуховыми ощущениями. Она вполне исчерпывалась тезисом гармонической уравновешенности частей в целом, что сводится, в сущности, к величинным отношениям: пространства, напряжения силы света, цвета и звука. Мы любим жизнь и радуемся в „прекрасном" символом жизни вечной, глубоким инстинктом предугадывая в них основы бытия. Созерцание или слушание „прекрасного" доставляет нам душевное наслаждение потому, что в нем мы радуемся формам, несущим в себе прообраз этих основ. Но есть область явлений, которым, помимо внешней красоты, приписывается термин „внутренней красоты".

XVII. ВНУТРЕННИЙ ОБРАЗ.

Поэзия—красота ли только? Не следует ли признать в природе, искусстве в виде ли литературного, живописного или музыкального произведения, кроме красоты форм в звучности стиха, внешней художественности картины, композиции, красок, манеры живописи, стройности фигуры в статуе или звучной инструментальной оркестровки музыкального произведения, еще „нечто", вносящее в произведение поэзию, настроение и другие душевные состояния, более глубокие, чем одно восприятие формы, как прекрасной? Нет ли здесь содержания, подсказываемого „сознанием", которое, быть может, и вносит в эти произведения поэзию? Если в чувстве, как

в смутно-сознательном акте, более участвует волевой импульс, то в глубоких душевных волнениях не участвует ли более сознание? Не работает ли здесь мысль больше, чем чувство? Не ведут ли нас для постижения „внутреннего образа“ воображание, память, способность обобщения понятий—элементы мысли? Красота предугадывается инстинктом, скрыто-сознательным деятелем; в поэтических же восприятиях сознание выходит из скрытого состояния и дает внутренний образ, действующий чрез наше представление на чувство.. Обаяние тихой ночи на берегу реки, когда стелется седой туман и полуночная заря отражается в бездвижной зеркальной поверхности реки,—не только чарует нас своей внешней красотой: оттенками зари, волнами тумана, чистотой и ясностью отражения, но здесь присуще и обаяние невозмутимой тишины, и свежесть и чистота воздуха, и отдаленный голос—не то отрывок далекой песни, не то крик птицы,—а затем и сознание, что все уже спит и только вы бодрствуете и созерцаете. Сознание, что спят долины, спят горы, дремлют леса, что рыбы бездвижно стоят в омутах, бездвижны и тихи туманы, вечные звезды взирают из бездн недоступных на заснувшую землю—помогает созидать „образы“, затрагивающие струны глубокого душевного настроения.

Когда говорится: „прекрасной души человек“, то имеется в виду его душевный образ, его внутренняя духовная форма: гармоническая цельность его натуры; его идеальная настроенность, по природе чуткая и нежная душа; все благия начинания в нем в гармонии, а таковые не могут быть в совокупности не гармоничными. Здесь, следовательно, дело идет о внутреннем облике. Человек может быть и очень привлекательной наружности—красавец или красавица—но „пустой человек“. Очень скромный по красоте пейзаж может заключать глубокую поэзию, и очень пышный экзотический „ландшафт“—не возбуждать поэтического настроения. Литературное произведение может быть изящно по отделке, но пусто по содержанию; картина, хотя и блестяще написанная, но способна украшать только стены первоклассного ресторана. Когда человеческая жизнь принимает только одну привлекательную внешнюю форму без внутренней отвлеченной формы—содержания, или основной руководящей благой идеи, то если это нация,—она остановится в своем развитии и будет обречена на вырождение; если это человек,—пустота его жизни послужит отравой ему самому; если это художественное произведение—литературное, живописное или музыкальное,—

оно не имеет будущности, забудется и исчезнет, не порождая новых наследственных форм и только одухотворенное содержательное произведение несет в себе признаки вечности и служит причиной непрестанного духовного совершенствования человечества.

„Поэтическое чувство" не есть, конечно, функция какого-нибудь отдельного нервно-мозгового центра; оно, как и „эстетическое чувство", выделяющее красивые формы, является только суммой имеющихся в нас дифференцированных внутренних ощущений. Не будет ошибкой, если назовем элементы поэтичного чувства любовью, умилением, грустью, чувством душевного покоя, ощущением восторга, чувством жалости, печали и т. д. Эти чувства в отдельности могут быть проявлены к об'ектам, ничего не имеющим общего с поэзией. Умилиться можно пред добродетельным поступком, ощутить душевный покой после физической усталости, испытывать печаль при потере близкого человека и т. д. Когда эти чувства известным образом скомпанованы, когда ни одно не порабощает другое, и центр общего внимания сосредоточен на определенном об'екте, подсказанном сознанием и когда чувство приятно, то сила напряжения совокупности этих чувств и даст степень поэтичности данного чувства или настроения*.

Если бы мы отождествили красоту с поэзией и признали бы, что всякий красивый предмет поэтичен, то пришли бы к явному абсурду. Тогда, как бы мы отнеслись к „таинственности", накладывающей всегда поэтический отпечаток на наши восприятия? Таинственность же, нет сомнения, целиком принадлежит к содержанию, постигаемому сознанием. Таинственность—это то, что загадочно, неизвестно и влечет к себе и заставляет наполнить эту непонятную пустоту образами и формами. Поэтому, все теории красоты, построенные на внутреннем содержании вещей, не выдерживают критики. Спенсер утверждал, например, что красивыми предметы становятся тогда, когда выходят из употребления. Меч, лук, стрела, парус,—предметы, входящие в область эстетических отношений; но палаш, пуля, моторная лодка, автомобиль—некрасивы, потому что ими пользуются в настоящее время. Быть может, он хотел сказать, что они „прозаичны". С этим нельзя не согласиться; но сами по себе предметы: стрела, ружье, парусная лодка и пароход, тройка лошадей и автомобиль, как формы, одинаково интересны и красивы, и сравнивать, который из них красивее другого—вопрос больше личного

* В области отвлеченного человеческого творчества возбуждаемое поэтическое чувство носит термин „лирического". Нельзя про пейзаж в натуре сказать, что он „настроен лирически", а только про художественное произведение, в виде картине или литературного произведения.

вкуса. Мужик, пожалуй, похвалит блестящий элегантный автомобиль, а тройку—житель „небоскребов". Историческое прошлое освещает предметы в нашем сознании; нам дороже становится то, что утрачено и не говорит о „большой" прошлой жизни, как непосредственный ее свидетель. Потому-то занятие археологией иногда доставляет нам удовольствие, близкое к доставляемому поэзией. Конечно, вследствие постепенного перехода одной формы в другую, существуют промежуточные звенья, и они-то затрудняют ставить грань: вот здесь начинается такой-то класс, а здесь начинается другой. Да наконец, имеет ли особенное значение причисление одного явления к одному порядку, другого—к другому, когда признаки их почти однородны, и представляется одинаковая возможность разделить или соединить их вместе. Если иногда принято считать и усвоение содержания и смысла явлений эстетичным—пусть будет так. К эстетическим восприятиям могут быть отнесены театры, хотя в них даются житейские драмы и комедии будничной жизни, не обслуживающие исключительно одну красоту; далее поэзия и знание „изящной литературы", даже „история искусств" также могут быть отнесены к эстетическому воспитанию*.

Блаженный Августин приходил к заключению, что мир прекрасен. Не значит ли это, что чувство, охватывающее при созерцании красивых форм, переносится вообще на все, будет ли это красивое, прекрасное, полезное, разумное, доброе, удобное и т. д. То, что было сказано в I-ой главе об ощущении, всецело применимо и здесь. Восторг, испытываемый при созерцании красивых форм, испытывает человек вообще при встрече со всем, что выделяется как „особенно" положительное (благое или доброе). Это ощущение (чувство)—не больше; а к чему оно применимо, это как бы ускользает из-под ведения человека. Есть выражения, вполне заменяющие в некоторых случаях слово „прекрасный"; можно сказать: идеальный, удивительный, „восторг—как", замечательный и т. д. Тогда, быть может, вследствие смешения слов и понятий, „прекрасное" не приписывалось бы морали, трагедии, астрономии, и не встречались бы выражения в роде: „прекрасная мысль", „красивый поступок", а говорилось бы: мысль—остроумна или глубока и поступок благороден. Но слово „прекрасный" не без глубокой причины стало так популярно и вытеснило многое из лексикона слов. В продолжение всего предлагаемого труда проводилась мысль, что об'ект—это формы бытия, а форма же есть нечто целое, „единое", что, в свою очередь, входит и в определение красоты, как вещественной формы, в которой

* Воспитание склонностей ко всему изящному и возвышенному.

уравновешенное согласие в разнообразии дает прекрасные формы. Происходит следующее. Когда материальные формы или проявления материи, каковы звук и свет, при разнообразии образующих эти формы и явления элементов, об'единенных взаимной уравновешенностью, производят приятное зрительное и слуховое впечатление, то такое ощущение мы называем чувством гармонии, а предметы и явления прекрасными. Воспринимая во всем только формы, мы невольно переносим наше предвзятое заключение и на „отвлеченное", т. е. на формы, постигаемые только сознанием, и называем их тоже прекрасными—прекрасная мысль, добро прекрасно, истина, природа, мир прекрасны и т. д. Происходит это от того, что „ощущение", воспитанное бесконечной цепью предшествовавших организмов, наиболее сродно нам и наиболее развито, проявляется легче, оно элементарнее и теснее связано с нашей нервно-психической организацией и вообще, с нашей природой, тогда как глубокая деятельность сознания и сложнее и требует больших усилий и недостаточно еще развита. Отсюда ясно,—мир, как скопление согласованных между собой, целостных в самих себе отдельностей дает впечатление „вообще прекрасного мира", так как цельность, общность, единство свойственны как форме, так и прекрасному. Следовательно, мир, как цельная, единая форма для некоторых звучит гармонией, и Блаженный Августин, постигая эту гармонию—согласие, обладал счастием, которое другим недоступно.

В непреоборимом стремлении к бытию „познающий" жаждет видеть мир совершенным, т. е. вечным и не желает видеть пределов бытия; он борется даже с самым представлением о „конечном", и понятию „прекрасное", несущему в себе признаки наибольшей устойчивости форм, приписывает всеоб'емлющее значение.

Да, все прекрасно, что раскрывает бездны вечного бытия, говоря о беспредельной глубине и разнообразии мира!—как бы восклицает он, внутренним взором охватывая его.

XVIII. ЗНАЧЕНИЕ ЭСТЕТИКИ.

Несомненно, одним из условий счастливой жизни является устройство человеком жизни „внешне приятной". Он старается украсить города общественными зданиями изящной архитектуры, статуями, бульварами и садами с фонтанами. Степень культурности нации характеризуется благоустройством и красотой городов. Не только обстановку жилища, костюм, но и самого себя, свое тело, он, стремясь к счастью, старается видеть изящным и красивым. Зеркала находят в курганах глубокой древности. Он начинает смотреть на себя, как на об'ект, не принадлежащий себе. Общественность, тесное

сожительство в центрах скопления еще более усиливает эту потребность видеть себя пред другими в привлекательном виде. Предметом эстетического творчества он делает самого себя. Взгляните на человека у себя дома, „запросто“ и посмотрите на него же в театре, на балу, в обществе. Не только костюм, но и его движения, голос, осанка—все принимает другой вид. Инстинкт, помимо не только его сознания, но и воли научает, как быть привлекательным для других. Не будет ошибкой, если скажем, что потребность эстетических восприятий руководит человеком от самой колыбели до смерти. Младенца одевают как куколку в кружева и ленты, жениха и невесту венчают золотые венцы и облекают лучшие одежды, умершего украшают цветами и опускают в могилу в позолоченном и узорчатом гробе; то и другое сопровождая пением и музыкой. Существует теория происхождения поэзии и вокально-музыкального искусства из членораздельных певучих звуков, сопровождавших работу дикарей и первобытного человека. С первых же шагов сознания, человек стремится украсить свою жизнь, даже трудную работу стараясь сделать приятной; он в работу вводит ритм голоса и движений. Про обработку льна и теперь еще поются соответствующие песни и нет ничего удивительного, что они пелись когда-то и во время самой работы. Всем известна народная песня: „Лен мой, лен, белый лен“. Песни кузнецов существуют почти у всех народностей. Ритм пения облегчает работу. Кто не хаживал под дружную солдатскую песню и не испытывал, с какой легкостью, при этом, движутся ноги!

К XI-ой главе о стихийности красоты, проявляющейся в природе и развивающейся в самой себе, представляется возможность прибавить несравненно большую область—*жизнь человека*, где „красота для красоты“ приобретает исключительное значение. Бытие в форме человеческой жизни стремится осуществиться в совершенных формах, и красота становится полностью самой жизнью: она, как необходимый элемент, входит в его счастье. Идеально счастливая жизнь немыслима без эстетических потребностей.

Все грубое и „оживотненное“ в жизни человека противно эстетическим его склонностям. Когда говорится про человека: „живет по свински“, прежде всего имеется в виду его неопрятность и неряшливость. Грубые, непривлекательные поступки, в роде сморкания, громкой отрыжки, невоздержанной и неблагозвучной речи—все это говорит о невоспитанности и указывает на отсутствие

в человеке эстетических потребностей. Здесь еще раз мы убеждаемся в том, что красота жизнеспособна, так как быть неопрятным, нечистоплотным и невоспитанным, кроме того, что претит эстетическим вкусам, но и вредно для здоровья; гигиена и воспитанность—родные сестры эстетики. Красота стихийно ведет человека к предназначенной цели: совершенствованию в благе.

Если пред „познающим" открывается сущность красоты—ее идея, то пред „живущим" разгадка: что такое красота—не имеет непосредственного значения. Как безразлично, из какого желудя и как вырос дуб, который заставляет любоваться собой в солнечный день, красуясь на фоне голубого неба с бегущими по нем облаками, так же и сознание, указывающее, „что такое красота"—безразлично для созерцающего и восторгающегося величием и красотой зеленого шумящего дуба. Область рассудочного познания не сродна эстетическим ощущениям.

Несмотря на огромную роль в жизни человека эстетики, не следует придавать доминирующего значения в области „должного" эстетическим переживаниям. Область действительности неизмеримо обширнее; в нее входит не только прекрасное, но и жестокая проза, но и безобразное, а также и „безразличное"; наконец, еще большая область, чуждая, вообще, каким бы то ни было образам, относящаяся к категории ощущений. Эстет, хотя и с надменным видом, смотрит на три гигантских ступени действительности, но не ранее достигнет и малого, пока не выстроит целую систему лестниц и лесенок, дающих возможность сначала „жить", а потом уж подняться наверх. Он должен знать: если бы все не выбирало пути наибольшего вероятия, то ничего и не было бы; если неизбежность не господствовала бы во всем, то после „сегодня" не последовало бы „завтра" и еслибы „должное" не руководило делами творчества, то мир вечно стоял бы на одной точке. И это „должное" есть, прежде всего, благо, куда, только как часть, входит и прекрасное и счастье. Несравненно сильнейшие деятели складывают жизнь человека. Религия, формы общественной жизни, физическая сторона человека, его здоровье, потребность организма в крове и пище; наконец, обширнейшая из областей—умственное развитие и т. д.

Но, тем не менее, без красоты, понимаемой хотя бы и как внешность, немыслимо на земле счастье. Скажем больше. Жизнь, обставленная красиво, наиболее способна совместить идеальную по

содержанию жизнь. Среди лишений, нужды, в лохмотьях, в грязи и темном жилище или жилище казарменного типа, легко могут воспитаться дурные склонности, грубость, невежество; тогда как в светелке с белыми занавесками, цветами фуксий и герани на окнах, муравчатой печью—и душа светлее. Таким образом, внешне-красивая жизнь, является и наиболее вероятной для носительства идеально содержательной жизни. Но может случится и обратное. Прописная истина: „чрезмерная роскошь служит к развращению нравов"—как раз говорит о противном. Следовательно, и эстетика требует экономии, для того, что бы сделать жизнь человека глубже и многосторонне счастливой,—что снова убеждает нас в том, что жажда многого бытия является, все таки, сильнейшим рычагом, двигающим жизнь.

Остается еще сказать несколько слов об „эстетическом воспитании", которое так необходимо нам, русским. Города, села и деревни наши грязны, неблагоустроены, в образе жизни массы народа отсутствуют потребности к изящному. Интеллигентное юношество едва ли в достаточной степени интересуется изящными искусствами: музыкой, выставками картин и серьезным театром. А между тем, едва ли не главным контингентом посетителей всяких горе-театров являются учащиеся. Нет ничего удивительного, если впоследствии с кинематографами и граммофонами придется вести такую же борьбу, как с пороком пьянства. Они грозят гибелью серьезному театру и музыке. Эстетика падает, с одной стороны вдаваясь в „эстетизм", своего рода секту, или же принимает уродливые формы. С поэзией слова обстоит не лучше. Эстетическое воспитание, если не стало еще настолько же серьезным, вопросом, как и умственное, то близко время когда придется взглянуть на него очень серьезно. Развитие любви к природе, к поэзии, музыке, живописи и т. д.—вот задачи умелого эстетического воспитания*.

МОСКВА 1915 г. Апполинарий ВАСНЕЦОВ.

ОТ РЕДАКЦИИ. С удовольствием печатая статью уважаемого Ап. Васнецова „Происхождение красоты"—статью, которую когда-то „благословил" для „Вопросов" покойный Д. Н. Овсянико-Куликовский, мы вслед за Д. М., считаем долгом указать, что данный вопрос, следуя учению А. Потебни, освещался на страницах вопросов иначе. Но А. М. Васнецов—выдающийся художник кисти—давно и глубоко интересующийся, вопросами теории красоты; и его мнения, выработанные долголетним опытом, прочувствованные и продуманные, пропущенные так сказать,сквозь „призму" (душу) художника представляют, смеем думать, достаточно значительный интерес для нашего читателя. Б. Л.

---

* Предлагаемая статья служит обстоятельной разработкой вопроса того же содержания, затронутого в сответствующих главах моей книги „Художество" изданной в 1908 г.

Ап. В.

ДВА ОЧЕРКА О ПУШКИНЕ

I. ЧТЕНИЕ ПУШКИНА.

В старину мальчика учили читать сперва по складам, что заставляло его осмысленно воспринимать отдельные буквы и их соединения в слоги, и лишь этим способом доводили до уменья читать по верхам, т. е. бегло. Результат такой выучки был весьма благотворен; человек на всю жизнь сохранял и в беглом чтении привычку членораздельного внимания; он видел каждое слово и следил за расположением слов в предложении. В наше время ребенка сразу обучают беглому или интуитивному чтению; едва ознакомив с начертанием букв, его учат с одного взгляда угадывать целое слово, и затем тотчас следующее и следующее, и так быстро скользить по мгновенно узнаваемым словам до конца предложения, не вглядываясь ни в одно из них, можно сказать—даже вовсе не видя их. Современный читатель не видит слов, потому что не смотрит на них; мудрая и прекрасная плоть слова ему не нужна,—он на бегу, мельком улавливает тени слов и безотчетно сливает их в некий воздушный смысл, столь же бесплотный, как слагающие его тени. Поэтому в старину люди читали сравнительно медленно и созерцательно, как пешеход, который на ходу видит всё в подробности, и наслаждается видимым, и познает новое, а нынешнее чтение подобно быстрой езде на велосипеде, где придорожные картины мелькают мимо, сливаясь и пропадая пестрой безразличной вереницей. Ища прежде всего быстроты, мы разучились ходить; теперь только немногие еще умеют читать пешком,—почти все читают велосипедно, по 30 и 40 верст, т. е. хотел сказать—страниц в час. Спрашивается, что́ они видели в этих быстро-промелькнувших страницах, могли ли что-нибудь заметить и разглядеть?

Всякую содержательную книгу надо читать медленно, особенно медленно надо читать поэтов, и всего медленнее надо из русских писателей читать Пушкина, потому что его короткие строки наиболее содержательны из всего, что написано по-русски. Эту содержательность их может разглядеть только досужий пешеход, который

движется медленно и внимательно смотрит кругом. Его глубокие мысли облицованы такой обманчивой ясностью, его очаровательные детали так уравнены вгладь, меткость его так естественна и непринужденна, что при беглом чтении их и не заметишь. Но пойдите пешком по Пушкину—какие чудесные цветы у дороги! Что̀ цветы! вот ручей играет серебром на солнце; вот смеющийся луч вдруг омрачен наползающей тучей, а там горы, увенчанные вечным снегом, тяжкой громадой обстали горизонт. Тут улыбка и слезы ребенка, шалость влюбленного, божественно-свободная игра душевных сил, и безысходные раздумья о судьбе, о загадочной жизни, о смерти.

Не буду говорить о философской глубине Пушкинской поэзии; куда проникнуть может только пристальный взор, о чрезвычайной замкнутости его произведений, с виду столь открытых и ясных, отчего многие из них, как это ни странно сказать, до сих пор остаются для нас запечатленными. Но даже в простом чтении—какую богатую жатву могла бы давать медлительность, и какие чудесные подробности ускользают от торопливого взгляда!

Вы не заметите в беглом чтении, как Татьяна ждет ответа на свое письмо.

Но день протек, а нет ответа.
Другой настал: все нет как нет.
Бледна как тень, с утра одета,
Татьяна ждет: когда ж ответ?

Это очаровательное, так легко сказанное „с утра одета“ говорит многое. Оно говорит, прежде всего, что Татьяна с уверенностью ждала—не ответного письма от Онегина, а самого Онегина (в чем тонкое женское чутье ее и не обмануло). И оно показывает ее нам в эти дни с утра причесанной, затянутой, одетой не по домашнему,—а тем самым косвенно обрисовывает и ее обычный затрапезный вид, когда она вовсе не была „с утра одета“, а может быть до обеда не чесанная, в утренней кофте и туфлях упивалась романом. Так много содержания в трех легких словах!

Карл и Мазепа после Полтавского поражения бегут на юг. Они скачут чрез Украинские степи. И вот близь дороги хутор: то хутор Кочубея. Мазепа с содроганием видит

запустелый двор,
И дом и сад уединенный,
И в поле отпертую дверь.

Невозможно полнее изобразить внезапное обезлюдение усадьбы, откуда все обитатели в паническом ужасе бежали сразу, бросив ее на произвол судьбы; неужели это сделал поэт одной чертой: отпертой

в поле дверью. Даже такая мелочь стоит минутной остановки: дворовые девушки, собирая ягоды, поют (в „Онегине“):

Закидаем вишеньем,
Вишеньем, малиною,
Красною смородиной.

Эти три ягоды перечислены не случайно: они действительно поспевают в средней России одновременно,—их-то верно девушки и собирают теперь, отчего их и называют. И с тем вместе именование этих ягод определяет дату свидания Онегина с Татьяной: в средней России эти ягоды поспевают в конце июля, начале августа.

В беглом чтении еще легче ускользнет от внимания одно много-говорящее слово, какие так часто встречаются у Пушкина. В те самые дни ожидания, увидев, наконец, из окна Онегина, в'езжавшего во двор, конечно к крыльцу, Татьяна прыг в другие сени, т. е. в черные сени, оттуда чрез задний двор—в сад, расположенный, как обыкновенно, позади дома.

В „Арионе“ сказано:

Лишь я таинственный певец
На берег выброшен грозою,

т. е. его спасение от кораблекрушения поставлено в связь с его особенной, „таинственной“ природой; все бывшие в челне погибли, спасается лишь он один, а спасается не случайно: он спасен, потому что он певец. Такова действительно была мысль Пушкина, и словом „таинственный“ он на нее намекает; много раньше, в стихотворении „Дельвигу“ он выразил ее прямо:

Наперснику богов (т. е. поэту) не страшны бури злые:
Над ним их промысел высокий и святой.

В „Цыганах“ Алеко, выслушав рассказ старого цыгана о его Мариуле, бежавшей от него с чужим табором, в ярости восклицает:

Да как же ты не поспешил
Тотчас вослед неблагодарной,
И хищнику, и ей, коварной,
Кинжала в сердце не вонзил?

Он весь сказывается в этом одном слове: „неблагодарной“. Женщина должна быть благодарна мужчине за любовь! и мужчина вправе наказать ее, если она разлюбит. Так присущее ему и до тех пор скрытое рабовладельческое понимание любви этим словом вспыхивает наружу; огромная часть характера обрисована одним нечаянно-вырвавшимся словом. Разве не наслаждение заметить и понять его,—и разве возможно заметить его при велосипедном пробеге чрез „Цыган“?

Или из красот другого порядка,—разве не жаль иной стилистической тонкости, бесследно тонущей в невнимании читателя? Вторая строфа стихотворения „Поэт“ начинается так:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется.

Едва ли и один из тысячи читавших „Поэта“ понял, что значат эти два стиха. А они только продолжают тот образ, которым за шесть строк пред тем начинается стихотворение:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...

„Божественный глагол“ и есть зов Аполлона, требующий поэта к „жертвоприношению“... В стихотворении „Полководец“ заключительные строки: „О люди! жалкий род, достойный слез и смеха“ вовсе не составляют нравоучительного привеска к описательной пьесе, как думают все. Пушкин так описывает портрет Барклая де Толли, внушивший ему его стихотворение:

Он писан во весь рост,
(и т. д.)
Спокойный и угрюмый,
Он кажется глядит с презрительною думой.
Свою ли точно мысль художник обнажил,
Когда он таковым его изобразил,
Или невольное то было вдохновенье—
Но Доу дал ему такое выраженье.

Вот эту мысль Доу, мысль заложенную в самом портрете, Пушкин только раскрывает в своем стихотворении, отсюда до самого конца; он только об'ясняет „презрительную думу“ Барклая, выраженную в его лице художником; то сам портрет говорит, то говорит портретом Доу, а не Пушкин: „О люди! жалкий род“, и т. д. И все стихотворение, так понятое, получает вид такой цельности, такого внутреннего единства, такой скромности, которые разглядеть—большая радость. Что Доу сказал портретом, то Пушкин передает нам словами; от себя он привносит только свое согласие с художником, и потому в заключительных строках:

Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и умиленье—

он говорит не о себе („поэта“): он разумеет Доу и себя вместе, и вообще всякую поэтическую душу.

И то новое, о чем я дальше хочу рассказать, узнал я путем медленного чтения, вглядываясь в стих, часто даже в отдельное слово. В Пушкине есть места, „куда еще не ступала нога человеческая“, места трудно доступные и неведомые. Виною в том не его темнота, а всеобщий навык читать „по-верхам“, поверхностно. Но кто отважится пойти пешком, тот проникнет всюду и во всяком случае увидит много любопытного.

II. ЯВЬ И СОН.

Обыкновенное русское слово „забвение“ Пушкин рано наполнил своеобразным содержанием и с тех пор употреблял его как специальный термин. Именно, словом „забвение“ он обозначал то состояние личности, когда душа как бы вдруг обрывает все бессчетные действенные нити, непрестанно ткущиеся между нею и внешним миром, и замыкается в самой себе. Тогда по свидетельству Пушкина, душа инертна и глуха во-вне, но тем более полна внутри себя привольной и радужной игры; точно чудом каким замрет—и мгновенно оживет внутренно для свободного творчества, для буйного цветения. „Забвением“ Пушкин и называл внешнюю форму этого состояния,—отрешенность души от мира, ее замкнутость, причем он редко определял забвение точнее, как „забвенье жизни“ или „забвенье суеты земной“: обыкновенно он говорит просто „забвенье“ (словоупотребление—непривычное русскому языку, который выработал для данного понятия другое слово от того же корня: забытье*). Внутреннее же состояние души в такие минуты он обозначал словами „сон“ или „сон души“; отсюда обычное у него выражение: „уснув душой“. Но этот сон, как сказано, по Пушкину полон движения.

Так он пишет в стихотворении „К моей чернильнице“:

Беспечный сын природы,
Пока златые годы
В забвеньи трачу я,
и т. д.

и о Татьяне в 3-й песне „Онегина“:

Вздыхает, и себе присвоя
Чужой восторг, чужую грусть,
В забвеньи шепчет наизусть
Письмо для милого героя.

Многочисленные совершенно однородные заявления Пушкина на протяжении многих лет не оставляют сомнения в том, что по его мысли (основанной, конечно, на его личном опыте), это состояние духа, когда, наглухо замкнувшись от мира, он живет сам в себе и собою, есть счастливейшее состояние. „Забвение“ для Пушкина—

* „Забвение“ по смыслу происходит от „забывать“„забытье“—от„забываться“, что и разумел Пушкин под „забвением“. Таких перечеканок в Пушкинском языке немало; например, он неизменно употреблял слово „ничтожество“ в совершенно несвойственном этому слову смысле уничтожения, небытия.

синоним „восторга“. Уже в 1818 году, изображая „поэта“, погруженного в чтение „Истории“ Карамзина, он говорит:

И благодарными слезами
Карамзину приносит он
Живой души благодаренье
За миг восторга золотой,
За благотворное забвенье
Бесплодной суеты земной.
(„Жуковскому,“ ранняя ред.)

и, прося у женщины любовного свидания, повторяет те же синонимы:

День восторгов, день забвенья
Нам наверное назначь
(Оленьке Мᶜасон).

В конце 8-й песни „Онегина“, расставаясь с Онегиным, с Татьяной и своим романом, он пишет:

Я с вами знал
Все, что завидно для поэта:
Забвенье жизни в бурях света,
Беседу сладкую друзей.

Забыться—счастие, и почти все равно, в чем найти забвение:

Что нужды?—ровно полчаса
Мне ум и сердце занимали
Твой ум и дикая краса,

и вслед затем:

Друзья! не все ль одно и то же
Забыться праздною душой
В блестящей зале, в модной ложе,
Или в кибитке кочевой?
(Калмычке).

В 1819-м и в 1832-м г.г. он одинако называет забвенье „сладким“:

В забвенье сладком ловит он
Ее волшебное дыханье
(Русл. и Людм. V)

Хотел я душу освежить,
Бывалой жизнию пожить
В забвенье сладком близ друзей
Минувшей юности моей
(Отрывок 1832 г.)

Как уже сказано, с термином „забыться душой“ однозначен у Пушкина термин „уснуть душой“; например:

Уснув душой, безмолвно я грущу
(Уныние)

Приду ли вновь под сладостные тени
Душой заснуть на лоне мирной лени?
(Желание)

И в сладостный безгрешный сон
Душою погрузился он
(Евг. Он. IV; 11)

Заснуть душой—замкнуться от мира, стать слепым и глухим во вне; так, о бедном рыцаре Пушкин говорит:

С той поры, заснув душою,
Он на женщин не смотрел.

Мы увидим дальше, что порою Пушкин в тех-же строках без различия перемежает оба термина: „забыться“ и „заснуть“, „забвенье“ и „сон“.

Как же живет дух в минуты этой блаженной отрешенности?— По свидетельству Пушкина, дух живет тогда своим собственным содержанием. И тут у Пушкина намечается двоякий опыт: по его мысли иногда посторонний толчек погружает душу в забвение, и она начинает жить сама в себе; иногда же нечто, возникшее в ней самой, внезапно вырывает ее из явного бытия и на некоторое время наполняет ее своим цветением, так что никакому внешнему восприятию уже нет доступа в нее; т. е. известное интимное переживание души является либо только содержанием „сна“, либо вместе и причиной „забвения“, и содержанием „сна“.

Таковы прежде всего воспоминания, т. е. те внешние восприятия, те чувства и мысли, причиненные извне, которые к моменту отрешения уже ассимилированы духом и сделались его личным достоянием. Эта связь „забвения“ с воспоминанием носит у Пушкина почти характер закономерности. Так он говорит о Людмиле:

Иль, волю дав своим мечтам,
К родимым Киевским полям
В забвенье сердца улетает,
Отца и братьев обнимает,
Подружек видит молодых
И старых мамушек своих.
Забыты плен и разлученья!
(Русл. и Людм. IV)

Он забывался: в нем теснились
Воспоминанья прошлых дней
(Кавказский Пленник)

Вновь нежным отроком, то пылким, то ленивым,
Мечтанья смутные в груди моей тая,
Скитался по лугам, по рощам молчаливым...
Поэтом забывался я!
И славных лет передо мною
Являлись вечные следы
и т. д.
(Восп. в Царск. Селе)

Быть может, в мысли нам приходит
Средь поэтического сна
Иная, старая весна
(Евг. Он. VII, 3)

Я живу
Теперь не там, но верною мечтою
Люблю летать заснувши на яву,
В Коломну, к Покрову, и в воскресенье
Там слушать русское богослуженье.
(Дом. в Кол.)

В черновом наброске „Давно ли тайными судьбами“ есть такие строки:

Но (часто) сердцем (душою) ищем усыпиться
В минувшем (времени) живем;

эти строки тут же переделаны так:

Но сердце тихим сном
В минувшем любит забываться.

В последней песне „Онегина“ Пушкин рассказывает о своем герое:

И постепенно в усыпленье
И чувств, и дум впадает он,
И перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон.
То видит он на талом снеге,
Как-будто спящий на ночлеге,
Недвижим юноша лежит,
И слышит голос: „что ж? убит!“
То видит он врагов забвенных,
Клеветников и трусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных,
То сельский дом—и у окна
Сидит она...
(Евг. Он. VIII, 37).

Даже в полном и окончательном отрешении души от внешней действительности еще сохраняется, по мысли Пушкина, воспоминание,— последняя тончайшая связь души с миром. Отшельник в „Руслане и Людмиле“ говорит о себе:

Ах, и теперь, один, один,
Душой уснув в дверях могилы,
Я помню горесть и порой,
Как о минувшем мысль родится,
По бороде моей седой
Слеза тяжелая катится
(Русл. и Людм. I)

Таков и Пимен, умерший для мира, и однако „душой в минувшем погруженный“.

К одной категории с воспоминаниями относятся и другие переживания души, также внушенные извне, но ставшие личной собственностью данного духа. Таковы надежды:

В ней сердце, полное мучений,
Хранит надежды темный сон
(Евг. Он. III, 39).

Обманчивей и снов надежды,
Что слава?
(Разг. Книгопр. с Поэтом)

Неясных темных ожиданий
Обманчивый, но сладкий сон
(Алексееву)

Таковы и переживания любви. Пушкин часто называет любовь „сном", разумея в этих случаях под любовью, конечно, не об'ективное и конкретное явление любви, а тот почти отрешенный, глубоко личный комплекс чувствований, каким она становится внутри души. Любовь есть „сон души", потому что она самодержавно господствует в душе, наглухо отрешая ее от всей остальной действительности. Вот несколько примеров:

И горе жизни скоротечной,
И сны любви воспоминал
(Друзьям)

Она поэту подарила
Младых восторгов первый сон.
(Евг. Он. II, 22)

Любви пленительные сны
(Евг. Он. III, 13)

Как сон любви
(Евг. Он. IV, 7)

„Не Гретхен ли?"
—О сон чудесной!
О, пламя чистое любви!
(Сц. из Фауста)

Как сон, как утренний туман,
Любви сокрылось сновиденье
(Талисман, черн.)

Но воспоминания, надежды, любовные чувства—еще переживания, исшедшие из внешней действительности. Душа, по опыту Пушкина, живет в минуты забвения и вполне самобытными переживаниями, возникающими тут же, на полной свободе, без всякого воздействия извне. Поэтому всякое беспричинное и иррациональное порождение духа, Пушкин неизменно называет „сном". Он пишет в разные годы:

Где дни мои текли в сени глуши,
Исполнены страстей и лени
И снов задумчивой души
(Евг. Он. VI, 46)

И сердца трепетные сны
(Евг. Он. VIII, 1)

Блажен...
Кто странным снам не предавался
(там же 10)

Странным сном
Бывает сердце полно
(Дом. в Кол.)

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой
(Приметы).

В этом разряде самочинных переживаний души первое место по яркости и силе, а главное—по абсолютной необусловленности, по суверенному произволу возникновения и сцепления, занимают, конечно, образы фантазии. Причудливая игра воображения есть по Пушкину как бы специфическая деятельность души в ее отрешенном состоянии; или наоборот: гроза воображения, чуть вспыхнув, погружает душу в сон, как состояние, и сама есть сон в другом смысле этого слова—в смысле сновидения. Пушкин употребляет термин „сон воображения" всегда в этом последнем смысле—сновидения, т. е. самобытной, необусловленной грезы—и потому часто во множественном числе*.

То был ли сон воображенья
Иль плач совы, иль зверя вой...
(Полтава)

Иль только сон воображенья
В пустынной мгле нарисовал
Свои минутные виденья,
Души неясный идеал?
(стих. Бахч. Фонт.)

Он любит сны воображенья
(Платон. люб.)

В моей утраченной весне
Как мало нужно было мне
Для милых снов воображенья
(Алексееву, черн.)

Еще хранятся наслажденья
Для любопытства моего
Для милых снов воображенья!
(О, нет, мне жизнь не надоела).

И здесь, как всюду, интуитивное мышление Пушкина, или, если угодно, его интуитивное словоупотребление, развивается диалектически с строгой последовательностью: если всякое, даже случайное создание воображения есть „сон", то и грезы, порождаемые поэтической фантазией, эти стройные, гармонические образы

* Речь идет здесь именно о грезах воображения,— но надо заметит, что понятие воображения у Пушкина вообще шире: он и воспоминание считает функцией воображения, как показывают цитированные выше стихи об Онегине:
И перед ним воображенье
Свой пестрый мечет фараон,
после чего следует ряд картин памяти.

творческого воображения—также ничто иное, как „сны“: создания души в ее наибольшей отрешенности от мира, наибольшей свободе и наибольшей напряженности,—„мечтанья неземного сна“. Пушкин так изображает процесс своего творчества:

Бывало, милые предметы*
Мне снились и душа моя
Их образ тайный сохранила,
Их после Муза оживила:
Так я беспечен воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира
(Евг. Он. I, 57).

Он говорит в конце поэмы:

Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явилися впервые мне
(VIII, 50),

он говорит:

И сны поэзии бывалой
Толпою снова возмутить
(Разг. Книгопр. с Поэтом)

И вы заветные мечтанья,
Вы, признак жизни неземной,
Вы, сны поэзии святой!
(Евг. Он. VI 36)

В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

Но нигде он не нарисовал так отчетливо картину отрешения души от мира и наступающей затем самобытной жизни ее,—этого внешнего омертвения и роскошного внутреннего цветения ее, как в следующих строках своей „Осени“:

И забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем,—
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

* Под „милыми предметами“ Пушкин разумеет женщин, как об'ектов любви; так, в третьей песне „Онегина“:

Не правда-ль милые предметы,
Которым за свои грехи
Писали втайне вы стихи,
Которым сердце посвящали,
Не все ли, русским языком
Владея слабо и с трудом,
Его так мило искажали,
и т. д.
(III, 27.)

Итак, по Пушкину, наряду с дневной, будничной жизнью души, когда вся ее внутренняя деятельность обусловлена извне, есть другая самобытная жизнь души, отрешенная от мира,—жизнь полной внутренней свободы; и эта жизнь лучше, выше той. То, что я рассказал здесь, только отчасти вскрывает эту мысль Пушкина—одно из его основных познаний и главный стержень его мировоззрения, как несомненно обнаружит будущая философская биография его. Вильгельм Гумбольдт сказал, что единственно неподвижный полюс человек носит в своей душе. С несравненной конкретностью, почти осязательно, он ощущал свое духовное бытие, как твердый обрыв среди зыби вод, как замкнутую, самодовлеющую, единственно реальную жизнь своей личности. Поэтому „явь“ была для него призраком и томлением, и только „сон“—правдой и счастьем.

М. ГЕРШЕНЗОН.

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ
И СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

I.

Широким читательским кругам Д. Н. Овсянико-Куликовский известен прежде всего—в сущности исключительно—как литературный критик. Он был профессор, был ученый; энциклопедический словарь называет его историком культуры. Но громадное большинство его работ средний читатель свободно и спокойно отнесет к литературной критике и скажет, что, если с именем Овсянико-Куликовского связывает какое-нибудь представление, то для него это прежде всего—критик. И вот, для того, чтобы уяснить это представление, чтобы внести в него более отчетливое содержание, чтобы затем связать с личностью Овсянико-Куликовского, с особенностями его умственного склада и темперамента, хочется для начала сказать что Д. Н. Овсянико-Куликовский не был критиком: не был им в наиболее ярком и существенном значении этого слова—не был судьей литературы, не был ее оценщиком. Зато он был ее ценителем, ее толкователем. Если бы я решился прибегнуть к единому общему определению, всегда недостаточно верному, то я сказал бы, что это был критик-углубитель. Отдаваясь этому углублению, он не входил в оценку художественных произведений, зато он придавал им новую ценность. Во всяком размышлении Овсянико-Куликовского о литературном создании заключена одна невысказанная предпосылка, всякое необходимо предполагает одно предварительное условие: литературное произведение, о котором идет речь, уже нашло признание, оно не только есть, оно признано чем-то достойным размышления, оно нужно не только критику для изучения, но и читателю для наслаждения, оно взвешено и оценено, и место его в непреходящем капитале творческих форм утверждено. Кем произведено это признание и утверждение, кто взял на себя эту оценку,—в это не входит исследователь. Эта оценка закреплена временем; она может быть углублена, может быть расширена,

видоизменена новыми материалами и доводами, но она есть—и без нее не о чем было бы толковать. Так смотрит на предмет своего изучения Овсянико-Куликовский, так он подходит к нему. Оторвавшись от своего создателя, напоенное ощущениями и мыслями поколений, отделяющих нас от его зарождения, поэтическое создание ведет свое самостоятельное существование, заключающееся в том, что в неподвижную форму, раз данную поэтом, укладываются новые миры новых настроений, что эта форма является и зарождающим их ферментом и охватывающим их выразителем. Не только поэт дарит „новым трепетанием" живую литературу, но этим новым трепетом обогащает читатель и критик чужое создание. С новым пониманием, с новым толкованием, с своим осмыслением и уяснением подходит новый критик к старому, но все еще юному художественному творению, оживляет его своей мыслью, вспаивает его своею кровью. Но, поскольку это делает не непосредственный читатель, плывущий по волне своих бессознательных и не всегда высоких увлечений, а критик, вдумывающийся в смысл создания, в основе этой работы истолкования, уяснения, анализа лежит уверенность в художественной значительности самого предмета исследования. Если Овсянико-Куликовский говорит о Макбете или о Хлестакове, о Лизе Калитиной или о Дяде Ване, как о чем-то всегда и неизменно вызывающем на размышление, как о чем-то всегда поддающемся новому толкованию, то это потому, что право Шекспира и Софокла, Гоголя и Чехова на это толкование—по крайней мере в плане его рассуждения—не нуждается в новом обосновании. Эти образы живут и будут жить; навеки отвоевали они место в нашей душе, можно лишь размышлять о них, обогащая их новым содержанием.

Стоют ли они того? Об этом думает, точнее, об этом ведет бой другая критика: не критика толкования, критика того или иного понимания; но критика оценки, критика литературной современности, критика не научная, но—со всеми оговорками на счет во-зло употребляемого термина—критика эстетическая и в известном смысле догматическая.

Литературное произведение создано, образы писателя перед нами. Как к ним отнестись? Должна ли отзывчивая современность вложить свои душевные капиталы в это новое начинание? Суждена новому произведению жизнь вечная, или пред нами литературная однодневка? Как всегда в истории, новое и значительное не имеет таких ярких отличительных признаков, которые бы делали оценку доступной всякому. Здесь есть и мишура, которая скоро поблекнет, есть пошлость, прикрытая блестками мнимой оригинальности—и далеко не всякому в обширных кругах читателей дано разобраться,

что здесь достойно внимания, что подлинно, ценно, жизнеспособно. Ценное может пройти незамеченным и быть открыто слишком поздно, ложное может быть принято за высокую правду и надолго отравить душу жадно ждущих нового слова читателей. А между тем никакой точности, никакой непререкаемой об'ективности, никакой исчерпывающей доказательности здесь быть не может, никакие научные методы здесь неприменимы, и сколько бы ни писали умных книг о научной критике, такой научной критики, т. е. научных об'ективных, бесспорных приемов оценки поэтического произведения нет. Можно сколько угодно анализировать вино, можно в лаборатории с математической точностью определить его крепость, его сахаристость, его кислотность, но достоинство его может определить лишь ценитель, знаток, специалист, дегустатор, у которого для этого одно орудие: вкус. Есть особое, не всем свойственное тяготение к оценке новых явлений литературы, есть потребность разобраться в том, что дает сегодняшнее поэтическое творчество или наново поставить вопрос о том, что считается бесспорно ценным из творчества прошлого. Здесь всегда есть риск, есть задача боевая, есть опасность жестоко ошибиться, ошибиться в признании, в приятии, в возвеличении, ошибиться в осуждении, в отвержении. История этой критики, история литературных оценок, есть история не только ее побед, но и ее поражений, ее ошибок. Ошибались не мелкие, ошибались не пошляки, ибо здесь оценка есть также пророчество—нет большого литературного критика, нет тонкого литературного ценителя, в пассиве которого—если он не предпочитал безопасное воздержание от приговоров,—не было бы жестоких, подчас позорных промахов.

II.

Вот эта боевая, отзывчивая критика, эта, с позволения сказать, критическая авантюра была чужда Овсянико-Куликовскому, чужда его темпераменту исследователя, его научному спокойствию. Он не занимался ни оценкой современности, ни переоценкой прошлого, он не провозглашал приговоров; он брал признанные бесспорные литературные ценности и толковал их, углубляясь в них, он углублял их, уясняя их значение, он увеличивал их значительность; он обогащал их смысл новым пониманием; эти прекрасные, беспредельно ёмкие, многообразно жизненные поэтические формы он освежал новым содержанием.

В этом толковании поэтических произведений, в этом обновлении художественных образов есть также разные приемы. Есть критики, в творчестве которых, как остроумно заметил Лансон, художественное произведение есть лишь трамплин для их прыжков.

Признаются ли они в своей безбрежной суб'ективности или выдают свои соображения за подлинный смысл художественного произведения, за его единственную идею, все равно: оттолкнувшись от поэтического создания, они в своем вольном полете отрываются от его действительного облика. Они перепевают художественное произведение на свой лад; на своих инструментах они создают на его основе свои произведения—иногда поэтические, иногда публицистические, иногда философские,—ибо к этой категории относятся не только критики-импрессионисты, но и критики-моралисты, и критики-общественники, и критики-философы; к этой категории относятся не только, скажем для примера, Мережковский или Андрей Белый, но и Добролюбов и Варфоломей Зайцев. Их толкования, их размышления по поводу художественных творений, создания их воображения, слитые с чужими образами, могут быть увлекательны, поучительны, по-своему убедительны. Но в главном, в основе, они не могут быть доказательны, не могут и не хотят быть научны. Это ни в коем случае не недостаток; просто не в этом их задача. Истолкование и понимание художественного произведения имеет такое же право быть суб'ективным, как лирическое стихотворение,—лишь бы оно не выдавало себя за нечто абсолютное, лишь бы оно не из'являло притязаний на общеобязательность и об'ективность. Вот диаметральную противоположность этому импрессионистскому перепеву или публицистическому размышлению „по поводу" неизменно представляет собой работа Овсянико-Куликовского: она об'ективна, она научна, и это совсем не оценка, не одобрение: это указание на прием, на навыки мысли. Ученым остался Овсянико-Куликовский, сменив кафедру на журнальные страницы. Это совсем не значит, что результаты его работ бесспорны. Наоборот, только научное спорно, ибо спорить можно только с тем, что до конца аргументировано, что не существует вне доказательств, что покоится не на вере, не на увлекательном произволе, а на доводах общезначимых и общеприемлемых. Когда критик-импрессионист, в ответ на указание, что он своим толкованием просто извращает смысл и значение художественного произведения, самоупоенно отвечает: „Это не важно; важно, как я отражаюсь в чужом творении; и что такое извращение, раз я так вижу". Когда, по Анатолю Франсу, „критик рассказывает о приключениях своей души среди созданий искусства" и тем исчерпывает свою задачу,—то с такой критикой спорить, очевидно, не приходится, как нельзя спорить с пейзажем Левитана или симфонией Чайковского. Нет, научность литературных толкований Овсянико-Куликовского совсем не в их бесспорности, но в их приемах, в их материалах, в их общем ходе.

И в этой области его работы в высшей степени запечатлены духом той эпохи, в которую сложилось его мировоззрение. В грубых, слишком общих определениях: он позитивист, никогда не мистик, он психолог, не метафизик, он эволюционист, не догматик. И достаточно войти в мир любой его работы, чтобы видеть в каком усложнении, в каком утончении предстают здесь эти основные черты его мысли, его духовного склада, его мировоззрения, научного по преимуществу.

Он эволюционист; каждая его работа проникнута идеей развития. В этом он дитя своего времени, когда те неподвижные метафизические величины, с точки зрения которых обсуждались ранее художественные произведения, были сведены к психическим индивидуальным и групповым процессам. Историко-сравнительные определения стали на место априорных отвлечений, связывая старые эстетические понятия с новым жизнеспособным содержанием; идея историчности душевной жизни вытеснила мысль о неподвижных субстанциях. В связи с этим литературная критика должна была проникнуться исторической стихией. Это не тот, не совсем тот историзм, который, скорее как настроение, чем как доктрина или метод, владел Сент-Бевом, когда замечательный французский критик общим эпиграфом к своим работам избрал изречение Сенак-де-Мельена: „Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles".

Это не попытка прикрыть об'ективной историчностью свою беспредельную суб'ективность. Это подлинная потребность сменить старую статическую точку зрения динамической. Понять писателя в его развитии, произведение в процессе его создания, литературу в последовательной смене ее форм: таков естественный ход нового изучения литературы.

Этот эволюционизм Овсянико-Куликовского сложен. С одной стороны его научность тесно связана с его историзмом; он всегда мыслить явление в его движении, в его становлении; он автор целой истории русской интеллигенции. И, однако, когда пройдешь мыслью его работы, то чувствуешь, что по устремлению, по цели он не историк, во всяком случае не историк литературы. История, развитие, эволюция—это подпочва его исследования, но не его плод. Историк имеет дело с тем, что ушло в историю, что так или иначе отмерло. Для Овсянико-Куликовского неизменно живо то, о чем он говорит. Никогда он не писал о том, что имеет лишь историческое значение, что важно лишь той ролью, какую оно сыграло в свое время, чтобы исчезнуть для других времен. Он говорит всегда только о больших писателях, потому что только большие, пережив свое время, остаются живыми и для нас.

Он говорит о книгах, он исследует отдельные произведения, но никогда это изучение не бывает конечной целью его размышления. Его интерес связан всегда с человеком. Не только „Мертвые Души“ и „Атта-Троль“, „Фауст“ Гете и „Фауст“ Тургенева живы для него, но и сам Гоголь, сам Гейне, сам Гете, сам Тургенев—для него это вечно живые люди, всегда живые индивидуальности, вечные звезды, по которым направляется его неустанное умственное движение. Они для него сами как-бы некое художественное произведение, обобщающее, покрывающее их отдельные создания, и именно их личностью он занят более всего, их творческой личностью, не общественными или моральными взглядами, не характером, а их приемами и навыками их мысли, их умственным складом, их творческим аппаратом,—в зависимости от их общего мироотношения. Так намечает он в Тургеневе его внутреннюю свободу и,—в зависимости от нее—наблюдательный, об'ективный характер его создания, в Герцене его дар жить полнотою жизни своего времени, в Гейне его „историческое чувство“, его тяготение ощущать себя как частицу человеческого прошлого, в Гете его эволюционизм, его предощущение будущего, в Гоголе его эгоцентризм, в Чехове—тенденцию бесстрашно пользоваться опошленными, и в этом смысле опасными художественными приемами, в Михайловском его религиозную ненависть к лицемерию.

„Опыт психологического диагноза“—так определил Овсянико-Куликовский свою книгу о Гоголе, и это определение подходит ко всем его работам. Но диагноз есть в значительной части анализ, анализ есть рассечение целокупного организма—и он рассекал эти живые образы с тем большей свободой и уверенностью, чем больше он был убежден в том, что и после этой операции живое, обновившись в анализе и воскреснув в последующем синтезе, останется живым.

Приемы этого анализа заслуживают особого внимания. Редко встретим мы у литературного исследователя такое обилие общих научных предпосылок, общих предварительных различений. Прежде, чем услышать конкретное о писателе, мы непременно услышим нечто новое из области психологии, философии, теории творчества. Сплошь и рядом эти различения имеют всю видимость противоречий: это потому, что ими создается новая категория, новый оттенок в нашем познании. Так например, Гоголь, по определению Овсянико-Куликовского, есть трудолюбивый ленивец, Гейне—религиозно настроенный скептик, Тургенев—мыслитель свободный, однако, связанный „субстанциальным“, консервативным укладом мысли и настроением духа. Все это новые понятия, новые кате-

гории, новые термины. Здесь была известная тяжеловесность, известная, если угодно, педантичность мысли, но в результате этой тяжеловесной, медлительной, иногда грубой по внешним формам, но сложной, по тонким различениям в ней проведенным, работы, и личность художника, и то или иное вновь изученное его произведение являлись неизменно преображенными, углубленными. Охарактеризовать Базарова, взяв в основу не его нигилизм, не озорные споры с Кирсановым и не его страсть к Одинцовой, а его замечательную смерть, понять Тургеневского „Фауста", как некоторого рода психологической эксперимент над героиней повести, определить самого Тургенева, как ум чрезвычайно большой, но в то же время лишенный дара отгадки и в этом смысле не деловой—все это, совершенно независимо от того, верно оно или не верно, спорно или бесспорно—значит по новому подойти к этим образам и людям, значит углубить их, усилить их значительность, поднять их смысл. Неизменно у Овсянико-Куликовского читатель находит не то, что он уже думал, хотя бы в новой, привлекательной форме, но то, о чем он не думал, хотя бы в форме вялой, иногда мало задевающей, мало заманчивой.

III.

В этой работе о Тургеневе, лучшей и интереснейшей работе Овсянико-Куликовского перед нами весь покойный писатель с его научной об'ективностью, его логической постепенностью, его психологическими устремлениями и даже с его особой лирикой. Да, в этой суровой, иногда как бы безразличной об'ективности есть своя лирика, мягкая лирика всегда пытливой, вопрошающе раскрытой миру мысли, лирика сердца, чувствительного к судьбам и испытаниям человеческого существа; в этом научном бесстрастии есть свой пафос—пафос истины, так же как пафос морального благоустроения. И если эта тихая лирика, если это скрытое душевное напряжение без шума, без риторики, без восклицательных знаков привлекли внимание непривычных к этой серенькой простоте широких слоев русских читателей, особенно русской молодежи, то хочется указать, как много общественно-важного, как много поучительного было в этом внимании, в этом неожиданном успехе.

Два рода критики имели у нас успех до сих пор—критика публицистическая и, в последние десятилетия, критика импрессионистская. Первая есть естественное следствие того всепоглощающего интереса к вопросам общественности и морали, которым запечатлена вековая жизнь русской интеллигенции. От Белинского до Михайловского русский критик—вожатый русской общественности—

писал о поэзии для того, чтобы читатель думал о прозе, о жизни, о себе, о своих обязанностях. И так могуче было это требование жизни, что шло оно чрезвычайно далеко, много дальше догмата публицистической критики и утилитарного искусства,—и когда такой великий художник, как Тургенев говорил о Гамлете и Дон Кихоте, Гончаров говорил о Гамлете, Достоевский говорил о Пушкине, Толстой говорил о Мопассане, то говорили они тоже не о поэзии, а о жизни, не о творчестве художественном, а о творчестве моральном. Как-будто противоположностью этому учительному направлению явилась критика импрессионистская, субъективная, критика, приставляющая к нам „вечных спутников" для сладостных и необременительных „авантюр" нашей души среди шедевров. При всей видимой противоположности этих двух направлений, они, между прочим, сходны в том, что изучения литературного явления, его исследования, они не заключают. В таком научном изучении и не чувствовалось потребности в широких кругах читателей. То, что делалось в цеховой науке, что создавалось на кафедре и для кафедры, оставалось в пределах аудитории, едва-ли захватывая ее, в пределах филологии для специалистов, а если критик и пытался выступить перед широкой публикой с действительным изучением литературы, как искусства, с изучением деталей, изучением техники, то он не привлекал ничьего внимания. Так прошли мимо русского читателя, например, книги и статьи Аполлона Григорьева и Страхова, так прошла в свое время мимо него превосходная работа Константина Леонтьева о Толстом. Хуже всего было с увлечением критикой импрессионистской. Здесь изучение замещалось перепевом, здесь методическая критика подменивалась лирикой, здесь творчество писателя насильственно отторгалось от почвы, от обстановки, от истории, и личность его преображалась до неузнаваемости в самодовлеющем литературном портрете, вся цель которого была „выявить", как говорят теперь, единственно интересную, единственно важную для критика личность: личность самого критика. Безоглядное „все дозволено" стало как-бы лозунгом этого легкого и безответственного разговора о литературе, притязающего то на творческую углубленность, то на идеалистическую возвышенность, но по существу очень поверхностного. Наскоро и без бремени особой строгости в приемах была предпринята радикальная переоценка самого существа великих писателей; Пушкин и Гоголь предстали пред читателями в новых портретах, столь же сходных, сколь сходны с действительностью предуказанные выводы казенной статистики. А читатель, всеприемлющий русский читатель, готовый увлекаться всяким новым словом уже потому, что оно заявляет себя новым—

и не удивлялся этой неожиданности и, когда ему об'являли, что Гоголь уже не реалист, а символист, что Островский в сущности мистик, то он без большого сосредоточения проникался этими новыми истинами, верил в них, как в религиозные догматы и, конечно, не пытался проверять их не только приемами точной доказательности, но и простейшим здравым смыслом.

А между тем основной потребностью была именно проверка. Характернейшей чертой новой критики стала ее недостаточная разборчивость в средствах убеждения, ее, можно сказать, научная безшабашность. Сплошь и рядом она обманывает читателя убедительностью; аргументы ее случайны и неточны. Тот или иной критик превосходно подбирает цитаты, и в целом букет таких цитат дурманит своим острым ароматом. Но анализируйте его цитату, вдумайтесь в ее смысл, проверьте ее подлинное значение, и вы в большинстве случаев найдете, что она выдернута из органического целого, что она совершенно не доказывает того, что призвана доказать, что она значит совсем не то, что ей приписывают. Этот критический метод—его надлежит назвать методом сплошной передержки—тем вреднее, чем соблазнительнее. Ибо в нашей духовной жизни первостепенно важны не результаты, к которым мы можем придти, но пути, которыми мы идем. И чем менее внимательно общество к этой стороне своего умственного развития, тем менее может оно считаться подлинно культурным.

В этих условиях имела успех, и успех иногда удивляющий, критика Овсянико-Куликовского. Она не была единственная, и нельзя сказать, что поле битвы бесспорно осталось за ней. С вековой легкостью в мыслях, ставшей национальной чертой, не справляются так легко. Но без видимости борьбы, эта борьба за культуру была проведена, и ни в коем случае нельзя считать ее безрезультатной. В этом смысле критика Овсянико-Куликовского, по приемам, по подходу, по устремлению, столь далекая от русской классической критики, от критики публицистической, продолжает ее высокую традицию: это критика воспитательная. Она воспитывает непосредственно не к общественности, а к личному усовершенствованию и к тому именно усовершенствованию, на котором мы, так можно было одно время думать, как будто сосредоточились, но о котором на самом деле, поглощенные политикой и моралью, думали меньше всего: к усовершенствованию мысли. Можно так или иначе ценить критику Овсянико-Куликовского, можно в том или ином не соглашаться с его выводами, но одно надо признать несомненным: в наших условиях, для своего времени, да и до сих пор, она была в высшей степени необходимо. Не педагогические цели ставила она

себе, но самодовлеющие цели свободного научного исследования; но такова была ее конструкция, таков был животворивший ее дух пытливой научной мысли, осторожной, себя проверяющей, полной ответственности, что это чувство духовной ответственности должно было передаться его читателю. Умственная честность, научная добросовестность, стремление не давать в выводах ничего, что не поддержано доводами: вот та духовная атмосфера, которою обвевает нас критика Овсянико-Куликовского, вот то направление, в котором она воспитывает русского читателя. Будет время, историк русской культуры осмыслит ход нашего развития, выяснит наши взлеты и падения,—и он найдет достойное мерило, чтобы оценить заслугу таких воспитателей русской мысли, как Д. Н. Овсянико-Куликовский.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД.

В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА СЛОВА

I. О ТОЛКОВАНИИ И ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В ПОЭЗИИ.*

До сих пор многие думают, что вопросы о сущности творческого процесса и его стадиях—в искусстве вообще и в искусстве литературы в особенности—о художественных приемах, технике и под., являются вопросами, так сказать, высшего порядка, возникающими у читателя, который ощущает в книгах не только „содержание", но и „форму" и, стало быть, утратил наивную непосредственность восприятия. Довольно распространено это мнение, напр., в среде работников по так называемому „внешкольному просвещению": многим из них все эти вопросы кажутся роскошью, „эстетикой", чем-то вроде пирожного, которым не станешь потчевать тех, кто протягивает руку за хлебом насущным.

Между тем всякий, имевший дело с народной аудиторией, даже в то недавнее время, когда она наполнялась в большинстве неграмотными и малограмотными посетителями, легко опровергнет это заблуждение фактами из своей практики. Один из дореволюционных знатоков народного читателя (С. Ан—ский), собравший в своей книге богатейшую коллекцию впечатлений своих и чужих, свидетельствует, что не только фабула произведения и выводимая из

* Предлагаемые очерки составились частью из общедоступных лекций, читанных автором в Харьковском „Вольном факультете искусств" (1919 г.), частью из бесед во всевозможных литературных и театральных кружках и студиях, где в течение 1919—1921 г.г. ему приходилось работать. Вопросы, в этих очерках затрагиваемые, разбирались, как увидит специалист, во многих других русских работах—иногда глубже и разностороннее: далеко не все эти работы равно доступны, однако, рядовому читателю, которого нижеследующее изложение, главным образом, и имеет в виду. Пользуясь, по возможности, результатами имеющихся исследований (многое из иностранной литературы оставалось недоступным), автор считал себя вправе в отдельных случаях держаться точки зрения, представляющейся ему самостоятельной: по характеру работы он не мог ни развить, ни достаточно аргументировать своих взглядов; тем не менее, он не отказывается от ответственности за продуманность своих положений. Ссылки на литературу сделаны лишь в количестве, самом необходимом, так как списки имеющихся книг и статей на данные темы легко найти в других местах (напр., в приложении к русскому переводу „Поэтики" Р. Мюллера-Фрейенфельса, Харьк. 1923, изд. „Труд").

него мораль, но и эти „вторичные“ вопросы волнуют народную аудиторию. Как случилось, что сочинитель, этот неведомый, но по всем данным схожий с прочими, человек ухитрился узнать и так подробно, так метко, со всеми разговорами, движениями, мыслями описать чужие дела, каким образом удалось ему пригнать слово к слову так неразрывно и действенно, как не сделает этого и песня, с детства привычная и ставшая потому обыденной? Первым ответом является мысль о литературе, как „отражении действительности“: произведение—просто запись подслушанного и подсмотренного: „и шут его знает того, кто это писал“, замечает один: „ну вот, должно, непременно он под хатами у мужиков стоял, и все ихние разговоры слушал“. Однако, другим это кажется сомнительным: „да где ты их (разговоров) столько услышишь? тут разговоров столько, что за день их не выговоришь“, слышатся возражения. Приходит естественная догадка о выдумке: ясно, что даже в рассказах бытового, реального содержания трудно об'яснить силу впечатления искусством и точностью записи—слишком захватывает, „липнет“ к душе эта запись; о записывании совсем не приходится думать, когда имеешь дело с фантастикой или слишком далеким от наблюдаемой реальности сюжетом. Правда-ли то, что рассказано, напр., в „Нале и Дамаянти“?—„Кто его знает. Наверно этого сказать нельзя. Вернее —никогда этого не было. А просто, сидит себе человек и думает. Надумает немного—и напишет, потом опять надумает и опять напишет, пока всего не выдумает. Вот оно что“. Действительность только толчок, отправный пункт творчества, в процессе своем не нуждающегося в постоянном обращении к запасу внешних впечатлений. „Им бы (сочинителям) только слово какое схватить, а все остальное они уже сами приплетут. Что ни придет в голову, напишут“.—Другой подхватывает не без нотки раздражения: „Ну да, приплетут. Ведь им что? Им только раз посмотреть на человека—один только раз—и готово: квит! Они уже его знают. Кругом, как есть, знают, насквозь. А потом, как захотят, опишут его хорошо, что лучше и не надо, любо дорого. А чуть что не по ихнему—стой! Уж они, брат, спуску не дадут. Так опишут, так распишут тебя, что, ей Богу, читать стыдно.“—„На это они, мастера, страсть!“.

„Интеллигентный“ читатель улыбается наивному выражению этих правильных и глубоких суждений „народного“ читателя. Но не для этой цели они здесь выписаны. Существует и на русском языке много научных и научно-популярных книг по психологии художественного творчества и восприятия: тем не менее рядовой русский читатель (а его-то, главным образом, я и имею в виду, как собеседника), даже из интеллигентных кругов очень часто оказывается

беспомощнее народного перед этими вопросами. Я не собираюсь предложить ему готовых ответов: их, пожалуй, и нет в совершенно законченном виде; но перед тем, как войти в мастерскую художника слова, может быть, не бесполезно задуматься на некоторое время над тем, что за люди работающие там мастера.

И сейчас не изжито представление о поэте, имеющее за собой вековую давность, но особенно популярное в эпоху европейского романтизма первых десятилетий XIX-го века. Источником поэтического творчества, по этому представлению, является род душевного экстаза, со времени Платоновского Сократа называемый вдохновением, „манией", восторгом. По об'яснению Платона, много раз цитированному, это состояние, во время которого возвышенные души, воспаряют над земным чувственным миром в надземный—жилище вечных образцов, идей; без этого восторга нет творчества, и тщетно надеялся-бы подошедший к вратам поэзии в хладнокровии достигнуть совершенства путем выучки: поэзия его, как поэзия благоразумного, будет отличаться от поэзии безумствующих. Некий дух (демон) овладевает поэтом, как пифией, и поэт начинает вещать, как вещают пророки: ясно, что не о мастерской, а о храме должна бы итти речь.

Романтики, полюбившие сравнение поэта с пророком, известное, впрочем, и во времена классического стиля, создали образ поэта, до сих пор обращающийся в широких массах читателей. Поэт—житель нездешнего мира, существо особенное; родина его—мир мечты, фантазии, таинственный Джиннистан, кроме него доступный лишь детям, безумцам и людям с детской душой. Уже своим видом поэт не походит на прочих людей: у него задумчивое чело, проникновенный, но рассеяный взор, его пылкая речь несвязна, его манеры странны и стеснительны для окружающих; его творчество—результат внезапного наития свыше, Божьей милости. Знаменитый в свое время русский драматург и поэт рассказывает в своем кружке о ежедневных своих прогулках по Летнему Саду, где встречается он с неизвестною дамой, на перекрестках обмениваясь с ней взглядами: что ни взгляд—то стихотворение: двенадцать стихотворений за одну утреннюю прогулку вынес! Само собой разумеется, что ничего общего с работой—поэзия, какою она представлялась и этому писателю, и его поклонникам, не имеет. Она—противоположный науке, холодным вычислениям и рассчетам рассуждающей мысли, полюс духа. Если поэт, не доверяя непосредственному наитию, начинает работать над своим произведением, он только портит его. Так лучшая поэма знаменитого некогда итальянского поэта времен Возрождения, Джакопо Санназаро—„испорчена излишнею обработанностью". Пусть трудятся другие; поэт, сын неба, имеет право на безпечность, ведь он—

великий
И чистый храм непостижимой тайны...
Среди людей, печален и угрюм,
Один, всегда и счастлив, и доволен,
Перед толпой и горд и своенравен,
В кругу друзей приветлив, тих, любезен,
Он не страдает под пером покорным:
Мгновение—и мысли стройным рядом
В воображении его проходят;
Мгновение—и мысли в ясной речи,
Как в золоте бесценные алмазы.
(Кукольник, „Джулио Мости").

Ни материальная обеспеченность, ни культурная среда и общение с другими художниками, ни изучение великих поэтов прошлого не могут дать поэту удобных условий для творчества. Само собою разумеется, что о материальной стороне своего бытия сам поэт позаботиться не может, и не должен; в общении он нуждается только тогда, когда не творит—а, одержимый вдохновением, он ищет одиночества—бежит на берега пустынных волн, в широкошумные дубравы. Иным необходимо определенное время года, чтобы писать; другим—необычная обстановка, необычный костюм, даже необычные письменные принадлежности; третьим—уединенная келья, возвышающаяся над миром башня, пещера, в роде той, какую в Парголове, дачном месте близь Петербурга, умудрился отыскать для себя один из типичнейших русских романтиков, Тимофеев, о котором, как и о других, теперь позабытых, его современниках, много занятного рассказал Панаев в своих воспоминаниях. Четвертым, наконец, необходимо искусственное возбуждение—в роде табака, кофе, алкоголя, гашиша, который войдет в моду, правда, несколькими десятилетиями позже. До сих пор некоторые психологи, под влиянием романтических представлений, склонны придавать особое значение влияниям времен года, обстановки и возбуждающих средств на творчество. Романтические образы очень живучи: из передовой культурной среды они опускаются в другую, умирая медленно, не вдруг. На пароходе, проезжавшем мимо Гурзуфа, я слышал, как один полуинтеллигентный пассажир раз'яснял другому, что здесь вот, в Гурзуфе, было когда-то имение генерала Раевского, у которого жил (репетитором что-ли у дочерей) поэт Пушкин; на берегу грот: „захочется ему стихи сочинять, он сядет в лодку, поедет—там и напишет". От романтиков первых десятилетий века формулы о поэте переданы были парнассцам и далее символистам: русские эпигоны романтики во второй половине века продолжали их пропагандировать, и еще в 90-х годах один из „поэтов—эклектиков," Аполлон Майков повторял:

Вдохновенье—дуновенье
Духа Божья!—пронеслось,
И бессмертного творенья
Семя бросило в хаос.
Вмиг поэт душой воспрянет
И подхватет на лету,
Отольет и отчеканит
В медном образе—мечту!

Поэтом нужно родиться—кто-ж этого незнает? А если родился, ты—„баловень мечты", благодатные бури вдохновения тебе обеспечены, и ты столь же ответствен за свое творчество, сколько птица, поющая в ветвях, за свою песню. Если бы во всем этом мы имели не поэтический лексикон, характерный для определенного и в значительной мере ушедшего в историю литературного стиля, а подлинную философию творчества или даже основной материал для нее—нам нечего больше было бы говорить, а самое название наших бесед звучало бы нелепо. Ну какая же мастерская может быть у пророка, у Пифии, у гласа Божьего? Если и можно изучать процесс поэтического творчества—изучать его надлежало бы не психологу, и не исследователю литературы, а в крайнем случае психиатру.

К счастью, это не так. Мы теперь знаем, что литературное творчество не следствие некоего помешательства, а деятельность разумная и целесообразная, как и другие виды умственного труда. Конечно, нужно родиться поэтом—но можно, от природы обладая прекрасным голосом, не сделаться оперным певцом и обладая большой зрительно-моторной восприимчивостью—не быть художником. Мысль о полной непроизвольности, как и мысль об импровизационном характере поэтического творчества нужно значительно ограничить.

И во-первых то, что в обиходе называется вдохновением, на практике часто оказывается „умственною хворью", внутренним брожением перед началом дела, за которым дела может и не последовать. Этот „тяжкий пламенный недуг" может пройти, как проходят физические недомогания, без ущерба для организма, и без всякого внешнего следа; эта душевная „буря" может улечься, успокоиться в расплывчатом сне наяву, в разной степени знакомом и Манилову, и Татьяне Лариной, и герою „Белых ночей" Достоевского—не претендовавшим на звание поэтов. Это состояние может вызвать продукцию, качество которой не гарантировано ни размерами возбуждения, ни его суб'ективным значением для переживающего. Любой из неисчислимого, особенно в наши дни, ряда стихотворцев может испытывать то же, что в подобные моменты испытывает

великий поэт: сколько раз приходилось, вероятно, многим из нас слышать от пишущих стихи—рассказы о тех единственных в своем роде мгновениях, которые над этими стихами переживались: это не мешало не только читателям, но и им самим, через короткий промежуток времени, смеяться над своими беспомощными попытками. Как горячо и искренне рассказывает, напр., Надсон о тайнах и чудесах, совершавшихся в его „убогой каморке": но он сам также искренне вынужден признать, что „безумные, жгучие звуки", вырванные из души в бессонную ночь страстным чувством, умирают, родясь, что стих выходит бессильным и слабым—несмотря на всю призрачную силу экстатического под'ёма. И время показало, как справедлив был суд поэта над самим собой. Один из самых тонких знатоков психологии художественного творчества среди русских поэтов, Баратынский дал острую формулировку намечаемым здесь положениям в ироническом девятистишии, которое полезно напомнить:

Глупцам не чуждо вдохновенье:
Как светлым детям Аонид
И им оно благоволит:
Слетая с неба, все растенья
Равно весна животворит.
Что ж это сходство знаменует?
Что им глупец приобретет?
Его капустою раздует,
А лавром он не процветет.

Мы не имеем в виду, конечно, зачислить бедных мечтателей в разряд „глупцов"; может быть, не их именно имеет в виду и Баратынский—но сейчас это безразлично: факт тот, что недостаточно размечтаться, разволноваться, притти в исступление, в экстаз, чтобы стать поэтом. Экстатические состояния влекут за собой, как известно, словесную импровизацию. Патологический характер ее вне сомнения. Но независимо от этого, должно вообще признать, что способность к импровизации, присущая многим настоящим поэтам, сама по себе не является признаком поэтической одаренности, не обязательна для поэта—между нею и творчеством необходимо установить ощутимое различие.

О словесной импровизации, возникающей в качестве заключительного акта в состояниях религиозного экстаза, в последние годы вспоминали не раз, сопоставляя ее записанные образцы с образцами эмоциональной, „заумной" речи современных русских поэтов, не так давно об'явивших себя „определенной заумной поэтической школой („единственно самостоятельной в России, без измов"), насчитывающей, как оказывается, немало представителей, среди которых имеются и теоретики. Книга Д. Г. Коновалова „Религиозный

экстаз в русском мистическом сектанстве" (1908 г.) неожиданно стала одной из настольных книг у критиков современнной русской поэзии. Термин „глоссолалия" („языкоболтание"), ранее известный весьма немногим, приобрел популярность. Экстатическое возбуждение у сектантов оканчивается иногда произнесением странных, непонятных слов—то в виде отдельных звукосочетаний, то в виде целых фраз, иногда напоминающих отдельными словами известные человеческие языки, или состоящих из слов родного, либо понятного сектантам языка, но в неожиданной, нарушенной связи и комбинации. Один из видных хлыстов в России XVIII-го в., Сергей Осипов, говоря в экстазе „странным глаголами" произносил: „рентре—фенте—ренте—финтрифунт—надар—лисентрант—нохотрофинт". Мельников-Печерский в своем романе („На горах") приводит образец речи другого из „людей Божиих", где отдельные звукосочетания звучат доволько близко к словам санскрита: слушателям — сектантам и казалось, что их пророк говорит „по индейски". С этими образцами, конечно, заманчиво сопоставить строки из стихотворения, напр., А. Крученых (сборник „Заумники", 1922) в роде:

Эйла ла-ла ейля ли у-у лия-я
Лие нас уска!
Минна ли-ле велли
и т. д.,

не вспоминая других, ставших, так сказать, „классическими", примеров. К „заумному" языку, говорит его теория, прибегают тогда, когда теряют рассудок или не нуждаются в нем—„религиозный экстаз, мистика, любовь". Недоумение здесь может вызвать только это сказуемое—„прибегают": в моменты религиозного экстаза к глоссолалии отнюдь не прибегают, ее основная черта—полная непроизвольность: она является, как конвульсии, и с поэтическим творчеством ее так же можно сравнивать, как судорожные движения холерного больного—с искусством танца. У сектантов возбуждение речевых функций в конце экстатического состояния стоит в связи с дыхательно-голосовыми спазмами, осложняющими картину двигательного и обще-органического возбуждения. Смешанные спазмы, одновременно захватывающие мускулы дыхания, голоса и речи—в последние моменты экстаза как бы преобразуются в артикуляторные—и результатом этого преобразования является автоматическая речь. Она несознательна, ее нельзя вызвать и остановить по желанию. Она знакома и русским сектантам, и американским мормонам, и сибирским шаманам, и дервишам: характер ее везде более или менее одинаков. Она свойственна и душевно-больным, и нервно-потрясенным людям: влагая „заумные" вопли в уста пленной Кассандры,

Эсхил в своем „Агамемноне“ только закреплял житейские наблюдения—в которых в эпоху персидского нашествия на греческий мир, конечно, не было недостатка. Возбужденные речевые функции могут вызвать, далее, не только эмоциональный лепет—„глоссолалию“—но и целые речи, настоящие словесные импровизации, в роде тех, которые мы встречаем, у анабаптистов XVI в., у ревивалистов Уэльса и в Швеции в 40-х годах прошлого века. Люди неграмотные, несведущие, застенчивые от природы внезапно чувствовали себя красноречивыми ораторами. „Проповедническая болезнь“ в Швеции также начиналась с конвульсивно-истерических телодвижений, сопровождавших религиозно-экстатическое состояние; с прекращением судорог больными овладевала неудержимая говорливость, и начинались то обличительные, то покаянные импровизации—проповеди; попытки прекращать силой эти словоизлияния не вели ни к чему.

Примеры импровизаций этого типа можно было бы без труда умножить—но ясно, что от вопросов искусства они завели бы нас далеко в сторону. Импровизация возможна и вне резко выраженных патологических состояний души. Разве не носит характера импровизации народная музыка и народная песня? До известной степени, конечно, носит. Доказано, например, что сказители великорусских былин не воспроизводят своих иногда весьма об'емистых текстов по памяти, но импровизируют их. Бывают эпохи, когда живое слово явно берет верх над записанной речью: является мода на импровизаторов, увлечение ими, столь распространенное в Италии времен Возрождения—и по всей Европе в романтическую эпоху. Последнее разумеется само собой, если вспомним, каково было господствующее представление тогда о поэте. В литературных салонах Москвы и Петербурга с восторгом слушали вдохновенные импровизации Мицкевича, приглашали на сеансы заезжего итальянца Джустиниани: импровизатор—один из частых образов в романтической повести первой трети века, и Пушкинский итальянец из „Египетских Ночей“, вероятно, у всех в памяти. Однако, ни „Пан Тадеуш“, ни „Деды“ Мицкевича не явились результатом таких импровизаций. Сохранились записи импровизаций Джустиниани: но записанные тексты решительно не позволяют судить ни о его поэтическом таланте, ни о причинах сильного впечатления, которое выносилось от его сеансов. Отчего это? Природа импровизации станет для нас понятной из наблюдений, сделанных над сказителями великорусских былин. Былина, действительно, импровизируется: но роль творчества в этом акте ничтожна. Сказитель помнит общие очертания сюжета; в его распоряжении имеется значительный запас

стереотипных формул былинного стиля: седлание богатырем коня, приезд богатыря к князю, княжеский пир и т. д. Произнося былину, он комбинирует эти формулы: свежая память и медленный напев былины, ее „эпические повторения" позволяют ему „создавать" песню, не напрягая особенно своих умственных способностей. Тоже самое вы можете наблюдать, напр., у начинающих поэтов и романистов, творящих, как им представляется, под влиянием непосредственного наития и еще непривыкших „обращать стиль", по совету Горация. Драгоценный материал для изучения широкой литературной традиции представляют их стихи и проза, где читательские впечатления господствуют, где порывающаяся заявить о себе личность каждый раз встречает на своем пути не к месту услужливую память, подающую ослепленному воображению то эпитет из Брюсова, то целый стих из Блока, из Ахматовой и т. под. Создается амальгама—а на мгновение, по крайней мере, она блистала для самого творца, как настоящее золото!

Это об'ясняет нам до известной степени и словесную плодовитость некоторых поэтов, знаменитых романистов и драматургов, творчество, и в особенности авторские признания которых могут ввести нас в заблуждение. В последний период своей жизни Жорж Санд, не переставая выпускать один роман за другим, писала их почти без помарок, набело, как поэт Кукольника, отнюдь не страдая „над пером покорным". В течении сорока лет она издавала, в среднем, по два тома в год, не считая повестей, статей разного рода, театральных пьес и шести томов переписки. Ее недаром сравнивали с ключевой водой, которая бежит без заботы о том, что может в ней отражаться. Она никогда не могла понять мучений, которые испытывал Флобер, отделывая свою прозу: ей казался чудаком этот „нищий с набитой золотом сумой, который желает кормиться только хорошо изготовленными фразами и отборными словами". Правда, строгие пуристы стиля, авторы французских руководств по „искусству писать" именно Жорж Санд приводят в пример того, какой дурной слог получается в результате злоупотребления импровизацией. Тот же упрек они бросают и ее современнику—Теофилю Готье, конечно, не как автору „Эмалей и Камей", а как прозаику и в особенности автору театральных фельетонов, о процессе писания которых сам Готье рассказывал однажды Гонкурам: „Я кладу на стол бумагу, перья, чернила, подставку для перьев. И вот, я степенно пишу, как писатель для публики... Я никогда не обдумываю того, что буду писать. Беру перо и пишу. Раз я писатель, я должен знать свое ремесло... А потом, у меня в голове очень упорядоченый синтаксис. Я бросаю мои фразы в воздух, как кошек, и

уверен, что, падая, они станут на свои лапы. Это очень просто, стоит только владеть добропорядочным синтаксисом... Смотрите, вот моя рукопись—ни единой помарки". Как Готье писал свои фельетоны, так Дюма-отец писал свои романы: ему ничего не стоило подрядиться издателям на поставку шестнадцати томов в месяц! В русской литературе не часты примеры такой исключительной плодовитости, какую мы встречаем у этих французов. Чем об'ясняется она? С течением времени у писателя развивается своего рода интеллектуальный автоматизм: „набив перо", можно приобрести в конце концов и добропорядочный синтаксис, можно скопить в своей памяти неисчерпаемые запасы готовых клише и пользоваться ими—почти так же, как пользуются народные певцы; в литературах, имеющих за собой богатое прошлое—это еще легче: там этот „интеллектуальный автоматизм" свойственен не только отдельным личностям, но целой среде. Мы еще увидим, в чем он заключается. Мы можем его не заметить в книге опытного и знакомого нам прежде автора—но он резко бросится нам в глаза у писателя, которого мы встречаем впервые. Это и есть та самая „вонь литературы", на которую жаловался Тургенев. Однако, не будем и слишком доверчивы. О легкости творческого процесса у нас столько же признаний самих поэтов—сколько и жалоб на муки слова, на тягость этого процесса. Известны Пушкинские стихи о рифмах, живущих с ними запросто („две придут сами—третью приведут"): но проверьте их по Пушкинским черновикам, по любому из накопляющихся в последнее время изданию произведений Пушкина в их первоначальном, еще рабочем виде! Время разрушает легенды о Ламартине, который якобы сочинял стихи во время прогулок верхом, набрасывая их карандашом, на седле своей лошади; о Викторе Гюго, который охотно выставлял себя сам импровизатором; о Тютчеве, мимоходом закрепляющем свои вдохновения на первом попавшемся листке и потом перестающем интересоваться судьбою этих листков („лунных листков", как писала одна из новейших его поклонниц, верившая еще в эту легенду) и о многих других. Мы знаем, как долго нащупывал Ламартин свою манеру, как нескоро вырабатывалась окончательная форма даже таких, как-будто единым духом возникших его вещей, как прославленное „Озеро"; Виктор Гюго упорно и долго работал над своими рукописями и, как показало исследование, наиболее удачные его стихи отсутствуют в черновых набросках, и возникают в результате исправлений и переделок. Знаменитый вождь французского романтизма работал по методу классиков, имея под руками словарь и даже не брезгуя произведениями такого закоснелого в классицизме старца—как аббат

Делиль, у которого Гюго подыскивал для себя эпитеты. Тютчев мог симпровизировать стихи о людских слезах после возвращения осенним вечером—как Байрон импровизировал „Абидосскую Невесту“ в течение четырех ночей: но мы знаем, что Тютчев работал не менее Пушкина, и что тому же Байрону приходилось в процессе работы сводить к 20—30 стихам сотни стихов, непроизвольно у него вырывавшихся во время первоначальных набросков.

Итак, импровизация чаще бывает имитацией творчества, чем самим творчеством; способность к ней не исключает для поэта необходимости в труде; романтическое представление о поэте должно быть отвергнуто—но не слишком ли долго мы ломимся в открытые двери, не с чрезмерным ли усердием повторяем общие места? Последний упрек, если бы и был справедлив, не был бы для нас особенно страшен: есть камни,которые приходится долбить каплями общих мест; а кроме того, по верному замечанию Ф. Е. Корша—„дурная сторона общего места состоит в том, что мы произносим его, не сознавая точно его смысла“. А нам нужно со всей отчетливостью выяснить нашу позицию. Мы знаем, что если не в широких массах, то, по крайней мере, в группах, считающих себя передовыми, сейчас господствуют иные взгляды: с определенностью заявлено, что старое разграничение формы и содержания не выдерживает критики, так как искусство—чистая форма, а поэзия есть оформление самоценного слова или „высказывание с установкой на выражение“ и т. д. Подхваченные читателями, эти мысли упрощаются, и испуганным сторонникам старины начинает казаться, что проповедуется необходимость отказа от всяких идей в искусстве, какая-то чистейшая „формалистика“, убиение духа во имя буквы и разные другие ужасы. Мы не будем сейчас мешаться в эти споры и нападения, иногда очень наивные по своей форме: но, упрощаясь, названные положения становятся столь же фальшивыми, как и романтическая поэтика, растворившаяся в читательской толще. Из числа пишущих—число это сейчас, как мы знаем, весьма велико—в данный момент большинство держится классического, не романтического взгляда на поэта. Еще в начале века казалась смешной идея специальной выучки, необходимой для поэта: сейчас мастерских, студий, цехов, где вырабатываются писатели—сколько угодно. Даже те, кого возмущает идея „примата мастерства над вдохновением“, формы над содержанием—против этих студий не возражают. Где-то, на самой левой, не вызывая серьезного внимания в просвещенном

читателе, продолжает буйствовать „заумь“, у которой мысль и речь не поспевают за переживанием вдохновенного—но в мастерских спокойно преподают версификацию, композицию и другие необходимые для поэта „науки“, ибо давно сказано—

Чтоб Вечности в бессмертный храм войти
Талант единый слаб к свершению пути,
Когда не озарен пространным просвещеньем.
(Княжнин).

Мастерские предназначаются не для избранных, а, конечно, для широких масс, которые должны овладеть богатым наследием прошлого для созидания своей, новой культуры—и в том числе своей поэзии. Именно для них издаются то удачные, то неудачные „трактаты о стихе“, „науки о стихе“, „науки виршування“ и др. Разговоры о вдохновении смолкли; на верхах идет теоретическая разработка поэзии, понимаемой, как мастерство, как прием—разработка, обещающая важные результаты для построения научной поэтики; но средний слой и низы ищут практического приложения теорий, интересуются ими, лишь учитывая их, как руководство к своей практике: в итоге одни возмущены, другие увлечены; одни бьют тревогу, за которой по временам явно слышится уязвленность дерзким посягательством на привычные с детства воззрения, другие впадают в предельную формалистику и по детски радуются возможности закрепить иногда очень несложные наблюдения в очень сложном уравнении, имеющем совершенно математическую внешность. Читатель привык видеть, например, в Толстом учителя и искателя высшей правды—и вдруг в талантливой книге ему доказывают, что все эти Толстовские исповеди—просто упражнения в технике самонаблюдения и анализа, этюды художника, устанавливающего новый „прием“. А в другой, не менее соблазнительной, статье аннулируется знаменитая аннибалова клятва Тургенева (о которой сказано во всех учебниках!) и утверждается, что крепостное право в „Записках Охотника“—только композиционный рычаг, имеющий целью сообщить драматизм портретно-пейзажным этюдам без фабулы, без захватывающего движения! Напрасно было бы уверять этого читателя, что одно наблюдение не исключает других, что интерес к форме отнюдь не обозначает отрицания возможности всех иных интересов: в этом он убедится не сразу—тем более, что упрощенный американизм поклонников „нового метода“ из той же читательской среды его подзадоривает.

Скажем кратко: те, кто склонен в порыве увлечения придавать выучке, мастерству решающее, исключительное значение так же неправы, как и те, кто проповедывал теорию вдохновения и

мгновенного наития. Крайности, как и всегда, неправы: но как найти в данном случае ту блаженную середину, которая, по обыкновению, должна привести к истине? Где эта середина? С одной стороны—

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов—

но ведь сказать ищущему: не думай,—разве не значит только будить и подускивать его мысль? Разве мы перестанем когда-нибудь надеяться, что эмпирическим путем мы доберемся до разгадки самых сокровенных, самых божественных тайн не только стиха—но и всей поэзии? А с другой стороны—

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

Если понять это, не вдаваясь в рефлексию, буквально—как чаще всего и понимают у нас написанное—куда мы придем? В 1666 году некий Ришесурс, в Париже, на площади Дофина, открыл бюро, где давались литературные консультации и уроки хорошего стиля: директор бюро, сам написавший до 20 томов, обучал любителей в краткий срок всем трюкам писательского ремесла; он преподавал искусство плагиата, искусство рабского перенимания и перенесения, искусство усвоения ходячих формул: он давал возможность сделаться писателем и прекрасным оратором „без гения, без труда, без заботы". Конечно, не о таком „сочетании слов", какое можно вынести из подобной мастерской, говорит вышецитированный поэт: но вообще можно ли признать удачным определение поэзии, как „сочетания слов"? Не такое ли оно однобокое, как и старое, уже дискредитированное определение поэзии, как „отражения действительности" посредством слова? Долгое время мы как то не решались ввести литературу в общую семью искусств, на равных с остальными правах; теперь мы говорим об „искусстве слова", „словесном искусстве"; вновь готовы устанавливать единые законы для всех искусств—и вновь поднимается вопрос о границах, отделяющих от них литературу. В литературе очевиднее, чем в пластических искусствах, элементы вне-формальные; каждый—по собственному читательскому и писательскому опыту знает, что именно по отношению к произведениям поэтического искусства эстетическое восприятие—постериорно, и не эстетическое наслаждение захватывает дух, когда мы впервые слушаем талантливую и понятную нам повесть, драму, лирическую пьесу. Гёте сомневался в возможности создания какой либо теоретической поэтики. „Искусство это слишком духовно и растяжимо", говорит он о поэзии. „Живопись скорее допускает установку правил, потому что в ней существуют определенные черты,

говорящие глазу, потому что ее изучать можно шаг за шагом, помощью реальных чувств". Да, слова—не краски, литературные формы—не архитектурные, не скульптурные формы, и разница между поэзией и живописью отнюдь не в том только, что поэт побеждает пространство, изображая движение, а живописец—время, приказывая мгновению остановиться. Так думал когда-то Лессинг; но уже у Гердера возникали сомнения: членораздельные звуки вовсе не относятся в поэзии к изображаемому так, как краски и фигуры в живописи; не образы, заключенные в словах, а некая сила, которой обладает слово—составляет сущность поэзии. Это не помешало упрочиться на долгое время хорошо знакомому и у нас определению поэзии, как образного, наглядного мышления; указав этим признак, сближающий понятие о поэзии с понятием об искусстве вообще—недостаточно оттеняли (я имею в виду и здесь обиходное содержание суждения) специфическую черту, отделяющую поэзию от пластических искусств. Те, действительно, дают нам наглядные образы; поэзия, посредством слова, только воздействует на имеющиеся у нас представления, вызывая их, заставляя их ожить, засиять, зазвучать с новой энергией в нашей душе. Поэт—музыкант, присаживающийся к одухотворенному мыслью инструменту: этот инструмент—читатель, а клавиши—слова, которыми поэт заставляет звучать и говорить наши душевные струны. Но и сам он такой же мыслящий инструмент, как мы. И невозможно отказаться от желания познать механику этого инструмента.

Рассуждениями, исследованиями, наблюдениями и опытами в этой области давно, с самого возникновения своего, занимается эстетика. Литература о творческом процессе художников слова на всех языках изобильна. В целом ряде статей на протяжении предидущих томов нашего сборника эта область с разных точек зрения освещалась, и я не ставлю своей задачей ни напоминать, ни дополнять того, что в этих статьях сказано. Мне хотелось бы только указать пути, которыми идут здесь исследователи и бегло отметить как положительные достижения, так и возникающие в правильности этих путей сомнения.

Проще и прямее всего, казалось бы, обратиться к показаниям и свидетельствам самих поэтов о процессе их творчества. В своих дневниках, письмах, заметках, предисловиях к произведениям и в самих произведениях, в записанных другими разговорах и т. п. поэты, особенно в новое время, дали обширный материал, далеко еще не исчерпанный наукой. Целую систему поэтики, казалось бы, так легко нанертать на основании „Разговоров Гёте с Эккерманом" или по дневнику Гонкуров, или по письмам, дневникам и „живым

речам" Л. Н. Толстого—или по переписке Чехова. Одно время думали, что именно этот материал и даст поэтике прочное основание. Правда, сейчас же пришлось убедиться, во-первых, в его неполноте: эти признания и свидетельства идут, по большей части, от поэтов новой и недавней эпохи: поэты далекого прошлого никаких свидетельств нам не оставили, и о них пришлось бы судить по аналогии, едва ли в данном случае возможной, так как, несомненно, психика художника конца XIX века чрезвычайно резко отличается от психики поэта эпохи Ренессанса или Барокко. Многих это, положим, ничуть не смущает—и им ничего не стоит изображать, например, Мольера в образе некоего Щедрина, только перенесенного в эпоху Людовика XIV-го, а в Сервантесе увидеть благородного мечтателя романтического типа: но настоящей науке такое суб'ективное приспособление не разрешается. Нельзя судить о психологии авторов гомеровских былин ни по аналогии, ни даже по контрасту с авторами романов XIX-го века, как это некогда делали. Еще существеннее то, что мы никогда не можем быть уверены ни в точности, ни в правдивости показаний художника. В своих свидетельствах поэты редко довольствуются простой записью своего опыта: обыкновенно они пытаются тут же дать принципиальные обоснования и раз'яснения своего творчества, раз'яснения, приходящие в голову иногда post factum и затемняющие и без того отрывочную и туманную картину первоначального процесса. Мы видели уже примеры в лице Ламартина или Гюго—к ним можно прибавить сколько угодно, других. Успех или неуспех произведения в интересующей автора среде читателей заставляет его иногда по разному рассказывать о процессе его создания. Нечего говорить о том, что большая внешняя наблюдательность не всегда связана со способностью самонаблюдения, что индивидуальные предрассудки и склонности, а иногда отсутствие каких бы то ни было понятий о научной психологии—заставляет художника говорить сбивчиво, пристрастно, фантазировать. К этому присоединяется еще и склонность к позе, к известному кокетничанью. Даже непосредственное общение ученых психологов с поэтами и опрос их по заранее намеченной и строго продуманной программе—мало помогает точности исследдования. Прекрасным примером этого может служит обследование французских драматургов, произведенное Бине и Пасси, а затем одним Бине—результаты которого публиковались во французском „Психологическом Ежегоднике" (L'Année psychologique 1894; также 1904 и др.). Были опрошены и „изучены"—Сарду, Дюма-сын, А. Доде, Э. Гонкур, Фр. Коппе, Мельяк, Польерон, Фр. де Кюрель, Эрвьё: в записи этих опросов есть детали, любопытные для интересующегося

психологией художественного творчества, но по признанию самих исследователей, „чрезвычайно часто случалось, что авторы не понимали, какой интерес представляют эти вопросы. Большинство оказалось, в особенности, совершенно лишенным психологического смысла и не умеющим разбираться в самих себе: последняя способность отнюдь не пропорциональна таланту... Анри Бек, несмотря на очевидное желание пойти нам навстречу, не нашел ничего иного для об'яснения своего духовного состояния, кроме следующих слов: „Я обдумываю, обсуждаю, разбираю, критикую; наконец, я работаю; больше сказать нечего". Надо сознаться, что с признаниями такого рода далеко не уйдешь". Так и Платоновский Сократ из „Апологии", испытуя людскую мудрость, ходил к поэтам и трагическим, и дифирамбическим, и многим другим, брал в руки их произведения, которые как будто особенно обработаны ими, расспрашивал их, желая научиться от них чему нибудь. Но, заявляет он: „могу сказать, что все, присутствовавшие при наших разговорах, лучше бы рассуждали о содержании сочинений, написанных теми сочинителями, чем они сами". Оказалось, что, как пророки и предсказатели, поэты сами не знают, что и почему они говорят. Анри Бек не напомнил испытывавшему его психологу никакого пророка: он оказался еще беспомощнее сократовских собеседников.

Многое зависит еще от того, что ни собирание, ни исследование этих свидетельств еще не кончено: в частности русская литература и русские писатели привлекались с этой стороны к делу лишь случайно, без определенной системы, и мы не можем на русском языке похвастаться ни сборником этих показаний, ни тем более тщательным их обследованием, в роде, например, того, какое дал немецкий ученый О. Бехагель в своей книге „Сознательное и бессознательное в поэтическом творчестве" *. Много раз цитировались соответственные стихи Пушкина, Лермонтова, А. Толстого, Фета, Боратынского и др.; в общих чертах мы представляем себе ход работы Гоголя, Тургенева, Гончарова, Л. Толстого... Для познания общих законов процесса из всех этих свидетельств мы извлечем меньше, чем ожидаем; внимание невольно сосредотачивается на индивидуальных особенностях, выдвигать которые заставляет интерес и уважение к тому или иному великому поэту. Этот творит так, другой совсем иначе; разнообразие личностей представляется бесконечным, и ни о каких обобщениях пока не может быть и речи.

* O. Behaghel, Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen, Leipzig 1906.—В настоящее время Н. Л. Бродским и Н. П. Сидоровым подготовляется изборник соответственных текстов на русском языке—„В лаборатории художественного творчества".

Этим обобщениям мало содействует пока (из того, что мы делимся с читателем своими сомнениями, не следует, что мы хотим дискредитировать в его глазах какой-либо из называемых путей) и всесторонний анализ биографический, в последнее время нашедший себе новую форму в виде так называемого „психографического" анализа. Материал, которым пользуется психография (буквально—описание души) приблизительно тот же, каким вообще пользуются биографы—но центр внимания перенесен от внешнего к внутреннему, к изучению душевных свойств автора, к регистрации этих свойств и к статистике числа их проявлений. Любителям биографий, написанных в форме нравоучительного или занимательного романа, конечно, не покажутся увлекательными сухие, но дельные отчеты о личности того или иного поэта, составляемые психографами. Раскройте, например, книгу одного из теоретиков психографии, Пауля Маргиса об Э. Т. А. Гофмане*. Она начинается с индивидуального анализа—по рубрикам—наследственность, влияние семьи и среды, органическое развитие и его влияние, антропологические свойства, сенсорные и моторные свойства, внимание, чувство, темперамент и т. д.; к вопросам общей программы анализа даются ответы на основании, в первую очередь, свидетельства современников поэта, затем личных документов, в роде писем, дневников, автобиографических заметок, и только в третью—на основании поэтических и всяких иных произведений поэта. В итоге устанавливается определенная точка зрения на психологический тип, представляемый испытуемым.

После этого возможно перейти и к специальному анализу его литературного творчества. Как оно протекает? Какие мотивы побуждают к творчеству и вызывают его? Поводы могут быть внутренними и внешними. Важно знать, проявляется ли у поэта воля к творчеству, как внезапный и непреодолимый порыв, напр., и насколько существенны в этом порыве убеждения и верования творящего, и какое значение имеют они для его творчества; не являются ли стимулом к нему побуждения энтузиастические (любовь к другому полу, дружеские симпатии, преклонение перед историческими лицами и т. п.); или наоборот, какова роль отрицательных чувств, в роде ненависти и протеста (побуждениями взяться за перо могут быть—антипатия и ненависть к отдельным лицам, к классу, к своей среде и ее быту и миросозерцанию, к социальному порядку и т. п.) наконец, не действуют ли, как стимулы к творчеству такие волевые импульсы, как честолюбие или корысть? Также необходимо учесть

* Paul Margis—E. T. A. Hoffmann, Leipzig 1911.—Более полные сведения о психографии в его же статье „Das Problem und die Methoden der Psychographie" в Zeitschrift für angewandte Psychologie, 1911 № 5.

и внешние мотивы, отмечая, играют ли они роль случайного толчка или постоянного стимула: материальная нужда, советы и побуждения близких и друзей, поручения, успех предыдущего произведения или какой-нибудь устной импровизации—наконец мода, пример других, вызывающий подражание.

Дан толчек—начинает слагаться внутренний материал, внутренний „образ". Он слагается, разумеется, из содержания душевных впечатлений творца—необходимо разобраться в этих впечатлениях. Какого рода впечатления всего резче влияли на психику автора, какие его к себе притягивали, и каких он старался избегать? Рядом с этим необходимо еще раз подчеркнуть основной или преобладающий характер его представлений—смотря по тому, является ли он зрительным, слуховым, моторным психологическим типом или смешанным, с преобладанием какого-либо одного рода представлений. Вспомним известный рассказ о французских драматургах—Легуве и Скрибе, в совместном сочинении пьес так удачно дополнявших друг друга, потому что Легуве, как слуховой тип, во время писания прекрасно представлял себе звук голоса своих действующих лиц, слышал, как они говорят, мог повторить манеру, с которой должна была быть произнесена та или иная тирада; наоборот,Скриб видел фигуры, жесты, повадку этих персонажей, являясь по преимуществу зрительным, лучше сказать, зрительно-моторным типом...

После того, как учтены свойства образов, необходимо выяснить их содержание: они могут быть взяты из непосредственных переживаний поэта—впечатлений, полученных им из внешнего мира активно и пассивно, в форме сопереживания, из мира внутреннего; но они могут быть результатами и косвенных переживаний—чужого рассказа, прочитанной книги, газетного сообщения, полученного письма и т. п. Ответы на эти вопросы введут нас в обстановку того внутреннего мира поэта, среди которого и из которого рождается замысел. Необходимо изучить его, так сказать, на корню. Корнем замысла может быть и наглядный, конкретный образ и отвлеченное суждение. Психография, следуя прочной традиции, считает необходимым принять во внимание благоприятные и неблагоприятные для обнаружения замысла условия: время, место, состояние организма поэта, наличность известного нервного возбуждения и его причины вплоть до возбуждающих средств, в роде алкоголя, табака, кофе—наконец, даже зависимость от „орудий производства" (перо, карандаш и т. п.).

Следующая стадия вводит нас уже в самый процесс работы—пока еще внутренней: образ начинает высветляться, ищет своей формы. Каково при этом временное отношение внутренней работы

к внешней; долго ли произведение вынашивается, соответствуют ли внутренние возможности возможностям внешнего сложения (муки слова), каковы вообще психологические явления, сопутствующие внутреннему творчеству? Замечено, что одни из писателей в период этого вынашивания чувствуют себя легко и радостно; другие, как например Э. Гонкур или поэт, изображенный в романе Жорж Санд „Она и Он“ (под маской которого легко узнается Мюссе) говорят о нем, как о болезни, завершающейся муками, напоминающими им самим разрешение от бремени. Для этого поэта вдохновенный замысел, „грызущий червь“, которого он старается губить, предаваясь всяким излишествам. Сравнение с муками деторождения мы найдем и в интересных признаниях немецкого поэта Отто Людвига, к которым еще вернемся. Напротив, у Пушкина—

мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге...

Начинается стадия внешней работы. Для психографа показательно, ведется ли она регулярно, или спорадически, каково количество общей продукции, каковы ее формы (наброски, бессвязные записи, связный сплошной черновик, писание „набело“ и т. под.) и, наконец, какова ее техника. Программу психографического исследования и можно бы заключить вопросами формально-стилистическими: о языке произведения (слова, словосочетания,слог), о форме (стих, диалогическая форма, повествование), о мелких технических приемах и т. д. В интересной книге Маргиса, на которую мы ссылались, эта часть исследования сделана всего поверхностнее: видно, что больших результатов от изучения техники автор не ожидает.

Исследования подобного рода производятся западно-европейскими учеными—и в применении к творчеству отдельных писателей, и целых писательских групп; есть примеры всестороннего анализа личности поэта и опыты изучения одной какой либо стороны его психики. Изучается, напр., чувство красок у Людвига Тика и других немецких романтиков; музыкальные и акустические элементы в творчестве того-же Гофмана, зрительные и акустические образы в лирике Шиллера. Стараются выяснить тип фантазии, представляемый, напр., Шиллером, Гёте, Шекспиром; ритм поэтической и прозаической речи исследуется приемами экспериментально-психологического изучения; выясняется запас слов, имеющихся в распоряжении поэтов— и, следовательно, степень их словесной одаренности (15000 слов у Шекспира) и т. под. В итоге разнообразной и кропотливой работы мы получаем ряд психограмм отдельных авторов или сродных авторских групп: так называется сводка в законченную систему характерных

особенностей человека и обстоятельств, от которых они зависят. Значение таких работ и даже простой группировки материалов, по которым они могли бы быть сделаны, не нуждается в доказательствах. Приходится пожалеть, что и в данном отношении русская литература почти не тронута (специальных психографических исследований у нас нет, хоть по статьям и работам об отдельных писателях рассеяны ценные иногда материалы для таких исследований, хотя работы Д. Н. Овсянико-Куликовского, напр., о Гоголе довольно близко подходят к этому типу): а ведь мы располагаем немалым количеством биографий и биографических материалов для русских поэтов. Но ясно, что психография дает нечто большее, чем самые богатые внешними деталями биографические очерки. Она, несомненно, поможет нам разобраться в элементах, из которых слагается внутренний мир поэта, заглянуть за тот таинственный занавес, где происходит зачатие и утробная жизнь замысла, об'яснить индивидуальное своеобразие поэтического дарования. Этот индивидуальный анализ у нее все таки стоит на первом плане; к произведению она отправляется от личности; свои психограммы она должна значительно сокращать для тех поэтов, о которых нет или почти нет свидетельства современников, не сохранилось личных документов. И все таки мы можем возлагать на нее надежды, в известной мере уже оправданные.

Интерес к отдельным человеческим личностям и их своеобразию едва ли когда замрет совершенно; но параллельно с ним живет и растет интерес к изучению тех особенностей творчества единиц, которые связывают их в группы и школы, которые делают их выразителями определенных художественных направлений — как принято говорить у нас — или стилей, как говорят повсеместно. До познания общих законов, управляющих процессом поэтического творчества — нам еще далеко; из этого не следует, что мы так же далеки от возможности подметить и установить некоторые закономерности в этом процессе. Это позволяет сделать и психография. Но, несомненно, мы станем на более прочную почву, отправляясь не от творящей личности, а от результатов этого творчества—с того момента, как закрепленные на бумаге, они становятся реальностью, доступной наблюдению и об'ективному анализу. Иными словами, нам кажется полезным сосредоточить внимание на той части психографического исследования, которую можно было-бы назвать техно графией, если бы ощущалась надобность в изобретении нового термина. Нужно признать, что в поэтическом, как и во всяком художественном произведении формальные и внеформальные элементы (содержание) подчинены известному единству; то,

что нам дано, что может подлежать нашему об'ективному наблюдению, анализу—форма; то, что мы ощущаем, и что мы можем наблюдать и анализировать, как читатели, лишь в самих себе—содержание: поэтому путь всякого анализа неизбежно должен итти от формального к внеформальному, если только этот анализ претендует на известную об'ективность. При этом в произведениях разных художников мы станем подмечать не только то, чем они друг от друга отличаются, но и то, что их друг с другом сближает: нас ведь интересуют не только ход творчества у отдельных мастеров слова—но процесс поэтического творчества вообще. Можно полагать, что узкая с виду по своим задачам техногpафия в иных случаях откроет нам на него широкие перспективы. Однако, прежде всего остановимся на подробностях этого техногpафического или технологического исследования.

Его программу, ни в какой мере не являющуюся нашим изобретением, уже несколько раз давали в русской научной и научно-популярной литературе* и, если мы позволяем себе повторить ее еще раз—то не потому, что считаем свою лучше или глубже других, а, главным образом, для того, чтобы раз навсегда условиться с читателем относительно терминологии, которой нам придется пользоваться и в дальнейших наших беседах. По существу это та самая программа „формально-стилистического" анализа, которая является в наши дни предметом пылкого увлечения одних, предметом возмущения других, и значение которой не следовало-бы ни преувеличивать, ни заподозревать. Ею не покрываются разнообразные задачи, стоящие перед исследователем литературы (особенно перед ее историком), и она не представляет такого нового слова, каким она кажется многим из нас, проживавшим в неведении насчет работы в области изучения литературы, совершавшейся в последние десятилетия на Западе. Мы наметим ее лишь в основных чертах, так как к отдельным ее пунктам нам все время в дальнейшем придется возвращаться.

В литературном произведении, к какому бы жанру оно ни относилось (песня, роман, драма) прежде всего нечто сказано, и первый вопрос, естественно приходящий в голову, это вопрос что?—хоть и не с тем смыслом, по поводу которого велась не закончившаяся у нас и до сих пор полемика. Это что—не идея, не содержание (ибо содержание, как только что было сказано, мы понимаем шире), а сюжет, тема, мотив (об условном значении этих терминов нам

* В научной литературе см. статью В. М. Жирмунского, Задачи поэтики (журнал „Начала" 1921, № 1); в учебной—статью И. П. Плотникова, Формальный метод изучения художественной литературы (Методическая трилогия, ч. 1-ая, изд. 2-ое, Курск 1921, стр. 319—345).

придется говорить дальше), ситуация (положение), которые составляют скелет произведения. В произведениях повествовательных и драматических мы называем этот скелет сюжетом, в лирическом стихотворении мы говорим о теме или мотиве, но каждый раз, употребляя разнообразные обозначения, имеем в виду приблизительно одно и тоже. Изучая произведение, мы должны попытаться, прежде всего, формулировать для себя самих этот сюжет или мотив, оценить его с точки зрения его простоты или сложности; в последнем случае попытаться расчленить его на основные темы и темы эпизодические, для дальнейшего подмечая связь и отношение этих эпизодических тем к главной и т. д. В произведениях повествовательных и драматических сюжетом мы можем называть тот комплекс действий, событий—как внешнего, так и внутреннего порядка, какой перед нами развертывается. Есть писатели, как мы знаем, уделяющие большое внимание своему сюжету и старающиеся увлечь нас необычайностью развертываемых ими действий; есть другие, творчество которых менее всего сосредоточено на этой стороне, для которых сюжет—вещь второстепенная: они готовы писать на любой, даже чужой сюжет, следуя известному совету Гёте, или откровенно признаются в своей неспособности к выдумке. Небесполезно припомнить, задумавшись над сюжетом произведения, не встречалось ли вам совпадающего или сходного с данным сюжетом у других авторов: не для того, чтобы установить заимствование, сделанное данным писателем, или влияние, им испытанное—а для того, чтобы путем сравнения с другими аналогичными—глубже проникнуть в природу наблюдаемого вами явления, установив в ней черты родства с другими и черты своеобразия, об'ясняемого, быть может, не только индивидуальностью художника.

„Как изображено?"—будет вторым, и гораздо большим по охвату вопросом, который необходимо будет поставить. Это как относится, во-первых к порядку расположения материала в произведении, к плану его в целом и в частях, и во-вторых к его словесному выражению. Последнее мы условимся называть слогом, благо есть в нашем языке слово, позволяющее не говорить о „стиле в узком смысле слова" и о „стиле в широком смысле". Первое называют у нас композицией, пользуясь тем же термином и для обозначения всей формальной стороны произведения, и для обозначения творческого процесса вообще, отчего возникает путаница, не представляющая, впрочем, большой опасности для исследования—так как терминология сама по себе не определяет ни его пути, ни его характера. „Композиция обозначает, как показывает самое слово, построение (распределение, расположение) художественного материала", читаем

мы в одной из современных работ по поэтике. Но построение материала проходит, как мы уже видели, несколько стадий*: и в стадии внутренней работы материал, собираясь, строится—но распределения еще нет и автор часто сам различает его неясно, как „сквозь магический кристалл". Термин принадлежит старой риторике: но то, что у нас сейчас многие разумеют под словом композиция, один из главных авторитетов древности, Квинтилиан, называет диспозицией—и французы охотно держатся его словоупотребления, до сих пор в ходячих руководствах различая три момента творческой работы: нахождение (l'invention), расположение (disposition) и выражение (élocution). Желающим непременно остановиться на определенном термине мы посоветовали бы и обратиться прямо к Квинтилиану (Institutio oratoria, книга VII, глава I), где они найдут и раз'яснение термина „диспозиция" и в дальнейшем—учение о композиции, как понимала ее риторика древних (книга IX, гл. 4). Мы не видим большого неудобства остаться при популярном ныне термине „композиция". У немцев еще Шлейермахер, говоря о тех же трех стадиях работы—называет концепцией рождение замысла („у поэтов это обыкновенно какой нибудь рассказ, в который можно вложить идею, группируя события вокруг известного центра"); за концепцией следует обдумывание—„медитация", „когда мысли в голове волнуются в отваге", приходя разнообразной толпой, без всякого определенного порядка, званными и незванными, важными и бесполезными: с ними приходится выдерживать борьбу—и вот в этом то отметании ненужных элементов, в приведении в порядок собранного пригодного материала, в сообщении элементам замысла более определенной формы—и заключается композиция. Мы можем различать композицию целого строения—в его основных линиях; детальную пригонку мелких частей в их соотношениях и, наконец, композицию, так сказать, специфическую, внутреннее строение этих мелких частей, взятых самих по себе. Если перед нами роман, повесть, новелла—мы без труда сумеем выделить в них, прежде всего элементы чисто-повествовательные и элементы описательные. В ряду последних мы можем особо говорить об изображении фона действия, т. е., например, о литературном пейзаже или о „натюрморте"—изображении мира вещей; романист охотно дает нам изображение внешности своих лиц—что мы можем называть литературным портретом и т. д. Повествовательная часть—заключается в изображении действий, событий („развертывание сюжета")—что также требует определенной композиции: нужно выяснить, как вводится, строится и мотивируется

* Различение этих трех стадий, разумеется условно: хронологической последовательности у них может и не быть—и они могут быть одновременны.

действие, какими способами нас пытаются им заинтересовать, как от одного действия автор переходит к другому и т. д. Как при внимательном осмотре какого либо здания—так и здесь вы проследите скрепы, существующие между отдельными частями, входы и выходы—начала и концы как всего произведения, так и отдельных его частей, глав, книг: иногда эти скрепы искусно затушеваны, иногда они намеренно или ненамеренно обнажены: ваша задача установить и понять художественные намерения строителя, оправдать их, становясь на его точку зрения. Старинные авторы охотно помогали читателю в этом: от английского романа XVIII-го века до романтической поэмы и повести XIX-го века держалась манера непринужденной беседы с читателем, намеренных отступлений, имеющих также композиционное значение: рядом с описательным и повествовательным элементом в романе являлся элемент то лирического излияния, то рассуждения: эти авторские ремарки и речи—также необходимо учесть, как бы ни были скупы на них, напр., в противоположность своим предшественникам, европейские авторы второй половины прошлого века, в особую заслугу себе ставившие безличность, об'ективность повествования—разумеется, обманывая себя самих ложной иллюзией... Можно отдельно изучать, таким образом композицию описательной, повествовательной и этой „авторской" части; изучать, все время имея в виду, однако, что в художественном произведении отделять их можно только искусственно. Наблюдения над композицией действия—повествование связаны с наблюдениями над композицией действующих лиц: автору нужно умело показать их читателю, вывести на сцену и разместить в тех или иных отношениях друг к другу; начнется действие—и эти отношения станут меняться, статика действующих лиц перейдет в их динамику, в наблюдениях над которой и заключаются наблюдения над композицией действия в романе, драме и т. под. По своему количеству и качеству эти лица могут быть разнообразны; мы должны разобраться в их качестве: одних мы называем „героями"—так как на них сосредоточено внимание автора, на них и для них вертится вся машина действия; другие—„второстепенные" лица, но и их автор все-таки создает с определенными чертами, стараясь оживить их образы в нашем восприятии; третьих—он не имеет в виду представить законченными образами, и они играют в произведении чисто бутафорскую роль. В литературе драматической автору приходится знакомить нас с действующими лицами и их внутренним миром несколько иными приемами, чем в литературе повествовательной: но об этих приемах мы еще будем иметь суждение впереди. В драме, отметим пока вкратце—главным приемом для этого служит передача живой

речи—в прямой форме, которую мы называем диалогом и монологом: диалог является, само собою понятно, одним из элементов и повествовательной композиции.

Мы переходим теперь к важнейшей и реальнейшей части литературного произведения—к его словесной форме, его выражению, его слогу. Еще раз отметим, что эти „части", равно как и названные выше „стадии" творческого процесса являются результатом абстрагирования и так же не существуют отдельно, как не существуют отдельно живые части животного организма, с тою разницей, что в художественном произведении раз'ять их труднее. Слог—это и есть то, что в обиходном языке мы называем формой, ошибочно полагая, что форма эта—род разрисованного футляра, куда запрятаны писателем его „идеи". Мы говорим: „содержание в этом произведении мне нравится, но форма плоха", не замечая, что произносим при этом фразу, почти лишенную смысла. Почти—потому что „идея", содержание—может существовать, конечно, как остаток ощущения, независимо от слов и, в особенности, независимо от того отбора слов, который называется слогом: как призрачная тень, она бродит, ища своего заклинателя, может быть общим достоянием и все таки не иметь жизни, пока не явится чародей, своим словом вызывающий ее к действенному бытию! „Иметь слог (стиль)—это значит, замечает французский писатель—говорить на особом диалекте среди общего языка—диалекте, который одновременно является и языком общим, и языком индивидуальным". Этому нельзя выучиться механически: „искусство писать, если бы оно существовало—было бы искусством чувствовать, искусством видеть, искусством слышать, искусством пользоваться всеми пятью чувствами", продолжает он: укажем, однако, что все эти „искусства" равно присущи каждому, и в нашей воле развивать и утончать эти свойства нашего существа. Едва ли можно назвать писателя, которому его слог дался сразу, без долгой, иногда тяжкой работы: Флобер, переживающий подлинные мучения над каждой своей страницей, Гончаров, в течение всей своей долгой жизни работающий над тремя романами, Боратынский, Гоголь, Толстой—сколько других, в чьи мастерские удалось нам пока заглянуть—могут подтвердить это! Личность (или группа, класс и т. под.) хочет заявить о своем „я": но на ее пути прочнаяязыковая традиция, готовый словарь—который не пересоздашь, какой бы волей к словотворчеству и каким бы даром к нему ты наделен ни был.

Из общего словаря поэт создает свой словарь: наблюдения над слогом и могут начаться с наблюдений над словарем поэта—иногда очень своеобразным и преисполненным страстных попыток

нарушить традицию. И не только над особенностями словаря—над особенностями всего строя речи возможно задуматься: пишутся специальные грамматики Пушкинского языка, изучается синтаксис, напр., Андрея Белого и т. под. Преобладание тех или иных грамматических категорий в языке поэта может быть весьма показательно в психологическом смысле, и само по себе может сообщать слогу тот или иной характер—то динамический, то статический.

Значение слов в течение их исторической жизни меняется; в языкознании существует особый отдел, называемой семасиологией; пользуясь даже общедоступными словами, поэт употребляет их иногда в таком сочетании, что старое, приевшееся ушам слово либо приобретает новый оттенок значения, либо возвращает себе давно утраченную образность, оживая и расцвечиваясь красками молодости; мы все слышали об „изобразительности слога" и знаем, что, говоря о ней, имеют в виду учение о тропах—метафоре, синекдохе, метонимии и т. под.—учение, в русской литераратуре так блестяще разрабатывавшееся А. А. Потебней. В той или иной метафоре проницательный наблюдатель раскроет порой целую страницу истории литературного искусства, а за нею и страницу истории поэтического мироощущения, в свою очередь ведь обусловленного мироощущением вне-поэтическим и, следовательно, фактами внешнего бытия. Недаром у нас после знаменитой статьи А. Н. Веселовского об истории эпитета—день ото дня множатся работы по изучению эпитетов, сравнений, метафор—у Лермонтова, Тургенева, Некрасова, Тютчева, древне-русских писателей: пора, действительно, наверстать то, в чем так долго мы отставали от западно-европейских исследователей, располагающих специальными словарями метафор, например, В. Гюго или древне-греческих поэтов и др.

Изобразительность и картинность слога зависят, конечно, и от того, из каких сфер сознания берутся поэтом представления—образы, выраженные словом. Мы говорили уже о работах, классифицирующих образы какого-нибудь писателя по рубрикам сфер сознания, и особо изучающих, например, слуховые—акустические и музыкальные элементы у Гофмана или передачу зрительных впечатлений, например, у Шекспира. Это делается на потребу психологии: но не менее важно это и для „технологии" поэтического творчества. Из русских писателей у Державина, например, на первом месте, несомненно, стоят образы зрительные; у Тургенева, вероятно, пришлось бы констатировать стремление к фиксации слуховых впечатлений, среди ряда иных; Толстой, обнаруживающий, как не раз было отмечено, особый интерес к жестам, к походке своих действующих лиц—богат моторными образами; у современных нам писателей, например,

у Бориса Зайцева и особенно у Всеволода Иванова можно отметить необыкновенную чуткость к обонятельным ощущениям и искусную их передачу, рядом с фактом синкретических ощущений, где сливаются в целое впечатления разных чувств.

Наконец, еще сильнее, чем образность, действует на нас эмоциональность слога. Вспомним, что говорилось выше о сущности поэтического искусства: именно к эмоциональной стороне нашего сознания оно обращается более, чем ко всем другим. Не только в качестве отдельных слов и словосочетаний, выбранных и созданных поэтом, но и в их распорядке, в их внешней композиции может таиться сила этого эмоционального воздействия. Порядок слов поэтической речи может быть обратным порядку логическому; необычная перестановка членов предложения усиливает его эмоциональность; патетика речи скажется в ряде так называемых фигур, подробно исчисляемых в качестве некоторого „искусственного украшения" старинными реториками—но представляющих, как известно, явление, свойственное нашей обычной, ежедневной речи. То отрывистый, то периодический—поэтический слог живет определенным ритмом, и в настоящее время никто уже не будет говорить о ритме, как о свойстве стихотворной только речи. Возможно исследовать и ритм прозы, как исследуется ритм стиха; граница между художественной прозой и стихотворной речью давно уже признана неустойчивой—хоть мы еще не научились, как следует, изучать ритм прозаической речи, особенно русских авторов. Зато в попытках исследования русской стихотворной речи за последние годы у нас нет недостатка. Так слово в руках у поэтов становится то метким обозначением, то изображением явлений внешнего мира, то символом—возбудителем смутного ряда разнообразных представлений, то средством эмоционального воздействия, то, наконец, звуковым комплексом—независимо от своего значения выполняющим художественную роль. Звуков слов в обыденной речи мы почти не воспринимаем; в ритмической речи обнаруживается их музыкальная природа, и бывают „симфонии слов, как симфонии музыкальных тонов". В своих наблюдениях мы отметим и особенности ритма, и эту звукопись—которую нет надобности об'яснять суб'ективными ассоциациями, якобы связанными у поэтов с отдельными звукосочетаниями—хотя в иных случаях и факт сознательно продуманной для достижения известного эмоционального эффекта звукописи может иметь место.

В технологическом обследовании нам не придется долго задерживаться на особенностях, вызванных принадлежностью произведения к определенному литературному виду или жанру, чему не так давно придавали еще громадное, чуть ли не решающее значение

Разумеется, техника изменяется смотря по тому, назначено ли произведение для устного выполнения, для чтения про себя—или для исполнения на сцене: последнее особенно важно, так как драматический писатель более всякого другого должен считаться с условиями передачи своего замысла не только воображаемым, но и реальным собеседникам; но даже и в этом специфическом случае, установленные учебниками правила и законы—лишь результат наблюдений над кругом фактов, ограниченных местом и временем и, разумеется, значение этих правил весьма условно. Тем более условны теоретические особенности подразделений повествовательного, лирического и драматического рода. Лет двадцать пять назад Брюнетьер, в одной из решительнейших попыток приблизить историю литературы к естественным наукам, мечтал доказать, что поэтические „виды" столь же реальны, как виды, о происхождении которых писал Дарвин: попытка не увлекла за собой ни одного последователя—и в настоящее время осторожным ученым приходится защищать даже три основных жанра от гиперкритики, полагающей что „школьное троение поэзии—жалкий суррогат", которым мы пользуемся за недостатком более обдуманной классификации. Впрочем, бывают эпохи, когда в итоге большого литературного опыта виды приобретают реальные очертания, и их условности начинают так же тяготеть над личной инициативой, как условности поэтического словаря: традиция и в данном случае торжествует над наиболее податливыми и наименее значительными для своего и следующих поколений произведениями. Изучая, например, французских классиков и писателей других стран, захваченных их влиянием, конечно, нужно знать, чего требовала теория от оды, элегии или эпопеи: это не мешало, например, Мольеру давать произведения, которые столь же укладываются в рамки комедии, сколько и в рамки серьезной драмы, или Державину писать оды, одновременно могущие быть подведенными под рубрику дифирамбов, гимнов, песен или даже сатир: к теоретическим построениям поэтики вообще полезно обращаться, лишь изучив законы, „писателем самим над собою признанные" и реально проявившиеся в его творчестве.

Эти законы, признанные над собою писателем и определившие совокупность и единство всех его художественных приемов—и выбор определенного сюжета, и композицию, и средства выражения, сообщившие его произведениям черты известного единства, мы называем стилем, вслед за другими применяя это слово к искусству литературы так, как применяют его к искусствам пластическим. Суждение о стиле произведения и будет итогом наблюдений над всей его техникой, последним пунктом программы „технологического"

исследования. Разумеется, мысль изучающего на этом не остановится: станет очевидно, что данное „единство поэтических приемов" об'ясняется определенным мироощущением, характерным для создателя произведения или для той поэтической и общественной группы, к которой он принадлежит: но это мироощущение складывается уже не в мастерской поэта, и спрашивать о нем мы пойдем у историков и социологов. Однако, целый ряд вопросов, существенно важных для исторического об'яснения литературы встанет перед нами во всей отчетливости только тогда, когда исследование технологическое будет кончено. У занимающегося таким исследованием неизбежна и законна потребность сопоставить черты, подмеченные в технике данного произведения с техникой других произведений и уловить повторяемость, общность, об'ясняемую относительным единообразием творческого процесса в его второй стадии. Момент зарождения и вынашивания замысла—насколько его можно выделить—индивидуален даже у писателей одной и той же эпохи: вернее, он представляется нам пока таковым, потому что внимание психологов на индивидуальных отличиях останавливается особенно охотно; напротив, процесс „выращивания", обработки замысла менее разнится у отдельных личностей, так как все они ограничены определенным кругом сюжетных схем, композиционными возможностями, словарем того языка, на котором они пишут—не говоря уже об ограничениях вне-литературных, вроде личной и классовой психологии, преодолеть которые целиком удается, может быть, единицам. Борьба личной инициативы с традицией и взаимное преломление их—вот, что яснее всего скажется именно в технологическом анализе. Только он может поставить изучение литературного процесса на почву более или менее об'ективного исследования. Полезно, быть может, расспросить мастера о характере его мастерства; но большему научишься, наблюдая его самого в мастерской за работой и рассматривая вещи, им сделанные, с целью догадаться, как они делались.

Разумеется, вопросы о потаенной первичной стадии останутся при этом не вполне—а иногда и совсем не уясненными. Но выяснение этих вопросов зависит вообще от тех успехов, какие сделает в будущем психология бессознательного: пока она более собирает материалы и группирует их, чем делает из них выводы. Материалы эти, как мы видели, далеко неравноценны. Какие заключения мы можем сделать на основании их? Поэтическое творчество возникает из потребности разрядить накопившуюся душевную энергию, из потребности того самого „катарсиса", о котором говорил еще Аристотель. Оно дает поэтам сознание известного освобождения, разрешения от пут действительности и создаваемых ею душевных состояний. По этому

поводу цитируют обыкновенно известные стихи Лермонтова из „Сказки для детей“ (... и этот дикий бред—преследовал мой разум много лет—и т. д.) или признания Гёте в его автобиографии о привычке немедленно воплощать в поэтические образы решительно все, что только его радовало, огорчало или мучило и освобождаться таким путем от этих предметов, давая им внешнее существование взамен внутреннего, тяготившего поэта. Ту же самую роль играл для Гёте и его „Вертер“, с помощью которого более, чем через что-либо иное удалось поэту вырваться из захватившей его „бурной стихии“. В последние годы, благодаря психоаналитическим исследованиям Фрейда и его школы, стали несколько точнее определять характер этого освобождения: творчество поэта—один из видов „сна на яву“, в котором исполняются желания: это путь к удовлетворению социально преследуемых, не могущих быть осуществленными душевных порывов и вожделений, путь, который пролагает себе наше подсознательное „я“, ограниченное в своих проявлениях не только внешними причинами, но и сознательной волей самого творящего. Самый процесс работы поэтического воображения имеет много общего с механикой сновидений—хотя, быть может, и нет надобности толковать эту механику столь прямолинейно-односторонне, как делает это Фрейд. О том, что каждый во сне поэт—писал еще один из влиятельнейших натурфилософов эпохи романтизма, Г. Шуберт в своей некогда популярной „Символике Сна“ (1814). Во сне и в том состоянии полу-сна, которое всегда предшествует засыпанию—говорит Шуберт—душа из'ясняется не тем языком, каким говорят обычно. Во сне мы в несколько мгновений выражаем больше, чем смогли бы выразить словами в течении долгих часов; с быстротой молнии сон открывает и озаряет события явной дневной жизни, для совершения которых потребовались бы месяцы и долгие годы, об'ясняет вещи, которые на обычном языке можно было бы растолковать лишь при помощи сложного ряда представлений и мыслей. Язык сна—это язык сокращений и иероглифов, имеющий такую же власть над силами нашей души, какую орфический язык имеет над силами нашей внешней жизни. Кто же говорит на этом языке, какая часть существа нашего творит эти образы? Скрытый в нас же поэт, голос из внутреннего существа нашего. По Шуберту, это не дух (Geist), а душа (Seele)—та часть нашего организма, в которой сосредоточены функции низшего порядка, которая более духа подвержена непостоянству внешней природы, изменениям, зависящим от солнца, луны и прочих планет, но на которую все-таки ошибочно смотреть, как на физиологический организм. По Фрейду, как известно, этим творцом образов является

именно физиологический организм, а сферой, откуда черпает он свои символы и темы, чаще всего бывает сфера половых ощущений и отношений; для романтиков такая точка зрения показалась бы возмутительной,—как и в настоящее время далеко не для всех она приемлема: это нам безразлично—так как нас сейчас интересует прежде всего аналогия между работой фантазии во время сна и на первичной стадии поэтического творчества. И там, и тут исходным пунктом может явиться совершенно случайное внешнее впечатление, от которого во все стороны пойдут ряды не менее случайных ассоциаций, диктуемых подсознательным „я" и оправдываемых потом логикой нашего сознания—и фантазия, руководимая ими, может уйти от первоистока на самое неопределенное расстояние. Этим внешним впечатлением может быть для поэта что угодно—какой нибудь человек, случайное настроение, неотвязно звенящая в мозгу мелодия, привязавшееся к мысли слово. Подчеркиваем это, так как иные склонны настаивать на словесном типе поэтического воображения. На самом деле это не так, хотя ассоциации могут быть и чисто словесного свойства в отдельных, не столь уже частых случаях. Обратимся опять к сновидениям; французский исследователь сна—Мори—приводит в своей книге примеры таких снов, например, когда у заснувшего слово, заключающее в себе слог *ло* ведет его мысль сперва к ки*ло*метру, затем к *ло*то—к *ло*белии (lobélia—растение), к *Ло*пецу; слово jardin (сад) вызывает представление о Персии, а оттуда вдруг о романе „Мертвый осел и гильотинированная женщина" Жюля Жанена (Jardin—Chardin—Janin) и т. д. Сопоставим с этим работу фантазии поэта, испытывающего такие же ассоциации, особенно заметные, например, в рифмах и в звукописи (аллитерациях): следовало-бы не только изучать, как и какими пользуется поэт рифмами, но и власть рифмы, данную ей над всеми поэтами; при всем старании сделать эти словесные ассоциации для нас убедительными, далеко не всегда удается поэтам скрыть от нас их первоначальную природу. Целые стихотворения рождаются из созвучия, случайно попавшего в подсознательную сферу. Раскройте, например любой том стихотворений В. Гюго в подлиннике и вы ясно увидите, как борется и обыкновенно с успехом поэт с неодолимостью этих ассоциаций. Эдгар По в своей „Философии Творчества", конечно, приложил все силы к тому, чтобы рационализировать этот процесс, рассказывая нам о создании своего „Ворона": но, отбросив резонерство несомненно позднейшего происхождения, нет основания не доверять, что поэма развернулась из слова „Nevermore" (больше никогда) и что от этого слова явилась и мысль о вороне, в свою очередь вызвавшая идею смерти, как величайшего из настроений

печали, и далее—смерти любимой и прекрасной женщины и все вплоть до пришедшей, конечно, в голову поэта уже после завершения поэмы идеи ворона, как эмблемы мрачного и никогда не прекращающегося воспоминания. Среди стихотворений первого сборника Андрея Белого („Золото в Лазури“) мы найдем одно, целиком вышедшее из созвучия „настурции—Турции“: рифма сделалась основным стержнем пьесы: „настурция“ привела за собой образ терассы—помещичьего дома—летом, куда приходит в гости, стуча деревяшкой—отставной военный, рассказывающий в мирной обстановке о русско-турецкой войне (Приехали в Яссы—приблизились к Турции.—Вились вкруг террасы—цветы золотые настурции).* Склонность Андрея Белого к словесным ассоциациям, конечно, бросалась в глаза всякому, кто читал его книги; у него она совершенно исключительных в литературе размеров; но само по себе явление достаточно распространено и известно; и любопытно, что число поэтов словесного типа множится по мере приближения к нашей современности; с другой стороны магия слов господствует, как известно, в первобытной поэзии, доступной нашему наблюдению: в работах Потебни можно найти достаточное количество примеров могущества словесных ассоциаций в народной поэзии, а некоторые современные ее виды, как напр. частушка, снуются на рифменном созвучии, как на композиционном стержне. Слова у поэта вызывают не только словесные, но и красочные, и музыкальные, и зрительные ассоциации—как это бывает у спящего и грезящего, как в этом признался в замечательном стихотворении („Невозможно“) И. Ф. Анненский:

Есть слова. Их дыханье—что цвет:
Также нежно и бело-тревожно;
Но меж них ни печальнее нет,
Ни нежнее тебя—невозможно.

Не познав, я в тебе уж любил
Эти в бархат ушедшие звуки:
Мне являлись мерцанья могил
И сквозь сумрак белевшие руки...

Но лишь в белом венце кризантэм,
Перед первой угрозой забвенья,
Этих вэ, этих зэ, этих эм
Различить я сумел дуновенья.

И запомнив, невестой в саду
Как в апреле тебя разубрали,—
У забитой калитки я жду,

* Рассказано мне в 1906 г. А. С. Петровским. См. „Отставной военный“.

Позвонить к сторожам не пора-ли?..
Если слово за словом—что цвет,
Упадает, белея тревожно,
Не печальных меж павшими нет,
Но люблю я одно—невозможно.

Эта прекрасная вещь покажется и сейчас непонятной и неприемлемой, для читателей, воспитавшихся на стихах Пушкина, Лермонтова, Некрасова: ниже мы будем иметь случай на другом стихотворении раскрыть механизм ассоциаций лирического характера. Пока закончим этим примером наши замечания о словесных ассоциациях, значение которых, исходя от фактов, нас окружающих, склонны преувеличивать. Но у нас нет недостатка в примерах иного типа поэтических „инвенций".

У целого ряда авторов, например, толчок работе фантазии дает не слово, и не словосочетание—а впечатление от случайно встреченной ими человеческой личности, которую лишь с большими оговорками можно назвать моделью поэта. Аналогия с живописью и здесь, как и всегда, может быть только условной. Вспомним признания Тургенева: „У меня выходит произведение литературное, как растет трава. Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана, и представьте, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то чего я не видал и не слыхал от других. Я в него вглядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление; вдумываюсь, и затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет. Я сопоставляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий, и вот создается у меня целый особый мирок... Затем нежданно, негаданно является потребность изобразить этот мирок." Биографы и исследователи творчества Тургенева отыскали немало таких прототипов его героев и героинь—и, вероятно, отыщут их еще больше: но это не прототипы, а только исходные пункты, и сравнивать их бледные (за немногими исключениями—когда об этих „натурщиках" у нас может создаться представление по сохранившимся от них документам и воспоминаниям) и скудные тени с живыми образами Тургеневских героев необходимо с такою же осторожностью, с какой должно подходить и к тем случаям, когда исходным пунктом при создании действующего лица для автора служила его собственная личность. Современники и ближайшие предшественники Тургенева и в России, и на Западе часто почти повторяют его признание, вероятно, вообще показательное для писателей однородного стиля: из наблюдений и мыслей над

характерами исходят и Гончаров, и А. Додэ, рассказавший сам генезисе „Нумы Руместана“ и „Королей в изгнании“; в отдельных случаях тоже самое мы можем сказать и о Пушкине, и о Бальзаке и о других. В данном случае нам важно отметить не столько то, что непосредственным толчком к творчеству являются житейские наблюдения, сколько то, что художники данного типа получают импульс в виде человеческого образа, либо поражающего их наблюдение, либо даже неожиданно—в некоем сне наяву—выплывающего из подсознательной сферы. Ранее упомянутый уже нами Отто Людвиг, несколько раз записывавший свои самонаблюдения, говорит в них о смутном музыкально-зрительном настроении (иногда во время слушания музыки), вслед за которым в сознании появляется образ будущего героя или несколько образов, в определенном положении, с мимикой и жестами—похожие то на пластическую группу или мраморную статую, освещенную солнцем сквозь занавес, окрашенный в тот же цвет, который окрашивал предваряющее настроение. Обыкновенно, говорит он, эта группа или картина не является картиной катастрофы, развязки будущей трагедии—это только характерная фигура в патетическом положении; но вскоре к одной присоединяется целый ряд, и начинает носиться замысел — не фабулы в смысле новеллистического только содержания—но то вперед, то назад от первоначально представившегося положения развертываются другие, присоединяются новые и новые пластико-мимические образы и группы, пока все произведение не развернется в своих отдельных сценах.— Род некоторой галлюцинации, сообщение о которой пригодилось бы Тэну, на основании рассказов Флобера создавшему целую теорию о галлюцинациях художников: теория, равно как и достоверность рассказов Флобера, заподозрена была позже психологами, хотя к отдельным случаям она, пожалуй, и приложима. Писатели с повышенной нервной чувствительностью особенно остро переживают зарождение замысла—этот „могучий вал дионисийской бури“, за которым следует, как второй момент, „дионисийская эпифания или видение, разрешающее экстаз“ (выражения В. И. Иванова). В этой буре (сама по себе она еще не творчество) для одного поэта зазвучит по новому какое-либо слово, для другого, как видение, явится человеческий образ, третий услышит:

Какие-то носятся звуки
И льнут к моему изголовью... (Фет).

Из первого импульса, как брошенного зерна, со временем вырастет, например, симфония или эпопея А. Белого; из второго—например роман или повесть Тургенева; из третьего—стихотворения Фета или Верлена.

Реже случаи (среди новых поэтов), когда этим импульсом бывает ситуация—положение, либо подмеченное в жизни, либо из неопределенных источников подсказанное мысли. Обыкновенно, вместе с действующими лицами, а то и после них, является замысел действия; но поэт может задуматься и над чистой, отвлеченной от характеров ситуацией—хоть большинство писателей XIX-го века охотно признается в своей неспособности к „выдумке", к интриге—и невысоко ее ценит: в их глазах это качество присуще бульварному роману, ходульной мелодраме, легкой комедии—а не произведению, над которым стоит работать. Такой мастер драматургии, как например, Сарду и в наших глазах стоит невысоко, хотя мнения наши насчет сюжетности стали теперь иными. В рабочем кабинете Сарду опрашивавший его Бине увидел целые кипы „дел", совсем как в конторе нотариуса; в каждой обложке—листки с набросками какой-либо пьесы, иногда уже разделенной на акты и вчерне готовой; в других—только заглавия, вырезки из газет, где несколько слов подчеркнуто красным карандашем: там, где равнодушный читатель пройдет мимо, драматург уловил ситуацию, которая когда-нибудь может стать зерном пьесы. И вот как создавалась его драма „Отечество"—известная на русской сцене под именем „Графа де Ризоор". Был поставлен вопрос: какую высшую жертву патриот может принести своему отечеству? — и получен ответ: если этот человек, оскорбленный в своей супружеской чести, откажется от всякого мщения и простит, потомучто понимает, что любовник его жены необходим для отечества. От этого положения мысль отправилась в поиски событий, предшествовавших и следовавших за основной ситуацией. Явилась картина заговора для освобождения родины от притеснителей и образы, еще бесформенные—двух заговорщиков, двух соперников. Понадобился фон для действия—и этот фон долго менялся, отыскиваемый то в Венеции, то в Испании, пока им не стала Фландрия в эпоху испанского господства. Здесь нашлась благоприятная среда, и образ притеснителя известного своей жестокостью, герцога Альбы, и образы притесненных, отказывающихся выносить иго государства, к которому они питают религиозную и расовую антипатию. Для того, чтобы сделать женщину еще более виновной—она превращена в доносчицу: именно она из-за ревности доводит до сведения властей о заговоре.—Таков будто-бы был путь автора; может быть он и не был таким строго рационалистическим, каким он ему потом представился; но отправным пунктом явилось положение, как это утверждал Сарду и для ряда других своих пьес. Возможно, что подобным же образом создавали произведения и многие из художников, эпигоном которых Сарду явился—романтиков

30—40-х годов; ситуация иногда предстает перед писателем в известном тенденциозном освещении, увлекая его не только возможностью заинтересовать, но и возможностью поучать читателя: так называемое эстетическое создание ведь столь же мало бескорыстно, как и читательское восприятие; художник может петь, как поет птица—но ведь и птица поет не от безделья и не для того, чтобы как-нибудь убить время.

Бывают, наконец, писатели, стимулом к внутренней работе у которых является чужое художественное произведение: известна, и например, О. Людвигом засвидетельствована в этом отношении роль музыки; на втором после нее месте мы поставим живопись, не раз бравшую на себя роль и возбудителя и руководителя поэтического творчества. Древне-греческие романисты выходили не только из риторических школ, но и из картинных галлерей эллинистической эпохи: вспомним начало „Дафниса и Хлои“ и других аналогичных произведений, своего рода „рассказов по картинкам“; вероятно, не один образ, не одна сцена были внушены, например, Смоллету или Фильдингу их современником—Гогартом; художественные впечатления оплодотворяли пассивное воображение, например, Ап. Майкова и подобных ему поэтов, скитавшихся по странам, векам и народам в поисках „вечной“ и „чистой“ красоты. Можно насчитать, рядом с этими, немало писателей, выносящих свой замысел из читательского общения с тем же искусством, служителями которого они сами являются: они живут подражанием и заимствованием, и это не лишает их произведения ни оригинальности, ни силы воздействия. Не все-ли нам равно, охватила дионисийская буря поэта „на берегу пустынных волн“, в гуще народной толпы, или в концертном зале, или над книгой чужих стихов, над раскрытым читаемым романом? Подражатель может производить впечатление творца иногда больше, чем писатель, сознательно стремящийся к самобытности. Однако, мы имеем в виду не таких „подражателей“, какими были, например, Мольер или Шекспир—у которых все чужое и в тоже время свое. В данном случае нам хотелось бы выделить в особую группу писателей, чью творческую способность удобнее было бы называть фантазией, нежели воображением, хоть эти слова для нас синонимы без особых оттенков. Французский критик, различающий l'imagination créartice (творческое воображение) и l'imagination fantaisiste (воображение фантазирующее) так определяет последнее: „фантазия не творит: она украшает, декорирует, сообщает, поэтическую прелесть вещам—либо, напротив, их обезображивает, обращает в каррикатуру. Она прежде всего зависит от способности, в ней же заключенной—от памяти“. Это отборный цветок, нуждающийся, однако, в садовнике

для того, чтобы вырости и распуститься. В другой своей работе* я называл писателей этого рода „читателями, взявшимися за перо“ и в качестве примера указывал на нашего знаменитого современника Анатоля Франса. В этом, разумеется, нет ничего унизительного для автора „Харчевни королевы Педок“ и „Острова Пингвинов“: это отнюдь не значит, что за ним утверждается полное отсутствие оригинальности или неспособность увлекать читателей и влиять на них. В русской литературе такими же „читателями“ являются, например, Мережковский или Кузмин (повествователь): это не мешает им, особенно последнему и находить для себя читателей и вызывать новые подражания. У Анатоля Франса нет ни неистощимо-богатого воображения Бальзака, ни бьющей ключом плодовитости Диккенса, ни изобильной легкости, присущей воображению, например, Жорж Санд. Он сам неоднократно свидетельствует свою неспособность к „изобретению“—и не только в области сюжета. Образы его героев не живут тою своеобразной жизнью, какою живет, например, Тартарен, Хлестаков или Передонов. Медленно и трудолюбиво его фантазия собирает впечатления, полученные прежде всего от чтения и созерцания произведений предшествующего искусства—от гравюр, эстампов, картин, от стихов, романов и драм; не из зависти, конечно, французская критика вскрыла несметное количество влияний, им испытанных, и источников, им использованных—от древне-римских писателей до Диккенса, Тургенева, Бодлера. Далее, едва ли много найдется писателей, которые так охотно прибегали бы к заимствованиям из своих же собственных книг при сочинении новых, как А. Франс. Самоповторения свойственны всем писателям, в известной мере даже обязательны для сложившегося окончательно дарования: но лишь весьма немногие так спокойно ткут „центоны“ из прежде ими написанного, как А. Франс. Только на третьем месте в ряду источников Анатоля Франса можно поставить его личные житейские впечатления. Очень возможно, что при других обстоятельствах жизни этот знаток и любитель старинных вещей так и остался бы любознательным диллетантом, читая, размышляя, мечтая в тишине своей библиотеки и не пытаясь творить; но он взялся за перо—и читатели, которым в конце концов нет никакого дела до источников и влияний, вокруг него собрались. Правда, это не читатели из масс; но всякие окончательные приговоры еще преждевременны. „Дионисийская буря“, при всем хладнокровии и скептицизме А. Франса изведана и им; чтобы убедиться в этом, достаточно рядом с ним вспомнить попытки в области романа например, высоко-развитых

* „Об очередной задаче историко-литературной науки (изучение истории читателя“)—Наука на Украине 1922, № 2.

умов, как Тэн или Михайловский („Карьера Оладушкина"): разве у них не хватило бы искусства сочетать элементы из различных источников и даже из запаса своих жизненных впечатлений, разве трудно было б для них придать правдоподобность событиям, убедительность характерам и изображению чувств: не без основания, они, однако, забросили свои попытки. А продукты „фантазирующего воображения" Анатоля Франса живут, хоть и не так, как дети „воображения творческого"; пусть они похожи на паразитов растительного мира (в ботанике слово паразит не имеет ни бранного, ни укоризненного смысла): это не лишает их права на существование.

Итак, разнообразны видения, предстающие поэту, потрясенному „валом дионисийской бури" но, не распространяясь о них, предположим, что буря эта окончилась, мелькнуло видение, прошло и катартическое успокоение, завершающее экстаз—и наступил четвертый момент—„новое дионисийское состояние... относящееся к прежнему, как сильная зыбь на море к буре... могущее быть отделено во времени от первых трех не часами, а годами",* иначе говоря, началась внутренняя работа художника, его потаенный вдохновенный труд—„вынашивание", „высветление образа" (понимая под образом в данном случае замысел). Как проходит она? Свидетельства поэтов и психологические комментарии поведут нас опять в лабиринт, где из мнимого разнообразия индивидуальных особенностей выпутаться можно только с трудом. Не будем в него углубляться: мысль поэта вообще работает ассоциациями: каждое внешнее впечатление, каждое мгновение сосредоточенной мечты вызывает их сотни, и притом самых неожиданных, как у детей или в ранней юности, когда особенно часты эти сны наяву. И недаром например, Гоголь именно к юношеской своей поре относит действие известного лирического вступления к 6-й главе первого тома „Мертвых Душ"—вступления, дающего прекрасный материал для характеристики этого ассоциативного мышления. „Прежде давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне весело было под'езжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка — любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд... Уездный чиновник пройди мимо—я уже и задумывался: куда он идет, на вечер ли к какому-нибудь своему брату, или прямо к себе домой, чтобы, посидевши с полчаса на крыльце, пока не совсем еще сгустились сумерки, сесть за ранний ужин с матушкой, с женой, с сестрой жены и всей семьей; и о чем будет веден разговор у них в то время, когда дворовая девка в монистах или мальчик в

* Вячеслав Иванов, „Борозды и межи" 1916, стр. 193. („Границы искусства").

толстой куртке принесет, уже после супа, сальную свечу в долговечном домашнем подсвечнике" и т. д. Тоже самое у Л. Н. Толстого в первой главе „Отрочества"—„Поездка на долгих": встреча с богомолками и вопросы: „куда, зачем они идут? долго-ли продолжится их путешествие, и скоро-ли длинные тени, которые они бросают на дорогу, соединятся с тенью ракиты, мимо которой они должны пройти" и т. д. Толстой правдивее Гоголя в передаче своих детских воспоминаний: детали Гоголевского отрывка—о составе семьи, садящейся за стол, о мальчике в толстой куртке и свече в долговечном домашнем подсвечнике и под. подобраны художником, уже наметавшим способность наблюдения: ребенок бросает свои „почему?" в крайнем случае готовый успокоиться и на ответе взрослого, что и синие зайцы бывают; художник задерживается на ответах своего воображения—и ассоциации подбрасывают ему новый и новый материал. Проследить их работу трудно, потому что и здесь подсознательное хозяйничает в полной мере: работа иногда целиком скрыта от ума, занятого совсем иными вещами. Интересны сведения, сообщаемые по этому поводу Реми де Гурмоном—о методе работы Вилье де Лиль Адана, автора „Евы будущего" и „Жестоких рассказов": „Случалось, что идея возникала у него в уме внезапно, главным образом, посреди разговора—потому что он был большим разговорщиком на любую тему—являлась сперва через малую дверцу, робко без шума, но вскоре устраивалась, как дома, заполняла все резервы подсознательного и потом от времени до времени, восходила в сознание и самым настоящим образом вынуждала Вилье уступить навождению: тогда он начинал говорить—кто-бы ни был его собеседником; он говорил даже сам с собой—а с другой стороны, когда он говорил о своем замысле, он говорил всегда как будто-бы сам с собою. Я слышал так, кусками, многие из его последних рассказов; и даже как то, когда мы сидели на бульваре, на террасе какого-то кафе, мне показалось, что я слышу настоящий бред, где периодически повторялась фраза: „там был петух! Он был там"! Понял я только позже много месяцев спустя, когда появился рассказ „Крик петуха"... Часто говорят про человека, написавшего мало, что он мало работал: я убежден, что Вилье де Лиль Адан не переставал ни на минуту работать, даже во время сна. Несмотря на то, что идеи держали его внимание в блокаде, иногда полнейшей, редко чей ум был так быстр и удачлив на вылазку: он не знал сумеречных мгновений просонья: после самой короткой ночи, даже при внезапном пробуждении, он сразу входил в обладание всей своей ясностью, всем своим вдохновенным пылом". Эту двойственность творческой жизни давно замечали поэты и их читатели:

в известной мере она знакома каждому и не является, конечно, „двойным бытием“ в романтическом смысле этого выражения, так как в душевной жизни нет определенной границы между сознательным и подсознательным. Еще труднее было-бы разграничить элементы, подсказанные подсознательным, от элементов, выработанных сознанием, в поэтическом произведении, самая природа которого требует единства. Впрочем не всем его дано достигнуть всецело: в случаях, когда, например, элементы второго порядка берут верх, мы говорим о рассудочности, реторичности произведения. Но и в случае господства элементов первого типа иные из современных читателей поднимают вопль о „бессмыслице“ произведения. Очевидно нужна какая-то мера, с одной стороны, а с другой читателю нужно несколько больше внимания и чутья к той внутренней работе, которая вызывает иногда в произведении неожиданные словосочетания—результат подпольной работы ассоциаций мысли. Еще недавно интеллигентного читателя передергивало, когда он читал, например, у Блока о „снежном вине“, о „голубом ветре“, о „пожаре мятели белокрылой“ и т. под. („Снежная Маска“). Сейчас этот читатель, даже незнакомый со стилистическим комментарием к Блоку современного исследователя литературы, делает вид, что он „понимает“ эту сложную вязь представлений—но негодует уже против футуристов-словотворцев, совершенно не желающих считаться со скудным запасом его наблюдений над собственной душевной жизнью и дна миром живого слова. Логически невозможно понять многие стихотворения даже, например, Фета: тому, кто их не чувствует, не поможет никакой перевод их на язык обиходной мысли перевод, связанный, конечно, с полным разрушением их строя. Припомните хоть это:

На кресле отвалясь, гляжу на потолок,
Где на задор воображенью
Над лампой тихою подвешенный кружок
Вертится призрачною тенью.

Зари осенней след в мерцаньи этом есть,
Над кровлей, кажется, и садом,
Не в силах улететь и не решаясь сесть,
Грачи кружатся темным стадом.

Нет. То не крыльев шум! То кони у крыльца!
Я слышу трепетные руки.
Как бледность холодна прекрасного лица!
Как шопот горестен разлуки!

Молчу потерянный, на дальний путь глядя
Из-за темнеющего сада,
И кружится, приюта не найдя,
Грачей встревоженное стадо.

Логическое мерило приложимо к этой пьесе, такого как будто трезвого, такого „аполлинического", Фета немногим более, чем к любой из пьес Блока. Здесь нет метафор, сбивающих с толку рассудок почтенного читателя своим синкретизмом—или, по крайней мере их так немного, что он простит поэту и то, что тот „слышит руки", ощущает „холодную бледность": но разве вся пьеса в целом—не хаос, где установить связь между лампой, горящей в кабинете поэта и встревоженным стадом грачей у какого-то темнеющего сада, казалось бы никак невозможно! Но это лирика, это искусство, где творец о вещах самых реальных говорит языком, управляемым логикой чувства; не для того, чтобы сделать их непонятными и странными, а потому, что ассоциации, внушаемые чувством, не сходятся с теми, которые предположила бы естественными логика ума рассуждающего. Беру готовый комментарий из популярной книги, которую следовало-бы прочитывать не одной только „учащейся молодежи"*: „Беспокойное колебание подвешенного над лампой темного кружка на ярко-желтом фоне света вызывает в поэте воспоминание о грачах, что беспокойно кружатся над гнездом, мелькая чернотой своих крыльев на золотисто-опаловом фоне вечернего неба. Это ассоциация по сходству. И хотя нет, казалось бы, ничего общего между стаей грачей и лошадьми, но выплывший откуда-то из глубины образ грачей вызывает новый,—воспоминание о вечере, когда так же у крыльца, где над деревом кружились грачи, стояли кони, и пробил час разлуки с дорогим существом. Это ассоциация отчасти по месту, отчасти по времени. Стихотворение кончается картиной осеннего одиночества: оставшись один, поэт глядит, потерянный, на дальний путь, по которому отлетело его счастье, и кружится, приюта не найдя, грачей встревоженное стадо. Это ассоциация по времени". Вы скажете, что стихотворение дает гораздо больше, чем этот комментарий, представляющийся вам обидно-элементарным. Конечно, но так случается всякий раз, когда поэтическое произведение переводят на язык прозаической мысли.

Внутренние ассоциации причудливы и порой неуловимы: но представления, слова и словосочетания, вызванные ими, становятся искусством только тогда, когда прошла дионисийская буря и начался „аполлинийский сон", „прямо ведущий к осуществлению, к овеществлению грезы; иными словами, когда уляжется „восторг" и придет подлинное „вдохновение", заключающееся в представлении поэта, предложившего различать эти два состояния, в работе мысли: в „расположении души к живейшему принятию впечатлений и соображению

* Сиротинин, Беседы о русской словесности, изд. 3-е, 1913, стр. 257.

понятий, следственно и об'яснению оных". (Пушкин). Работа из внутренней становится внешней: она требует, по слову того же Пушкина, спокойствия и силы ума, располагающего частями в отношении к целому. В обиходном суждении мы только на этой стадии и склонны признать ее настоящей работой, так как наивно-утилитарная точка зрения свойственна у нас не только простому человеку из масс. На самом деле, этот новый момент отличается от предидущего только бо́льшим участием сознания: подсознательное продолжает действовать, интуиция сохраняет свое значение: но то, что доселе было от нас скрыто, становится доступным нашему стороннему наблюдению. Из мира предположений мы входим в мир фактов. Поэт открывает двери своей мастерской: последуем туда за ним.

II. ВЫБОР СЮЖЕТА.

Условимся пока называть сюжетом совокупность действий, как внешнего, так и внутреннего порядка (события, поступки, активные душевные переживания), на которой, как на скелете, держится живая плоть поэтического произведения. Увидеть скелет сквозь эту живую плоть обыкновенно возможно лишь путем известного отвлечения мысли. Отождествлять начальную стадию творческого процесса в поэзии с изобретением или выбором (сейчас увидим, как правильнее сказать) сюжета — нельзя после фактов, приведенных в предидущем очерке и свидетельствующих о разнообразном характере этой начальной стадии. Лишь у небольшой группы писателей она заключается в обдумывании и развертывании какой-либо, поразившей их воображение, комбинации действий. Равным образом, нельзя отождествлять понятие о сюжете с понятием о содержании, так как первое входит целиком во второе. В читательском обиходе, однако, мы постоянно встречаемся с подобным отождествлением—и у детей, и у взрослых, непосредственное восприятие которыми романа или драмы в большинстве случаев мало отличается от детского. Читательское „что?" обыкновенно относится к сюжету, если только восприятие индивидуума не „выправлено" учебниками и критическими статьями, выучившими его доискиваться „характеристик" и поучительной тенденции.

Нужно признать также неудачным и нередкое употребление слова „выдумка", как синонима слова „сюжет". Роль выдумки в смысле создания одним чего-то, не имеющегося в обиходе других,

в поэтическом творчестве ограничена. Некогда всю поэзию определяли, на основании наблюдений над узким кругом литературных фактов, как „правдоподобный вымысел". Этот вымысел в области сюжетной, как и в области выражения, заключается только в искусстве комбинации, в новом применении общедоступного, в развитии свернутого, в свертывании развернутого. Этого достаточно, чтобы произвести на нас впечатление своеобразия. Индивидуальной мысли иногда кажется, что на всякий ее почин наложены непреодолимые тиски предыдущим развитием. У поэтов XIX-го века, особенно в эпоху „мировой скорби" нередки жалобы на то, что писать не о чем, что все давно воспето, рассказано, представлено, что они пришли слишком поздно в мир, уже слишком старый (Лермонтов, Мюссе и др.). Но сюжеты повторяются лишь, как повторяются основные темы человеческой жизни, человеческой действительности, переносящей свой закон и в мир мечты, и подающей материал для самых причудливых фантазий и грез поэтов. Законы психо-физиологической жизни остаются в человеческом мире постоянными, но оттенки человеческой психики резко меняются на протяжении веков, в зависимости от смены эпох культурно-экономической жизни. А ведь в этих оттенках все дело. И если, действительно, все давно сказано, то остается, по верному замечанию французского мыслителя XVII-го века, новая манера сказать это старое. „Когда играют в мяч, один и тот же шар перебрасывают друг к другу, но находится играющий, который бросит его удачнее всех других".

Вымышлять сюжеты писателю не нужно: в крайнем случае, этот „вымысел" будет состоять, например, в контаминации нескольких готовых сюжетов, в перестановке их элементов—не более. Искать сюжет не приходится: достаточно его выбрать. Сделать это и трудно, и легко, потому что события каждого дня поставляют сюжетных схем, сколько угодно.

Из общего числа литературных произведений мы и можем выделить, во первых, произведения с сюжетами автобиографического характера. Они относительно позднего происхождения и предполагают, разумеется, известное развитие личного сознания в общественной или племенной группе. В целом ряде сочинений, которые у нас трактуются, как „беллетристика", мы найдем только мемуары или дневники поэтов, иногда замаскированные, иногда не замаскированные. Маскировка может быть вызвана чисто случайными обстоятельствами и проявится тогда в мене личных имен и местных названий; она может быть продиктована художественными соображениями—желанием об'ективировать для самого себя события своей жизни,

свои впечатления; она может отсутствовать—и тогда мы стоим перед вопросом, позволительно-ли отнести данное произведение к области поэзии. Достоевский, например, пишет свои „Записки из мертвого дома“ и в подзаголовке выставляет слово „роман“: вымысел романтический сводится к изобретению псевдонима—Александр Петрович Горянчиков, сосланный на каторгу за убийство жены дворянин и помещик—и к рассказу о знакомстве автора с Горянчиковым: в процессе писания „Записок“ Достоевский перестал этим Горянчиковым интересоваться, и для сюжетной схемы „романа“ он не понадобился. Установить, основываясь на характере и свойствах сюжета, границу между поэзией и не поэзией в данном разряде невозможно. А между тем мы улавливаем отличие, например, „Исповеди“ Руссо, „Поэзии и правды моей жизни“ Гете, „Кавалерист-девицы“ Александрова-Дуровой, „Истории моей жизни“ Жорж Санд или даже „Детских лет Багрова внука“ Аксакова от „Давида Копперфильда“ Диккенса, „Детства и отрочества“ Л. Н. Толстого, „Мартина Идена“ Джека Лондона или „Детства“ и „В людях“ М. Горького. Точно также нельзя было бы утверждать, что границей между мемуарами и „беллетристикой“ мемуарного типа служит бо́льшая простота, меньшая сконцентрированность и динамичность сюжета в первых. В записках знаменитого авантюриста XVIII-го века Казановы, где все может показаться романической выдумкой, и где почти все проверено кропотливыми исследованиями по документам—или в воспоминаниях Бенвенуто Челлини динамики не меньше, чем в любом романе Дюма-отца. Грань, действительно, очень зыбкая, и нередко установить ее можно лишь по тому, как сочинение воспринимается читателем. В большинстве случаев, впрочем, мы обращаемся к мемуарам не столько в поисках занимательной фабулы, сколько из интереса к быту и образу мыслей того времени, от лица которого говорит мемуарист. Можно признать, что и в романах с автобиографическим сюжетом центр тяжести для их авторов чаще лежит не в богатстве и значительности действий (сюжета): как бы освобождая себя от всякой ответственности за сюжет, уже полученный в определенно-готовом виде, авторы говорят нам не столько о событиях внешних, сколько о внутренних переживаниях, углубляют изображение действующих лиц и декоративно-бытового фона. Рядом с этим стоит стремление до известной степени обобщить события внутренней личной жизни, и что еще важнее—ввести сюжет в какие-то художественно-определенные рамки — расположить его элементы в порядке, вызываемом требованиями художественного эффекта — о чем мемуарист может вовсе не заботиться. Разумеется, произведения данного типа далеко не однородны;

у многих „поэзия“ резко вторгается в область „правды“; сюжет, продиктованный лично пережитым, переплетается с элементами, внушенными наблюдением жизни других; рассказывают не только о том, что с ними было, но и том, что могло-бы быть—и получаются произведения типа Гётевского „Вертера“, об автобиографичности которого мы можем судить лишь по указаниям самого автора—или произведения типа „Цыган“ Пушкина, романов Жорж Санд („Она и он“) и подобные. История „Вертера“ известна. Впечатления от службы в имперском каммер-герихте в Вецларе, любовь к Шарлоте Буфф, невесте друга Гёте Кестнера, и трагическая судьба соперника и приятеля, Иерузалема, личность которого во многом воспринималась поэтом, как подчеркнутое и извращенное отражение лица собственной души—создали сюжет произведения, напитанного, по словам автора, кровью его сердца. „Я припоминал всю свою прошедшую жизнь, содержание которой еще ни разу не служило мне канвой для поэтических произведений“, сообщает он. Факт из жизни чужой, который мог бы быть лично пережит—дал развязку; завязку и развитие действия автор мог бы взять из собственного дневника.

К другой большой группе мы отнесем произведения с сюжетами, выбранными из сферы, лежащей за пределами личного мира авторов. В них ни читатели, ни самый прозорливый из критиков не станет искать замаскированных событий реальной жизни поэта. По характеру своему эти вне-личные сюжеты могут быть также разнообразны, хотя разнообразие это более мнимое, чем действительное. Канву произведения автор может получить в готовом виде со стороны—из чужого рассказа, из ходячего анекдота, из газетной хроники и, наконец, из чужого литературного произведения. Так получил Л. Н. Толстой сюжет „Живого Трупа“—в виде рассказа о судебном процессе в московской судебной палате; за уголовной хроникой чутко следил Достоевский—достаточно перелистать страницы „Дневника Писателя“; основные линии сюжета „Бесов“, как известно, их автор получил из Нечаевского дела; еще бо́льшую службу судебные драмы и ошибки сослужили несметному количеству второстепенных писателей. Из виденного и слышанного во время службы в рекрутском присутствии, во время своего комми-вояжерства и чиновничества выбирал Лесков, неистощимый автор „Рассказов кстати“, сюжеты своих повествований. Провести границу между рассказом, извлеченным из протокола, составленного по данным следствия и показаниям свидетелей—и анекдотом, рассказом о том, чего, может быть, иногда и не было—трудно; анекдот предполагает, пожалуй, известное сгущение действительности, сводимой к одному

или немногим положениям гротескного характера; на этом положении он держится и может кончаться ситуационным заострением—развязкой, после которой „можно смеяться"; одним словом, он уже продукт известного творчества, переработки сырого материала, доставляемого жизнью. В условиях бытового уклада, часто входящего в противоречие со здравым смыслом, и действительная история может принимать характер нелепого анекдота. Сюжет Гоголевского „Ревизора", именно как анекдот, передавался в русском обществе 20—30-х годов, хоть в основе этого анекдота и лежал действительный случай (столько раз повторенный жизнью и после 30-х годов!), имевший место не то в городе Устюжне Новгородской губернии, где какой-то проезжий, выдавая себя за петербургского чиновника, обобрал обывателей—не то в Оренбурге, где за ревизора, присланного с секретным поручением принят был сам Пушкин—не то в Бессарабии, с Павлом Свиньиным, патриархальным журналистом начала века и известным лгуном—не то с каким-то Волковым и т. д. Анекдот показался настолько характерным для Николаевской эпохи, что уже Пушкин набрасывает программу комедии, где сюжет анекдота ассоциируется с сюжетом когда-то прочитанной комедии Лесажа „Криспен—соперник своего барина". Харьковский писатель Квитка-Основьяненко разрабатывает этот анекдот в комедии „Приезжий из столицы"; Гоголь, по совету Пушкина, кладет его в основу своей знаменитой комедии; А. Ф. Вельтман в несколько переиначенном виде воспользуется им для повести „Неистовый Роланд"; писателям нет надобности заимствовать друг у друга, так как сюжет носится в воздухе, принадлежит всем вообще и никому в частности. Еще в стадии устного творчества наметилось два основных типа этого анекдотического рассказа—различавшихся по характеру отношения главного действующего лица к своему положению: в одном случае—это ревизор-самозванец, мошенник сознательный, в другом—он нисколько не собирается выдавать себя за ревизора, и все-таки принят за него: ясно, что вторая версия богаче комическими эффектами, чем первая, и немудрено, что, например, Гоголем именно она и выбрана для разработки. К началу 40-х годов воспоминания об анекдоте уже неразрывно связаны с художественными его воплощениями. „Всем уже известно и переизвестно из повести „Неистовый Роланд" и из комедии „Ревизор", и из иных повестей и комедий о приезжих из столицы, сколько происходило суматох в уездных городах от приездов губернаторов, вице-губернаторов и ревизоров", замечает тот же Вельтман в начале другой повести—„Приезжий из уезда или суматоха в столице", открывающей сборник его повестей 1843 года.

Как известно, другой николаевский анекдот о ловком дельце, скупавшем для своих мошеннических операций у помещиков мертвые, т. е. не вычеркнутые из ревизских списков, души умерших и пропавших без вести крестьян—также знакомый Пушкину — стал сюжетом „Мертвых Душ“ Гоголя. Независимо от них, почти одновременно с выходом в свет первой части поэмы (а может быть, и ранее) большой любитель анекдотов и бытовых историй Казак Луганский (В. И. Даль) записал его в одной из глав повести „Вакх Сидоров Чайкин“. Наконец, вот еще забавный случай, совершенно уже безобидного свойства и, повидимому, также популярный в обывательской среде николаевских времен: некто едет из Петербурга в Москву в почтовой карете; выйдя на станции, частью по собственной рассеянности, частью по безтолковости кондуктора, вновь усаживается в дилижанс, отправляющийся в противоположную сторону; едет, не замечая—и к величайшему своему изумлению, после долгих часов езды, очутился снова там, откуда недавно выехал, т. е. в Петербурге! Анекдот подхвачен тем же Далем для повести „Бедовик“, где не в меру мечтательный Евсей Стахеевич Лиров все никак не попадет в Петербург, на протяжении пяти глав то приближаясь к нему, то направляясь в противную сторону; им же воспользовался, истощая все возможности шаржа, Вельтман в „Чудодее“—феноменально рассеянный герой которого, даже приехав, по рассеянности долго не понимает, какая с ним вышла путаница.

Если имеются определенные указания, что анекдот или рассказ вычитан, т. е. получен данным автором в известной литературной обработке, мы говорим о произведениях, написанных на чужой литературный сюжет: их, пожалуй, можно было бы выделить в особую третью категорию. Любители отыскивать заимствования роются в книгах и бумагах писателя, и иногда небрежная отметка ногтем или карандашом на полях прочитанной им книги много лет спустя, доставляет исследователю радость научного „открытия“. О заимствовании, однако, нельзя говорить в случае совпадения лишь отдельных элементов сюжета или основных его линий; самый факт заимствования сюжета мало показателен для понимания сущности творческого процесса; но собирание коллекций однородных сюжетов и тем полезно для выяснения размеров сюжетного запаса, которым располагает эпоха, предлагающая писателю сделать выбор. Когда несколько лет назад в сюжете одного из рассказов Арцыбашева критика подметила сходство с одним из рассказов Вилье де Лиль Адана, поднялся шум и крики о плагиате. Долгое время с тем же не давали покоя Ремизову, приучив его, специально для удовольствия

критиков и историков литературы, снабжать произведения на сюжеты из апокрифов и народных сказок ссылками на источники. Драматические писатели конца XIX-го и начала XX века, инсценируя чей-нибудь роман или переделывая иностранную пьесу, из того же уважения к чужой „собственности" прибавляли в подзаголовке—„сюжет заимствован". Едва ли Плавту, Теренцию, Корнелю, Расину, Мольеру, Шекспиру и многим иным поздоровилось бы в условиях столь строгого литературного быта! А между тем Гете совершенно серьезно советовал начинающим писателям браться за уже использованные другими сюжеты. „Особенно я остерегаю вас, говорил он Эккерману, от собственных, вами придуманных, больших сюжетов; при этом обычно хотят выразить свой взгляд на вещи, а он-то редко бывает зрел в юности... Сколько времени будет потрачено на то, чтоб изобрести сюжет, изложить все в порядке и в связи, и за это никто не поблагодарит нас, если даже предположить, что мы доведем работу до конца. При данном сюжете совсем иное, все идет легче. Тут имеются на лицо факты и характеры, и поэту следует только оживотворить целое. Он сохраняет также всю полноту, потому что своего ему приходится прибавить немного; равным образом, требуется гораздо меньшая трата времени и сил, потому что ему подлежит только труд исполнения. Я советую даже браться за сюжеты, уже обработанные. Сколько уже написано Ифигений, и, однако, все они разные, потому что каждый видит и располагает вещи по своему, на свой собственный манер". В драматической литературе эта взаимопомощь сюжетами долгое время считалась явлением совершенно нормальным: о плагиате не поднимали речи в эпоху особенно пышного расцвета драматургии в Англии, Испании, Франции—и ни Шекспир, ни Лопе де Вега не делали к своим пьесам приписки—„сюжет заимствован". В полной законности заимствования не сомневались и в средние века авторы, например рыцарских романов-поэм, считавшие скорее личное изобретение в области сюжета признаком дурного тона и малой образованности. Лишь романтические толки и манифесты о самобытности XVIII—XIX вв. поколебали эту традицию. Девятнадцатый век потребовал от своих авторов оригинальности и в сюжете. И в то же время в своих теоретических и исторических исследованиях литературы он усиленно подчеркивал факт однородности, повторяемости сюжетов в мировой поэзии, в отдельных случаях не останавливаясь перед явными натяжками, сводя все изучение, например, старинной народной поэзии к разысканию сходных сюжетов и установлению их филиации. Эти сюжеты, как представлялось многим, созданы были еще на заре человеческого бытия; подобно Платоновским идеям, они играли роль

прототипов всего возникавшего затем в области эпоса, драмы и даже лирики. Оставалось только составить их списки, и одна из важнейших задач историко-литературной науки была бы решена. При наличности некоторой начитанности сделать это не так уже трудно. Повторяемость особенно бросалась в глаза в драме. Разве бесчисленное множество сюжетов комедии от Менандра до Скриба и далее не сводится к одной основной схеме, где двое влюбленных, на пути к своему счастью встречающие препятствия со стороны родителей жениха или невесты, планы которых не сходятся с мечтами детей, благодаря стараниям своих слуг—более, чем благодаря собственной предприимчивости, одолевают препятствия и сочетаются браком? Явно повторяются и сюжеты трагедий. В тех же разговорах Гете с Эккерманом великим поэтом сделано указание, что еще Гоцци утверждал, что существует всего 36 драматических положений. „Шиллер немало трудился, чтобы найти их больше, но не мог насчитать и столько, сколько Гоцци". Не так давно современный французский писатель Жорж Польти в специальной книге опубликовал список этих 36 драматических положений, проверив его более чем на 1200 пьесах мирового репертуара. Книга выдержала несколько изданий, и прежде всего сам автор остался ею доволен: ему показалось, что он сделал открытие не менее важное, чем закон всемирного тяготения. В самом деле, ведь эти 36 положений,—если их действительно 36—исчерпывают не только запас возможных сюжетных комбинаций—но и круг возможных эмоций: „вот сущность всего бытия, вот, что чередуется беспрерывно, что наполняет историю, как волны—море, и в чем ее основа, потому что это основа человечества, где бы оно ни находилось—в сумраке африканских лесов или „Под липами", или при электрическом свете Бульвара—и так было от времен единоборства со львами в горах, и так будет, несомненно, в самых бесконечных далях грядущего; потому что этими 36 эмоциями—ни одной больше—мы окрашиваем, нет! мы воспринимаем все, что нам чуждо вплоть до растительной жизни и космического механизма—и на них создаются и будут всегда создаваться наши богословские и метафизические системы, все дорогие нам „по ту сторону!". 36 положений, 36 эмоций, ни ни одной больше". Увлеченный рекламой читатель будет, однако, разочарован, от заманчивых обещаний предисловия перейдя к самому списку „положений": все они даны в форме, столь обобщенной, что от конкретных сюжетов остается лишь слабый намек; вот например, 20-ое: „самопожертвование во имя идеала": подразделения—„жертвовать своей жизнью ради данного слова"—пример „Эрнани" Гюго; „жертвовать жизнью ради успеха своих"—недошедший „Протезилай"

Еврипида и отчасти его же „Ифигения в Авлиде“ (другая подрубрика—„ради блага своих“—„Страждущий Христос“, византийская драма, приписанная св. Григорию Назианзину); „жертвовать жизнью ради почитания и любви к родным“—„Антигона“ Софокла, Еврипида, Альфиери; тоже, во имя веры—„Стойкий принц“ Кальдерона, и все произведения, изображающие трагедию, мучеников, проповедников, ученых и философов, вплоть до „Творчества“ Э. Зола: „жертвовать во имя веры и жизнью, и любовью“—„Полиевкт“ Корнеля и „Евангелистка“ Додэ; „жертвовать своей любовью интересам государства“—трагедии Корнеля и др.; наконец, „жертвовать свои благосостоянием во имя долга“—„Воскресение“ Л. Н. Толстого... Если „Воскресение“ Толстого нам не очень легко в своем представлении об'единить с „Антигоной“—то, конечно, еще труднее выискать общность хотя бы некоторых положений „Записок из подполья“ Достоевского—с „Королем Лиром“, „Тимоном Афинским“ Шекспира и даже с первым действием „Сида“ Корнеля и с первым же—„Лукреции Борджии“ В. Гюго: а между тем все они об'единяются, составляя подрубрики 6-го положения „Злополучие“ (Désastre): A 1—Испытать поражение; 2—Гибель родины; 3—Гибель человечества; 4—Бедствие, вызванное природой; B—Низверженный король; C 1—Испытать неблагодарность; 2—Испытать несправедливую злобу; 3—Испытать обиду (здесь и „Записки из подполья“). Даже при такой дробности деления, классификация нас не удовлетворяет, и кажется, автор напрасно в своем заключении ссылается на логику—именно с точки зрения логики всякое деление должно производить на основании различий в признаке, общем всем членам делимого целого. Реми де Гурмон, пожалуй, более прав, предлагая свести эти тридцать шесть положений драмы и романа к четырем. „У человека, взятого как центр, могут быть установлены отношения: к самому себе, к другим людям, к другому полу, к бесконечности, Богу или Природе. Всякое литературное произведение неизбежно входит в одну из этих четырех категорий“. Так и придется сделать, идя последовательно по пути схематизации. Даже оставаясь в рамках литературного жанра, уже закончившего свое существование, зарегистрировать его сюжеты оказывается не столь просто: вот отчего нет, несмотря на наличность ряда попыток, такого списка для народной сказки, который удовлетворил бы исследователей (цифра сказочных сюжетов более колеблется, в пределах от 40 до 50): а между тем здесь аналогии, казалось-бы так резко бросаются в глаза! Русский мужик, увидевший в поле зайца и размечтавшийся о грядущем благополучии, которое он построит для себя на поимке этого зайца—и молочница Лафонтена, мечтающая о том же над крынкой молока—и брамин из

индийской „Панчатантры“, так же точно разбивающий свои мечты, рассыпав муку, собранную от нищелюбцев—об'единяются проще, чем „Преступление и наказание“ Достоевского и „Сердце изобличитель“ Эдгара По. Но и при сравнении сказочных сюжетов необходимо учитывать не только сходство основных линий, но и несходство элементов сюжета, представляющихся побочными. И конечно, не следует забывать, что сходными остаются не сюжеты, неотделимые, даже при отвлечении, от некоторого местного и временного колорита, а схемы сюжетов, результат еще большей работы абстракции. Между всеми этими понятиями, в обиходном языке смешиваемыми, должно установить границы. С этого мы и начнем.

Изучающим выразительное чтение в качестве вспомогательного средства рекомендуют заниматься скелетированием читаемого ими рассказа. Делается это так же, как получают скелет листа: маленькой щеточкой начинают осторожно бить по листку, мягкие части постепенно выбиваются, остается один узорчатый каркас, на котором они держались. Если вы возьмете любую повесть и постепенно вычеркнете из нее все литературные портреты, пейзажи, жанровые описания, все разговоры действующих лиц, изображение их душевных состояний, все авторские сентенции и ремарки, даже все вводные эпизоды и второстепенные действия—у вас получится конспект, из которого вы устраните еще все слова, необязательные для логического смысла каждой фразы: останется скелет, сохраняющий, однако, временные и местные признаки: это сюжет: $2\times2=4$. Подставляя буквы, получим алгебраическую формулу: $a\times a=b$. Здесь уже не бросается в глаза местно-временной колорит и присутствует лишь постольку, поскольку материалом формулы остаются житейские отношения—действия, самая комбинация которых определяется условиями места и времени. Эту формулу мы назовем сюжетною схемой. По существу лишь о ее повторяемости можно говорить: сюжетные схемы литературных произведений, разделенных веками и странами, сходны не потому, конечно, что являются отражением идеального прототипа, вынесенного народами из их древней прародины*, а потому, что могут выростать из единого прототипа, как из эмбриона, развиваться как развиваются высшие организмы из нисших. Но нет надобности в поисках за этими нисшими организмами уходить каждый раз с территории того племени, литературу которого мы изучаем. В свою очередь всякая сюжетная схема, подобно сюжету, не монолитна: она легко расчленяется на ряд элементов, способных

* Как представлялось, повидимому, тем сторонникам восточной теории распространения сюжетов, которые склонны были в европейских версиях видеть лишь отголосок, искажение, забвение первоначального смысла, каким обладал в полной мере сюжет древне-индийского прототипа.

существовать в иной связи, независимо друг от друга. Эти элементы мы называем мотивами: А. Н. Веселовский определяет мотив, как „простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума и бытового наблюдения". Современный автор, принимая определение Веселовского, делает к нему необходимую, с его точки зрения добавку: „мотив—предельная ступень художественного отвлечения мысли", поясняя: „под художественным отвлечением я понимаю ту степень отвлечения, которая потенциально содержит в себе возможность художественного развития мотива"*. Но, во первых, нет надобности уже очень настаивать на этом отвлечении: оно необходимо, когда речь идет о романе или драме, или поэме нового времени, но не забудем, что мировая литература располагает и произведениями, дающими сюжеты и мотивы в почти обнаженной форме: в сказках первобытных народов, в народных приметах и поговорках мы часто имеем такие обнаженные сюжеты и обнаженные мотивы. А во вторых, очевидна необходимость различать мотивы, так сказать, реальные и мотивы схемы, как и в области сюжетов. Сюжет „Кавказского Пленника" Пушкина, например, расчленяется на несколько мотивов, из коих главным будет: „черкешенка любит русского пленника"; в схематическом виде: „чужеземка любит пленника".

Мотив—простое предложение из'яснительного характера, некогда дававшее все содержание мифу, образному об'яснению непонятных для примитивного ума явлений. Это ответ на разнообразные „отчего?" первобытного человека, в иной форме повторяющиеся и у современного ребенка, мифотворчество которого ограничено вмешательством взрослых. Отчего ворона черного цвета? куда девается солнце, когда оно заходит? отчего гора в Псковской губернии называется Судома? Из подобных вопросов рождаются мифы, об'ясняющие явления природы, ставшие непонятными слова и местные названия, явления жизни общественной и исторической, явления жизни душевной—сны, кошмары, галлюцинации**. Как возникают эти протоплазмы сюжетов? Вопрос, правда, побочный—но зато очень практический, так как не более полутора—двух лет назад в России и на Украине мы жили в атмосфере, преисполненной творимыми легендами и рождение мотивов и целых сюжетов могли изучать по наблюдениям над самой жизнью, а не по книгам. В основе самого

* А. Л. Бем. „К уяснению историко-литературных понятий". Известия отд. р. яз. и словесности Росс. Акад. Наук, 1918, т. XXIII, кн. I, стр. 231.—Несмотря на дальнейшие возражения, рекомендуем читателю эту статью.

** Не останавливаемся на этом, так как вопрос уже освещен в других томах нашего сборника, например в статьях проф. Е. Г. Кагарова „Типическое развитие религиозно-мифологического мышления" (т. V, 1914).

невероятного с виду комплекса мотивов лежат реальные наблюдения и факты, хоть доискаться этой основы иногда очень трудно. Можно было-бы иллюстрировать это утверждение примером из воровского или религиозно-легендарного эпоса наших дней, ожививших немало мотивов из новеллы „плутовского" жанра или из сказаний „Великого Зерцала" и даже „Диалога чудес" Цезария Гейстербахского (XIII в.)— но мы возьмем иллюстрацию из области, к которой можно отнестись более об'ективно. Капитан греческого судна, на котором ехал ученый немецкий путешественник, рассказывал последнему, что в Греции водятся рогатые змеи; одна из них укусила его года два назад в лесу у ручья; схватив, он пытался ее задушить, но она убежала, оставив свои рога на земле. Путешественник, разумеется, усумнился в реальности подобных змей: капитан принес вещественное доказательство—рога жука-оленя, выпущенные змеей, когда он пытался ее задушить: по его убеждению, это и были рога змеи.

В большинстве случаев при обращении реального наблюдения (реального и в об'ективном и в суб'ективном, конечно, смысле) или факта в „поэтический" мотив мы имеем дело со сходным процессом мысли. Реальный случай подвергается в фантазии безыменных творцов основательной переработке, имеющей немало общего с пересозданием действительности в творческой фантазии поэтов. Зачатком является иногда логическая ошибка, или поспешность заключения—как в приведенном выше примере: естественное об'яснение явления позже всего приходит в голову творцам легенды, ищущей чудесного—обусловлено ли оно вмешательством потусторонних сил, или необычайными способностями действовавших в событии лиц—их силой, отвагой, хитростью, изворотливостью и т. д. Значительность происшествия выростает в фантазии качественно и количественно: стычки небольших отрядов превратятся в кровопролитные сражения армий, борьба двух племен в войны, от исхода которых зависит участь целых народов, а иногда и всего человечества (древние евреи, греки); главное действующее лицо станет символом—носителем определенных качеств, и понемногу к первичной группе мотивов присоседятся, группируясь вокруг центральной фигуры, другие с аналогичным содержанием; последовательность действий будет изменена в порядке нарастающей или понижающейся градации; в сюжете появятся черты драматизма, способного развернуться в речах и спорах действующих лиц; наконец, все событие будет отодвинуто в далекое прошлое—из современного анекдота станет легендой.

Так постепенно из комплекса мотивов образуется сюжет, или сюжетная схема—сложное предложение с несколькими придаточными, расположенными в разных степенях подчинения главному. Так

одноклеточные протисты соединяются в союзы протистов, из которых возникнут нисшие беспозвоночные животные, растения и т. д. вплоть до высших позвоночных и человека. Сюжет не повторяется, как не повторяется индивидуальность; сюжетная схема может повторяться—хотя и здесь стремление разыскивать одну и ту же схему на необозримых пространствах мировой литературы неизбежно приведет к обобщению, не учитывающему всей совокупности признаков явления. Вот пример сюжетной схемы, выбранный наудачу. Влюбленный молодой человек, тщетно ухаживая за любимою женщиной, жертвует для нее всем, что имеет и наконец отдает последнее, самое дорогое и уже единственное: но узнав об этом, неприступная красавица меняет свои чувства, отвечает на его любовь и вознаграждает его за потерянное. Перед нами комплекс мотивов, который можно было бы, пожалуй, представить в еще более отвлеченном виде: в девятой новелле пятого дня „Декамерона" Боккачио среди историй на тему о любовных приключениях со счастливым исходом эта схема стала сюжетом, изложенным, по обыкновению, перед началом рассказа. „Федериго дельи Альберти любит, но не любим, расточает на ухаживанье все свое состояние, и у него остается только один сокол, которого, за неимением ничего иного, он подает на обед своей даме, пришедшей его навестить; узнав об этом, она изменяет свои чувства к нему, выходит за него замуж и делает его богатым человеком".—Прочитав этот рассказ, ученые еще недавнего времени, зная склонность автора пользоваться готовыми сюжетами, отправлялись либо на Восток, чтобы закинуть сети в неисчерпаемое море, например, древне-индийской повествовательной литературы—и там найти, во что бы то ни стало, первообраз влюбленного флорентинца; либо еще дальше, в седую древность человечества, чтобы потом увидеть сквозь черты Федериго мифический образ первобытной религии. Такого рода поиски, даже когда их производили серьезные ученые, очень часто обращались в погоню за призраками, обманывающими своим сходством с реальностью. Федериго дельи Альберти, как таковой, навсегда связан с родною ему Флоренцией раннего Возрождения, и единственное, что для него возможно, это переселиться во Францию XVII-го века, в сборник веселых любовных историй Лафонтена, или очутиться на сцене испанского театра, где опять таки мы узнаем в нем эмигранта лишь потому, что встречались с ним во Флоренции. Переселившись, он вынужден переменить свой язык, а это заставит нас по иному воспринять его психологию. Предков этого Федериго бесполезно искать за пределами круга, очерченнего концом эпохи феодального быта и началом эпохи развития торгового капитала,

т. е. ранее второй половины средних веков и начала Возрождения; потомков его нечего искать за границами XVII-го века. Шире круг распространения сюжетной схемы о несчастно-влюбленном, жертвующим для любимой своим последним достоянием: неудивительно найти эту схему и в сборнике персидского поэта, жившего в культурно-психологических условиях, допускавших возможность той комбинации действий, какая предложена схемою. За пределами этого второго круга мы найдем только разрозненные мотивы данной схемы, не позволяющие говорить ни о каком сходстве сюжетов: эти мотивы могут встретиться в первобытной сказке или в романе XIX века, но сближение их с итальянской новеллой будет праздным занятием.

Итак, выбор сюжета ограничен сюжетными рессурсами определенной эпохи, ее литературной традицией, обусловленной предшествующим развитием, с одной стороны—и социально-психологическим бытом с другой. Нет постепенного вырастания сюжетов из зерен, брошенных первичными сеятелями в ниву поэзии; нельзя представлять себе историю сюжетов в виде генеалогического древа—и как для развития литературных направлений, так и для этой истории „волнообразная" схема (сменившая генеалогическую в лингвистике) была бы более уместна. Однако в рамках каждой данной эпохи такие генеалогические древа возможны: следует помнить только, что они не поддаются пересадке в условия другой культурной среды и эпохи. Рецидивы возможны, но сами по себе они еще ничего не доказывают: та же новелла о соколе может встретиться нам на страницах какого-нибудь современного поэта, но мы воспримем его произведение, как стилизацию. Поэтому и списки сюжетов или сюжетных схем, данные для всех веков и народов, едва ли имеют иное значение, кроме служебно-практического (для авторов, ищущих „темы", для актеров, изучающих мимодраму и т. п.): но можно было бы составлять списки сюжетов для определенного литературного периода: в границах его они могут повторяться, в чем легко убедиться на двух-трех примерах из истории новой европейской литературы.

В своей недописанной, к сожалению, „Поэтике сюжетов" А. Н. Веселовский указывает, например, как в литературе XVI-го века обновляется сюжет евангельской притчи о блудном сыне, искавшем чего-то лучшего и снова вернувшемся под отеческий кров*. Обновление этой схемы (не сюжета!) он об'ясняет, в другом месте, общественными настроениями эпохи, когда во Франции, Англии, Германии старые идеи встречались с новыми, шедшими с итальянского

* См. также „Из введения в историческую поэтику" (Соч. т. I, 1913 г., 20—57).

юга: в одних местах новое привилось, в других вызывало отпор, приводило к душевному раздвоению, к той реакции, которая давала себя знать во всех областях жизни.—XVIII-ый век выдвигает, между другими, характерную для эпохи окончательного рассчета с феодализмом, схему: человек, стесненный цивилизацией, но богатый ее содержанием, может жить и развиваться, даже будучи удален от стеснительных условий жизни в цивилизованной среде. В 1719 году появляется знаменитый „Робинзон" Дефо, но еще раньше, в 1710 году, автор утонченных комедий, Мариво выпускает во Франции „Приключения и путешествия Жана Масе", произведение ныне забытое, но также дающее историю моряка, выброшенного бурей на южно-африканский берег и вернувшегося на родину после восемнадцати лет всяческих испытаний. У Мариво уже имеется схема будущих романов приключений в экзотических странах — без нравственно-поучительной окраски ее в „Робинзоне": вслед за ним во французской литературе уже под влиянием „Робинзона" число экзотических романов начинает расти, и вдруг останавливается: схема, данная в „Робинзоне", из области поэзии поступила в оборот философии—и только после Руссо, своим авторитетом подкрепившего ее значительность и развернувшего скрытые в ней возможности воздействия, она вновь возвратится в поэзию—у Бернарден-де-Сен Пьера, и в 1823 году у Байрона („Остров"), где уже решительнее, чем во всех предыдущих разработках, высказано осуждение „цивилизации", создавшей нестерпимые для мыслящей личности условия политической жизни. В XIX веке мотивы данной схемы собираются в законченный комплекс, где дана, однако, весьма существенная поправка: личности, выросшей в условиях определенного социального строя нет спасения и в первобытной среде, представляющейся царством братства и свободы: „и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет", как формулировал свою мысль Пушкин. Новая серия открывается романом Шатобриана „Начезы", написанным еще в конце XVIII-го века, но напечатанным лишь в 1825 году: разочарованный в людях, в культуре, в самом себе, герой уходит к американским дикарям, просится в их среду, женится на дикарке — но становится для добрых дикарей невольным и вольным виновником разнообразных бедствий: пустота его души остается незаполненной, и ничего, кроме горя, он не оставляет и той, которая его полюбила. Независимо от Шатобриана Пушкин — под влиянием ли чужого рассказа, или лично пережитого в 1822 г. в Бессарабии приключения— берется за ту же сюжетную схему и создает „Цыган": введением нового мотива—ревности—усилена динамика схемы, заключительным моментом которой уже не будет, как у Шатобриана, меланхолический

апофеоз центральной фигуры. Схема продержится в течение всего века. Л. Н. Толстой вспомнит ее в „Казаках“ — может быть, в целях пародирования. Стриндберг ею воспользуется для разрешения вопроса об отношении „аристократов мозга и нервов“ к массе: в одном случае развязкой сюжета будет победоносное возвращение героя в культурную среду, из которой он вырван случайно („Чандала“), в другом, как у Шатобриана, герой уйдет в сознании собственной неуспешности, с окончательно разрушенной душой („В шхерах“). Крайние индивидуалисты, герои Стриндберга, не ищут душевного обновления в среде существ, представляющихся им нисшими; в противность Шатобриановскому Рене, Пушкинскому Алеко, Толстовскому Оленину—у Стриндберга инженер-философ (из второго, поименованного только-что романа) поселяется среди рыбаков одиноко, чтобы сохранить свою индивидуальную самобытность: введены новые мотивы, но остов сюжета еще прежний. Расходясь, данная схема становится общим достоянием: если крупный художник волен брать ее или не брать—то писатель, менее сильный, волей неволей за нее берется, так как установившаяся традиция ему ее навязывает. Для нас безразлично, особенно в данный момент—имеет-ли, напр., повесть Баранцевича „Чужак“ автобиографические элементы, или не имеет: ее сюжет, повидимому, сам по себе не автобиографичен — и также получен из запаса, в свое время тронутого и Шатобрианом, и Пушкиным, и Толстым. Герой Баранцевича уходит не к дикарям, и не к цыганам—это один из русских „народников“ 70—80-х годов, но история его женитьбы на крестьянке и печальный конец этого брака составляет любопытную параллель хотя-бы к „Цыганам“ Пушкина, совершенно независимо от исторической значительности произведений и их значения для читателя. Как и Алеко, Александр Ильич Баранцевича подслушивает любовное об'яснение своей жены с деревенским сердцеедом Гришкой: он не хватается за кинжал, а обессиленный волнением, старается уйти незамеченным; роль старого цыгана распределена между двумя исполнителями—старым дедом, мораль которого: „какая ни какая жена, а жить то с ней нужно“, и отцом Тани (жены), в параллель знаменитой заключительной реплике старого цыгана говорящим у Баранцевича Александру Ильичу: „Чужак ты! Ты нас не понимаешь, а мы тебя и подавно!“—и повесть заканчивается в соответствии с традиционной развязкой.

В подобных случаях критики и последователи литературы спешат зарегистрировать черты сходства, иногда на этом и останавливаясь; начинается бесплодный по существу спор: заимствовано или не заимствовано, мог ли или не мог автор „воспользоваться“—

бесплодный уже потому, что умершего писателя нельзя вызвать и расспросить, а если б он и ответил, то еще вопрос, насколько можно на его ответ положиться. Не привлекательнее ли задача широкого сравнения, устанавливающего не только сходство, но и все черты отличия и имеющего главною целью изучить вариации сюжетной схемы в пределах той или иной художественной эпохи? Изучить—следовательно, и об'яснить: причины устранения одних мотивов, вторжения других, перестановки третьих могут лежать в особенностях социальной группы, к которой принадлежит писатель, в особенностях его литературной манеры, в его отношениях к традиции. Может быть—также и в случайных фактах из его личного обихода—но это наименее уловимо и, пожалуй, наименее важно.

В рамках определенной эпохи повторяются не одни сюжетные схемы—повторяются и питающие их жизненные события. Традиционная схема может быть получена из рассказа „очевидца": от этого она не перестанет быть традиционною. Таков случай „Живого Трупа" Л. Н. Толстого, написанного, как выше указано, по данным действительно имевшего место судебного процесса. Судьба сюжетной схемы этого произведения рисуется в следующем виде. Уже в тридцатых годах XIX века мы встречаемся с такой суммой мотивов: муж, зная, что сердце его жены принадлежит другому и не желая являться помехой, устраняется добровольно, жертвуя собою для счастья любимой женщины. Схема, типичная для XIX-го века с его семейным и женским вопросами—и немыслимая, например, в основе рыцарского романа или феодального эпоса. Недаром же наиболее влиятельную разработку этой схемы дала Жорж Санд („Жак"), за романом которой следует в роли сознательных или невольных подражателей целая серия романов русских писателей — „Полинька Сакс" Дружинина, „Подводный Камень" Авдеева, „Исповедь мужа" К. Леонтьева и многие другие. Довольно рано схема эта осложняется привходящим мотивом, раз'ясняющим способ, каким благородный муж устраняется от вмешательства в чужое счастье. Способ подсказан бытовыми нелепостями жизни в условиях полицейского режима: человеку достаточно переменить паспорт, чтобы исчезнув как данное лицо, возродиться под чужим именем, распустив, например, предварительно слухи о своей смерти или инсценировав самоубийство. Он продолжает жить: настроения его могут перемениться, и тогда он будет вечной угрозой для благополучия любящих; обман может обнаружиться, в дело вмешается полиция, и вместо одного — несчастными станут все трое; наконец, возможен благополучный для жены и соперника исход, когда все остается скрытым, или реальная смерть мужа обезопасит их счастье. Вот несколько вариаций на

мотив „живого трупа". После драмы Толстого он наиболее известен читателю по роману „Что делать" Чернышевского: в соответствии с господствующей в этом романе над художеством идеологией—выбрана благополучная развязка: вопреки обиходному правдоподобию, муж, став „живым трупом" не порывает отношений с женой и другом-соперником, в новом облике появляется перед ними и, так как все герои романа относятся к жизни „рационально" — раны прошлого заживают в их душах бесследно: муж женится вторично, и обе пары живут счастливо и дружно, не испытывая бесплодных волнений, не мучаясь своим запутанным прошлым. Средство, которым Лопухов устраняется от соперничества (мнимое самоубийство, подложный паспорт) некоторым строгим критикам романа казалось „достойным романов Марлинского". У Марлинского, сколько мне известно, нет данного мотива—но у другого русского писателя 30—40-х годов, стоящего почти на перепутьи между романтизмом и „натуральною школой" с перевесом в сторону романтики—А. П. Башуцкого (1801—1876) воспроизведение темы „живого трупа" мы, действительно, найдем. В патетической истории „мещанина" из „Очерков из портфеля ученика натурного класса" (1840) перед нами человек, по своему происхождению принадлежащий к дворянскому сословию, не желающий считаться с предрассудками света, неспособный на компромиссы со своей совестью: пережив семейную трагедию в том же роде, как рассказанные, отказавшись от мысли лишить себя жизни, он остается жить, воспользовавшись отпускною старого своего слуги, недавно умершего и записавшись „украденным у бедного покойника именем, в число городских мещан". Развязка, конечно, не сходится ни с развязкою Чернышевского, ни с развязкой у Л. Н. Толстого: жена не выходит за соперника, остается „вдовой", посвящая себя дочери; герой умирает „мещанином", успевая перед смертью направить на путь добродетели своего бывшего соперника—и без того уже изменившегося с годами. Критика нашего времени и в этом романе усмотрела лишь, „ряд маловероятных сцеплений мелодраматического свойства" (Венгеров)—разумеется, не вспоминая Чернышевского и еще не зная драмы Толстого. А между тем данный мотив, то господствуя в сюжете, то развертываясь в эпизодах, продолжал бродить по литературе—выплывая, например, у Лескова, который уже в силу своего особенного интереса ко всяким бытовым курьезам и парадоксам действительности, конечно, не мог пройти мимо: в „Несмертельном Головане" перед нами знакомое трио: Голован, живущий в „любви совершенной" с Павлой, женой некоего Фрапошки, беглого солдата, появляющегося на горизонте праведной четы в облике мнимо-исцеленного от мощей—Фотея, пользующегося

своим положением, чтобы всячески шантажировать Голована. Как всегда у Лескова—история Голована „не лыгенда, а правда", и нам нет основания сомневаться в реальной подоплеке мотива, закрепленного жизнью в документах (у Лескова тот же мотив мы найдем еще раз в рассказе „Павлин"). Это не мешает, опять таки, данному мотиву быть романтическим. Разверните роман одного из замечательнейших немецких писателей XVIII-го века, в свое время популярного и у нас, а сейчас так же мало известного, как и многие другие выдающиеся немецкие поэты XVIII—XIX вв., Жана Поля Рихтера—„Цветы, плоды и типы или брачная жизнь, смерть и свадьба адвоката бедных Зибенкеза" (1796—1797; имеется русский перевод 1900 г.). В сложном сюжетном узоре вы вновь найдете знакомый мотив, с некоторым осложнением, однако: жена, типичная мещанка и по происхождению и по духу, все более и более охладевающая к мужу, не доставившему ей вожделенных благ жизни—переносит свои симпатии на другого; муж, поэт и мечтатель, к этому времени также нашел другую, родную себе по духу; воспользовавшись поразительным сходством своей внешности с внешностью близкого друга, при его помощи, герой разыгрывает комедию смерти, и возродившись с документами этого друга в руках, начинает новую жизнь в новом брачном союзе,—в то время как друг отправляется в далекое путешествие, а первая жена после положенных обычаем слез, успокаивается в браке с избранником своего мещанского сердца. Отсылая читателей за подробностями к русскому переводу „Зибенкеза" и не задумываясь над вопросом о том, мог или не мог Чернышевский „воспользоваться" схемой немецкого писателя (некогда прославленного критикой Людвига Бёрне, в свое время очень авторитетного и у нас)—заключим этим серию примеров варьирующейся в пределах периода, ограниченного концом XVIII-го и начала XX-го века, сюжетной схемы. О ее смерти, быть может, говорить преждевременно: но наблюдения над мотивами и схемами, „носящимися в воздухе", т. е. вырабатываемыми устным творчеством, например, современного городского населения России—заставляют предполагать, что схема „живого трупа" уступит место другой, где развязкою служит старый в литературе и обновленный жизнью мотив „узнания".

Установить эпохи жизни определенных сюжетных схем и перечислить хотя бы приблизительно схемы, которыми располагала та или иная, уже изжитая эпоха—задача будущего, не разрешаемая ни списками „драматических положений", в роде названного выше списка Жоржа Польти, ни даже „Поэтикой сюжетов" А. Н. Веселовского, которая, во первых, сохранена нам лишь в виде чернового

наброска и, во вторых, несмотря на сделанное в начале ее разграничение мотивов и сюжетов, и на как-будто подразумеваемое в ней разграничение сюжетов и сюжетных схем—на практике не всегда с этим разграничением считается, особенно в лишь спроектированных, положим, главах о развитии сюжетов в исторических периодах европейской литературы. Только в самых общих и грубых чертах мы в настоящее время можем нарисовать картину сюжетной эволюции, ограничиваясь при этом рамками одной какой-нибудь литературы и при этом одного какого-нибудь литературного вида. Проблема сюжета, впрочем, и является проблемой повествования (эпоса), передаваемого единоличным рассказчиком и повествования, передаваемого в диалоге нескольких лиц, т. е. драмы. В чистой лирике нет сюжета, в смысле комплекса действий, есть только мотивы, темы, не более*. Если мы обратимся к той форме единоличного повествования, которая особенно характерна для литературы прошлого века—т. е. к роману, то в пределах истории этого жанра от II-го по Р. Х. века (приблизительно) почти до наших дней мы можем наметить несколько типов сюжетных схем, которые подтвердят до известной степени сделанные замечания об „эпохах". Каждая такая эпоха характеризуется выбором определенных главных и побочных действий, в своей совокупности образующих остов повествования, индивидуализируемый в отдельных литературных группах и у отдельных авторов лишь частными комбинациями.

Можно, пожалуй, сказать, что многоразличные общие темы повествовательной литературы сводятся к одной господствующей: это тема борьбы. Она сближает „Илиаду" и „Калевалу" с „Новью" Тургенева и „Жерминалем" Зола, „Орестейю" Эсхила с трилогией Алексея Толстого, „Клариссу" Ричардсона с повестью Горького или Леонида Андреева. Но эта отвлеченная тема на практике столь же многообразна, как и самая идея борьбы. В древнейшую пору — это борьба с природой, борьба племен и народов друг с другом, позже это борьба классов; в ту пору, когда в литературах являются установившиеся формы драмы и того жанра, который много позже его возникновения стали называть случайною и сейчас лишенною этимологического смысла кличкой романа — это борьба с судьбой, неведомою и страшною силой, борьба с чудесно-возникающими на пути личности чудесными же препятствиями, борьба с житейскими случайностями и превратностями, борьба с социальной средой отрознившейся от этой среды личности, борьба единицы, группы или класса с социальным гнетом другого класса, и, наконец,

* Сравн. А. Л. Бем. „К уяснению ист.-лит. понятий", статья уже указанная выше.

борьба человека с самим собою, борьба внутренняя. Свойство сюжета требует, чтобы эта борьба была показана не только во внутренних, но и во внешних ее проявлениях—каковыми и являются „действия". Эти действия, однако, должны быть приведены в соответствие и с характером препятствий и с приметами, свойствами, характерами борющихся в повествовании лиц. Ясно, что, например, для борьбы с чудесными препятствиями борющееся лицо само должно обладать сверхъестественными одарениями или пользоваться помощью каких-нибудь также чудесных сил: действия в повествовании этого типа будут также носить сверхъестественный характер. Для того, чтобы бороться с препятствиями, выдвинутыми социальной средой, личности уже не нужно чудесных одарений—но нужно либо уменье изворачиваться, приспособляться, хитрить, либо иметь сильную волю. Старый роман, тесно связанный с эволюцией личного сознания — в тех формах, какие мы от него имеем на широком, намеченном только-что, пространстве времени — покоился всегда на действиях нескольких—чаще всего двух или трех главных лиц, по традиции называемых у нас героями. Даже в тех романах, например XIX века, где задачею авторов было изображение борьбы классов, без героев, выделяемых борющейся массой, дело не обходилось (вспомним тот же „Жерминаль"), как редко обходилось оно без того, что в обиходе называют „романической подкладкой"— т. е. без изображения любовных отношений и переживаний главных действующих лиц. Об исключениях, явившихся в сравнительно недавнее время, речь будет впереди. Главенство любовных мотивов в сюжетной схеме—долгое время было одною из характернейших примет романа, как литературного вида. Причины понятны. Обособлявшейся от целого единице нужно было заявить о своем „я": долгое время любовь являлась единственной сферой, где личность могла себя развернуть, могла всего нагляднее это „я" обнаружить. В греческой литературе эллинистической и позднейшей эпохи мы и выделяем в группу романов произведения с господствующим любовным мотивом в сюжете; одной из примет, отграничивающих рыцарский „роман"—от эпоса служит также наличность в первом любовного элемента. Общая схема романа, как литературного вида и может быть представлена таким образом: завязкою (*а*) служит момент, с которого начинается любовь героя и героини; на пути этой любви встают препятствия, мешающие их соединению, приводящие иногда к разлуке (*б*); следующим моментом будет изображение борьбы за свободу своей любви — борьбы более или менее активной, а вместе с тем изображение их страданий в разлуке, испытаний, которым подвергается их любовь с разных сторон (*в*);

последний момент—развязка (*г*), счастливая или несчастная — чаще первая, чем вторая, так как первая диктуется необходимостью известного округления схемы и желательна, как антитеза к третьему моменту — „страданий". Вариации возникают, во-первых, при развертывании завязки: любовь может возникнуть внезапно, быть взаимной и наоборот, может являться вполне законной с точки зрения тех, от кого зависит житейская судьба любящих — или обратно и т. под. Еще более разнообразны могут быть мотивы, входящие в состав второго момента — „препятствий": наиболее элементарный их тип—вмешательство третьего лица (соперник); но препятствия могут произойти и от прихоти случая, и от вражды между собою родителей героя и героини, и от социального неравенства любящих. То убывая, то прибывая, мотивы образуют большое количество сюжетных схем романа, на основных вариантах которых мы и остановимся.

Первый вариант в истории европейских литератур представлен древне-греческим романом, долгое время не принимавшимся в расчет новыми теоретиками поэзии и до сих пор сравнительно мало известным в кругу, например, русских читателей, несмотря на сделанный Мережковским перевод „Дафниса и Хлои" Лонга—может быть, одного из самых талантливых, но, конечно, не самого типичного из образчиков литературы этого рода в античном мире. На условиях возникновения этого жанра останавливаться нам нечего, так как эти условия превосходно характеризованы А. Н. Веселовским * в ряде его статей и книг (не говоря о трудах иностранных ученых) и, кроме того, наша задача сейчас не выходит за пределы установления типичной для греческого романа сюжетной схемы. Источником „авантюры" в нем является роль случая, олицетворяемого в образе неведомой и капризной силы — Судьбы, не столь грозной, как в древне-греческой трагедии, но не менее неисповедимой властительницы. Герой трагедии пробует бороться с Судьбою активно, не замечая, как Эдип, что он сам же роет себе яму: герои греческого романа только в одном не уступят Судьбе — в ее покушениях на верность их сердца; в остальном они игрушка житейских бурь, и сопротивление им у них ограничится только нежными стонами и красноречивыми жалобами. Общий план определяется теми же четырьмя моментами. Любовь возникает внезапно, как некая болезнь, от которой не существует лекарства: при первой же встрече — на свидании, в храме, на празднестве; влюбленным кажется, что их

* Особенно — „Из истории романа и повести" т. I, Введение (История или теория романа?) Сборник отд. р. яз. и слов. Ак. Наук", т. 40.—Ср. его же „Беллетристика у древних греков" (Вестник Европы—1876, № 12).

любовь безнадежна, они ликуют, узнав, что она взаимна — но радости их полагается предел вторым моментом, открывающим серию разнообразных препятствий и испытаний их чувства. Эти препятствия возникают внезапно: приходится бежать от родителей, так как те против брака, либо бежать, спасая свою любовь от покушения третьего лица; или на страну нападают разбойники, уводящие с собой героя или героиню; или корабль, на котором они благополучно путешествуют, разбит бурей, и они разлучены стихией и, спасшись, считают друг друга погибшими; за этим идет изображение их страданий в разлуке, испытаний верности сердца, преследований и даже мучений, претерпеваемых ими от тех, кто на это сердце покушается и т. д. Сюжетная изобретательность направляется в большинстве романов именно на эти — второй и третий моменты. Рядом с основными мотивами здесь в сюжет вводится целый ряд специфических, запас которых также, в конце концов, ограничен: таким аксессуарами служат мотивы преступной любви (мачехи к пасынку, отца к дочери), переодевания, вещих снов, дурных предвестий, предсказаний оракулов, колдовства, — мнимой смерти героя или героини, разбуженных в гробу разбойниками, пришедшими грабить склеп и т. под. Истощив их запас, роман быстро подходит к развязке, всегда традиционной: мы означаем ее специальным термином „узнание“; в литературе она удержится много веков после своего появления в поздней греческой драме и в романе. Родители узнают своих детей, которых считали погибшими, дети находят своих настоящих родителей; счастливый союз героя и героини заключает их злоключения. Такова схема „Эфиопийских историй“ („Теагена и Хариклеи“) Гелиодора, „Левкиппы и Клитофона“ Ахилла Тация и др., удержавшаяся кое-где и в биографической повести (житии) первых веков христианства, сохраненная в византийском романе, отозвавшаяся в новом европейском романе эпохи Возрождения и заметная еще в пасторальном и салонно-героическом романе XVI—XVII столетий. Сюжетная инициатива авторов греческого романа сводилась к выбору (и, конечно, к распорядку) мотивов, полученных ими в готовом виде из любовной лиро-эпической поэзии александрийской поры, из устного творчества эллинистической эпохи*, из репертуара позднего греческого театра (Еврипид—Менандр).

Уже в византийской литературе в эту схему начинают обильно просачиваться фантастические мотивы народной сказки. Частью под византийским и античным влиянием, частью на основе кельтских

* Как и выше, термином „устное творчество“ обозначены незаписанные или необработанные литературно рассказы, обращающиеся в разных слоях народа.

сказаний и местных народных сказок, в средневековых литературах Запада из феодального эпоса к XIII-му веку вырабатывается рыцарский „куртуазный" роман, о котором мы можем говорить, как о втором варианте основной романической схемы. В нем авантюра свободна от воли судьбы, как божественной силы—и от власти той всепоглощающей эротики, к которой сводится внутреннее действие греческого романа, для своих героев не знающего иных проявлений душевной жизни, кроме любовных вздохов, упований и сетований. Любовный мотив, тем не менее и здесь остается основным стержнем, в отдельных случаях („Тристан") определяя весь характер схемы. Попрежнему наибольшее скопление мотивов образуется около второго и третьего моментов сюжетного плана: но тема борьбы подчеркнутее и звучит, как основной тон, с завязки до развязки. Завязкою служит также внезапно зарождающаяся любовь, очень нескоро увенчиваемая счастьем; препятствия исходят не от судьбы, а либо от враждебных сил, с которыми нужно вступить в войну, либо от волшебства, которое нужно преодолеть силой, мудростью или хитростью; в то время как греческий роман в ряде мотивов дает изображение пассивного сопротивления судьбе, удары которой герой принимает, не забывая и в предельном несчастии о своей любви, рыцарский роман развертывает картину подвигов стойко сопротивляющегося и активно борющегося героя. И ему нужно преодолеть немало искушений, испытаний, решить не мало трудных задач, чтобы достигнуть дамы, либо отданной другому, либо похищенной и охраняемой в недостижимом замке, либо околдованной злыми силами. Эпизоды господствуют, содержание их определяется сказочными мотивами—любовного напитка, волшебных источников, очарованных лесов, чудесного оружия, колдовских превращений и т. под. Распуская клубок эпизодов, автор порой теряет главную нить повествования, применяя нагромождение, запутанность и нарочитую темноту действия как сознательный художественный прием, отвечающий наивному вкусу его читателей или слушателей. И здесь мотивы заготовлены предшествующим развитием феодального эпоса, современною лирикой, своей и чужой сказкой. От „Рыцаря Тележки" Кретьена де Труа до „Амадиса Галльского", пародируемого Сервантесом—и далее, вплоть до „Орлеанской Девы" Вольтера и „Руслана и Людмилы" схема держится, то расширяя, то суживая рамки, вмещающие запас фантастических аксессуаров—но добросовестно сохраняя их качество и признавая их неизбежность.

Третий вариант возникает по контрасту с двумя первыми—в античных литературах так же, как в средневековой и новой литературе Запада. Известно, как велика роль антитезы в качестве

импульса к созданию даже отдельных повествовательных мотивов. По контрасту к легендам о чудесном знании, получаемом избранниками от Бога, Пресвятой Девы или святых, в средние века и позже возникали рассказы о чародеях—грешниках, получающих сверхестественную мудрость по договору от дьявола. Легенда об ангеле, в наказание за свой проступок сосланном Богом на землю и живущем в качестве инока в монастыре (срв. старо-русскую повесть об Ассириане Африкийском XVII в. и известный рассказ Толстого, где мотив о наказанном ангеле взят из народной сказки) породила легенду о чорте-монахе, давшую сюжет народной немецкой поэме и одной из демонических драм испанского театра XVII-го века. Тоже самое мы имеем и в новой литературе. Новая сюжетная схема может возникнуть, как отрицание духа, насыщавшего старую, как пародия старой. Современные русские исследователи литературы совершенно правильно подчеркнули значительность приема пародии в деле создания новых литературных форм, а следовательно, и сюжетных схем. Так еще в античном мире возник „реалистический" (в противоположность „идеалистическому" роману типа Гелиодора) роман, о сюжетной схеме которого нам приходится судить лишь по намекам, да по отрывкам из большого римского романа, связываемого с именем Петрония („Сатирикон"). В „Сатириконе"* перед нами традиционная любовная пара—но в каком виде! Вместо девственно-нежных Теагена и Хариклеи это цинические любовники Энколпий и Гитон; вместо гнева Судьбы—гнев сомнительного бога Приапа; сохранены аксессуары—и попытки самоубийства, и скитания без пристанища, и любовные искушения, и удары судьбы—в роде кораблекрушения и т. под., но обстановка действия и самые лица заставляют нас воспринимать эти мотивы совершенно иначе. Такие же пародии на идеалистический рыцарский роман, а позже на роман салонно-героический возникают в новых европейских литературах в среде городского населения, в кругу постепенно формирующейся буржуазии—в виде „бурлескного", „комического"—позже „плутовского" романа, известного русским читателям по Скаррону, Лесажу и русским переработкам—вплоть до „Мертвых Душ" Гоголя, сохранивших его элементы, и своим подзаголовком указывающих на присутствие пародического замысла, по крайней мере, в процессе первоначальной работы. Источником авантюры в этом варианте является та же судьба, но судьба, понимаемая не в смысле Рока,

* Произведение, приписанное Петронию, к сожалению, почти неизвестно русским читателям. За исключением отрывка, переведенного И. И. Холодняком (Пир Тримальхиона; Филологическ. Обозр. 1900, т. 18 стр. 566 и сл.) прочие русские переводы совершенно неудовлетворительны.

а в смысле случайности, фортуны, „щастия"; любовные мотивы могут отодвигаться на второй план, поскольку многие из этих романов не дают цельной истории, а представляют только обрамленную серию рассказов; сюжет может слагаться по типу мемуаров и автобиографий; но сохранены многие аксессуары высокой романистики, в роде мотивов преступной любви, подмена детей, кораблекрушения, плена у разбойников, переодеваний, заключительной сцены „узнания" и т. д.: все в соответственном замыслу гротескном освещении. Вместо доблестных подвигов—ловкие мошеничества; вместо похитившего красавицу волшебника и его замка—старый муж или опекун, ревниво охраняющий красотку под присмотром дуэньи в самой обыкновенной квартире, вместо благодетельной феи—пронырливая сводня. Мотивы подсказаны сатиристическими рассказами и анекдотами, особенно „плутовской" новеллой, расширенным типом которой роман долгое время оставался. Понемногу утрачивая свой, „плутовской" характер—роман данного типа сохраняет от первообраза лишь биографический принцип композиции. В XVIII-ом веке, в лучших образцах этого жанра, основная схема выравнивается, сводясь опять к четырем названным выше моментам и развивая тему борьбы героя с превратностями жизни, мешающими его союзу с героинией и заставляющим его пройти горнило испытаний, лишенных и тени чудесного. Пародический оттенок сохраняется например, даже у Фильдинга, герой которого Том Джонс отнюдь не пройдоха, а благородный молодой человек, заслуживающий полной симпатии; только с точки зрения тупоголовых учителей — педантов автор шутя называет его „негодяем" в первых книгах романа.

Новое понимание чувства любви, как начала задерживающего свободное развитие личности, как препятствия по пути героев на идеальную нравственную высоту, явилось еще с началом христианства, но сказалось в постройке сюжетной схемы романов довольно поздно, если не считать церковных биографических повествований (житий), с формальной стороны подготовивших, несомненно, четвертый вариант, представленный в Европе семейным романом XVIII-го века и романом личности конца XVIII-го и начала XIX-го вв. В житиях, впрочем, любовному мотиву отводится второстепенное место—эпизода. В романе, он, как и встарь, главенствует. Но в романе данного типа именно любовь вносит в душу героев борьбу, и борьба эта по преимуществу внутренняя. В соответствии с этим элементы внешней авантюры упрощены. Она ограничена местом и временем, освобождена от вставных эпизодов, подчинена причинной последовательности. Любовь, дающая и здесь завязку, уже не внезапно, а долгим натиском завоевывает сердце,

где водворяется сперва, как не замечаемая, невидимая гостья; она не всегда заполняет его целиком и сплошь да рядом должна уживаться с чувством живейшей привязанности к родителям или к детям, или с чувством любви к людям, к „человечеству"—а по временам и вступать с ними в жестокую борьбу. В жизни—как ее себе представляют авторы—уже не господствует случай: в быте все улеглось в определенные рамки, пошло по хорошо проложенным колеям; поэтому препятствиями к счастью героя и героини станут либо собственные убеждения и настроения, либо воля родителей (подкрепленная сознанием необходимости им повиноваться), либо общественное мнение (свет и его предрассудки), а рядом с ним и другие препоны, проистекающие от особенностей социального строя—что особенно выдвигается XIX-ым веком. У героев и героинь нет уже ни исключительных одарений, ни чудесных помощников: борьба не менее часто кончается неудачей, чем увенчивается успехом и после изображения их страданий авторы далеко не всегда приходят к счастливой развязке, обычной в трех первых вариантах сюжетной схемы. Здесь развязкою может явиться трагическая смерть или самоубийство героя и героини, мотивы отречения, покорности разлуки. Так печально завершается действие и „Клариссы" Ричардсона и „Новой Элоизы" Руссо и ряда других—вплоть хотя бы до „Дворянского Гнезда" Тургенева. Само собой разумеется, что и данная сюжетная схема в пределах своего развития допускает значительное число частных вариаций. Говорить об них нам сейчас не приходится: достаточно отметить, что по мере приближения к концу XIX-го века мы можем констатировать все бóльшую убыль сюжета в отношении входящих в него мотивов, все больший отход действия в глубину внутреннего мира героев. Возникают романы почти без фабулы, где нельзя говорить о наличности намеченных выше четырех основных моментов сюжетной схемы, где может не быть героини или героя—и где название „роман" сохраняется лишь в силу обычая называть романом повествовательные произведения известной протяженности. Так в старинном испанском, например, театре „комедией" называлось всякое произведение в драматической форме, разделенное на три акта и имеющее действующими лицами людей, а не аллегорические образы добродетелей и пороков. На место проблемы изображения действия становятся проблемы изображения фона действия, сводимого к минимуму или изображения мира едва уловимых настроений и ощущений. Более удобной формой для разрешения этих проблем окажутся формы короткого повествования, сменяющие в известных кругах старый роман так же, как в области

повествования в лицах и диалогах—старые формы драмы сменяются бездейственной драмой настроения.

Этот временный упадок сюжетности отнюдь нельзя считать абсолютным явлением. Вариации указанных сюжетных схем, обновляясь новыми мотивами, продолжают жить и в XIX-ом веке. Как рецидив, развивается новый тип авантюрного романа—роман романтический, „бульварный", удовлетворяющий в течении всего века потребности читателей, ищущих занимательного чтения. От романов Гюго или Эженя Сю к романам Ахшарумова, Вонлярлярского, Некрасова и Станицкого („Три страны света", „Мертвое Озеро"), Достоевского, В. Крестовского, Лескова („На ножах"), Кота-Мурлыки („Темный путь") и др.—он представлен громадным количеством образцов, весьма разнообразных по степени их влияния на читателей и по месту, занятому ими на лестнице эстетических оценок у критики. Перекрещивающиеся, нагроможденные друг на друга мотивы сообщают его схеме запутанность иногда не меньшую, чем в рыцарском или плутовском романе. В большинстве случаев основная четырехколенная схема сохранена и здесь, хотя своей завязки и ситуаций авторы ищут в хронике судебных драм и уголовных процессов. В изображении „препятствий" они охотно выдвигают социальные моменты—неравенство классов, угнетение бедных богатыми, разные другие виды общественной несправедливости. Но основная схема заслонена набором аксессуаров поражающего воображение свойства. Пожары, убийство и самоубийство, подслушанные разговоры, открывающие тайну еще нераскрытых злодейств, публичные скандалы, неожиданные выходки действующих лиц, мотивируемые в романе позже, дуэли, похищения, внезапные обмороки героинь, подкинутые и подмененные дети, собрания тайных обществ и т. под.—вот некоторые из мотивов, дающих возможность держать интерес не особенно строгого насчет правдоподобия читателя в состоянии крайней напряженности, заставлять его единым духом проглатывать книгу или с нервным нетерпением ждать продолжения. Случайность господствует вновь; мотивы следуют друг за другом в порядке наростания, вытягиваясь в длинную серию антитез; большое количество действующих лиц позволяет автору с быстротой переходить от одних ситуаций к другим, все увеличивая картину трагических случайностей. Известно, какую службу сослужила сюжетная схема авантюрного романа XIX века Достоевскому, и как искусно воспользовался он ею для решения занимавших его художественных задач.* Осуждаемый критикой, авантюрный роман с его

* Л. П. Гроссман, Композиция в романе Достоевского, Вестн. Евр. 1916, № 9, 121—155. Указываются иностранные образцы; необходимо отметить и русские—в роде Вельтмана, Вонлярлярского и друг.

многочленным сюжетом переживал смены художественных течений и вкусов, облегчал сюжетную задачу авторам романов для детей и юношества, не умирая и в наши дни, когда по мнению многих исследователей литературы, мы стоим перед его обновлением и перед возрождением и развитием сложных форм сюжета вообще.*

Но „суть не в сюжете, а в его аранжировке". Эта старая мысль, вероятно, не раз приходила в голову читателю, следившему за нашими иллюстрациями к вопросам теории сюжета и замечаниями по их поводу. Старинная теория поэзии учила, что всякое „действие долженствует быть единственным, полным, правдоподобным и привлекательным". Она своеобразно понимала единство—и ее требованиям не отвечал-бы ни рыцарский, ни плутовской роман, ни „Анна Каренина" Толстого, ни „9-ое ноября" Келлермана. Она требовала, говоря о полноте, обязательного начала, средины и конца действий и, конечно, осудила бы дерзкие порывы романтиков, создававших повести, романы и даже драмы без определенной развязки; она сочла бы, действительно, сумасшедшими мечтаниями мысли одной из русских последовательниц романтической ереси, повторявшей суждения своих учителей в таком, например, роде: „Повесть конченная—ведь это сад, обведенный каменной стеной, которая не дает глядеть вдаль... Если вы, повествователь, сумели представить мне живых людей, и заставили меня брать в них участие, зачем же вы хотите непременно как-нибудь сделать, чтобы они перестали нас интересовать. Что за охота не оставлять мне ничего, о чем я мог бы помечтать?" (К. Павлова). Точно также практика литературы разошлась и с учением старой теории о необходимости правдоподобия, достичь которого, по учению старины, можно лишь „приспособляя вымыслы к тем понятиям, какие мы имеем о предметах, им (т. е. писателем) подражаемых (т. е. изображаемых)". Это „мы" вообще не обозначает никого, кроме одного узкого круга потребителей литературы в известную эпоху; эти потребители сменятся другими, и новая группа, с иными понятиями, станет находить правдоподобным то, что прежней не казалось убедительным, и наоборот. Но в одном, конечно, старая теория была права: в своем требовании от писателя известного расположения действий — в чем и заключается аранжировка сюжета. Нетрудно подобрать большое количество повествовательных мотивов; труднее расположить их так, чтобы заставить читателя интересоваться ими более или менее продолжительно. В этом и заключается композиция действия — или

* Ср. Б. М. Эйхенбаум, Молодой Толстой, Пб, 1922 стр. 9.—Однако замечание уважаемого автора о том, что авантюрного романа Россия еще не имела, нам не понятно. Факты, известные автору, говорят иное.

„сюжетосложеиие", как некоторые предпочитают теперь говорить. Разница между отдельными видами повествовательной литературы и заключается в приемах расположения действия — и, разумеется, в той концепции действия, которую хочет внушить нам автор. Мы привыкли, например, что в эпической поэме (нет надобности думать, что этот жанр безвозвратно отошел в прошлое) действие представляют нам в аспекте грандиозности; что в романе (рыцарский роман — исключение) мы встретим действие, более или менее обыкновенное, уменьшенное по сравнению с эпосом, стремящееся от внешнего к внутреннему; что новелла дает нам законченное, замкнутое в кругу немногих лиц действие. Меньше определенности в наших взглядах на ту окраску, какую должно иметь действие в диалогическом повествовании, называемом нами драмой. По существу, диалогическая форма сама по себе не обязывает ни к особому расположению, ни к особой концепции действия; но ею пользуется театр, и это обстоятельство заставляло издавна говорить о ее специальных законах; мы до сих пор — особенно после того, как популярная в античности и в литературах XVIII-го века форма „диалога" (Платон, Лукиан — Фонтенель или Кребильон младший; в XIX-м веке — Леопарди, Шницлер, Оскар Уайльд и др.) пошла на убыль — косо смотрим на „драмы для чтения", считая их не то ублюдочным, не то просто несовершенным видом искусства. Это так же ошибочно, как стремление перетащить на подмостки все те из этих драм, которые подписаны прославленными именами — в роде „Фауста" Гете, „Каина" Байрона или небольших трагедий Пушкина. Сила их воздействия от этого редко возрастает. Другое дело, если автор выбирает диалогическую форму с явным или тайным театральным умыслом. Тут, как показывает историческая практика и расположение действий должно быть иным, и мало этого: чтобы стать театральным, т. е. жизненным и действенным на сцене, необходима, как следует из той же практики, особая концепция действия: наиболее театральными оказываются произведения, в сюжете которых присутствуют мотивы вольной или невольной мистификации, обмана или самообмана, вольного или невольного заблуждения (ср. учение старых теоретиков драмы о „драматической ошибке" — error dramaticus). Сюжетные схемы, сотканные из этих элементов, всего охотнее приемлются театром; из этого не следует, конечно, спешить с выводом, что лишенные этой окраски сюжеты совершенно непригодны для сцены. Но стоит мысленно пробежать наиболее сильный репертуар прошлого — от „Близнецов" Плавта, „Комедии ошибок" Шекспира, „Тартюфа", „Мнимого больного", „Лекаря поневоле" Мольера, „Благочестивой Марты" и других пьес Тирсо де-Молины, „Ревизора"

Гоголя—до драм и трагедий, в роде „Короля Лира“, „Жизнь есть сон“ Кальдерона, „Рюи Блаза“ Гюго, чтобы в этом убедиться. Впрочем, вопрос этот связан с особенностями уже не литературного а театрального искусства, и нам нечего сейчас на нем останавливаться *.

События и действия наблюдаемой нами живой жизни представляются нам путаницей, когда мы не можем установить их логической связи. Мы сравниваем их круговорот с калейдоскопом, имея в виду их пестроту и кажущуюся случайность их комбинаций. Но комбинации цветных стекол в калейдоскопе образуются не случайно. Точно также в литературном произведении изображаемые действия располагаются определенным образом в зависимости от ряда причин. Причины эти и в самом отношении художника к проблеме изображения действия — и в выбранных им действующих лицах. Мы видели, что в процессе создания произведения исходным пунктом едва-ли не чаще, чем действия, положения — являются именно образы лиц — будущих героев и героинь писателя. На приемах создания этих действующих лиц мы и остановимся.

III. СОЗДАНИЕ ЛИЦ.

Если вообще поэтический мотив можно определить, как простое предложение, то ясно, что подлежащим этого предложения чаще всего явится человек, центральный, а по временам и единственный пункт всех устремлений поэтического искусства. Литературное произведение представляется нам трудно мыслимым без „героев“, без действующих лиц, к какому бы из трех традиционных видов оно ни относилось. В лирике — данным или подразумеваемым подлежащим, героем — для нас является сам поэт, раскрывающий с той или иной стороны область своего внутреннего мира. В эпосе— один или несколько героев обязательны; обыкновенно один выдвигается, как носитель основного замысла, на первое место, а другие располагаются в различных к нему отношениях; нам рассказывают об их действиях, вводят нас в сокровенные побуждения их, чувства и мысли, описывают их внешность, обстановку, среди которой они живут и действуют, среду их создавшую, начиная порой от родителей и отдаленных предков героя. В драме только они одни—действующие

* К вопросу, затронутому здесь, я намерен еще вернуться.

лица—и стоят перед нами: мы слышим их слова, узнаем об их действиях, по словам их и действиям судим об их внутренней сущности, дополняя свои впечатления тем, что сочтет нужным сообщить автор в своих ремарках, если таковые имеются. Одним словом, мы почти не выходим за пределы человеческого мира, очень похожего на реальный, человеческий мир, и в то же время не являющегося простым повторением или отражением реального: в фиктивности этих человеческих образов мы, за немногими исключениями, не сомневаемся—и в то же время эти призраки по временам приобретают для нас бо́льшую реальность, чем окружающие нас живые люди, мы считаемся с ними, как с подлинно существующими или существовавшими, воспринимаем себя и других в формах, созданных творческим воображением поэта. Нетерпеливые читатели осаждают дом Ричардсона, чтобы узнать от него или его домашних, жива ли Кларисса Гарлов, героиня его обширного и еще недописанного до последней главы романа*; к могиле несчастного Вертера отправляются поклонники, готовые последовать его примеру; пруд, где утопилась Карамзинская Лиза, монастырь, связанный с воспоминанием о ней, становится предметом такого же внимания, как позже скамейка в Орловском саду, где другая Лиза, Калитина, сиживала с Лаврецким. Эти наивные выражения непроизвольной веры в реальное бытие поэтических героев—типичны, может быть, для определенного общественного возраста; но и более зрелое общество не перестает по-своему галлюцинировать литературными образами, то повторяя их слова, то сознательно или бессознательно воспроизводя их действия, радостно или огорченно замечая их присутствие в окружающей среде, мечтая об их появлении, об их реальном воплощении. Героиня Флобера (г-жа Бовари) оказалась прекрасным обобщением: она и в русской литературе нашла бы себе немало предшественниц и сестер по духу, начиная от Софьи Фамусовой, воспринимающей жизнь сквозь призму чувствительных романов (в роде романа г-жи Крюднер „Валерия“) и Татьяны Лариной, „воображающейся“ Клариссой, Юлией, Дельфиной и продолжая другими—забытыми или затерянными в художественной и мемуарной литературе, действительными или возможными читательницами средины и второй половины прошлого века. Вот в неуклюжей и мрачной квартире Петербургского дома, где углы и простенки поросли каким-то черным мохом, а из окон виднеются только грязные крыши с бесчисленным множеством труб — некая Наташа, создание русской писательницы 50—60-х гг., кроткая супруга

* По русски об этом рассказано у А. В. Дружинина, Соч. т. V, стр. 7—13.

пожилого и хмурого чиновника Ивана Матвеича, за которого она выдана прямо с пансионной скамьи — вдруг, за чтением В. Скотта, разрывая „неволю жизни этой тесной", переселяется в новый, блистательный мир. „Она чувствовала так живо все радости и страданья героев и героинь романа („Айвенго"), что иногда воображала себя на месте Ребекки и мысленно вскакивала на окно, готовая броситься, если приблизится к ней свирепый Бриан де Буагильбер". Старая горничная кажется ей неумолимой дуэньей, а мальчишка в казакине с красными сердечками—красивым, преданным пажем. „Прочитав „Ламмермурскую Невесту", она три дня ходила в странном состоянии духа; казалось, она ничего не слыхала и не понимала, преданная одной мысли, и только по временам повторяла: „я не стою лучшей жизни". А за В. Скоттом—Купер, уводящий ее к могиканам дикой Америки, а еще дальше—Бальзак, Жорж Санд*. Сколько раз принимали живую плоть и душу призраки Индианы, Валентины и Лелии, залетев под русское небо с 30-х годов XIX-го в.!

И так же точно сживаются со своими героями авторы, эти первые читатели собственных произведений. „Никто не может верить в реальность описанного мною, читая мое произведение, с такою силой, с какою я верил в описанное, когда писал", говорит об одном из своих романов Диккенс. Бомарше, оправдываясь от упреков в тривиальности диалога своих комедий, указывает, что он только записывает то, что говорят ему созданные им лица. Писемского мучают образы его лиц: для того, чтобы спать спокойно, он должен заглушить сознание основательной выпивкой: „они—вот те, о ком я вам читал не дают мне спать. Стоят вокруг меня и предо мной всю ночь и смотрят, и живут, и не дают мне заснуть", жалуется он А. Ф. Кони, после чтения драмы „Боевые Соколы". Бесконечное количество таких примеров. Бесконечным разнообразием наделен как будто бы этот мир, создаваемый человеком по своему образу и подобию, существующий и не существующий одновременно. Разнообразны они и по своей внешности, и по своему внутреннему содержанию, и по точкам зрения на них их создателей, и по своему воздействию на читателя, по месту, занимаемому ими в произведении, по национальности, возрасту, социальному положению — по тем способам, которым писатели нас с ними знакомят и судьбой их заинтересовывают. Но разнообразие это имеет, однако, свои границы. В области создания действующих лиц мы отметим то же, что и в области выбора сюжетных схем. Личный почин и здесь ограничен традицией; личная инициатива и здесь, как и в других случаях,

* „Мелочи жизни", роман Н. Станицкого (А. Я. Панаевой), Спб. 1854, 231—233.

проявляется не столько в изображении, сколько в выборе, в комбинации, в новой манере сказать старое или общедоступное.

И подобно словарям поэтических сюжетов, могут существовать (и существуют) словари поэтических персонажей: повторяемость и здесь отметили давно, и еще Гончаров прекрасно сказал о „духовном наследственном сродстве, какое намечается между творческими типами художников, начиная с Гомеровских, Езоповских, потом Сервантесовского героя, Шекспировских и проч., и проч.—до типов нашего Пушкина, Грибоедова и Гоголя включительно". „Этот мир творческих типов—продолжает Гончаров—имеет как-будто свою особую жизнь, свою историю, свою географию и этнографию, и когда-нибудь, вероятно, сделается предметом любопытных историко-философских и критических исследований. Дон Кихот, Гамлет, Леди Макбет, Фальстаф, Дон Жуан, Тартюф и др. уже пробудили, в созданиях позднейших талантов, целые родственные поколения подобий, раздробившихся на множество брызг или капель. И в новое время обнаруживается, например, что множество современных типов, в роде Чичикова, Хлестакова, Собакевича, Ноздрева, и т. д.—окажутся, разнородностями разветвившегося генеалогического дерева Митрофанов, Скотининых и, в свою очередь, расплодятся на множество других и т. д. И мало-ли что открылось бы в этих богатых и нетронутых рудниках!"

Пожелание Гончарова теперь как будто-бы выполнено, по крайней мере, для многих „творческих типов" западно-европейской литературы. Изучено потомство Эсхиловского Прометея, от древнегреческой драмы до драматической поэмы Шелли, и далее—вплоть до Шпильгагена, с его Лео, и Гауптмана. Остается только приписывать к генеалогической таблице новейших Прометеев—Ивана Жилькэна, Андре Жида, Вячеслава Иванова. Установлены родословные Фауста, Дон Жуана, Тристана и Изольды, Сатаны, Иванушки дурака, Тартюфа или Гарпагона... Конечно, в богатых этих „рудниках" открылось много нового и интересного. И однако, сейчас же приходится сделать существенную оговорку: большинство этих исследований остается не столько историей типов, сколько историей сюжетных схем. Эсхиловский Прометей оказался неповторяемым—даже в тех произведениях, которые не шли дальше попытки несколько „модернизовать", приблизить к пониманию современного зрителя или читателя суровый нечеловеческий образ Эсхиловского героя. Фауст сходным образом заключает свой договор с чертом и в народной книге конца XVI-го века, и в трагедии Марло, и в трагедии Гёте и, например, в поэме Ленау, но общие черты во внутреннем содержании Фаустов этих трех хотя бы поэтов отыскиваются

с трудом и не без некоторых натяжек. Они не идут дальше сходства „основной идеи"—но и эта „основная идея" в новом воплощении и для творящих, и для воспринимающих звучит совсем по иному. Только иронически Гамлет Щигровского уезда назван именем шекспировского принца—и равным образом, все попытки обратить Ивана Карамазова в русскую вариацию Фауста скорее затуманили, чем прояснили для нас облик героя Достоевского. Разумеется, и эти попытки интересны для истории читательских восприятий: в них с одной стороны—стремление подчеркнуть значение романа Достоевского, как создания не только с национальным, но и с мировым значением, а с другой—обычная тенденция уяснить себе размеры недостаточно осознанного явления, изучая его сквозь призму своих восприятий другого явления, представляющегося достаточно ясным со стороны своего исторического смысла; но ничего обязательного для других читателей романа они в себе не заключают и заключать не могут. То же самое пришлось бы сказать и относительно других образов мировой, т. е. европейской литературы. Конечно, случаи сознательного или бессознательного повторения остаются и здесь, и общеизвестно, например, что скупец Мольера почти дословно повторяет многие чувства и мысли из речи скупца древне-римской комедии. Сохраняет свою поучительность также факт обращения в определенный литературный период именно к тем, а не к другим персонажным схемам: тщетно было бы искать Тристана и Изольду, хотя бы под псевдонимами, на страницах натуралистического романа второй половины XIX-го в., или Прометея в роли героя французской классической трагедии XVII-го века; зато вполне естественно находить Прометея у поэтов эпохи бури и и натиска, рядом с Фаустом или Агасфером—или, например, Психею античной сказки у драматурга и у романиста, примыкающих к символическому течению. Однако, и в этих случаях показательными явятся не данные, свидетельствующие о сохранении типа во всем его составе, а данные, обнаруживающие его разложение, видоизменение, переработку. Критика любит выставлять новейшему поэту, взявшемуся, например, за Эдиповскую драму—что его Эдип весьма далек от античного, т. е. от того Эдипа, который под влиянием школьных истолкований осел в ходячей традиции: тем не менее, эта самая критика упрекнула бы поэта в отсутствии творческой самостоятельности, если бы он ограничился только послушным воспроизведением традиционного образа. И второй свой упрек она сделала бы с полным основанием. Повторения едва ли нужны для других целей, кроме узко-педагогических; они невозможны для всякого поэта, которому есть что сказать, которым его время пользуется,

как своим рупором. Как в области сюжетов, так и в области действующих лиц приходится отмечать повторения не на всем широком поле мировой литературы, а в более узких кругах—в кругу определенного литературного стиля, вырабатываемого определенной культурной эпохой, и еще уже—у известной писательской группы, в творчестве одного какого-нибудь писателя. Так Тургенев, с половины 50-х годов нащупывая образ новой героини и, от „Переписки", к „Фаусту", от „Фауста" к „Асе"—и далее к „Накануне" естественно наделяет некоторыми общими чертами образы героинь всех этих произведений, давая временный итог своих исканий в Елене: временный потому, что известные черты Елены повторяются позже в пределах его же творчества, например, у Марианны или у героини „Порога". Так Лесков, например, ищущий „праведников" в горестной неразберихе наблюдаемой им русской жизни, несколько раз, варьируя бытовой фон и детали сюжетов, повторяет образ вдохновенного бродяги, от „Овцебыка" (1863) до „Шерамура" (1879) или „Фигуры" (1889), не называя многих других. Известно далее, что образ Тургеневской Елены не стоит одиноко в русской литературе 50—60-х гг.: параллелями к этому образу полна русская беллетристика эпохи „бури и натиска", вырабатывающая новый романтический идеал героини, стремящейся к свободе и активной жизненной деятельности: вполне законно сопоставлять Елену Стахову с образами ее сестер—которых мы найдем не только в русской, но и в западно-европейской литературе того же стилистического пошиба. Зарождению образа Елены у Тургенева и аналогичных ему образов в русском романе 60-х годов предшествовала подготовительная работа писателей предшествовавших десятилетий: пересматривая созданные ими женские портреты, мы, несомненно, найдем следы тех же исканий, тех же нащупываний типа, какие наблюдаются и в творчестве самого Тургенева. Но едва ли приведут к чему-либо полезному поиски предшественниц Елены, например, в русской литературе XVIII-го века или еще раньше. Может быть, целями педагогической наглядности можно было бы оправдать, например, сравнение так наз. Даниила Заточника с „лишними людьми" Тургенева: серьезного значения эти и подобные им сопоставления не имеют.

За пределами намеченных кругов повторяются только схемы—не типы, а общие очертания возможных типов. Чем они проще, тем сходство заметнее; спесивый неизбежно будет ходить надуваючись и „задирать нос кверху"; обжора во все времена будет об'едаться, хвастун всегда будет приписывать себе небывалые подвиги и т. д. Немудрено, что хвастливый воин древне-римской

комедии, Пиргополиник, иными чертами напомнит Шекспировского Фальстафа или Пикрошоля из „Гаргантюа“ Рабле, что Кантемировский Критон, при всей своей отвлеченности, может привести на мысль позднейшего Иудушку Головлева, или что основные „типы“ итальянской комедии масок пройдут по всем европейским литературам. Повторение таких схем неизбежно: однако, самая схематизация в области действующих лиц труднее, чем в области сюжетов; в иных случаях она не только трудна—но и недопустима. Если с грехом пополам удается свести многосложную канву новейшего романа к схемам народной сказки—то едва ли возможно, путем такого же „скелетирования“ увидеть в Анне Карениной или Раскольникове действующих лиц народного анекдота или предания, даже если бы мы нашли в последних сходные с романами Л. Тостого и Достоевского мотивы. Нет персонажей, живущих на всем пространстве мировой литературы, хоть и прерывистой, но повторенной жизнью. И по очень простой причине.

Самая проблема изображения человеческих характеров не изначальна в литературном искусстве. На уроках словесности в средних школах писали, а, может быть, и сейчас пишут характеристики Ивана Дурака или Ильи Муромца. Эти характеристики в доброй своей части измышление, если не самих учеников, то их учителя, личным творчеством восполняющего пробелы былин и сказок, или же их учебника. Нельзя говорить о характере сказочного Ивана Дурака: у него нет характера. Нельзя говорить о нем и как о типе, по крайней мере, в том смысле, какой связываем мы со словом „тип“, говоря о героях Гоголя или Диккенса. Действующие лица в литературных произведениях не изначальны с тем содержанием, какое привыкли мы находить в лицах современного романа и драмы. Можно наметить (конечно, лишь приблизительно) несколько стадий в их сложении: эти стадии связаны с периодами развития литературного стиля во всей его совокупности: но сейчас будем говорить только о приемах создания лиц.

Древнейшая стадия представлена, например, народной сказкой и героическим эпосом, насколько мы можем судить о его первичной форме по находящимся в нашем распоряжении позднейшим переработкам. Здесь—действующие лица только вершители действий, позднее носители каких-либо определенных свойств, но о характеристике их не может итти и речи. По определению современной психологии*, характером называется „совокупность свойственных данному лицу наклонностей, преимущественно основных“; эта

* А. Лазурский. Очерк науки о характерах. Изд. 2-ое, Спб.

совокупность не интересует автора сказки, и действия его героев не об'ясняются их наклонностями. Точно также не интересуют его и душевные состояния действующих лиц: он не пускается в их анализ, иногда их не отмечает вовсе, позднее лишь констатирует, в традиционных, неизменно повторяющихся и чисто условных формулах. Русская народная сказка, особенно авантюрная, поздний продукт, испытавший влияние и других видов устного творчества и книжной литературы: но и она дает достаточно иллюстраций к сказанному. Из состояний сознания она останавливается как-будто бы на волевых процессах: но поскольку решения и действия героев зависят не от них самих, а отчего-то вне их стоящего, их личная воля остается всегда на втором плане. Круг чувств, испытываемых героями, очень ограничен: горе, печаль, гнев, любовь, радость—для всего этого заготовлены клише, изображающие, прежде всего, внешнее, физическое выражение состояний. Героя постигает беда: его резвые ножки подломилися, его белые ручки подрогнули, ясные его очи смотреть не могут, катятся слезы горючие, идет домой—шатается, да горючими слезам обливается. Изображается любовь: „отуманила его любовь горячая", „так полюбили друг друга, что и расставаться не хотелось", „один без другого ни одной минуты жить не могли". Горе сменяется радостью: героиня — „чуть не прыгнула от радости, стала его целовать-миловать, крепко к сердцу прижимать" и т. д. К сожалению, даже и эти примеры уже носят печать стилистических влияний со стороны. В чистой своей форме сказочный стиль не идет дальше простого констатирования одной какой-либо наклонности (лиса — хитрая, волк — жадный и т. под.), одного какого-нибудь чувства (обрадовался—рассердился—опечалился). В область этого стиля не входит и ознакомление нас с душевным складом действующих лиц до начала их действия, а также с их внешностью: герой—просто удалец—добрый молодец, а если о нем сказано, что он „дурак" — это вовсе не значит, что он глуп на самом деле. Лишь позднее явятся внушенные развивающейся лирикой попытки физического портрета: очи ясные, как у сокола, брови черные, как у соболя, краше солнца, ясней месяца, краше цвета алого, белей снега белого и т. под. Увидеть такую героиню нельзя, да это и не существенно: все равно, ее „ни вздумать, ни взгадать, ни пером описать". Охотнее говорят о впечатлении, производимом этой внешностью на окружающих: „кто ни взглянет — старик-ли, молодой-ли, всякий без ума влюбится". Но для слагателя сказки

важно не то, чтобы слушатели заинтересовались этой неописуемой красотой самой по себе—а то, какую помощь окажет эта красота разрешению основной художественной проблемы, которую он себе ставит: проблемы изображения действия.

В героическом эпосе внимания к лицам уже гораздо больше. Это внимание сказывается уже хотя бы в том, что каждое лицо выступает на сцену с определенным именем и с метким обозначением одного какого-либо основного своего качества, выраженным посредством постоянного эпитета. Правда, это качество не меняется, как известно, в зависимости от перемены положения или поступков героя. Одиссей остается хитроумным даже тогда, когда он проявляет явную несообразительность, а о быстроте ног Ахилла нам напоминают и тогда, когда, как мы знаем, он сиднем сидит в своей палатке. Но не в этом дело: лицо — сделалось носителем определенного качества, достигающего в нем сверхчеловеческого развития: героем и может быть тот, у кого это качество особенно ярко. Это повод приписать своему герою все действия, в которых такое качество выражается. Полутонов, переходов от одного состояния к другому—в принципе не должно быть: сказано—сделано, сердце истинного героя недолго вращается „средь двух мыслей", и рефлектирующий герой немыслим в произведении, сюжетом которого является междуплеменная борьба. Герой — идеал храбрости и отваги, мудрости и красноречия, вежества и куртуазности: он остается героем во всех случаях жизни, даже тогда, когда он выходит из лесу нагишом, весь безобразно облепленный морской тиной: автор и здесь увидит в нем не чудовище, а царственного льва, выходящего на добычу. Потому что он много выше обыкновенных людей, он полубог, и от этого так блистателен и так несложен. Второстепенные лица—так же несложны, как он, и их роль — либо чисто бутафорская, либо динамическая: быть пружинами, приводящими в действие те препоны и те подкрепления, которые встречает герой на своем пути.

Лицо — сделалось носителем определенного свойства: суть опять не в этом свойстве самом по себе, а в действиях, им вызываемых, но и это — уже известный прогресс. Дальше этого дело не пойдет, да и эта ступень достигнута только в немногих дошедших до нас памятниках героического эпоса *. Чаще мы видим полную беззаботность слагателей насчет установки прочного соотношения между „наклонностью", характеристической чертой

* Само собой разумеется, что „Илиада" и особенно „Одиссея"—в их нынешнем виде — лишь отчасти могут служить иллюстрацией сказанного.

лица и его действиями: благочестивый Илья Муромец, благодушный Владимир—красное - солнышко, герои „Нибелунгов" полны как будто бы противоречий в своем внутреннем мире: но эти противоречия об'ясняются не только тем, что отдельные слагатели не согласовали своих песен друг с другом, но, главным образом тем, что первична проблема изображения действия и вторичен вопрос о его мотивировке. Это положение дела продолжается очень долго. Разумеется, драматическому виду поэзии не суждено получить в границах этого периода сколько-нибудь широкого развития: но возможность драмы—лиро-эпического произведения в диалогах — не исключена, и диалогические песни Старшей Эдды с одной стороны, и трагедии Эсхила с другой это подтверждают. Историки греческой литературы говорят, правда, о характерах у Эсхила: но из того, что они говорят об этом, ясно, что о характерах в подлинном смысле слова у великого греческого трагика не может быть и речи. Образы Этеокла, Клитемнестры, Ореста, Электры — все они запечатлены одной господствующей чертой—суровости: но достаточно сопоставить—как это не раз и делалось, например, Ореста Эсхиловской трилогии с его последующими воплощениями в той же греческой драме, чтобы увидеть, когда и у кого намечается действительная постановка проблемы изображения характеров.

Теоретическую попытку разобраться в проблеме характеров сделал в европейской литературе, как известно, впервые Платон—но его учение о характерах, равно как и классификация их, интересные для понимания его философских воззрений об отношении души к телу, стоят вне прямой связи с разработкой проблемы в литературном искусстве, и поэтому нам нет нужды на них останавливаться. Уже по расчищенной, готовой дороге вслед за Платоном и вслед за развитием драматической литературы V века шли ученики философа-идеалиста—Аристотель и Теофраст. Первый в своей „Поэтике", между прочим, остановился на свойствах, приличных изображению поэтических характеров: „действующее лицо будет иметь характер вообще, если в речи или в действии обнаружит какое-либо направление воли (не изображают характера те из речей, в которых не ясно, что́ кто-либо предпочитает или чего избегает, или в которых даже совсем нет того, что говорящий предпочитает или избегает)". Для того, чтобы говорить это, нужно было иметь перед собой Софокла, Эврипида, Агатона и целый ряд других, утраченных для нас памятников греческой трагедии; нужно было, повидимому, видеть и произведения знаменитых художников-портретистов, подражать которым Аристотель рекомендует поэту в той же главе, где он говорит о характерах (XV). От изображения

характеров он требует благородства, соответствия внешним данным лица (полу, возрасту), правдоподобия и последовательности: пожелания, которые станут позже законом и которым не удовлетворяла уже современная Аристотелю литература. Важно то, что проблема поставлена и разрабатывается уже теоретически: обыкновенно, это обозначает, что практикой уже накоплен достаточный материал для размышления. Отныне герой уже не будет носителем одного какого-либо свойства: если одно и останется преобладающим, возникнет возможность рядом с главной различать и побочные черты, да и самые свойства наблюдать в гораздо большем разнообразии, чем это имели мы, например, в архаическом эпосе или в трагедии Эсхила. Рядом с этим откроется интерес к душевным состояниям, не только в их статике, но и в их переходах, изображаемых с психологической постепенностью. Вместо героев, рассчитанных „на один аспект" — явятся герои, чуждые статуарной застылости; вместо масок — лица, с живой мимической игрой, которую можно увидеть, за которой нельзя не следить. Пройдет еще некоторое время, и растущий интерес к проблеме характеров заставит перейти от героического к обыденному, пошлому: характеристики Теофраста, может быть и неудовлетворительные, как опыт классификации характеров, также, вероятно, явились итогом не только наблюдений автора над афинской современностью VI-го века, но и его начитанности в художественной литературе. Тридцать портретов, собранных в его книге, почти исчерпывают репертуар комических ролей, однако, только мужских, и дают превосходное представление о результатах разработки проблемы характера в древне-греческой литературе. Без особой последовательности перед нами проходят портреты лицемера, льстеца, болтуна, грубияна, разносчика новостей, нахала, скупца, навязчивого, рассеянного и т. д. В отдельных местах цель достигнута: удалось схватить черты, действительно вечно присущие определенной категории характеров, выработать схему, которая сохранит свое значение на долгие времена, независимо от местного колорита, лежащего на ней самым прозрачным налетом. Разве не имеет, например, злободневности и для нас следующий очерк „разносчика новостей": „Встречась с приятелем, он тотчас строит веселую, улыбающуюся физиономию, спрашивает: „Ты откуда? Ну? А что нового?—Тот ответит, он перебьет: „Неужели ты ничего поновей так и не знаешь? Продолжает в том же духе: „Разве известия плохи?" и не дав ответить, обращается к нему: „Что ты врешь? Ты ничего не слыхал? Значит, мне можно угостить тебя новостями?— Ими, видите-ли, ему удалось раздобыться то от

солдата, то от сына флейтиста Астия, то от пришедшего прямо с поля сражения подрядчика Ликона — людей, сообщивших такие известия, нельзя, разумеется, изобличить во лжи. Он ссылается на них и рассказывает, как Полисперхонт и царь разбили Кассандра на голову и живым взяли в плен.—Да сам то ты веришь этому,— задают ему вопрос.—Да, отвечает: об этом трубят по городу, слух растет, об исходе сражения все говорят одинаково, заварилась страшная каша... Это он заметил по вытянутым лицам правительственных чиновников. Ему передавали также, что у них в Пританее живет тайно особа, четыре дня как приехавшая из Македонии и знающая обо всем этом". Македония, Пританей, Кассандр—суть не в этом для портретиста: выдвинуты черты, позволяющие сразу почувствовать близость этого афинянина IV-го века не только к Вестниковым и Звоновым русской сатиры XVIII-го века, но и ко всем другим их собратьям, уже крепко обросшим бытовыми, классовыми, индивидуальными особенностями в литературе XIX-го века.

Эти особенности—детальные черты—пока не нужны. Древнегреческая литература известна нам только в отрывках без общей связи: древне-греческая бытовая комедия нам известна сравнительно мало, несмотря на римские переводы и переработки, несмотря на счастливые случаи неоднократных воскрешений растерзанного временем Менандра и других. Литературе новых народов Европы во многом пришлось начинать сначала и повторять путь, уже пройденный античностью. В памятниках позднего эпоса, особенно в рыцарском романе, литература средних веков подходила порой довольно близко к проблеме характеров и на свой риск ее разрешала. Отдельные наблюдения над душевными наклонностями накоплялись в пословице, в новелле, в драме; человеческая душа изучалась в таких, лишь косвенно сродных искусству поэзии отраслях словесности, как церковное поучение. Важная роль в этом же отношении выпала на долю аллегорической драмы (моралите), по временам прямо дававшей схему для будущей классической комедии характеров. Многое было дано уже в готовом виде, и не даром в средневековых латинских энциклопедиях попадались цитаты из Теофраста. Несколько раз средневековье поворачивалось к античности, пока не наступил решительный поворот, называемый Возрождением, поставивший перед художниками всех искусств задачу изображения человеческой личности во всей ее красоте и силе. В итоге превращений средневековой драмы явилась Шекспировская трагедия, средневековая новелла поднялась на высокую ступень в „Декамероне", из пародии на рыцарский роман—вышел „Дон Кихот" Сервантеса: целый ряд опытов психологического обобщения, признанных много лет спустя

гениальными и заслуживающими подражания. У преемников Боккачьо вновь берет верх над характерами фабула и декоративные подробности; Сервантес остается без последователей своего мастерства; драматическая литература, разрастаясь, становится верховным видом поэзии—и под властью классического стиля надолго выберет себе проблему изображения характеров, как основную, и столь же типичную для нового стилистического круга, как для предыдущего—проблема изображения действия.

Буало через Горация старается вторить Аристотелю; Лабрюйер через десять с небольшим лет после „Поэтического искусства" выступает с книгой, исходным пунктом которой послужили „Характеры" Теофраста. В обществе господствует необыкновенное увлечение литературным портретом; портретный жанр скоро станет господствующим и в живописи. В поэтике учение о характерах в общем то же, что у Аристотеля, но с поправками в духе строго рационалистической концепции поэтического творчества и нормативного направления теории. Предмет поэтического изображения—человек, и только он один: природа, о которой твердит Буало—это человеческая природа, и ее то необходимо изучать, воспроизводить, руководствуясь вдохновением, здравым смыслом и примером античности, показавшей, что значит правда и верность изображения. Нет надобности ни приукрашивать эту природу, как это делали „précieux", ни ставить ее на ходули (чему не чужда старая трагедия, и сам Корнель), ни писать на нее безобразные карикатуры („burlesquès"). Не должно подчеркивать в ней исключительное, временное, случайное, суб'ективное: вечная правда должна быть целью художника, и она одна делает нам близкими и понятными людей всех времен и народов. Нужно считаться, конечно, с теми общими представлениями, которые связаны у читателей с именами великих героев легенды и истории: нельзя представлять Катона щеголем и Брута—волокитой; нужно учитывать временные и местные различия, но постольку, поскольку не следует анахронизмами и недоумениями отвлекать воспринимающих от внутренней сущности, одинаковой во все времена, поскольку не следует создавать противоречий между внешностью и замыслом. Итак, характеры должны быть правдоподобны, разнообразны, занимательны, неизменны (нелепо было бы, если бы, например, Тарас Скотинин после об'явления страсти своей к свиному роду, показался-бы вдруг философом и начал умничать) и разумеется, возвышенны, поскольку речь идет о трагедии и эпосе. Разделение действующих лиц на „положительных" и „отрицательных", столь популярное у нас в школьном обиходе, внедрено в умы более всего классической поэтикой, после Буало постепенно разменивавшей

на ходячую монету. Практика нашей жизни и нашей поэзии как будто такого категорического разграничения не допускает; это не мешает школьным судьям выносить безапелляционные приговоры насчет какого-нибудь Рудина или Евгения Онегина. Положительное или отрицательное лицо Онегин? С точки зрения школы—отрицательное, и напрасно автор пробует взять его под свою защиту („Зачем же так неблагосклонно вы отзываетесь о нем?..): автора не слушают.

Но при этом отвлечении всего временного, случайного, преходящего—что неминуемо должно было получиться, особенно у поэтов второго и третьего ряда? То самое, в чем с излишней поспешностью критика, начиная с XVIII-го же века обвиняла и первоклассных мастеров французского классицизма: отвлеченная схема, олицетворенная идея. „Романисты и трагические поэты рисовали"—говорит один из новейших историков французской литературы—„не индивидуумов с мясом и костями, а моральные состояния. Действующие лица как-будто не имеют тел. Человек лишается всего, что в нем есть индивидуального, чтобы выделить элементы, наиболее общие. Изгоняется все, что может определить положение личности, как во времени, так и в пространстве". Считаясь с несомненным пристрастием этого отзыва, необходимо согласиться с ним в общем: он правильно указывает тот предел, к которому должна была притти классическая поэзия, и за которым она перестала удовлетворять даже своих постоянных потребителей. Буало говорил о разнообразии характеров: позднейшая теория подчеркнет необходимость изображения в них одной господствующей страсти: „характер не что иное есть, как страсть, управляющая беспрестанно умом и сердцем; как то в трагедии—гордость, любовь, мщение; в комедии—скупость, тщеславие, ревность, пристрастие к игре и проч. „Комедия особенно охотно сосредотачивалась на анализе одной склонности: вспомним заглавия пьес, начиная от „Лжеца" Корнеля и продолжая комедиями Детуша („Хвастун", „Рассеянный", „Мот", „Неблагодарный" и т. п.) вплоть до „Злого" Грессе (1745), от которого начинается явный поворот в новую сторону. Личный темперамент не допускал у отдельных представителей стиля этой отвлеченности, принципиально общепризнанной: снабдив своих лиц самыми „общими" именами, Лабрюйер, не мог удержаться в роли холодного наблюдателя и слишком очевидно писал свои портреты с натуры, отмечая внешнее выражение страстей, живописное и конкретное вместо абстрактного и чисто-психологического. Так случалось и с другими одаренными воображением и наблюдательностью; писатели менее даровитые строго следовали теории, изготовляя на нее бессознательные пародии.

Между тем, и в теории явилось учение о придаточных характерах, составляющих часть характеров главных: так, „самолюбие сопряжено бывает с подозрением, с непостоянством в приязни, которую начинает и прерывает по своим выгодам; в любви находим ревность, иногда и жестокость“ и т. д. На практике туго осуществлялись эти пожелания: но практика к половине XVIII-го века требовала вообще решительных перемен, и в 50-х годах Дидро открыто поставил вопрос о необходимости изображать не характеры, а общественные положения (conditions). „До сих пор“, говорил он, „главным делом в комедии был характер, общественное положение было чем-то случайным; теперь на первом плане должно быть общественное положение, а характер станет элементом случайным. Характер служил основой всей интриги, приискивались вообще такие условия, при которых бы он ярче обнаруживался... Отныне в основу произведения ляжет общественное положение, его обязанности, его преимущества и невыгоды. По моему мнению, этот источник гораздо обширнее по об'ему и плодотворнее, чем источник характеров“. Вместо скупого, рассеянного, тщеславного, ревнивца—он рекомендует изображать финансиста, писателя, коммерсанта, отца семейства, судью и т. д. Выдвигается, между прочим, и дидактическая полезность замены характеров положениями: если характер сколько-нибудь шаржирован, зритель сможет всегда сказать себе, что изображение с ним не схоже; но он не сможет отрицать того, что изображаемое положение—его положение, он вынужден будет относить к себе то, что слышит со сцены...—Это не так уж наивно, если мы вспомним купцов, жаловавшихся у нас на Островского, и другие подобные случаи („честь сословия задета“). Практика оказалась самому Дидро не под силу. Литература от этого не пострадала: еще до него, в комедиях Данкура („Шевалье по моде“, „Модные мещанки“), Лесажа („Тюркаре“) и др., в слезной комедии одновременно с ним—драматическая литература повернула на путь, по которому пошли и авторы нового романа. Своими рассуждениями Дидро лишний раз обратил внимание на зависимость душевного склада человека от той профессии, которой он занимается, от той среды, в которой он вырастает и живет и т. д. Было время, когда и эти истины звучали, как откровение, и нуждались в развитии и доказательствах.

Дальнейшим шагом было признание зависимости характера и от общенационального склада, являющегося выражением всего бытового строя в условиях определенного места и времени. После этого изображение общечеловеческих характеров должно было уступить место изображению национально-бытовых типов. Основываясь

на обычном определении слова тип (форма, в которой наиболее полно выражены качества ряда родственных форм), мы широко применяем это слово в литературной критике и жизненном обиходе, безразлично говоря о типах Шекспира и Расина, Гоголя и Достоевского, Байрона и Диккенса: лишь изредка у отдельных критиков делается попытка несколько ограничить и уточнить понятие. Ограничение в самом деле необходимо, потому что простое читательское чутье слишком явно ощущает разницу между концепцией человеческой природы, напр. у Байрона и у Шекспира, или у Гоголя и Достоевского. Разница не только в том, что названные писатели принадлежат во всей совокупности своих творческих приемов к различным стилистическим группам—но в той частности их стилей, которая касается приемов создания ими действующих лиц. Если и у Расина мы имеем психологическое обобщение—то не следует забывать, что основною тенденцией художника при создании им героев здесь являлось тяготение к изображению характера в его вечной сущности, страсти—в ее освобожденном от узко-индивидуальных и бытовых особенностей виде. Напротив, у Диккенса или у Гоголя центр тяжести перемещается именно в сторону этих особенностей — местного и временного колорита, живописного фона, с которым фигура героя в их сознании неразрывно связана. Изображения этого последнего рода мы и будем называть типическими, отнюдь не настаивая на общеобязательности такого именно словоупотребления и пользуясь им просто за неимением под рукой более удобного термина. Поворот от изображения обобщенных характеров к изображению типов совершался в новой европейской литературе, между прочим в 30—40 гг. XIX века, неровно, скачками, какими всегда идет история литературных стилей, постоянно перекрещивающихся, перебивающих друг друга, набегающих друг ва друга, подобно волнам прибоя. О необходимости национального колорита заговорили романтики; из недр романтизма и вышло новое стилистическое течение, на место „характеров“ поставившее „типы“—но самим романтикам не удавалось, за отдельными исключениями, давать типические лица, и на первых порах в данной области мы не идем дальше некоторого изменения имен действующих лиц и перемены в изображении внешнего выражения их душевных движений. Напротив, область изображения будто бы сузилась: „Байрон понял только один характер, да и то только свой собственный“; действующия лица становятся для авторов поэтическими воплощениями их собственной личности, многократно повторенной под разными масками и псевдонимами, и за пределы собственного мира поэты как-будто перестают выходить. Стоит вспомнить, действительно, хотя бы „Рене“ Шатобриана, „Адольфа“

Бенжамена Констана, „Валерию“ Крюднер, наконец—„Чайльд Гарольда“. Роман и драма становятся сказкой, разсказанной писателем самим о себе, лирическим стихотворением, перенесенным в предметный, внешний мир современности или исторического прошлого. Второстепенные лица—либо также псевдонимы реальных знакомых автора, либо механические персонажи, необходимые для сюжетной динамики. У другой группы писателей мы, пожалуй, не найдем такого настойчивого проецирования собственной личности на весь изображаемый ими человеческий мир: но зато в их героях не откроем ничего нового (за исключением костюма, грима и проч.) по сравнению с предыдущим литературным течением. Таковы, напр., герои большей части романтических драм, особенно русских (Кукольник—Полевой). Но разные причины заставляют серьезно подумать о необходимости создания новых действующих лиц. И самому поэту чертоги собственной личности начинают казаться темницей, да и читатели, при всей любви к поэту, хотят и самих себя видеть героями литературного произведения. Но как создать этих „об'ективных“ героев? Мало гиперболизировать свое *я* до пределов, за которыми вопрос об автобиографичности сам собой отпадает („идеальный“ герой); мало допустить a priori, что собственная автобиография есть вообще „исповедь сына века“ и—следовательно, автопортрет типичен для всего поколения (Мюссе, Лермонтов). Об'ективирование дается с трудом: в частных случаях интересно наблюдать, как совершается на наших глазах, по мере роста произведения, процесс постепенного отделения автора от его героя („Евгений Онегин“). Есть еще один путь—контраста: за границами титанической личности поэта лежит, конечно, мир „маленьких“, простых людей, к которым, как к антитезе, направится художественное внимание. Научиться подмечать и изображать мимику и жесты простого, обыкновенного человека—не так легко: куда проще изобразить какого-нибудь Эдвина, после об'яснения в любви остолбеневшего на месте со сверкающими взорами, выбегающего из комнаты, как лев: прибежал домой, плащ на пол, дверь от удара ноги вдребезги. Молодые писатели вообще не умеют изображать физические движения страстей, заметил однажды Пушкин по поводу своего же „Бахчисарайского фонтана“. Тем более трудно было молодой литературе выучиться передавать внешние выражения страстей, волнующих душу обитателя, например, русского губернского города или помещичьей усадьбы 30-х годов. Нужно рассказать, напр., как помещица Анна Михайловна раздосадована негаданным появлением своего пасынка, деньги которого она давно уж мошеннически прибрала к рукам. Вот как представит этот момент русская писательница романтической школы:

„Антонина Михайловна вскрикнула, побледнела и непритворно схватилась обеими руками за спинку кресла, чтобы не упасть. Но испуг лишил ее присутствия духа на одно мгновение; прежде чем кто нибудь успел опомниться, бледность ее сменилась пурпуровым румянцем; ненависть, гнев и гордость, возмущение обманутым ожиданием, одушевили лицо ее тем страшным выражением, которое древние греки приписывали медузиной голове; она стиснула зубы, рванулась было к дверям, и вдруг остановилась".* Напоминания о медузиной голове одного достаточно, чтобы превратить Антонину Михайловну во что-то близкое к Леди Макбет, увидевшую перед собой тени убитых ею: богатая с виду „гамма" душевных состояний пропадает для нас, и мы отказываемся видеть в этой встревоженной фурии помещицу с именем Антонины Михайловны.

Соединенными усилиями группы писателей, русских и западноевропейских к концу 30-ых, к 40-ым годам обыкновенные люди возобладали над „высшими" натурами, возобладали и типы, не вытеснив, впрочем, автопортретов окончательно. Внутренняя жизнь человеческой души все чаще явится в литературе воплощенной в формы временные и местные. Станут учитывать все те своеобразные обнаружения человеческой души, которые обусловлены национальностью, социальным положением, профессией. Действующих лиц будут выпускать на сцену, так сказать, со штампом, который кладут на нее эти условия отстоявшегося, крепкого быта. Исходным пунктом может служить, конечно, натурщик: изображение не будет его портретом, потому что в процессе работы на первоначальный эскиз лягут однородные черты, собранные путем наблюдения целого ряда отдельных людей, близких друг к другу внутренне и внешне. В типе „нарочитый подбор известных черт, в силу которого изучаемая художником сторона жизни выступает так ярко, так отчетливо, что ее смысл, ее роль становится понятным всем". Д. Н. Овсянико-Куликовский предложил, как известно, для художников этого рода название „экспериментаторов". Но само по себе создание типических фигур еще не является художественным опытом, производимым с целью познания скрытых пружин, движущих жизнью, симптомов новых явлений, назревающих перемен** и т. д.: напротив, оно свидетельствует скорее о чуткости художника к статике, а не к динамике жизни. Оно может явиться и в результате того стремления

* Е. А. Ган, „Любинька" 1841. (Полное собрание сочинений, 1905, стр. 692).

** Д. Н. Овсянико-Куликовский, Гоголь, изд. 2-ое, СПБ 1907 стр. 44 и др. Я не имею в виду дальнейшими своими словами возражать против всей теории „наблюдения и эксперимента в искусстве"—что увело бы меня в сторону от прямой задачи.

к „беспристрастию и истине всецелой", какое покойный критик считал принадлежностью представителей „наблюдательного" творчества. В этом смысле нет разницы, напр., между Гоголем и Гончаровым: но различная концепция действующих лиц у названных писателей, с одной стороны—и Толстого и Достоевского, напр., с другой—не подлежит сомнению. Способность к меткому закреплению разрозненных наблюдений приводит к созданию известных стилизаций наблюдаемой действительности, вызываемых типическими фигурами: это свойственно не только Гоголю или Диккенсу, но и, напр., Горбунову в русской литературе, или Анри Моннье, создателю несправедливо забываемого типа Жозефа Прюдома во французской: и Горбунова, и Моннье едва ли мы отнесем к „экспериментаторам". Создание типических фигур требует не столько той интуиции, предрешающей деятельности известных чувств и мыслей, о которой говорит Д. Н. Овсянико-Куликовский по поводу Гоголя, сколько прежде всего, способности наблюдения и художественного запоминания. Результат может выйти во всеоружии, как Минерва из головы Юпитера: но может явиться и в итоге долгой и кропотливой работы собирания, которую мы можем иногда проследить. Так А. Доде сам рассказал нам о процессе постепенного сложения у него типа Нумы Руместана: в течение долгих лет в небольшую тетрадь под заглавием „Юг" заносятся в форме сжатых заметок впечатления от родного писателю края, от климата, нравов, темперамента, и от этой простодушной потребности лгать, которая идет от избытка воображения и так мало похожа на холодную и рассчетливую ложь жителей Севера. „Я собирал эти наблюдения всюду—прежде всего у себя самого, у своих близких, в своей семье, в воспоминаниях раннего детства, сохраненных чудесною памятью, где отмечается, отпечатлевается каждое ощущение, едва только оно испытано". Из этой тетради, свидетельствует А. Додэ, он извлек впоследствии и „Тартарена из Тараскона" и „Тартарена на Альпах", и „Нуму". Почти каждая черта в героях последнего романа подсказана действительностью: но иногда действительность давала образы слишком сложные—особенно для фигур второго плана: приходилось их упрощать, как это сделано было, например, с тамбуринистом Бюиссоном, послужившим моделью для музыканта Вальмажура в романе. Все прочие персонажи, от Нумы до Одиберты писаны с нескольких моделей—что не помешало читателям, по выходе в свет романа увидеть в главном герое изображение реального лица: некий Нума Бараньон, компатриот романиста, обиделся, протестовал, доказывая, что с ним ничего подобного не было (никогда не выпрягали лошадей из его кареты), а молва отыскала прототип Руместана в знаменитом Гамбетте

Обедая как-то с писателем, Гамбетта спросил его, подслушано или выдумано им характерное изречение героя: „quand je ne parle pas, je ne pense pas“, и когда Додэ отвечал, что это чистая выдумка—собеседник сообщил, что в совете министров один из его коллег, южанин из Монпелье, как раз сегодня заявил, что он думает только говоря: до такой степени правдивой оказалась изображенная писателем подробность. Так, подбирая разрозненные черты явления, писатель начинает постепенно угадывать интуицией то, что, существуя реально, не попало в поле его наблюдения: с создателями типических фигур это случается постоянно. О записной тетради Додэ мы узнаем из его рассказа: сохранившиеся записные книжки Гоголя знакомят нас отчасти с характером материала, в котором нуждается создатель типов. Ему необходимы черты, сообщающие образу местный, национальный и временный колорит: и вот Гоголь записывает технические термины охоты, рыбной ловли, карточной игры; для изображения губернатора делается запись „о делах, предстоящих губернатору“, о „местах, неподведомственных губернатору, но на которые он может иметь влияние“, о взятках, которые может брать губернатор, наконец, о „масках, надеваемых губернаторами“ и т. д. Типическое сказывается в одежде, в обстановке комнат, в употребляемой пище: всего нагляднее оно в речи действующих лиц—и поэтому так тщательно записываются местные и профессиональные слова и обороты, умелое пользование которыми в произведении сразу сообщит изображаемому лицу необходимый для замысла тон и окраску. Известно, как искусно пользовался возможностями диалога для обрисовки типических фигур другой писатель—Лесков, утверждавший, что главной задачей при изображении типов должно быть уменье овладеть голосом и языком героев и „не сбиваться с альтов на басы“. Немудрено, что в целом ряде своих произведений он дает нам типические фигуры, изображенные только путем передачи их языка: в „Полунощниках“, например, мы только слышим действующих лиц, их не видя, и этого нам довольно. Очевидно, что для создания типов недостаточно одного только знания человеческой души по немногим ее образцам или по глубокому личному переживанию: необходимо собирание фактов, внешний бытовой опыт, в иных случаях достающийся с большим трудом. Вспоминается, например, Помяловский, пропадающий в кабаках и вертепах Сенной в обществе „бывших людей“, у которых он выпытывает за бутылкой водки их прошлое, психологию которых он наблюдает и изучает на месте—для большого задуманного романа, так и не законченного, быть может, отчасти и потому, что подобный эксперимент не прошел для художника бесследно.

Сходные бытовые условия дают материал для близких друг другу наблюдений и понятно, почему нам бросаются в глаза родственные черты типичных фигур, принадлежащих даже различным литературам, отмеченных даже печатью большого художественного своеобразия (так, герой „Мелкого Беса“ Ф. Сологуба кажется близким родственником педагога Унрата из романа Томаса Манна). Общечеловеческие характеры, лежащие в основе типов под наслоениями места, среды и времени—еще более содействуют впечатлению сходства. Эта основа типических фигур может, выбиваясь из под бытовой коры, возвращать писателя, стремящегося создавать типы, на стадию, где преобладало изображение обобщенных характеров: так случалось порой с писателями „реалистами“, например, с Бальзаком, в своем увлечении изображением господствующей страсти превращавшим героев в олицетворения этой страсти—подобные тем, что давала французская классическая трагедия и комедия XVII-го века, и притом не в лучшие свои моменты *. А между тем Бальзак очевидно стремится давать типические фигуры, а не „характеры“: вспомним, как старательно он подбирает детали для характеристики среды своего старого скряги Гранде. Рядом с этим критика ставит ему в упрек исключительность других его действующих лиц и безжизненную надуманность третьих: переводя это на наш язык, мы бы констатировали смешение разных приемов создания действующих лиц, являющееся у Бальзака непроизвольно, вне какого-либо художественного намерения и потому нарушающее единство общего стиля. Это же смешение приемов в других случаях может содействовать усилению художественного эффекта всего произведения. Диккенс совершенно сознательно дает нам, например, в „Крошке Доррит“ подле типически-бытовых образов старого Доррита, мистера Кэсби, его дочери Флоры, Панкса—сатирические символы, в роде Полипов и Пузырей и всего министерства околичностей, и прямые олицетворения, в виде почтенных гостей мистера Мердля, так и названных: Адвокатура, Казначейство, Епископат; действие движется вперед, однако, не ими, и не типическими фигурами, а героем и героиней—Клэннемом и маленькой Доррит, психологическими обобщениями, материал для которых взят автором из своей „суб'ективной“ сферы, а в известной мере и просто из своего внутреннего мира. Различные формы создания лиц мы находим порой и в пределах творчества одного художника, пишущего на протяжении десятилетий и переходящего, например, от автопортретов к типическим образам: этому не мешает и факт существования

* Ср. например, F a g u e t, Etudes sur le XIX-e siécle, 34-e ed., стр. 440.

других художников, долголетняя деятельность которых (например, В. Гюго) с начала до конца укладывается в рамки одного литературного стиля.

Итак, мы можем различать персонажи, являющиеся бесхарактерными носителями сюжетной динамики и героев-носителей одного какого-либо исключительного качества; психологические обобщения и схематические характеры, на смену которых приходят автопортреты и типически-бытовые фигуры. Запас возможных форм создания действующих лиц этим не исчерпывается. Приходят художники, которых типическое изображение уже не удовлетворяет. Любопытны замечания Достоевского в недавно изданном черновом наброске Пушкинской речи: „в художественной литературе", говорит он, „бывают типы и бывают реальные лица, т. е. трезвая и полная по возможности правда о человеке... Тип почти никогда не заключает в себе полной правды, ибо никогда почти не представляет собой полной сути: правда в нем то, что хотел высказать в этом лице художник, и на что хотел указать. Поэтому тип весьма часто лишь половина правды, а половина правды весьма часто есть ложь"*. Это сказано по поводу типов Гоголя, и, конечно, „не для умаления такого гения, как Гоголь"; замечания интересны уже потому, что являются демаркационной линией, которую бессознательно проводит между собой и Гоголем Достоевский—и потому, что свидетельствуют о какой-то новой концепции действующих лиц у Достоевского: далее мы увидим, что эта новая концепция свойственна не ему одному. Уже свидетели первых выступлений Достоевского в литературе заметили разницу между ним и Гоголем в изображении действующих лиц: „во мне находят" писал Достоевский брату вскоре после выхода „Бедных Людей"—„оригинальную струю, состоящую в том, что я действую анализом, а не синтезом, т. е. иду в глубину и разбирая по атомам, отыскиваю целое. Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я". Критика указывала, что для Гоголя индивидуум важен, как представитель известного общества или известного круга, для Достоевского—самое общество интересно по влияниям его на личность индивидуума (В. Майков). Если „Бедные Люди", как замысел, и вышли из Гоголевской „Шинели"—то, как произведение, решительно разошлись с Гоголем, между прочим, именно в области изображения лиц**. Как создатель типических фигур, Гоголь творит, подбирая к одной

* Л. П. Гроссман, „Библиотека Достоевского", Одесса, 1919, стр. 78—79.

** Подробнее свои мысли об отношении Достоевского и Гоголя в пору написания „Бедных Людей" я изложил в статье „Достоевский и натуральная школа в 1846 г." (Наука на Украине 1922, № 4).

тематической черте создаваемого лица другие, ее подчеркивающие и усиливающие: выражаясь словами В. В. Розанова, „совокупность этих подобранных черт, как хорошо собранный вогнутым зеркалом пук однородно направленных лучей и бьет ярко, незабываемо в память читателя“: вместо этого сконцентрированного света—Достоевский дает рассеянный свет: вместо застылого, четко вырисовывающегося перед глазами, почти механического Акакия Акакиевича, почти безмолвного в повести—многоречивого, суетливо-мечущегося Макара Алексеевича: видим-ли мы его убогое обличье—это не так важно для автора, если мы чувствуем, как больно бьется сердце этого бедного человека. Вместо статического изображения лиц—динамическое: вместо типических фигур—типы душевных переживаний, как предложил называть форму изображения действующих лиц у Л. Н. Толстого один из его новейших критиков *. Таковы и другие герои Достоевского, в произведениях его зрелой поры. Подходить к ним, как к „типам“—значит с самого начала затруднить себе возможность их ясного понимания. Так и случалось не раз с современными Достоевскому критиками. В Раскольникове искали тип и, не находя, возмущались клеветой на молодое поколение. Между тем, как справедливо указывали другие критики, Раскольников—не тип, т. е. не представляет того своеобразия, тех определенных и органически связанных между собой черт, в силу которых типический образ встает перед нами, как живое лицо; создатель Раскольникова интересовался прежде всего изображением внутреннего процесса, совершающегося в душе, дерзнувшей на преступление—и с этой точки зрения к нему надо и подходить. С силой и беспощадностью обнажена эта душа перед нами во всех фазисах переживаемой ею болезни: местное, бытовое отступает на второй план—что не мешает, однако, душевным переживаниям Раскольникова являться показательными и для личности автора—русского романиста, и для эпохи, создавшей произведение и поставившей проблему изображения именно таких переживаний. В русской литературе другим влиятельным художником этого стиля явился, как известно, Л. Н. Толстой. О его отношении к проблеме создания действующих лиц достаточно писано, и нам нет надобности вдаваться в подробности**. Образы

* Н. Зверев (Л. Н. Толстой, как художник, опыт эстетической критики; Журнал Мин-ства Народн. Просв. 1916, т. 61, кн. 2 и т. 62, кн. 3). Эта малоизвестная среди широкого круга читателей статья, несомненно, заслуживает внимания.

** Имею в виду, кроме названной статьи Н. Зверева, книги Б. М. Эйхенбаума, Молодой Толстой (1922), Д. Н. Овсянико-Куликовского (Л. Н. Толстой, как художник) и др.

действующих лиц у Толстого—„расщеплены и разложены на мелкие черточки“: нет общей характеристики, но есть впечатление необыкновенной живости; нет внешне-типического, но есть внутренние переживания, типичные в более широком смысле слова. Это не то, к чему стремились при создании лиц, например, французские классики XVII-го века: их идеалом была неизменность характера—здесь перед нами, напротив, текучесть и изменяемость переживаний; их интересовали страсти—художника Толстовского типа интересуют чувствования, эмоции, самые незначительные с виду и самые неуловимые; они думали больше всего о целом—здесь целое прихотливо слагается из характеристических деталей. Вместе с тем, новая форма далека и от формы типических фигур предшествующего литературного стиля. Вспомним, например, „Смерть Ивана Ильича“. О господствующей страсти, да и о характере героя говорить не приходится. Бытовые черты определенного класса в человеке остались: но слишком ясно для каждого, что не в них дело. Напротив, одна из задач художника именно показать, как спадает эта бытовая шелуха с человека в решительный момент его жизни: остается человеческая душа перед лицом смерти, но душа, слитая с телом, вялым, больным. И в физической внешности важно не то, красив человек или некрасив—слова, которые „имеют претензию обрисовать человека, тогда как часто только сбивают с толку“—а то, какова „повадка“ человека. Отсюда, между прочим, у Толстого внимание к жесту, к походке действующих лиц: непроизвольный жест больше вводит наблюдателя в понимание чужого внутреннего мира, чем самое тщательное изучение неподвижной внешности, чем самый патетический монолог, обыкновенно не раскрывающий душу, а одевающий ее в непроницаемый покров лжи.

У Толстого, как создателя лиц, нашлось много последователей и соратников—и в русской, и в западно-европейских литературах: но нам незачем ни исчислять, ни характеризировать их. Изображением типических душевных переживаний можно пока заключить обозрение способов решения проблемы создания действующих лиц: следующая ступень еще не обозначилась ясно. Явления современности трудно поддаются классификации: в русской литературе наших дней мы наблюдаем либо изображение внутренних переживаний, в их упрощенном и вместе с тем наиболее обостренном виде, либо особое пристрастие к изображению телесных аффектов, притом из числа самых простых, своего рода физиологический анализ вместо психологического, либо, наконец, даже возврат к изображению действующих лиц, как носителей сюжетной динамики, без глубокого изучения их внутреннего мира. Господствующая тенденция не

высказалась еще определенно ни в теории, ни на практике. Из-за рубежа приходят вести (а частью и образцы) о новых течениях, проповедующих поворот к синтетическому духовному началу, уход от нервной периферии в глубины души. Для нашей схемы пока из всего этого нельзя сделать выводов. Возвращаясь к ней, в заключение еще раз подчеркнем ее неизбежную приблизительность: значение, которое мы ей придаем—чисто служебное, но его она не теряет от того, что сравнительно немногие литературные образцы полностью укладываются в рамки того или иного намеченного выше круга*. Уже была указана возможность чередования в одном произведении разных форм создания действующих лиц: отметим также, наряду с чередованием, синкретизм приемов—вполне естественный в конце одного стилистического периода или в начале другого. Так, во французском натуралистическом романе, у Зола, например, при обрисовке действующих лиц мы увидим и элементы олицетворения в персонаже определенной страсти, и старание показать отчасти народно-бытовые и особенно классовые, профессиональные черты, и желание соединить все это с типическими душевными переживаниями, с изображением не только душевных, но и телесных аффектов. Основною задачей автора является, однако, не столько желание показать нам одну или несколько обособленных личностей, сколько передать физиономию той общественной группы, коллектива, к которому личность принадлежит, и которым ее психология в значительной мере определяется**. С течением времени эта задача все настойчивей требует разрешения. Это заставляет нас остановиться еще на вопросе о группе, коллективе, толпе, как действующем лице в литературе и на формах ее изображения.

В самом деле, есть известная постепенность в развитии числа действующих лиц в литературных произведениях. Безотносительно к историческим фазисам литературного развития мы могли бы разделить действующих лиц каждого литературного произведения, где есть реальное действие—на следующие четыре категории по степени творческого внимания к ним автора: во-первых, это—герои—протагонисты, тематические персонажи, затем—лица второстепенные, но также творимые в произведении (они необходимы частью для

* Примеры: герой авантюрной сказки для первого; „Эдип" Софокла, „Скупой" Мольера, „Чувствительный и холодный" Карамзина (повесть) — для второго; „Мертвые души", „Обломов", многие драмы Островского — для третьего; „Смерть Ивана Ильича", „Хозяин и работник" Толстого—для четвертого периода.

** Разумеется, не все романы Зола подходят под эту характеристику.

темы, частью для развития действия), далее лица, традиционные по своей роли и по своему происхождению и, наконец, лица, которых автор не имел в виду нам представить, как характеры или типы, лица, так сказать, с чисто-бутафорскою ролью. В европейском романе, начиная с рыцарских времен, в новой драме мы обыкновенно находим все эти четыре категории. Если количество протагонистов более или менее поддается учету (герой—героиня, два героя и героиня, две героини и герой, две основных пары), то количество второстепенных лиц может быть произвольно, зависит от сюжета, иногда просто от прихоти автора. Исторически эта произвольность была допущена не сразу. Единый герой примитивной сказки некогда потребовал своей антитезы, противоборствующего героя; еще позже явилась мысль о героине, как поводе для этой борьбы—и число три надолго стало сакральным числом повествовательной композиции. Древне-греческая драма, вышедшая из обрядовой хореи, первоначально могла довольствоваться одним героем, отвечавшим на вопросы хора, являвшимся носителем эпической части трагедии; Эсхил будто бы прибавил второго актера, Софокл—третьего; дальше этого числа, трех актеров, греческая трагедия не пошла, хотя поэты не ограничились тремя действующими лицами в драме, но появления лиц должны были комбинировать так, чтобы все роли могли исполняться этими тремя актерами. Существует, и в русской литературе, ряд об'яснений этого „закона трех актеров" греческого театра*: нас они сейчас не касаются, и для нас достаточно отметить тенденцию к сохранению исконной троичности: по указанию Ф. Ф. Зелинского, ограничение числа действующих лиц вызывалось желанием сосредоточения психологического интереса (он напоминает, что и в новейшее время усиленная психологизация трагедии повела на наших глазах к сокращению персонала, например у Ибсена): но помимо этих трех актеров перед глазами древне-греческого зрителя был хор, персонифицированная, но непременно представляемая группой, людская масса — то действующее лицо, то идеальный зритель действия и его судья, исполнитель лирических партий, а иногда, через посредство своего корифея, и участник диалога. Этот хор, отмирая постепенно уже в античной драме, как известно, не унаследован был позднейшей драматической литературой Европы: эпические корни новой европейской драмы позволили ей с одной стороны расширить число действующих лиц до произвольных пределов, а с другой—отказаться

* Например, С. Э. Радлов, О технике греческого актера (Сборник историко-театральной секции, Пгр. 1918); Ф. Ф. Зелинский (Софокл, Драмы, т. II, М. 1915, XXIV—XXV) и друг.

от хора, а, следовательно, и от массы, как непременного участника действия. Соответственно основной теме эпических и драматических произведений нового времени (ею является, как мы знаем, тема борьбы) лица расположились в ряды конкуррентов и антиподов героя с одной стороны, пособников и единомышленников с другой: толпа отодвинулась на самый задний план, чтобы или шуметь за сценой, подобно бурному морю, или врываться на сцену хаотической массой, приобретающей сколько-нибудь отчетливый облик по тому, как относится к ней герой, или как она относится к герою. Но и в таком виде она допущена была далеко не всеми поэтами. Известны общие места, стереотипные формулы, появляющиеся в поэтическом языке каждый раз, как приходится говорить о толпе—„презренной", „равнодушной", „непросвещенной" и т. д. Долговременная связь поэзии с религиозным культом оставила воспоминание о себе в шаблонных теперь сравнениях поэта с жрецом, его читателей—с толпой молящихся в храме. Но в святая святых толпа не входит: вход туда разрешен только первосвященнику: прочие—„толпа", „чернь"—стоят благоговейно во дворе храма. Отсюда еще Горациевские формулы о ненависти и презрении к непосвященной черни, повторенные поэтами Возрождения, индивидуалистами, обожествившими героев и, вопреки народной мудрости, признавшими, что наиболее удаленным от истины пунктом является мнение толпы—„глас народа". Вспомним Шекспировского „Юлия Цезаря", одну из немногих, сравнительно, драм нового времени, где на сцену выходит толпа, сегодня бегущая за колесницей Помпея, завтра яростным криком приветствующая Цезаря, а через несколько дней умиляющаяся речами его убийцы—Брута для того, чтобы слушая Антония, требовать казни недавнего своего кумира. Оставляя вопрос об авторской тенденции в стороне, мы должны признать, что в „Юлии Цезаре" мы имеем один из первых опытов передачи массовой психологии: из части декоративного фона, из лица с бутафорскою ролью толпа выдвинулась на степень творимого в произведении лица: но опыт английской драмы XVI-го века и драмы испанской (Лопе де Вега) нескоро нашел своих продолжателей. Убранная классиками со сцены, толпа вновь войдет на нее у романтиков, особенно в их репродукциях исторического прошлого—правда, с чертами, не особенно отличающимися от Шекспировской концепции. Антитеза героя и толпы романтикам пришлась очень по сердцу: поэт в их представлении также пророк или вождь: пророк из пустыни отправляется жечь сердца людей своим глаголом—но его не слушают, в него бросают каменья; вождь зовет за собой толпу к идеальной свободе—но рано или поздно вынужден признать,

что „потерял он только время, благие мысли и труды". И поэт проклинает чернь, „бессмысленный народ"—разумеется, не простонародье, как готов был утверждать по отношению к Пушкинскому Поэту русский критик шестидесятых годов—а некую идеальную массу, и прежде всего „многоголовое чудовище"—свет „ледяной и беспощадный", т. е. по преимуществу людей своего круга, и своих читателей и критиков.

На примерах из русской литературы можно видеть, как эта антитеза поэта и толпы, понемногу смягчаясь, начинает выпадать из поэтики. Уже у Лермонтова нет определенной линии отношения к толпе, и вопросы последней поэту („Какое дело нам, страдал ты или нет?") не встречают, как прежде, сурового окрика. Еще дальше пойдут писатели 40-х годов. Юноша Тургенев в своих стихах признает внутреннюю правоту толпы, заботящейся только о хлебе насущном и считающей болезнью мечты и терзания личности. Толпа по своему велика и справедлива:

И права ты, толпа! Ты велика.
Ты широка, ты глубока, как море...
В твоих волнах все тонет: и тоска
Нелепая—и истинное горе.
И ты сильна... И знает тебя Бог—
И над тобой он носится тревожно...

Обойти вниманием ее нельзя—и вслед за образцами изображения толпы в западно-европейских литературах, возникают и русские. Сначала мы не найдем в них ничего нового. В эпизоде казни Остапа в „Тарасе Бульбе" Гоголю пришлось вывести на сцену толпу: народ, валящий со всех сторон, писатель разбивает на группы, на отдельных представителей: получается очень живая картина, где толпе принадлежит, однако, чисто декоративное значение: это фон, на котором умирает Остап, одушевленная чаща, из глубины которой слышится отклик невидимого Тараса. Еще раньше Пушкину несколько раз приходилось подходить к проблеме изображения действующей, а не только созерцающей толпы: в „Руслане и Людмиле" при описании битвы киевлян с восставшими печенегами, в „Полтаве" при знаменитом описании боя: отдельные лица смешиваются, звуки сливаются в единый гул, в „гремучий говор" (картина казни Кочубея в „Полтаве" же): это—персонификация, один из самых простых и общеупотребительных способов решения проблемы, удобных в том случае, если поэт и не считает нужным выдвигать толпу на первый план, рядом с героями—но, разумеется, неподходящий для писателя, который перестал смотреть на толпу, как на орудие в руках вождя, как на стадо, без поводыря лишенное сознания и воли. Любопытно отметить, что рядом с попытками изображения большой толпы

начинаются в русской литературе и попытки изображения „малой толпы"—группы, коллектива: работая над „Мертвыми Душами", Гоголь думает о городе, как об одном из действующих лиц поэмы, идея которого—„возникшая до высшей ступени пустота". Душу этого города ему хотелось бы сделать символом широчайшей вместимости: „весь город со всем вихрем сплетней", записывает он, „преобразование бездельности жизни всего человечества в массе". И его занимает вопрос: „как низвести все мира безделья во всех родах до сходства с городским бездельем? И как городское безделье возвести до преобразования безделья мира?" Сходный замысел позже мы найдем, например, у Лескова в его неоконченной хронике „Чающие движения воды", одним из фрагментов которой остались „Соборяне": здесь главным персонажем должен был-бы стать Старый Город, сонный, вялый и немудрствующий в момент наплыва в него новых идей в эпоху большого общественного перелома. В „Истории одного города" Салтыкова-Щедрина мы имеем уже нечто иное: по самому замыслу город Глупов обречен заранее на пассивную роль, и в центре внимания оказались градоправители.

Между тем, оправдание толпы продолжалось—и в поэзии, и в критике и в науке. От Добролюбова, провозглашающего справедливость и благородство массы, до Михайловского, в целом ряде статей пересматривающего вопрос о толпе и героях,—от юношеского стихотворения Тургенева до славословий толпе Валерия Брюсова—пройден значительный путь, за время которого научной работой в области изучения коллективной психологии сделано также немало. Перед романистами и драматургами ясно встала новая художественная проблема в области создания лиц. Обыкновенно в романе, в повести, в драме, изображая семью, социальную группу и прочее—писатель не выходил из рамок частного анализа, анализа индивидуальной души. Социальная психология выдвинула вопрос о коллективной душе, которая возникает у собранной обстоятельствами воедино человеческой массы и которая в своих внутренних и внешних проявлениях может резко отличаться от душ, входящих в ее состав, как элементы. Этот факт можно было подметить давно, наблюдая толпу, охваченную паническим страхом, порывом религиозного экстаза, мятежного протеста. Изменение экономических условий в XIX веке заставило с фактом существования коллективной души серьезно считаться. На место разрозненных героев—одного, двух, трех—выдвигается многоглавый герой протагонист: спаянная единой психологией, устремлением, волей—толпа, коллектив, группа.

Попытки сделать толпу протагонистом начались задолго до нашего времени. Более других поэтов имел шансы на успех в этой

области, например, Шиллер: однако его „Лагерь Валленштейна„ явился только прологом к трилогии, которая в конечном итоге мыслима и без этого вступления. Еще решительней шаг, сделанный тем же поэтом в „Вильгельме Телле". Поскольку сюжет пьесы взят из истории борьбы швейцарского народа с угнетателями—героем ее должен был бы быть не Телль, а народ. Телль не участвует в заговоре, в восстание вовлечен только случайно. Тем не менее личность Телля все же понадобилась Шиллеру, а первоначальный герой пьесы—народ—до конца трагедии остался примерно в том-же внутреннем состоянии, что и в ее начале: никакой перипетии в его душе нет, никакой драматической борьбы в нем не наблюдается. Сам Телль—не простое олицетворение чувств и желаний массы: это человек с яркой индивидуальностью, действующий и по своим личным мотивам, отнюдь не простое порождение толпы. Это бросилось в глаза уже в 1859 году Фердинанду Лассалю, писавшему в предисловии к своей исторической драме „Франц фон Зикинген" следующее: „Даже у Шиллера борьба исторических идей является только почвой, на которой развертывается трагичность положения. На этой исторической почве развиваются в качестве исторического действия и составляют его душу—чисто личные отношения и судьбы: борьба честолюбий, семейные и династические цели и т. п. Это верно даже в отношении Телля: действительный подвиг освобождения вытекает не только из духа национального освобождения, проникающего людей Рютли, но и из справедливого стремления к самообороне героев, оскорбленных в своих личных чувствах и семейных интересах". Лассаль правильно почувствовал, что в пьесе с историческим сюжетом легче (особенно в его время) подойти к созданию трагедии нового типа, неосуществленной Шиллером: но разрешить проблему в своем „Зикингене" он не смог уже хотя бы потому, что не был художником, да и потому, что еще не приспело время.

От романтиков-индивидуалистов, пленявшихся толпой, как живописным зрелищем („Собор Парижской Богоматери" Гюго и др.), и по временам довольно близко подходивших к позднейшему решению проблемы (Город и наемники в „Саламбо" Флобера; „Кладбище в Эйлау"—одна из поэм „Легенды Веков" Гюго—изображение группы и ее переживаний) через предшественников натурализма и натуралистов („Разгром" и др. романы Зола; исторические романы писателя-рабочего Ж. Ломбара, „Агония", „Византия", где такое большое внимание уделено толпе; и, конечно, „Ткачи" Гауптмана, в свое время бывшие первым шагом к изображению массовой психологии на сцене—после Шекспира и Шиллера)—мы

подходим к современным писателям, пытавшимся дать и теоретическое обоснование необходимости создания нового героя. „Царство индивидуума кончается", говорит современный французский писатель. Место отдельной личности с ее мыслями, страстями, деяниями—по его мнению—займет нечто иное, сравнительно недавно осознанное и становящееся реальной формой жизни: человеческая группа. Жизнь таких групп во всем их разнообразии, поглощение ими личности, радости и тревоги, порывы их и страдания—вот, что станет предметом стихов, рассказов и драм, что по новому пересоздаст литературу. Вместо горожанина, чиновника, профессора и т. д. действующими лицами станут Город, Улица, Аудитория, Казарма, Митинг*. Литература должна представить нам многообразное бытие этих величин, соотношение группы с личностью, их борьбу и лирическую радость растворения единства в множественной цельности, исчезновения в ритме группировок или внедрения их в расширяющееся „я". На место персонификации толпы выдвигается нечто иное: старые писатели, изображая массу, обращали ее в личность; новые, изображая личность, попытаются дать почувствовать в ней коллективную душу. Один из теоретиков направления (для него создали специальное обозначение — „l'unanimisme" — „однодушие") Жюль Ромэн дал образцы лирических поэм (напр. „La Vie unanime", „Un être en marche" и др.), повестей („Перерожденный городишко"), драм („Армия в городе") в этом роде, разумеется, многим воспользовавшись и из Уитмена, и из Верхарна и из того же Зола. Действующими лицами, например, в названной драме Ромэна являются два начала, две коллективных силы: армия, во время войны оккупировавшая чужеземный город—и этот последний, ненавидящий армию и ищущий удобного случая, чтобы сбросить с себя ее ярмо. Город готовит заговор и восстание; армия, в лице своего вождя, генерала, об этом подозревает, но верит в силу своей дисциплины и внутренней спаянности, которой как раз и не хватает городу. Олицетворениями неспокойной, таящей в себе противоречия души Города являются мэр и его жена—мужчины, члены городского совета, руководимого мэром, и женщины, группирующиеся вокруг жены мэра. Так, не одна—две души живут и борются в груди Города: одна зовет его к решительным действиям, к мести, пылает ненавистью, жаждет крови; другая (мужская группа) раздумывает, колеблется поднять оружие на загнанного в ловушку, беззащитного врага. Душа Армии

* Вспомним еще раз Зола: базар в „Чреве Парижа", модный магазин в романе „Дамское Счастье", рудник в „Жерминале" и под. Из других предваривших теорию в той же французской литературе мог бы быть назван, например Поль Адан („Сила", „Львы" и друг.).

проще, грубее—но зато и цельней, и сильней: в решительный момент, когда на городском празднестве, согласно замыслу заговорщиков, солдаты рассеялись по домам и квартирам горожан, и каждая городская семья должна умертвить своего гостя, а мэр начинает с генерала—Город все-таки не останется победителем, именно в силу своей раздвоенности и рефлексии. Такова схема драмы Ж. Ромэна, написанной еще в 1911 году и в то время бывшей одним из немногих образцов „театра массовых чувств", разговорами о котором мы теперь столь же богаты, как и попытками его осуществления.

Историческое значение отдельных фактов современности легко преувеличить, но указанные попытки интересны, как одно из решений проблемы, заданной искусству самой жизнью. Частный анализ, отдельные действующие лица, разумеется не исчезли и едва-ли исчезнут в литературе, и над способами их создания писателям по-прежнему приходится размышлять. В литературе проблема создания лиц осложняется, по сравнению с так называемыми пластическими искусствами уже хотя бы тем, что результат творчества в ней не отделен от творческого процесса временем, что в восприятии читателя действующее лицо творится в течение всего романа, повести или драмы, и писателю с этим неизбежно приходится считаться. „Не следует поэту наклеивать характеры на своих лицах, как этикетки на винных бутылках, снаружи", говорил еще Вагнер. Существует несколько способов ознакомления читателей с внешним и внутренним миром созданных писателем лиц—и среди них прием готовой характеристики, соединяемой обыкновенно и с внешним портретом, и с биографией, а порою и родословной действующих лиц, разумеется, требует наименьшей активности от читателя и наименее способен раздразнить его любопытство, особенно, когда этот прием применяется не к второстепенным лицам, а к герою и героине. Это не мешает ему быть довольно распространенным, особенно в старом романе. К нему близок и другой способ, когда герой или героиня сами говорят о своих чувствах и мыслях, привычках и склонностях—в монологической форме дневника, исповеди, письма, когда они вдаются во время хода романа в размышления (монолог про себя), делают реплики в сторону: это сообщает повествованию лирический характер, и недаром эта форма раскрытия лиц явилась излюбленной в сентиментальном и романтическом романе, а также у женщин-писательниц. Образ героя и героини может выясняться, далее, из разговоров их с другими действующими лицами: здесь опять они либо рассказывают о себе сами, либо читателю предоставлено догадываться об их

сущности по их репликам, по тому, как они относятся к чужим словам. Повидимому, наибольшей заинтересованности читателя достигают, предоставив ему возможность самому созидать образ героя по его действиям и поступкам, по его словам, не носящим характера прямой исповеди; к этому прибавляют иногда подготовку появления главного лица—в разговорах о нем второстепенных действующих лиц: вместе с ними мы ждем выступления героя, и когда он является, встречаем его с любопытством, обостренным желанием проверки того представления, какое у нас уже создалось с чужого голоса. Образ может еще выясняться путем выведения какого-либо, ему контрастного, когда читателю приходится заключать от противного и из сопоставления делать вывод. Раскрытие лица через его действия—прием, обыкновенный в драме: вот почему пассивные читатели не любят произведений в драматической форме, при чтении которых им самим приходится проделать работу, которую делает за них в театре актер.

Создать действующее лицо—это значит заставить нас его увидеть, услышать, заинтересоваться его судьбою и окружающей его обстановкой. Общая проблема разбивается на несколько частных—к которым мы и перейдем.

IV. ИЗОБРАЖЕНИЕ ВНЕШНОСТИ ЛИЦ*.

Изображение человеческой внешности—„литературный портрет“ в узком смысле слова (в широком—мы можем включить в это понятие психологическую характеристику)—только частный вопрос общей проблемы создания и раскрытия действующих лиц, но на нем интересно остановиться как в виду споров, которые он в свое время вызывал, так и в виду разнообразия ответов на этот вопрос в мировой литературе—ответов, каждый раз обусловленных общей природой поэтического стиля, к которому принадлежит творчество того или иного писателя. Закономерность и здесь видна не отчетливо, может быть, еще менее отчетливо, чем в чередовании приемов общего создания лиц: как никак, художнику слова всегда важнее освоить нас с внутренним миром героя, заинтересовать нас его действиями и поступками, чем его внешностью, и описанию ее в произведении почти всегда принадлежит второстепенное место. Это

* Настоящая глава написана М. О. Габель. Автору предыдущих очерков принадлежат незначительные дополнения и изменения текста, главным образом имеющие целью согласование данной главы с остальным изложением.

не мешает описаниям человеческих лиц изобиловать в литературе всех времен и народов: знакомство читателя с героями в повествовательных произведениях обыкновенно начинается с их портретов, и в течение всего рассказа автор старается, чтобы мы не забыли о нарисованных им внешних обликах.

А между тем еще в XVIII-ом веке авторитетными устами была высказана мысль о невозможности и недопустимости описания человеческой наружности в поэзии. Автор знаменитого эстетического трактата „Лаокоон или о границах живописи и поэзии“ (1766), Лессинг доказывал, что поскольку областью живописи являются тела и пространственные отношения между ними, постольку предметом поэзии могут быть только действия, располагающиеся во временной последовательности. Человеческая внешность как момент статический, подлежит ведению живописца; описать ее средствами своего искусства поэт бессилен. Зато он властен заставить нас ее почувствовать, рассказывая о впечатлении, производимом этой внешностью на окружающих. Вечный образец для поэтов нового времени—Гомер—пользуется этой возможностью с несравненным искусством. Красота Елены—причина Троянской войны, но портрета Елены мы не найдем в „Илиаде“: лишь мимоходом сказано о ее белых руках, о ее прекрасных волосах. Но поэт зато рассказал, как действует красота Елены на троянских старейшин. Елена проходит, и видя ее, старцы понимают законность войны и ее причину:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и Ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят.
Истинно, вечным богиням она красотою подобна.

Этими тремя стихами, по мнению Лессинга, поэт заставил нас ощутить красоту Елены сильнее, чем могло бы сделать это самое детальное описание. Изображением действия красоты на других или превращения красоты в грацию, т. е. красоты в движении—и должен ограничиться поэт.

В сущности Лессинг, отвергнув все остальные формы литературного портрета, признал законной только одну. Эта форма—замена описания внешности передачей впечатления от нее—свойственна не одному греческому, но и иным „народным“ эпосам (вспомним „портрет“ Чурилы Пленковича в великорусских былинах, или Марка Кралевича в сербских песнях), так как вполне вытекает из динамического характера композиции эпоса. Пользовались ею по временам и позднейшие поэты, для которых вообще показательнее иные портретные приемы. Немецкая критика, например, с

удовлетворением отмечала, что в большинстве случаев Гете сознательно или бессознательно следует в данном случае великим заветам Гомера. Нисколько не думая о Гомере, Зола, изображающий первый выход Нана на сцену, бегло отмечает белокурые волосы, голубые глаза, высокий рост своей героини—но все эти детали, имеющие второстепенное значение; главное—это действие, какое оказывает Нана на чувственные инстинкты публики. При первых звуках голоса более чем посредственной певицы в зале поднимается смех; но пройдет несколько мгновений, и толпа во власти ее обаяния: легкая дрожь пробегает по зрителям, мальчик-подросток с разгоревшимся лицом вскрикнул—и когда Нана уходит за кулисы, буря аплодисментов не знает уже пределов. Такова красота этой „пожирательницы мужчин".

Но о внешности героя можно дать представление, не только рассказывая о действии этой внешности на окружающих, но и описывая или перечисляя эмоции (восторг, отвращение и т. д.), какие вызывает она у созерцающих. Это описание чувств созерцающего создает отвлеченную форму портрета. Отвлеченной она остается и тогда, если поэт хочет сообщить нам свое восхищение не только от целого, но и от отдельных черт лица, линий фигуры. Вот образец из французского романа XVII-го века. „Я не хочу подавлять вас похвалами и доставлять себе удовольствие, говоря, что ваша фигура восхитительна, что цвет вашего лица так прекрасен и цветущ, что свидетельствует о том, что вам только двадцать лет, что ваши губы, зубы и волосы несравненны; я не хочу вам говорить обо всем этом; это говорит вам ваше зеркало". В пасторальном романе той же эпохи у одного из героев „восхитительное лицо, длинные белокурые волосы, завитые самой природой: он так прекрасен, как-будто любовь хотела сделать его орудием тайной мести". Другой герой романа XVII-го века „получил от неба все красоты, все совершенства и грации, которые может пожелать разум для человека его положения. Цвет лица, глаза и волосы были слегка темны, но как прекрасны! Фигура—тонка и высока, голос—нежен и приятен". Так, постепенно вырабатываясь, возникла форма изображения внешности, которую мы назвали бы *отвлеченным портретом*.

В отвлеченном портрете чувственные признаки игнорируются, выдвигаются признаки, передающие только общие впечатления автора или действующих лиц. Для словесного их выражения подбираются такие эпитеты, как прекрасный, прелестный, очаровательный, восхитительный, несравненный и т. под. Индивидуальным особенностям в этом портрете нет места: все слишком своеобразное

из него должно быть устранено. Речь идет всегда об абсолютно и неизменно прекрасном, о красоте вообще. Помимо эпитетов, создатель отвлеченного портрета имеет в своем распоряжении и другие средства. Он заставит порхать вокруг уст красавицы грациозные улыбки, вызовет две сотни амуров, чтобы лобызать черты ее лица, он поселил бы всех граций на губах своей героини, если бы эти губы не были слишком малы. Из глаз героини любовь обыкновенно мечет свои стрелы. У Тассо—Танкред, любуясь Клориндой, восклицает: „Коль стрелы, исходящие из очей твоих, ужасны!“ Обильный материал для отвлеченных сравнений дает мифология. Известный нам благодаря Жуковскому автор „Леноры“, немецкий поэт Бюргер, находясь еще под властью классического стиля, воспевая красавицу, говорил, что своей задумчивостью она напоминает Палладу, своей благородной поступью Юнону, пляской—Терпсихору, пением—Эвтерпу и т. д.; русский поэт Пушкинской эпохи в одном из своих мадригалов с любезностью, таящей иронию, уподобляет провинциальную поэтессу грациям:

Вы-ль дочерь Евы, как другая,
Вы-ль, перед зеркалом своим
Власы роскошные вседневно убирая,
Их блеском шелковым любуясь перед ним,
Любуясь ясными очами,
Обворожительном лицом
Блестящей Грации пред вами
Живописуемой услужливым стеклом,
Вы-ль угадать могли свое предназначенье?

Все эти сравнения, конечно, не помогают нам увидеть красавицу, но этого и не требуется: по общим указаниям читатель может подставить свое частное, но оно не касается поэта. Отвлеченный портрет—господствующая форма изображения внешности в эпоху, когда герои творятся, как обобщенные характеры. Но более или менее близкие к нему разновидности мы обнаружим и у писателей иного стиля. Черные волосы красавицы в арабской сказке оказываются „чернее разлуки друзей“, а лицо ее—„белое, как день, когда друзья снова встречаются“. Здесь явления чувственного порядка сопоставлены с отвлеченными понятиями. Русский писатель романтической эпохи говорит, что цвет лица его героини поэтичен, как элегия XIX-го века. У красавицы-полячки в „Тарасе Бульбе“—„чудесные, пронзительно-ясные глаза бросали взгляд, долгий, как постоянство“. О своей Улиньке автор „Мертвых Душ“ замечает: „необыкновенно трудно изобразить ее. Это было что-то живое, как сама жизнь. Она была миловидней, чем красавица; лучше, чем ум;

стройней, воздушней классической женщины". Читатель готов принять такое изображение за доказательство авторского бессилия: это верно, поскольку в данном случае автор сам, разбивая цельность своего художественного стиля, из создателя типически-бытовых фигур становится классиком.

Несравненно чаще, чем отвлеченный портрет, мы находим в литературе его антитезу: случаи, когда писатели стремятся конкретизировать внешность своих героев. Одним из старейших приемов в этом случае является сопоставление наружности человека с миром природы—растительным, животным, минеральным, откуда черпается материал для эпитетов, метафор, сравнений и других изобразительных средств. Нетрудно увидеть, что в данном случае мы еще очень часто имеем только ступень, по которой можно либо подойти к отвлеченному портрету, либо отойти от него. Для современного нам читателя конкретность сравнений, которыми пользуется, например, автор „Песни Песней" в большинстве случаев уже очень смутна и условна.—„Вот ты прекрасна, подруга моя, вот ты прекрасна! Голуби очи твои из-под фаты твоей! Твои волосы, как стадо коз, что сошли с гор Галаада. Твои зубы, как стадо овец остриженных, что вышли из умывальни; они все родили двойней, и безплодной нет среди них. Две груди твои, как два молодых оленя, двойни газели, что пасутся среди лилей" (пер. А. Эфроса). Но в свое время данные параллели могли вызывать ряды очень живых ассоциаций: слушатель или читатель, не получая индивидуального образа, явно ощущал перед собою присутствие неописуемой красоты. В приведенном отрывке сравнения, взятые из мира животного, указывают, главным образом, на форму и отчасти на цвет: то же мы имеем и в других случаях, где образы из животного мира должны сообщить конкретность передаваемым впечатлениям, например от движущейся фигуры, от походки (поступь лебединая, павлинья; лебединая шея и проч.). Для передачи цветовых впечатлений животными образами пользуются реже: соболиные брови в устной русской поэзии, брови, темные и длинные, как крылья черной ласточки на лету—в китайском стихотворении и под. Чаще этой цели служат впечатления из мира растительного, хотя и здесь возможны, сравнения, напр. восточных поэтов, уподобляющих стройный стан кипарису (Саади), прямой и гибкий стан кедру (Гафиз)—или сравнения стройной женской фигуры с березой, мужской—с тополем в песнях европейских народов. Неистощимый матерьял для характеристики красок дает мир цветов, образы из которого оказались самыми традиционными и живучими. Достаточно вспомнить лилию и особенно розу, у которой своя и довольно обширная поэтика, не

раз служившая предметом специальных исследований*. От восточной поэзии к европейской античной, от провансальских трубадуров к поэтам раннего Возрождения и классикам XVII-го века, от романтиков немецких, французских и английских—к символистам конца XIX-го века переходила роза, оказавшаяся неисчерпаемым источником эпитетов, метафор, сравнений для уст, ланит, улыбок красавиц разнообразнейших стран и народов. В этом отношении даже лилия не может с нею соперничать: впрочем, японская, например, поэзия, чуждаясь сделавшегося банальным в Европе сравнения молодой красавицы с розовым бутоном, издавна уподобляет ее сливовому цвету или цветку валерьяны.

Но еще раньше розы, как и других цветов, материялом портретных сравнений служили небесные светила—солнце, луна, звезды, утренняя заря, позже лучезарное небо и тому подобное. В примитивной поэзии сравнения с солнцем и луной, разумеется, не служат целям эстетического воздействия: но религиозный смысл данных образов постепенно отодвигался на задний план, поскольку они становились вторым членом сравнения, и в большинстве находящихся в нашем распоряжении памятников устной поэзии о нем сохранилось лишь самое глухое воспоминание. Мужчина чаще сопоставляется с солнцем, женщина—с луной, хотя возможны и обратные случаи: на востоке („Тысяча и одна ночь“) и в античных литературах луна обычный символ идеальной женской красоты**. Гафиз воспевает красавицу:

Царицею ты всех прелестниц быть должна,
Сияя выше их красою, как луна.
Волна твоих волос и очи с поволокой
Наносят прелестям других удар жестокий.
Лицо твое светлей, чем солнце в ясный день,
А косы темнотой стыдят ночную тень. (Пер. В. Корша).

Здесь сразу—и луна, и солнце, и тень ночная: античная поэзия умереннее, и Сафо, например, назовет свою сияющую меж лидийских жен красавицу лишь розоперстой луной, в закатный час поднимающейся среди звезд, рассеянных по небу, над соленым морем и цветоносными полями. Белый цвет кожи, полная и круглая грудь, ласковое, сияющее лицо, служат посредствующим звеном сравнения, с конца XVIII-го

* См. работы А. Н. Веселовского („Из поэтики розы“, сборн. „Привет“ 1898, СПБ. и отд. СПБ 1912), Е. Г. Кагарова (Роза в поэзии античной Греции), Joret La rose dans l'antiquité et au moyen âge и мн. др. Место розы в индийской поэзии принадлежит Лотосу, о котором также имеются специальные труды.

** Специальной работы по поэтике луны не существует: интересующий нас материал из народной поэзии в значительной мере собран, напр., у Prato: Sonne, Mond und Sterne als Schönheitssymbole (Zeitschrift d. Ver. f. Volkskunde V, 6), у Harley, Moon-Lore, Lond. 1885, для античной поэзии у Blumner'a, Studien zur Geschichte der Metapher im griechischen, Leipzig 1891 и др.

века* вплоть до Бодлера и Верлена возродившегося в европейской поэзии и дискредитированного только нападками футуристов, провозгласивших вообще кончину луны, как поэтического мотива.

Новейшая европейская поэзия широко воспользовалась, хоть и не вдруг, образами, приобревшими традиционность еще в устном эпосе. О розе уже было сказано: кроме роз и лилий, как матерьял для сравнения привлекаются и другие цветы—но реже. Так у казачки Гоголя („Вечер накануне Ивана Купала")—щеки „свежи и ярки как мак самого тонкого розового цвета, когда умывшись Божьей росою, горит он, расправляет листики и охорашивается перед только-что поднявшимся солнышком". Народная песня—лаконичнее в том же традиционном сопоставлении. Новый поэт считает необходимым развернуть, поставить на реальные основания ее намеки, утончить и придать изысканность оттенков ее простым краскам. У героини Андрея Белого („Петербург")—жемчужный цвет, отличавшийся белизной яблочных лепестков, а то нежною розоватостью". Тот же образ в более развитом виде мы встретим в более раннем романе писателя („Серебряный голубь"): „удлиненное бледное ее (Кати) немного худое лицо чуть-чуть порозовеет, как розовеет яблочный лепесток; когда провизжит ей ласточка, черными крыльями расстилая воздух—быстро Катя повернет к ней это, как яблочный лепесток, порозовевшее лицо".

Если форма и цвет в портрете живописуются при помощи изобразительных средств, взятых из животного и растительного мира—то мир минералов, особенно драгоценных, также широко использован для передачи блеска и цвета глаз, губ, волос и т. д. Глаза—бриллианты, посылающие яркие лучи, сапфиры, яхонты, черные с блеском звезд алмазы, изумруды (у А. Белого: „Катя сердится—сдвинулись гневные бровки; из под ресниц ревниво бабушку жалит злой изумруд"). Губы—гранат, рубин, кораллы, сердолики; волосы—золото, агат и т. д.; кожа—цвета слоновой кости, мрамора, алебастра, жемчуга. В европейской поэзии XIX-го века запас соответственных образов не исчерпывается вплоть до конца столетия, и пристрастие к ним, не убывая, только растет. У Языкова, например, мы находим портрет красавицы в таком роде:

Ты восхитительна! ты пышно расцветаешь
И это чувствуешь—и гордо щеголяешь
Сапфирами твоих возвышенных очей,
И пурпуром ланит, и золотом кудрей,
И перлами зубов, и грудью лебединой
И стана полнотой, и поступью павлиной.

* После средних веков, где роль луны та же (см., напр. в „Нибелунгах", ав. 5, 282 и сл.—явление Кримхильды и др.).

Здесь типический образчик портрета переходного стиля, наполовину отвлеченного, наполовину конкретного, с выбором матерьяла для конкретизации из разных областей. Но встречаются портреты, почти исключительно сделанные из драгоценных камней. Так описывает Теофиль Готье игру оттенков в глазах одной из своих героинь: сапфир их переходил в бирюзу, бирюза—в аквамарин, аквамарин—в янтарь. А иногда, как в прозрачном озере, дно которого усеяно каменьями, в их неизмеримых глубинах виднеются золотые пески и алмазы с трепещущими зелеными искорками и извивающимися изумрудными змеями". Такова и Сирена известной сказки Оскара Уайльда—перед взорами рыбака открывающего сети: „Ее волосы были подобны влажному золотому руну, и каждый отдельный волос был, как тонкая нить из золота, опущенная в хрустальный кубок. Ее тело было, как из слоновой кости, а хвост жемчужно-серебряный. Жемчужно-серебряный был ее хвост, и зеленые травы обвивались вокруг него. Уши ее были похожи на раковины, а губы на морские кораллы". Маленькая сирена просыпается, взглянула на рыбака в ужасе „аметисто-лиловыми глазами".

Изысканные цветы, драгоценные камни—все это дары Востока европейской поэзии. Но цветы ароматны, а потому в портрете, составленном из растительных, цветочных образов, могут явиться также образы обонятельные. Ароматны губы и их дыхание у супруги императора, воспеваемой китайским поэтом; щеки возлюбленного в „Песни Песней"—„как цветник ароматов, грады благовонных растений; лилии губы его, с которых каплет мирра текущая". К обонятельным образам присоединяются вкусовые: в той же древнееврейской поэме уста возлюбленного—сладкие, яства, и весь он желанный. В сказках „Тысячи и одной ночи" губы не просто сладостны: они в одно и то же время и рубин, и леденец; поцелуй их—ароматный мед, слюна—мед, виноградный сок; пальцы красавицы—засахаренные финики... Европейская поэзия, пользуясь в данном случае вкусовыми образами довольно скупо (сахарные, сладкие уста, сладкие поцелуи и т. под.), обонятельных образов долгое время чуждалась. Мы найдем их кой у кого из поэтов александрийской литературы и литературы времен римской империи; в новейшие времена к ним обратятся декаденты и символисты второй половины прошлого века от Бодлера и Гюисманса до Федора Сологуба. Руки Гиацинты в романе „Там внизу" Гюисманса отдают странным ароматом, далеким и нежным, в котором запах корицы растворяется в каких-то более сильных благоуханиях. От Людмилы из „Мелкого Беса"—„веял аромат влажный, сладкий, цветочный—плотский и сладострастный ирис, растворенный в сладкомечтающих розах". Она смеется и радуется, и сладкий,

томный и пряный запах японской функии разливается от нее, словно струясь от ее темнорусых кудрей.

Обонятельные образы в составе литературного портрета можно считать чертой, характерной для определенного поэтического стиля в новой европейской поэзии; что касается образов зрительных, взятых из мира природы—они повторяются, переходят из эпохи в эпоху и сами по себе не определяют стилистической природы произведения. Предыдущий беглый обзор менее всего имел в виду дать их сколько-нибудь полный перчень или историю. Мы найдем их в народной песне и у поэта конца XIX-го века: портрет, в котором они присутствуют, может в целом являться разновидностью отвлеченного изображения внешности, но может представлять и одну из многих других форм портрета, к которым мы и переходим.

Среди образов зрительного порядка главенствующее место принадлежит, как можно было увидеть даже из наших примеров, образам, передающим ощущение от цвета. Определение цвета волос, глаз, лица один из самых существенных моментов в создании портрета. „Легкая" поэзия XVIII-го века еще очень ограничена в выборе красок: ее идеал красоты—белокурая, голубоглазая с белорозовой кожей красавица. XIX-ый век разнообразнее: он указывает различные оттенки, ищет их. Накладывая краски, поэт первой половины XIX-го века не удовлетворяется одними определениями—черные волосы, голубые глаза, розовый цвет кожи и т. д.: он хочет живописать и для этого-то и вызывает в памяти представления о предметах, окрашенных в тот или иной оттенок данного цвета (цвет лица, как каррарский мрамор, волосы цвета черного дерева и т. под.). Обращаясь по преимуществу к зрительным ощущениям, пользуясь словами, как красками, писатели романтики, забывая завет Лессинга, вновь принимаются соперничать с живописцами—и первая половина XIX-го века—время господства литературного портрета, который, по приемам изображения, мы назовем портретом живописным.

Белизну лица романтических героев почти всегда контрастно оттеняют черные волосы. Впечатление контраста необходимо романтикам и в портрете—и этот контраст красок создается у них выбором противоположного по цвету бордюра, рамки (эти выражения вводятся в обиход именно писателями данного стиля): „лицо ее более, чем бледное, было обрамлено волосами цвета светлого золота; лоб ее закрывала лента алого бархата, которая делала еще глубже и безнадежнее ее удивительную бледность. Слишком широкая для украшения эта алая лента, охватывающая матово-белую голову, проходила у самых бровей и казалась кровавым

венцом на челе мученика". Во многих случаях контраст краскам лица и тела дает платье, шляпа, шаль и под.: белые плечики княжны Мэри покрыты пунцовым платком; белизна плеч другой героини чудесно „выказывается" темно-бархатным платьем. Или бледное чело перерезано голубой веной, как у Нееля (в романе Барбэ д'Оревильи „Женатый священник"): его лоб, открытый, как равнина отвердевшего снега для всех лучей, теней и бурь, пересечен красивым голубым шнуром той вены, которую психологи называют веной гнева. В минуты волнения, быстро расширяясь, она оттеняет глубокой синевой своей белизну лба. Так у Ольги Лермонтова („Вадим") розовая маленькая ножка, едва разрисованная тонкими лиловыми жилками, а у романтической беллетристки 30—40-х г.г., М. С. Жуковой, „под прозрачной кожицей тихо бьющаяся лазуревая жилка". У Державина нечто подобное—но без всякого желания контраста: у танцующих русских девушек „сквозь жилки голубые бьется розовая кровь" или по разночтению—

Розовый по лицам сок,
И из косточек в другие
Переходит огонек.

Живописный портрет нуждается в красочном фоне. Поэты романтики позаботятся и о нем. Они опустят занавес, перед которым поставят своего героя или посадят его в большое, заполняющее фон, кресло. Теодор в знаменитом в свое время романе Теофиля Готье („M-lle de Maupin") показан на фоне красной занавеси. „Драпировка из красного шелка с большими цветами, наполовину приподнятая, падала за ним широкими складками и служила ему фоном. Как прекрасен он был, и как чудесно выделялась на пурпуре его темная голова с бледным лицом!" Красавица из „Ледяного Дома" Лажечникова сидит „в огромных президентских креслах, которых древность и истертый бархат еще резче выносили наружу это юное прелестное творение, подрумяненное морозцем, в блестящей одежде, полураспахнувшейся как-бы для того, чтобы обличить стройность и негу ее форм. Это был розовый лист, павший на рясу чернеца, лебедь, покоющийся в темной осоке".

Фон портрета, конечно, может быть самым разнообразным: занавеску, кресло сменяют зеленая листва, лужайка, море, развалины. Прием остается и у писателей, портреты которых вообще сделаны иною манерой: исчезнет только потребность в контрасте, но и он по временам дан, например, у Тургенева. Обычным фоном для женской фигуры у Тургенева является окно. Окно „внезапно стукнуло и отворилось—на черном его четырехугольнике (в комнате не было огня) появилась женская фигура („Вешние воды").

„Освещенное окошечко в третьем этаже стукнуло и отворилось, и мы увидали темную головку Аси". У Достоевского—поднимаются портьеры, и из-за них показываются Катерина Ивановна, Грушенька—но на контрасте красок писатель уже не останавливает нашего внимания.

Изучая красочные тона и оттенки, подбирая для них контрастный фон, портретист данного типа заботится также о передаче освещения изображаемой им фигуры. „Вдруг вправо, на прозрачно-светлом небе, отразилась ярко-освещенным силуэтом фигура женщины в странном наряде". Портрет только начат—но уже дан фон—светлое небо и отмечено освещение. „Голова ее была повязана белым платком, которого концы в беспорядке упадали на плечи, перемешиваясь с прядями черных распущенных волос; темно-гранатового цвета суконный кафтан, накинутый на плеча в роде плаща с длинными висячими рукавами оставлял раскрытыми одну руку и часть груди, слегка прикрытой куском белого полотна; голова ее обращена к Западу, черные глаза блистали странным огнем, и лицо, чрезвычайно бледное, но освещенное зарею, казалось мраморным изваянием, облитым пламенем пожара. Она стояла на снежном бугре, одна рука ее, простертая вперед, казалось что-то призывала, другая поддерживала плащ". Сам автор, заключая свое описание, заявляет, что картина была „странно-живописна" и, действительно, сделал все от себя зависящее для этого, дав комбинацию из белых и красных тонов при огненно-красном освещении. Тусклый свет фонаря в „Вадиме" Лермонтова бросает зеленые тени на лицо героини: „фонарь с умирающей своей свечею стоял на лавке, и дрожавший луч, прорываясь сквозь грязные стекла, увеличивал бледность ее лица; бледные губы казались зеленоватыми, полураспущенная коса бросала зеленоватую тень на круглое, гладкое плечо".

Чисто живописным эффектом является соединение двух освещений, искусственного и естественного. В том же „Вадиме"—Ольга одновременно освещена и светом лампады, и отблеском заходящего солнца: „хрустальная лампада горела перед образами, и луч ее сливался с лучом заходящего солнца на золотых окладах, усыпанных жемчугом и каменьями. Перед иконой Богоматери упала Ольга на колени; спина и плечи ее отделяемы были бледнеющим светом зари от темных стен, а красноватый блеск дрожащей лампады озарял ее лицо". У писателей, пришедших на смену романтикам и на их портретах учившихся изображению внешности, это внимание к разнообразным эффектам освещения, станет еще более тщательным. Нежданов Тургенева смотрит на Марианну, и ее покрасневшее лицо, с слегка разбросанными короткими

волосами, с трепетным подергиваньем губ—кажется ему угрожающим, значительным и красивым. „Солнечный свет, перехваченный частой сеткой ветвей, лежал у ней на лбу золотым косым пятном, и этот огненный язык шел к возбужденному выражению всего лица, к широко-раскрытым, недвижимым и блестящим глазам и горячему звуку ее голоса".

Соперничая с художником кисти, создатель словесного живописного портрета учится у него и часто просто воспроизводит в словах свои впечатления от портретов, написанных красками, от гравюр и эстампов. Этого он не скрывает, и по временам для большей наглядности прямо ссылается на произведение какого нибудь любимого мастера, убеждая нас, что рисуемое им лицо достойно кисти Корреджьо или Рубенса, что у его героини Грезовская головка, что она кажется образом, слетевшим с картины Мурильо и т. под. У названной выше русской писательницы М. С. Жуковой, например, такие ссылки почти неизбежная принадлежность каждого женского и мужского портрета. У одной героини тонкая игра восприимчивой физиономии достойна кисти старика флорентинца Винчи; другая напоминает автору картину Перуджино, „перед которой останавливается только знаток"; третья, сидя за фортепиано, лицом и позой заставляет вспомнить о св. Цецилии с картины Дольчи и т. д. Примеров таких ссылок можно было бы набрать сколько угодно—и за границами романтического стиля: даже Лесков, создавая наиболее выразительные портеты, руководится запасом своих художественных впечатлений—от альбома английских гравюр до иконописного подлинника. Борода Шерамура напоминает ему бороду, которую „по строгановскому лицевому подлиннику указано писать только преподобному Моисею Мурину, вероятно ради особенности его мадьярского происхождения и мучительной пылкости темперамента этого святого". Как Лесков—на иконы, Роденбах—в портретной манере которого по временам много живописного—ссылается на примитивы, на мадонн Ван-Эйка и Меммлинга. У известной группы современных русских и иностранных писателей и поэтов, воображение которых перегружено эстетическими впечатлениями от искусства всех времен и народов, этот прием в полной мере процветает и по нынешний день.

К живописному портрету по приемам создания близко примыкают портреты пластический и архитектурный—хотя последний встречается сравнительно редко. Застывшая в одном положении фигура создает впечатление статуарности, и портрет, при создании которого главное внимание писателя устремлено на фиксацию положения, мы могли бы назвать пластическим. Так д'Аннунцьо,

например, в „Девах скал“ стремится запечатлеть прежде всего позу и притом неподвижную. Героиня его неизменно сидит на каменном плинтусе, вероятно, служившем когда-то подставкой для урны. „Опершись локтем на колено, она поддерживала ладонью подбородок, и вся ее фигура, застывшая в столь простой позе, полна немой гармонии, которая составляет тайну высшего исскусства“. В другом месте романа Виоланта снова опирается на плинтус, как статуя на уравновешивающую опору—и этот плинтус „кажется созданным только для нее и восполняющим идеальную гармонию ее простой позы“. Неподвижны не только позы героини, но и выражение ее лица: у той же Виоланты „наклоненный под густыми волосами мраморный профиль, неподвижный, как у бессмертных статуй“. Впечатлению скульптурности должно служить и устранение всякой окраски портрета. Девы скал д'Аннунцьо—белые, бледные, как мрамор: руки одной из них так тонки, что кажутся призрачно-неживыми и так бледны, что даже солнечные лучи не могут позолотить их“. Она „положила руки на мрамор—белое на белое—и не снимала их“. „Ничто не могло сравниться с белизной затылка (другой сестры), отягощенного волосами более густыми, чем мраморные гроздья, украшавшие переднюю часть алтаря“. Неоднократно подчеркивает сам романист статуарность своего впечатления: „сидя на скале, как в первый день у подножия статуй, она сама казалась бессмертной статуей“. Вот один из образчиков пластического портрета. Архитектурный—прибегает к гиперболе, при помощи сравнения устанавливает связь между формами человеческой внешности и формами соответственного искусства; так описывает лицо Роденбах: „продолговатый лоб поднимался готической аркой—гладкая и обнаженная церковная стена с одноцветными стеклами окон—глаз“. Но попытки архитектурного портрета, построенного на гиперболизации, мы найдем много веков назад—в той же „Песни песней“, о которой мы вспоминали по иному поводу*.

Живописный портрет и его ближайшие разновидности строятся, главным образом, на метафорах и сравнениях. Предположим, что весь этот привходящий живописующий материал был бы отброшен—что осталось бы от портрета? Голый остов: глаза такие-то, такие-то волосы, губы и под. Как ни мало такая скелетная форма, казалось бы, дает пищи воображению, она существует в литературе, и ее можно причислить к самым устойчивым, свойственным писателям разного стиля. Ею пользуются при изображении второстепенных действующих лиц—

* См. в „Песни Песней“: „Твоя шея как башня Давида, что построена для упражнений. Тысяча щитов повешена на ней, все щиты храбрецов. Твоя шея, как башня слоновой кости... Твой нос, как башня Ливана, что смотрит в лицо Дамаску“.

но к ней прибегают и при описании внешности героев, может быть, именно для того, чтобы устранить из этого описания всякий элемент личного впечатления и отношения, сделать его возможно более об'ективным. Мы назвали бы эту форму портретом паспортных примет. В русской литературе история литературного портрета с этой формы и начинается: по образцу комментариев к трафаретам иконописного подлинника, один из летописателей эпохи Смуты XVII-го века, князь Катырев-Ростовский в своем „Написании вкратце о царех московских, о образех их, и о возрасте, и о нравах" рисует, например, внешность Ивана Грозного: „Царь Иван образом нелепым (т. е. некрасивым), очи имея серы, нос протягновен и покляп, возрастом (т. е. ростом) велик бяше, сухо тело имея, плещи имея высоки, груди широки, мышцы толсты". От XVII-го века до половины XIX-го расстояние большое: мы успели за это время усвоить по французским образцам отвлеченный портрет, а в 30—40-ые годы усиленно культивировали, вслед за иностранными романтиками форму живописного портрета: но портрет паспортных примет вновь довольно часто встретится нам, например, у Тургенева. Его конструкция очень проста: это перечисление в известном порядке черт лица и фигуры с соответственными определениями, иногда с указанием одной какой-нибудь доминирующей приметы, как в изображении „азиатской" внешности Пандалевского („Рудин"). „В чертах лица его было нечто азиатское. Длинный нос с горбиной (1-ая примета восточного типа), большие неподвижные глаза на выкате (2-ая), крупные, красные губы (3-я), покатый лоб (4-ая), черные, как смоль волосы (5-ая)—все в нем изобличало восточное происхождение". Или другой портрет в том же романе: „Вошел человек лет тридцати-пяти, высокого роста, несколько сутуловатый, курчавый, смуглый, с лицом неправильным, но выразительным и умным, с жидким блеском в быстрых, темно-синих глазах, с прямым, широким носом и красно-очерченными губами". У этого „особых примет не имеется": но указан возраст, рост, цвет волос, кожи, глаз, форма носа и прочее. Можно несколько разнообразить такое описание, вводя в него особые приметы—в виде родинки, ямочки, придающей лицу какое-то детское выражение, отмечая особенности формы частей лица—вздернутый носик, заостренный подбородок, клиновидную бородку, но характер перечня остается. Беспристрастие на лицо, но нет желанной наглядности, не подчеркнуто то индивидуальное, что во внешнем и внутреннем мире становится всего дороже художникам.

Как индивидуализировать, в самом деле, внешность, пользуясь даже приемами живописного портрета? Как ни выбирай краски—слова, их обозначающие, слишком общи, слишком недостаточны для

передачи многообразных оттенков. Сказано, например, что глаза—синие: но синий цвет различен, и вот начинаются поиски предметов синего цвета, сравнение с которыми наиболее определило бы впечатление от данных глаз: лазурь небес, море, сапфиры, васильки и т. под.—в конце концов, не так много, как кажется. А между тем вся суть именно в оттенке: ведь этот оттенок необходим и для раскрытия духовного облика героя. Мастер парадоксов, английский эстет XIX-го века только выразил мысль, общую многим, сказав: „Только ограниченные люди не судят по внешности; настоящая тайна мира заключается в видимом, а не в невидимом".

В этом стремлении индивидуализировать внешность естественно остановиться, прежде всего, на выражении лица, как на наиболее изменчивой, переходящей особенности, которая может дать представление о данном лице в ту или иную минуту. Еще проще указать, что в лице или фигуре героя было что-то свое, какая-то, только ему присущая прелесть. „Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щеками и черными светлыми глазами". Читатель, однако, далеко не всем поэтам прощает это неопределенное „что-то" и далеко не всегда позволяет себя убедить такими неопределенными аргументами. Это „что-то" нужно конкретизировать, поймать ту трудно уловимую игру на лице различных ощущений, переживаний, в которой оно и выражается. Если всякий портрет, в котором отмечено выражение, мы можем назвать психологическим, то данную форму, представляющую известный переход от портрета паспортных примет к портрету импрессионистскому, мы назовем *портретом с меняющимся выражением*. Мы найдем его и у того же Тургенева. Описывая Асю, он отмечает два свойственных ее лицу выражения: открытое, смелое—и внезапно появляющееся выражение глубокой нежности. Но выражения эти меняются, и писатель спешит зафиксировать новое: „Странная усмешка слегка подергивала ее брови, ноздри и губы; полудерзко, полувесело щурились темные глаза". Исчезает насмешка, и Ася „вдруг как-будто застыдилась, опустила свои длинные ресницы... Я тут в первый раз хорошенько рассмотрел ее лицо, самое изменчивое, какое я только видел. Несколько мгновений спустя, оно уже побледнело и приняло сосредоточенное, почти печальное выражение; самые черты ее мне показались больше, строже, проще". Задумчивость снова сменяется усмешкой; бывают мгновения, когда выражение лица Аси заставляет рассказчика вспомнить о „наших доморощенных Катях и Машах"—так оно буднично; то бледная, с потупленными глазами, то загадочная, то со взором женщины, которая полюбила, показывается перед нами Ася, и ее меняющийся портрет является

для писателя одним из главных приемов раскрытия ее психологии. Весь рассказ может быть пересыпан такими портретами: иногда все возможные изменения выражений исчислены сразу (как у Андрея Белого в портрете Кати из „Серебряного Голубя“ гл. 3-я). Смена выражения устанавливает связь между физическим и психическим: те или другие перемены в цвете лица, в форме и в блеске глаз влекут за собой перемены в настроении, в выражении лица. Лицо бледнеет—грустнеет, розовеет—становится радостнее; глаза щурятся—в них появляется выражение насмешки, презрения; тускнеют—в них отражается тоска. Достоевский не реже Тургенева пользуется данной формой портрета. Впрочем, по временам он отказывается и от передачи мимики лица и дает портрет чисто психологический. „Поднялась портьера, и быстрыми, спешными шагами вошла Катерина Ивановна, с радостною, восхищенною улыбкой протягивая обе руки Алеше... Красота Катерины Ивановны еще и прежде поразила Алешу...Его поразила властность, гордая развязность, самоуверенность надменной девушки. И все это было несомненно, Алеша чувствовал, что он не преувеличивал. Он нашел, что большие черные глаза ее прекрасны и особенно идут к ее бледному, даже несколько желтоватому, продолговатому лицу (отметим, что черный цвет глаз и желтоватая бледность лица—единственные черты из физического портрета Катерины Ивановны, при том не связанные с „психологической“ стороной ее внешности). Но в этих глазах, равно как и в очертаниях прелестных губ было нечто такое, во что, конечно, можно было брату влюбиться ужасно, но что, может быть, нельзя было долго любить“. А—„в этот раз лицо ее сияло неподдельною, простодушною добротой, прямою и пылкою искренностью; изо всей прежней гордости и надменности, столь поразившей тогда Алешу, замечалась теперь лишь одна смелая, благородная энергия и какая-то могучая вера в себя“ („Братья Карамазовы“). По существу, мы имеем в данном случае психологическую характеристику, лишь дополненную некоторыми элементами физического портрета.

Стилистическими средствами портрета меняющегося выражения служат чаще всего метафоры, взятые из сферы световых явлений: радость сияет в глазах, глаза ласково светятся, загораются гневом, мечут искры негодования, сверкают досадой, ослепляют глубоким чувством; лицо блещет весельем,—вспыхивает от удовольствия, озаряется ласковостью, излучает тихую радость и т. д. С представлением света бессознательно у нас связано представление о движении, колебании: переход от образов зрительно-световых к образам моторным понятен, тем более, что речь идет о приходящих и уходящих выражениях: по лицу пробегает грусть, проходит скука,

на нем бродит тоскливое выражение, проступает что-то нежное и скромное, разливается важность, мелькает презрение, на губах змеится торжество и т. д. Или лицо наполняется тем или другим выражением: „сдержанное внутреннее презрение наполняло ее щеки, что-то насмешливое и в то же время сожалительное приподняло ее брови“ (Тургенев, „Новь“). Или улыбка дышет любовью, от нее веет томящим, тихим и жгучим соблазном; а то—в лице прячется робость, кроется страх, таится смущение. Все эти двигательные образы, из которых многие уже обратились в стереотипы обыденной разговорной речи, встретятся нам на портретах меняющегося выражения у русских писателей XIX-го века. Таким же стереотипом стало и воспоминание о „печати“, когда выражение неизменно: лицо с напечатленным упрямством, запечатлевшаяся скорбь и под.

Комбинация разных точек зрения дает возможность портретисту сделать свой портрет очень детальным, изучая внешность и с ее живописной, и с психологической стороны, отмечая и смену выражений, и неизменность форм. В результате может получиться портрет, который А. Н. Веселовский применительно к романам Боккачио называл статистическим описанием внешности. Авторы таких описаний обыкновенно кладут в основу своих изображений то, что мы выше назвали портретом паспортных примет, дополняя его живописными и пластическими сравнениями, отмечая выражение и т. д. Таковы, например, многие портреты Бальзака (вспомним его Беатрису), Флобера, Готье и др. Таков в значительной мере и портрет Грушеньки в „Братьях Карамазовых“ Достоевского. Но для Димитрия Карамазова в физическом облике Грушеньки есть черта, покрывающая все остальное. Писателя второй половины XIX-го века статистическое описание внешности уже не удовлетворяет: в этой внешности он предпочитает схватить одну-две наиболее показательных подробности и на них сосредоточить свое исключительное внимание. Получается портрет с преобладающей чертой, портрет с лейт-мотивом, если можно так выразиться, наиболее яркие образцы которого в русской литературе прошлого века мы найдем у Л. Н. Толстого.

Обыкновенно дав общий очерк внешности своего героя, Толстой выделяет одну, бросившуюся ему в глаза черту, и ее не перестает напоминать своему читателю. Так, для княжны Марьи Болконской наиболее характерное—это ее глаза. У нее некрасивое, слабое тело, худое лицо—но глаза большие, глубокие и лучистые („как-будто лучи теплого света иногда снопами выходили из них“) так хороши, что, благодаря им, все ее некрасивое лицо порою кажется красивым. И Толстой заговаривает о глазах княжны

Марьи всякий раз, как она появляется перед читателем. „Княжна Марья повернулась к брату и, сквозь слезы, любовный, теплый и кроткий взгляд ее прекрасных в ту минуту, больших лучистых глаз остановился на лице князя Андрея". Она прощается с ним, уходящим на войну—и „из больших ее глаз светились лучи доброго и робкого света. Глаза эти освещали все болезненное, худое лицо и делали его прекрасным". Для Андрея Болконского также индивидуальна постоянная смена двух выражений лица: брюзгливого, скучающего, презрительного—и оживленно доброго. В лице Долохова самая „поразительная черта"—рот. „Линии этого рта были замечательно тонко изогнуты. В середине верхняя губа энергически опускалась на крепкую нижнюю, острым клином, и в углах образовывалось постоянно что-то в роде двух улыбок, по одной с каждой стороны; и все вместе, а особенно в соединении с твердым наглым, умным взглядом—составляло впечатление такое, что нельзя было не заметить этого лица". Во время дуэли с Пьером—„Долохов шел медленно, не поднимая пистолета, вглядываясь своими светлыми, блестящими голубыми глазами в лицо своего противника. Рот его, как и всегда, имел на себе подобие улыбки". Пьеру после дуэли долго вспоминается именно эта улыбка Долохова.

Можно было бы продолжать примеры из Льва Толстого—но большинство их достаточно известно. В приемах портретного мастерства—как и во многом другом,—Толстой близок к импрессионистам, считающим, что возможно по одной какой-нибудь подчеркнутой ими особенности лица или фигуры дать представление обо всей наружности данного лица. Роденбах, давая портреты, задерживается на одной какой-либо черте, которая, по его словам, живет своей автономной жизнью. Таковы, например, глаза Урсулы („Vocation")—„невинные, огромные и голубые, как колодцы, полные неба". Очарование их не только в цвете, но и в размерах, и в их движении: ведь они живут своей, самостоятельной жизнью и кажется, будто они насильственно помещены на лице. Когда Урсула смотрит, чудится, будто глаза выходят из-под век и приближаются настолько, что от их прикосновения остается ощущение теплоты. Это глаза соблазнители. Они целуют, обжигают, привораживают. Ганс чувствует их всем существом, когда, спускаясь вдоль по его телу, слегка, но как-то странно дотрагиваясь, они вызывают ощущение бегающих мурашек: ему кажется, что то же испытывают по вечерам каналы с недвижной водой, когда в них отражается звездное небо. У другой героини Роденбаха—доминантой внешности являются красные губы на матовом лице—точно красные лепестки. „Жорж уже ничего больше не видел, кроме этих соблазнительных губ".

Уже давно он чувствует их всегда возле себя, словно и они живут независимо от остального тела, словно они цветок, который можно сорвать—освежающий и жгучий одновременно. Барб—„вся воплощена в своих губах“ (Le Carillonneur“).

В руской литературе недавнего прошлого подобных воплощений человеческой личности в одной внешней черте мы найдем без труда немало. Весь внутренний мир Сологубовского героя сказался в тупом выражении его лица. „Лицо у Передонова попрежнему оставалось тупым и не выражало ничего. Механически, как на неживом, прыгали на его носу золотые очки и короткие волосы на его голове“. По мере хода рассказа все тупей и тупей становится выражение лица Передонова. „Он шел быстро и ровно, однообразно махал руками, бормотал что-то; на лице его, казалось не было никакого выражения—как у заведенной куклы было оно неподвижно“. Даже если Передонова что-нибудь обозлило или обрадовало—отражающийся на лице его аффект окрашивается тою же тупостью: он прочитывает письмо—„с тупым выражением удовольствованной злости“.

Человеческую внешность писатель-импрессионист воспринимает иначе, нежели художник других литературных стилей. Он не пробует охватить лицо и фигуру сразу, во всей совокупности, не об'единяет деталей. Каждый данный миг его занимает во внешности одна какая либо черта. Представители других стилей хотят давать целое, но и им приходится описывать его по частям, переходя от одной детали к другой и стараясь сгладить резкость этих переходов. Импрессионист таких переходов почти не знает. Его портрет может выйти расчлененным, раздробленным на мелкие кусочки, как отражение в воде, подернутой волнующейся рябью*. Если господствующая черта найдена—для усиления впечатления художник начинает ее сгущать, подчеркивать, усиливать. Получается нечто в роде прогрессии, родственной с виду романтическому гиперболизму: но романтики, пользуясь для портретов гиперболой, как средством

* См., например, в рассказе Виктора Гофмана „Марго“. Герой смотрит на Марго и сначала только видит, что она „бледная, худая, с большими прозрачными глазами“. Через некоторое время он замечает в ней нечто новое: „когда что-нибудь сказав, она сжимала губы, углы ее рта опускались вниз, и в этом было что-то безнадежное, может быть, презрительно-мудрое“. Он продолжает на нее смотреть, и его внимание привлекают уже „отточенные ногти... прозрачные, дымчато-розовые: словно развернутые лепестки свежего бутона“. Снова взглянет—и видит глаза (лейтмотив портрета) „усталые и много знающие“ и чувственные и страстные губы, которые моложе, чем глаза. Затем он всматривается в ее тонкие, подвижные, красивые руки, смотрит на ее невысокую грудь, на изгиб и линии талии. „Вон там, за этой клетчатой, такой тонкою кофточкой—тело, сейчас же тело. Его можно обнажить, оно опьянит“. А обнажив его, он видит только „маленькие, как будто приподнятые, почти девические груди“, точно два яблока. Так без малейшей заботы о целом, по частям дается у Гофмана изображение внешности Марго.

изображения, искали совсем иного эффекта. Романтическая гипербола вытекает из стремления создать необычайную, почти сверхъестественную красоту или предельное уродство: она выражается в преувеличении или преуменьшении форм, в сгущении красок—вот почему на романтических портретах руки—точно колибри, станы тоньше шелковой нитки, волосы „чернее всего, что есть черного на свете". Не таковы приемы импрессиониста: он не преувеличивает форм и красок, он только дает нарастание какой-нибудь одной особенности. Так Андрей Белый („Петербург"), говоря о глазах незнакомца, которого увидел Аполлон Аполлонович, замечает: глаза — „расширились, засветились, блеснули". Здесь глаголами обозначено три нарастающих друг за другом момента: каждый в отдельности не заключает в себе ничего гиперболического — но совокупность всех трех придает глазам незнакомца некоторую необычайность. Знакомя читателя с другим действующим лицом своего романа—Липанченко, автор указывает, что у Липанченко лицо лоснится. Это впечатление от блестящей кожи лица автор дальше усиливает: вот и губы Липанченко напоминают кусочки „на ломтики нарезанной семги, не желтокрасной, а маслянистой и желтой". На пальцах у Липанченко блестят поддельные камни, на желтых ботинках поблескивает блистательный лак и т. д. У Николая Аполлоновича там же—„синеватые жилки совпали с синевой вокруг громадных, будто бы подведенных глаз какого-то темно-василькового цвета" и проч. Возможно такое подчеркивание одной господствующей черты, постепенно усиливаемой: но возможна и простая фиксация мимолетного впечатления. В том же романе незнакомец поднял глаза и—„за зеркальным каретным стеклом, от себя в четырехвершковом пространстве увидал не лицо он, а... череп в цилиндре, да огромное бледно-зеленое ухо". Это тоже импрессионистский прием, своего рода моментальная фотография. Он использован в литературе еще до господства импрессионизма в целях создания комического эффекта—о чем мы еще скажем.

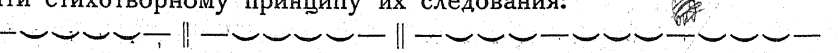
Передавая свое мимолетное зрительное впечатление, писатель не утверждает, что оно должно быть всеобщим и не пытается сделать его постоянным. Аполлон Аполлонович не всегда предстает перед читателем в виде черепа с огромным бледно-зеленым ухом, он появляется и с лицом, похожим на пресс-папье. А если это так, то можно передавать любое индивидуальное впечатление, вызванное чужой внешностью. Вот Оскару Уайльду кажется, что руки у лорда Генри („Портрет Дориана Грея") „двигались, словно звуки музыки". Руки могут вызывать музыкальные ассоциации: у футуриста и всё

лицо вызывает звуковые впечатления и фиксируя их, он создает звуковой портрет, в роде известного портрета у Хлебникова:

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры
Пиээо пелись брови
Лиээй пелся облик
Гзи-гзи-гээо пелась цепь,
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило лицо.

Этот прием „моментальной фотографии", как мы только-что указали, очень удобен для создания каррикатурно-комического портрета. Под'езжая к дому Собакевича, Чичиков видит в окне два лица: „женское—в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское—круглое, широкое, как молдованские тыквы, называемые горлянками". Комизм достигается неожиданной ассоциацией человеческого лица с огурцом, с тыквой: он еще усилен дублированием портрета (Собакевич и его жена) и контрастом (одно лицо широкое, другое узкое). Такой же двойной и основанный на контрасте портрет мы находим и в „Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем". „Иван Иванович худощав и высокого роста; Иван Никифорович немного ниже, но зато распространяется в толщину. Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича—на редьку хвостом вверх".

Существует и иная манера комического портрета, когда последний строится на синекдохе, развивающейся из несоответствия целого с частями. У головы из „Майской Ночи" Гоголя—„соколиный взляд исподлобья". В другом месте „орлиный глаз" головы, „как вечереющее солнце начинал мало по малу жмуриться и меркнуть". Орлиный, соколиный глаз (синекдоха) стоит вместо описания всей комически важной фигуры головы. Эффект строится на несоответствии: соколиный взгляд — но исподлобья; орлиный глаз, а жмурится. Несоответствие может заключаться не только в содержании, как в этом примере—но и в отношениях внешней и внутренней формы. Акакий Акакиевич—„был чиновник, нельзя сказать, чтобы очень замечательный: низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько на вид подслеповат." Эпитеты, подобранные здесь для характеристики ничтожного человека, по своей внутренней форме противоречат ритмико-мелодическому, почти стихотворному принципу их следования:



Комизм портрета Акакия Акакиевича сверх того достигается, конечно, и нарочитым подбором деталей в его изображении. Комический портрет, вообще, принципиально односторонен, как

будто писатель лишь с одного бока осмотрел свою модель. В Манилове Гоголь отметил прежде всего его слащавость—и эта черта становится господствующей (у него глаза, сладкие, как сахар; черты лица его не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, черезчур было передано сахару; когда он мечтает, лицо его принимает самое довольное выражение, и глаза его делаются чрезвычайно сладкими и т. д.). Мы готовы и в Гоголе увидеть импрессиониста: но то, что необходимо было автору „Мертвых Душ" для достижения комического эффекта, импрессионист пускает в ход без всякого забавного умысла, потому что такими представляются ему явления человеческого мира.

Таковы важнейшие формы литературного портрета на протяжении его многовековой истории—от „Песни Песней" и великорусской былины—до Роденбаха и Велемира Хлебникова*. Можно было бы еще раз подчеркнуть смену отвлеченного, живописного, паспортного, импрессионистского и др. портретов, соответствующую переходам от классического стиля к романтическому, от того, который мы называем реалистическим—к чистому импрессионизму и т. д.: но такое подчеркивание, пожалуй, преждевременно, так как недостаточно выяснена пока природа самых этих стилей. К тому же интересно не только преемство, но и наследование приемов, их традиционность, ограничивающая их личную инициативу, но вместе с тем придающая каждому стилю разнобразие, чуждое схематической односторонности. Манифесты литературных направлений пунктуально выполняются только писателями, которых читатели-потомки относят во второй и третий разряды. Дарования с длительным влиянием не укладываются целиком на Прокрустово ложе теорий: указания и требования живой жизни оказываются для них сильнее теоретических заповедей. Вот отчего бессильными оказывались пока попытки подчинить художников слова какой-либо эстетической норме—хотя-бы в деле описания ими человеческой внешности, доказать им, что они чего-либо сделать не могут, даже если бы захотели. Предстоящие трудности поэт сознает и сам, и в минуты сомнения жалуется:

Как трудно повторять живую красоту
Твоих воздушных очертаний!

* Из литературы вопроса на русском языке, сколько я знаю, нет попыток обзора судеб литературного портрета в их целом. Отдельные ценные наблюдения и замечания можно найти у исследователей и критиков Гоголя, Тургенева, Л. Н. Толстого, Достоевского. О женском портрете в литературе эпохи Возрождения см. Буркгардт Я., Культура Италии в эпоху Возрождения, пер. С. Брилианта, т. II, стр. 60-69 (Спб. 1906). Из других иностранных работ назовем Bruns J., Das literarische Porträt der Griechen, 1896 (в смысле портрета характеристики); Franz A., Das literarische Porträt in Frankreich, 1906 (портрет во французской литературе XVII-го в.); Kircheissen W., Die Geschichte des literarischen Porträts in Deutschland, 1905 и др.

Трудно, действительно подыскать необходимые краски, набрать огня трепетной кистью; часто взлет вдохновенного порыва кончается „бессильною истомой“. Но бывают и мгновенья победы, когда „крылатый слова звук“ подхватывает и закрепляет все, что угодно поэту, словно орел Юпитера, который возносится ввысь,—

Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

V. РЕЧЬ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ.

Ставя себе задачу изображения человеческой внешности, поэзия вступает в борьбу с разнообразными трудностями и, как мы видели, не всегда может считать себя победительницей. Какими бы возможностями воздействия ни обладало слово, поэзия все же обращается к нам через посредство нашего слуха, и в семье искусств музыка ей роднее, нежели живопись.

Иное дело живая речь действующих лиц. Именно она была и будет одним из наиболее реальных средств, какими располагают поэты для того, чтобы познакомить и сблизить нас со своими героями. В старинных теориях словесности все искусство поэзии определялось, как „связанная речь“ (Oratio ligata)—т. е. речь, подчиненная стихотворному размеру. В настоящее время границу между языком поэтическим и обиходным мы проводим независимо от этого случайного признака (метра). Но в основе своей старое определение поэзии сохранило свое значение, поэзия—за немногими случаями „зауми“—действительно, обыкновенная человеческая речь, упорядоченная и переорганизованная силами и средствами искусства. Формы ее, как и формы обыкновенной речи, сводятся к трем основным родам. Лирике свойственна форма монологическая; драматическими мы называем произведения, облеченные в форму диалога, то есть разговора между двумя или несколькими лицами; чередование монологов автора с диалогами действующих лиц образует срединную форму—эпоса*. Таково общее правило, не исключающее, разумеется, ни возможности лирического стихотворения в форме диалога, ни эпического рассказа, где автор все время говорит только от своего лица, ни драматического произведения, состоящего из одного монолога. Наряду с диалогом и монологом некоторые предлагают различать форму „сообщения“ (немецк. Vortrag)—монолог, произносимый в присутствии других,

* Напоминаем, что речь идет лишь о внешнем отличии, не исключающем внутреннего.

с целями определенного воздействия на слушающего. Но таким монологом является в конце концов всякое литературное произведение—эпос, лирика, драма: оно всегда подразумевает невидимого, но воображаемого собеседника. Иногда его прямо называют по имени (античная лирика—Гораций; стихотворные „послания“ в позднейшей поэзии); иногда к нему обращаются, как к любезному читателю или к прекрасной читательнице; иногда о нем молчат—но и тогда мы можем отыскать следы его присутствия, а при известном внимании и восстановить грезящийся поэту его облик. Диалог, таким образом, господствует.

Помимо этого, данные исторического развития поэзии свидетельствуют об исключительно важной роли диалога в развитии поэтической формы вообще. В какой-то давний, не поддающийся точному хронологическому определению период—общая, совместная форма исполнения уступила место амебейному (поочередному) пению и сказу. Единый хор разбился на два полухория, единый певец получил для себя партнера. Песня и сказ приобрели внешность диалога: следы этой амебейности, по указанию исследователей, сохранились во многих особенностях поэтического языка, полученных нами уже в застылом виде. Ею об'ясняются, например, эпические повторения героической песни. Ею об'ясняются отдельные черты поэтической композиции—вопросо-ответная форма многих народных песен, не раз воспроизводимая и новейшими поэтами, психологический параллелизм, так называемые синонимические вариации и т. под.*. Диалогическая форма сообщила изложению более действенный, драматический характер—и примитивное искусство ухватилось за нее, как за важный художественный рессурс. И по сию пору рассказчик, ища большей живости своего сообщения, драматизирует свой рассказ введением в него прямой речи. Прежде, чем послужить целям создания и раскрытия лиц, диалог был использован для целей сюжетной динамики и драматического напряжения. Необходимо хоть в нескольких словах остановиться и на этой его роли. Заранее оговариваемся, что никакой, хотя бы сжатой, истории диалога в мировой литературе мы не имеем в виду дать. Нам достаточно только наметить цели, ради которых прибегают поэты к диалогической форме, и способы передачи ими живой речи—в различные моменты исторического развития поэзии.

Итак, прежде всего диалог понадобился для целей сюжетной динамики. Диалогом условимся называть вообще прямую речь в

* Подробности об этом в статьях А. Н. Веселовского „Эпические повторения“, „Психологический параллелизм“ и др. (Соч. т. I) и у В. М. Жирмунского, „Композиция лирических стихотворений“ СПБ, 1921, стр. 38—47.

литературном произведении. В старой сказке эта прямая речь вводится прежде всего затем, чтобы обозначить начало действия или переход от одного момента к другому. Вот, например, довольно типичная сказка из сборника Афанасьева—„Волшебное Кольцо". После обычного приступа („в едаких местах, в едаких больших деревнях жил мужичок") начинается рассказ,—мужик говорит сыну: „Вот тебе, сынок, благословляю тремя стами рублей до твоего выросту". Эти триста рублей—исходный пункт, определяющий дальнейшее действие. Благодаря им крестьянский сын приобретает чудесных помощников—вислоухую собаку, кошку-золотой хвостик и богатырей, вызываемых чарами золотого кольца. Завязка выражена в форме прямой речи, как и последующие этапы развития действия (получение денег от матери, покупка собаки, кота и проч.). „Вырос это сынок в полный разум и *говорит* своей матушке: помню я, покойной батюшка благословлял меня тремя стами рублями, то дай мне хоть сотенку.—Она ему дала сто рублей, он и пошел во путь, во дороженьку, и попадается ему мужичок—ведет вислоухую собаку. Он и *говорит*: продай мне, мужичок, эту собаку.—Мужик *говорит:* ну-ка, дай сто рублей.—Вот он дал за нее сто рублей, привел ее домой, поит и кормит и т. д." Новый момент действия—новый диалог: естественно, что он вводится всякий раз, как герой (носитель действия) сталкивается с каким-либо другим персонажем, так как эта встреча сама по себе должна дать новый толчок действию. Поручения и трудные задачи, предлагаемые герою, сообщаются в сказке в той же форме прямой речи. Сватаясь за царевну, крестьянский сын посылает мать к царю с подарками: царевна согласна выйти замуж при условии, что крестьянский сын исполнит ее желание. От повествования в третьем лице сказка тотчас же переходит к диалогу. „Вот мать пришла к царю, а царь удивляется: где ты, старушка, едакие вещи взяла?—Выходит царевна, глядит на эти вещи и говорит: ну, старушка, скажи своему сыну: пусть он поставит об одну ночь в царском лугу новый дворец лучше дворца моего батюшки, и чтобы провел он от дворца до дворца мост хрустальный, и был бы тот хрустальный мост устлан разными шитыми коврами; в то время пойду за твоего сына замуж. А ежели да не совершит этого, то не будет ему прощения, и сложит он свою буйну голову на плаху!"—Мы знаем, что в других случаях трудная задача, предстоящая герою, сама по себе заключается в решении загадки. Есть сказки (о мужике и царе,

об Иване и Елене Прекрасной и др.), где загадка служит основным стержнем всей композиции. Загадка облечена в гибкую и эластичную форму, полна необычной, удивляющей образности, возбуждает любопытство своей таинственностью, своим сокровенным смыслом: но она прежде всего изречение, вопрос, требующий ответа, одна из элементарных форм диалога.

Если в сказке речи действующих лиц обозначают завязку и новые ступени развития действия, в героической эпической песне роль диалога несколько осложняется. И здесь он по преимуществу на службе у сюжета: но он не только толкает вперед действие, но по временам и задерживает его, подводит итоги, вспоминает прошлое, а кроме того, сообщает действию внутренний драматизм—что особенно важно. Сказка стремится заинтересовать слушателя неожиданным ходом событий; эпическая песня пленяет аудиторию не столько затейливостью хода, сколько значительностью события, величием деяния. Связь со сказкой, конечно, остается: подготовительные, предваряющие сцены изображаются и здесь с помощью речей, и довольно часто речами обозначается новый момент действия: но рядом с этим динамическим диалогом мы найдем в героической песне и диалог резюмирующий, вставляемый иногда между подготовительными сценами и главными моментами эпического действия, и диалог чисто драматический, рассчитанный на то, чтобы взволновать слушателя судьбою действующих лиц. Главные моменты действия при этом обыкновенно изображаются в форме непосредственного рассказа без речей. Вот один из многочисленных образчиков—сербская песня о Марке Кралевиче и разбойнике Мусе. Завязка—довольно обычная и для великорусского былевого эпоса: Муса пирует в корчме, в Стамбуле и, напившись, начинает похваляться—следует его монолог. Из монолога ясно, что от Мусы султану грозят большие неприятности. Как от него избавиться? Из диалога воеводы Чуприлича с султаном мы узнаем, что помочь может только заключенный в тюрьме Марко. Марка выводят из темницы: следует диалог между ним и султаном, в котором Марко ставит условия: трижды спрашивает султан Марка, может ли он сразиться с Мусой и трижды отвечает ему Марко через определенные промежутки времени: третий ответ утвердительный, остается добыть оружие. Новый диалог—Марко и кузнец Новак, диалог на этот раз уже не только динамический, но и резюмирующий: кузнец выковал Марку прекрасную саблю—но еще лучшую сделал он когда-то лучшему юнаку, разбойнику Мусе и т. д. Следующий момент—встреча Марка с Мусой, встреча, открывающаяся диалогом драматического типа: за ней битва, во время которой соперники

молчат, диалог сменяется повествованием, возобновляясь лишь перед исходным моментом схватки. Марко близок к погибели, вспоминает пророчества—как вспоминает их в сходном случае Илья Муромец—и побеждает врага. Отрубленную голову Мусы он приносит султану, тот в ужасе, Марко его успокаивает:

Не страшись, не бойся, господин наш.
Как же бы с живым ты повстречался,
Если мертвой головы боишься?

Этой сентенцией в форме вопроса заканчивается песня. Уже на ее примере мы видим, что роль диалога в эпической песне много разнообразнее по сравнению со сказкой: еще шире она в эпических песнях, подвергшихся известной обработке—в роде Илиады или Нибелунгов или старо-французского эпоса. В гомеровских поэмах диалог служит и целям динамики, и драматического напряжения, резюмирует события, изображает психические состояния лиц, дает описания: но гомеровские поэмы в их нынешней форме продукт более поздней поры, еще более сложный, чем великорусские былины, в свою очередь стилистически осложненные сравнительно с сербскою песней. Как ни странно, художественная техника былин, несмотря на обилие посвященных им исследований, почти не изучена: отмечено, в сущности, лишь наличие в былине стереотипных формул, да некоторые особенности былинного слога: вопросы о композиции былинного рассказа почти не ставились—и еще менее внимания уделялось былинному диалогу. А между тем обилие диалогических партий в былине бросается в глаза при простом ее чтении. Эти диалогические партии не только обильны, но и разнообразны по своему композиционному значению. Былина знает сказочную манеру завязывать действие посредством диалога, ставящего задачу или указывающего повод к действию: князь предлагает своей дружинушке посватать ему в жены дочь короля Политовского или вывезти из змеиного плена Забаву Путятишну, или защитить его от нападающих врагов; или мать—Добрыни, Дюка или иного богатыря открывает действие монологом, завещающим не делать того, что в дальнейшем сыном ее непременно будет сделано и т. д. Главные моменты действия и в былине передаются в форме рассказа, во время которого действующие лица по большей части безмолвствуют. Но былина знает и зачатки характеризующего диалога—и, например, известная встреча Вольги с Микулой изложена во многих вариантах в диалогической форме, при чем речи князя Вольги и ответы титанического пахаря определенно стремятся обрисовать два различных уклада психики и быта. Довольно часто

мы встретим в былине речи повествовательного характера: освободив мужиков черниговских от обступившей Чернигов черной силушки, Илья спрашивает их о дороге в Киев: мужики отвечают сообщением о Соловье, которое несколько ниже повторяется в форме косвенной речи, повторяясь еще раз в форме прямой—вложенной в уста Владимира, недоверчиво встречающего сообщение Ильи о дороге, которою он ехал. Былине не чужды, наконец, и речи-убеждения и речи-споры, располагаемые обыкновенно в порядке строгой симметрии: выезжая на битву с Калиным, Илья предлагает богатырям, раскинувшим шатры в поле, оказать ему содействие и в первую очередь обращается к Самсону Самойловичу, своему крестному батюшке: трижды просит его постоять за стольный Киев-град и за князя Владимира и трижды получает отказ: их беседа имеет художественною целью—затормозить действие, создать впечатление полной безвыходности и оттенить им повествование о единоличных успехах Ильи в борьбе с Калиным. Любопытно отметить, помимо всего этого еще один тип диалога, чуждый большинству сказок: речи, передающие наблюдения свидетелей действия. Победив Соловья разбойника, Илья Муромец пристегнул его к булатному стремени и едет мимо гнездышка Соловьиного. Дочери Соловья смотрят, обмениваясь впечатлениями:

Больша дочка эта смотрит во окошечко косевчато,
Говорит ёна да таковы слова:
— Едет то наш батюшка чистым полем,
А сидит то на добром кони,
Да везет ён мужичища деревенщину,
Да у правого у стремени прикована.
Говорила то она да таковы слова:
— Едет батюшка раздольицем чистым полем
Да й везет он мужичища деревенщину,
Да и ко правому ко стремени прикована.—
Поглядела его меньша дочь любимая,
Говорила она да таковы слова;
— Едет мужичища-деревенщина,
Да й сидит мужик он на добром кони,
Да й везет-то наша батюшка у стремени,
У булатного у стремени прикована.
Ему выбито-то право око со косичею...
(Гильфердинг, Онежские былины, № 74).

Структура этого диалогического отрывка подчинена обычному закону эпической троичности, с ударением на последнем, третьем моменте. Но он уже не служит простой динамике сюжета: это диалог наблюдателей, подчеркивающий значение события, вводящий известный драматизм в спокойное течение рассказа. Великорусская былина, таким образом, знает помимо диалога динамического—ряд других типов, знакомых и древне-греческой эпопее, и специально разрабатываемых в античной трагедии.

В своей архаической форме античная трагедия, как известно, еще очень далека от того идеала драмы-действия, какой сложился на основании поздних ее образцов у теоретиков поэзии. Действия—в смысле быстро меняющихся ситуаций, внутренне мотивированной борьбы сил в ней также мало на этой начальной стадии, как и попыток изображения характеров. Вся она—диалог актера с хором, чередование эпических монологов с лирическими. Но и тогда, когда возросло число актеров, явилось внешнее действие, осложнилось действие внутреннее—в трагедии сохранились речи повествовательные и речи лиро-эпические, монологи вестников и монологи хора. Еврипид, представляющийся нам новатором, сохранив речи вестников, прибавил еще прологи—повествовательную речь, об'ясняющую в начале пьесы зрителям все то, что совершилось до начала действия и даже то, что должно случиться перед взорами публики: это также одна из форм повествовательного диалога, но не связанная непосредственно с ходом действия, как связаны с ним вестнические речи. С точки зрения позднейшей теории эти эпические части—недочет драматической техники античных трагиков: его стараются извинить ссылками на единство места, на отсутствие занавеса в античном театре и т. под. Извинение едва ли убедительное: как-будто бы так трудно было додуматься до устройства занавеса (когда он понадобился—додумались же), и как-будто единство места было откуда-то извне навязанным законом! Эпические речи вестников оставались неизменною частью античной трагедии потому, что они ни в какой мере не противоречили требованиям античного зрителя и казались вполне приемлемыми и для драматурга. Они, конечно, ослабляют драматизм положения, но, очевидно, такое ослабление было необходимо. Традиционная форма отмирает, когда ее начинают воспринимать только как традиционную. Построение же этих вестнических речей показывает, что они, представлявшиеся новому европейскому читателю антитеатральным приемом, могли волновать слушателя и содействовать именно драматическому напряжению—т. е. тому самому, в чем последующие века им склонны были отказывать. Эсхиловская трагедия преисполнена ими: а между тем находятся и среди новейших—критики, восторгающиеся драматичностью речей-рассказов Эсхила. „Прошедшее в них становится настоящим, далекое—близким, битва наполняет сцену, слова обращаются в людей, всадников, в корабли, в оружие", говорит один из таких критиков. И в самом деле, достаточно вспомнить хотя бы знаменитый рассказ о семи вождях, стоящих у семи фиванских ворот в одной из трагедий Эсхила („Семеро против Фив"), чтобы в этом убедиться. Что касается

прологов Еврипида то, после новейших исследований, они не нуждаются и в тех оправданиях, какие для них находил в своей „Гамбургской драматургии“ Лессинг: заметим кстати, что подобная форма диалога, дополняющего или раз'ясняющего действие (или героя)—далеко не редкость и в новейшей литературе*. Тот же самый драматизм вестнических речей отмечали у Софокла.

Но у Софокла—наиболее типичного, пожалуй, выразителя того трагического стиля, которому суждено было стать недостигаемым идеалом для позднейших времен, мы найдем целый ряд иных приемов драматизации действия путем диалога. Многие из них еще чужды Эсхилу. Приемы Софокла описаны и об'яснены Ф. Ф. Зелинским в его введении к переводу произведений этого драматурга. Особенно важным из них является введение речей убеждения, унаследованных трагедией от гомеровской поэзии (речь Одиссея в посольстве к Ахиллу в „Илиаде“). Таковы у Софокла, например, „манифесты“ Эдипа („Эдип Царь“), Креонта („Антигона“), речь Филоктета Неоптолему („Филоктет“) и другие. Некоторые из них и по своему плану близки к позднейшим образцам „речи-убеждения“ в ораторском искусстве. Из речи убеждающей вырастает другой тип—попарные речи сторон (агонистические речи), например, пререкания Эдипа и Тиресия, Эдипа и Креонта (в „Царе Эдипе“), Электры и Клитемнестры, Электры и Хрисотемиды (в „Электре“). Один обвиняет, другой защищается: хор, как председатель суда, перемежает речи сторон своими репликами. Речи смолкают, и начинается быстрый обмен фразами: заключенная в пределы одного стиха, чередуется с другим, содержащим фразу противника. Это—„стихомифия“, еще одно средство для усиления драматизма: „прерывистая кайма вестнических и других речей, которую можно уподобить симметрическим зигзагообразным складкам в драпировке архаических статуй“ (Зелинский). Так перекликаются стихами потерявший самообладание царь и негодующий прорицатель в „Эдипе“:

Эдип. Напрасно мнишь ты, клеветник бесчестный,
Избегнуть кары за слова твои!
Тиресий. Меня спасет живая правды сила.
Эдип. Уж не гаданью-ль ею ты обязан?
Тиресий. Тебе: ты сам раскрыть ее велел.
Эдип. Скажи еще раз, чтоб понятней было!
Тиресий. Ужель не понял? иль пытать решил?
Эдип. Неясно понял; повтори еще раз!
Тиресий. Изволь: убийца Лаия—ты сам! и т. д.

* Вспомним, например, известный рассказ Лежнева о Рудине у Тургенева, разговор Валентины и Бенедикта у Жорж Санд в „Валентине“ (воспоминания о прошлом) и многое другое.

Страсти разгораются еще больше, и диалог, не укладываясь в эти ровные ряды, начинает разламывать стих между двумя собеседниками: новый тип чередования, когда действующие лица перебрасываются уже не стихами, а полустишиями, как бы ухватываются вдвоем за один и тот же стих (отсюда, от подчеркнутого сказуемого и название этого приема—антилабы). Вот несчастный Эдип, уже не поверивший Тиресию, с возрастающим гневом выслушивает оправдательную речь Креонта, заподозренного им в убийстве, и не поддаваясь ни на какие убеждения, об'являет, наконец, своему шурину, что присудил его к смертной каре. Волнение растет, начинаются антилабы:

Креонт. Безумен ты! *Эдип.* Себе я счетчик здравый.
Кр. Будь им и мне! *Эд.* Довольно: ты изменник!
Кр. Где ж разум твой? *Эд.* Почтение царю!
Кр. Дурному—нет! и т. д.

Симметрическое построение остается и здесь, но уже у Софокла мы находим случаи и отказа от сдерживающей свободу речи симметрии: стих просто делится на две части, первая кончает речь одного собеседника; вторая—принадлежит речи следующего: так в „Филоктете“:

Неоптолем. Кто за добро добром платить способен,
Тот драгоценней всех сокровищ в мире.
Ну что ж, иди!
Филоктет. Войди и ты со мною:
Я слаб; опору я найду в тебе.

Строгость форм не мешает иногда и „вольным репликам“, приближающим диалог к обыкновенному типу человеческого разговора, чуждому ритмической выдержанности. Но о формах диалога речь будет итти у нас дальше: пока нас интересует главным образом его назначение в общей композиции произведения. Греческая трагедия воспользовалась опытом эпической песни и сделала шаг вперед по пути к диалогу драматизующему и характеризующему. Двигать вперед действие ровным, постепенным ходом; сообщать ему драматическое напряжение там, где этого требует развитие сюжета; передавать душевные состояния и рисовать характеры действующих лиц—вот цели диалога в трагедии. Параллельно с нею развивается ораторское искусство: герои литературного произведения должны не только говорить, но и хорошо говорить. И подобно тому, как в жизни толпа начинает заслушиваться краснобаев, мало задумываясь над тем, какую цель преследует их красноречие, так и позднейшие драматурги, увлекаясь диалогом,

забывают о действии, заставляя актеров изливаться в политических, судебных и иных речах перед публикой, создавая так сказать, „диалог для диалога".

Новая европейская литература, начиная с конца средних веков, могла итти уже проторенными дорогами. Становясь все более главным средством решения проблемы характеров, европейская драма училась у античной трагедии ее динамическому, драматизующему и характеризующему диалогу, обращая все больше внимания на этот последний. Композиционная роль его определена, и задача заключается отныне, главным образом, в работе над его формой, в выработке точного соответствия между характером речей и теми, кто произносит эти речи. „Искусство диалога"—говорит Вольтер,—„заключается в том, чтобы заставить беседующих говорить то, что сказали бы они и на самом деле.—Неужели только в этом? спросят меня.—Да, никакого другого секрета нет; но секрет этого мастерства сложней прочих. Он требует воображения, достаточно для того, чтобы перевоплотиться в представляемых собеседников, такта,—чтобы вкладывать им в уста то, что им прилично и уменья заинтересовать этим". История европейских литератур XVII—XVIII вв. едва ли не на половину история диалога. Не ссылаясь, конечно, на господство драматического жанра, достаточно вспомнить воскресшие формы философского диалога, идиллии, в диалогической форме развертывающей определенное положение, или указать на роман, который охотно пользуется либо формой мемуаров—рассказа от первого лица, либо формой переписки—представляя тогда также вид диалога, состоящего в обмене речами большей или меньшей протяженности. Трагедия старается сохранить за диалогом его драматическую роль—но это ей не всегда удается. Далеко не все драматурги, подобно Шекспиру, умеют во время остановить своих героев, и ораторские увлечения часто заставляют других не двигать, а задерживать речами действующих лиц действие—но уже без всякой художественной необходимости. Теоретики XVII—XVIII веков предостерегают от этих увлечений, напоминая, что героя, который в важный момент действия задерживается на высказывании прекрасных, но не идущих к делу, мыслей, можно сравнить с матерью, которая, разыскивая своего сына в деревне, забавлялась бы срыванием цветов (Мармонтель). Драматический диалог, говорят они, должен быть целесообразным, его нужно уметь прекратить кстати, и своевременно, без неприятного в поэзии резюмирования, подавать реплику. Классифицируя типы драматического диалога, они устанавливают четыре основных его формы в трагедии. Первая, когда собеседники отдаются душевным движениям, ища только

возможности высказаться: подобные излияния вполне понятны в момент крайнего возбуждения страсти, но во всех других случаях охлаждают и утомляют читателя. Вторая—когда у собеседников имеется общий замысел, ими обсуждаемый или важные тайны, которые им необходимо сообщить друг другу. Третья, когда один из собеседников хочет внушить другому свои мысли или чувства: активность здесь выпадает на долю одного, действие не может быть ни быстрым, ни разнообразным, и такие сцены „требуют большого красноречия". Наконец, четвертая и самая благоприятная для театра форма—когда в диалоге сталкиваются и борются друг с другом разные точки зрения, чувства или страсти. Это форма, которою пользуется, например, Расин в прославленном критикой втором акте „Федры"—в сцене об'яснения героини с Ипполитом. Искусство Расина, говорят нам, здесь тем более высоко, что из двух собеседников обуреваема страстью одна Федра, не решающаяся высказаться прямо и вдруг: диалог идет медленно, но эта медленность не мешает его драматическому напряжению. Легче задача тех, кто выводит перед нами героев, состязающихся открыто и проникнутых противоборствующими друг другу влечениями. В этом случае мы имеем известные нам уже из античной поэзии сцены спора, тяжбы, суда: такова знаменитая сцена Химены и дона Родрига в третьем действии „Сида" Корнеля (сцена 4-ая). Начинаясь вольными репликами, она достигает высшего напряжения в чередующихся речах Родрига и Химены для того, чтобы после новых реплик, перемежающихся с антилабическими антитезами (*R.* O miracle d'amour! *Ch.* O comble de misères!) закончиться рефлектирующими словами Химены, ищущей тишины и ночи, чтобы отдаться слезам.

„Вообще желание блеснуть красноречием много повредило диалогу наших трагедий", замечает Мармонтель: „мы не можем решиться остановить во время лицо, которое может высказать еще много прекрасных вещей, и вкус становится жертвою игры ума". Господствуя в литературе над всеми другими видами, диалог испытал неизбежные следствия полновластного господства: в диалогической форме излагаются философские трактаты, портреты-характеристики и т. под.—и вот драматический диалог в свою очередь отягощается рассуждениями, характеристиками даже в комедии, после Мольера, казалось бы, овладевшей искусством диалога действенного и характеризующего. Влюбленный упрекает предмет своей любви в кокетстве: она отвечает ему определением того, что такое кокетство. Действие останавливается, диалог вновь становится самоцелью, и все исключительное богатство красноречия французских авторов не спасает положения. Правда, не только

английская драма, но и классическая трагедия Франции и Италии в отдельных случаях достигает высокого искусства краткости и выразительности диалога. Достаточно одного, но знаменитого, примера из „Филиппа“ Альфиери (д. 2-ое, сцена 5-ая). Выпытав у влюбленных—королевы и сына—их истинные чувства, Филипп милостиво отпускает их и обращается к своему приближенному Гомецу: об'яснение между ними уложено целиком в три стиха, поразительных по своей лаконической силе:

> *Филипп.* Ты слышал? *Гомец.* Да. *Фил.* И видел ты? *Гом.* Я видел *Фил.* О бешенство! И подозренье... *Гом.* Стало уверенность. *Фил.* И не отмщен до сих пор Филипп? *Гом.* Подумай. *Фил.* Я обдумал. Следуй за мной.
>
> (Перевод И. И. Гливенко)*

Параллельно с развитием диалога в драме, развивается и романический диалог. В повествовательном жанре его композиционная роль та же. Мы не будем на ней останавливаться. В работе современного русского автора о технике „Дон Кихота“ Сервантеса** показано, например, какую рол выполнили в развертывании замысла знаменитого романа речи, произносимые в таком изобилии его героем. Задуманный с чертами помешанного дурака, Дон Кихот понадобился автору, как глашатай мудрости, вынесенной поэтом из своего богатого жизненного опыта. Автор пользуется им, как маской, и каррикатурные черты этой маски понемногу смягчаются: из безмозглого шута Дон Кихот становится безумным, но мудрым философом, над которым к концу романа уже никому не придет в голову смеяться. Случай сравнительно редкий, где диалог, с самого начала войдя в противоречие с концепцией задуманного героя, переработал по своему эту концепцию. Тоже приблизительно случилось позднее и с Пикквиком Диккенса. Старинный эпос не знал такой роли диалога. Но ее издавна знала лирика: чужою речью автор пользуется, как маской или ролью для выражения собственных чувств и настроений. В новейшем романе мы по большей части сразу это чувствуем: чутье это иногда, впрочем, обманывает не только рядовых читателей, но и ученых критиков, отважно приписывающих автору высказанное его персонажами в диалоге и ставящих ему на вид неблаговидность его суждений. Так зрители античного театра, слушая Еврипидовскую трагедию, неоднократно покушались побить то драматура, то его актеров за безнравственность афоризмов („гном“), которыми заканчиваются иногда речи его героев.

* Итальянский текст еще выразительнее: Fil. Udisti? Gom. Udii. Fil. Vedesti? Gom. Io vidi. Fil. Oh rabbia! Dunque il sospetto? Gom. E omai certezza... Fil. E inulto Filippo 'e ancor? Gom. Pensa... Fil. Pensai. Mi segui.

** Виктор Шкловский. Развертывание сюжета. Пб 1921, стр. 22—34 (Речи Дон Кихота).

Для того, чтобы покончить с композиционною ролью диалога, на каком-нибудь образце из новой литературы попытаемся показать, какие задачи общего построения может выполнять диалог. Возьмем общеизвестный пример—„Мертвые Души". Распределение композиционных элементов в завершенной части поэмы довольно просто: обычное начало—изображение города или деревни с их внешней стороны, за ним следует внутренняя характеристика, портреты обитателей и их психологическая характеристика. Диалог заключает эти описательные части. Порядок их может меняться: глава о Ноздреве начинается с его портрета, за которым идет диалог, характеристика же Ноздрева и описание его деревни помещены вслед за диалогом; или изображение города прерывается рассказом о поездках Чичикова по окрестным помещикам после первой главы для того, чтобы возобновиться с конца шестой. Но и в последнем случае завершением изображения являются диалоги: разговор Чичикова с чиновниками и разговор двух дам. Диалог таким образом, сопровождает описание и иллюстрирует его. Описав деревню, помещичий дом и его обстановку, внешность хозяина и его характер, автор дал нам известное представление о нем, которое и предлагает проконтролировать диалогом. Он с одной стороны характеризует действующих лиц, с другой подталкивает вперед медленно развивающееся и бедное по содержанию действие. В двух местах первой части мы отметим диалог, как единственное средство, которым пользуется Гоголь для того, чтобы продвинуть вперед действие. Так, диалог двух дам в девятой главе необходим, чтобы вызвать грозу, которая разразится над головой Чичикова, а в десятой—разговор Чичикова и Ноздрева нужен для того, чтобы ослабить силу этого разговора. Разговор двух дам—это своего рода „вестнический" диалог: правда, факты, уже известные читателю из уст самого автора, в нем извращены, чего не бывает в трагедии, ни тем более в эпической песне. Чичиков, оказывается, явился к Коробочке, как Ринальдо Ринальдини, вооруженный с ног до головы; явился и требует: „Продайте все души, которые умерли".—Я не могу продать, потому что они мертвые, отвечает Коробочка.—„Нет, говорит: они не мертвые, это мое, говорит, дело знать, мертвые они или нет; они не мертвые, не мертвые! кричит—не мертвые! Словом скандальозу наделал ужасного: вся деревня сбежалась, ребенки плачут, все кричат, никто никого не понимает—ну, просто, оррёр, оррёр, оррёр!"

В дальнейшем рассказ обрастает фантастическими комментариями: собеседницы ищут цели столь странных поступков и находят их в намерении Чичикова увезти губернаторскую дочку; догадываются и о возможных соучастниках злоумышления. Рассказ сообщен

прокурору, который ничего решительно не может понять, разнесен по городу, взбудоражил весь город. По отношению к динамике сюжета—разговор двух дам только осложненная форма диалога рассказа: осложнение с одной стороны в переработке события в воображении дам, с другой—в комментариях, ими сделанных. Но вместе с тем диалог дает и решительный толчок застоявшемуся сюжету: город резко меняет свое отношение к Чичикову, Чичиков заподозрен, над ним неминуемо разразится гроза. Автор вновь обращается к диалогической форме—разговаривают Чичиков и Ноздрев:

...Ах да! я ведь тебе должен сказать, что в городе все против тебя. Они думают, что ты делаешь фальшивые бумажки, пристали ко мне, да я за тебя горой—наговорил им, что с тобой учился и отца знал; ну и уже нечего говорить, слил им пулю порядочную.

„Я делаю фальшивые бумажки?" воскликнул Чичиков, приподнявшись со стула. „Зачем ты, однакож, так напугал их?" продолжал Ноздрев. „Они, чорт знает, с ума сошли от страху: нарядили тебя в разбойники и в шпионы... А прокурор с испугу умер: завтра будет погребение. Ты не будешь? Они, сказать правду, боятся нового генерал-губернатора, чтобы из-за тебя чего-нибудь не вышло... А ведь ты, однако, Чичиков рискованное дело затеял".

„Какое рискованное дело?" спросил беспокойно Чичиков.

„Да увезти губернаторскую дочку. Я, признаюсь, ждал этого, ей Богу, ждал! В первый раз как только увидел вас вместе на бале: „Ну уж", думаю себе, „Чичиков, верно, не даром"... Впрочем, напрасно ты сделал такой выбор, я ничего в ней не нахожу хорошего. А есть одна, редственница Бикусова, сестры его дочь, так вот уж девушка! можно сказать: чудо коленкор!

„Да что ты, что ты путаешь? Как увезти губернаторскую дочку? что ты? говорил Чичиков, выпуча глаза.

Дело обошлось без грозы, диалог с Ноздревым сыграл роль громоотвода: перепуганный Чичиков уезжает из города—и этим заканчивается действие первой части. Подводя итог роли, выполняемой в ней диалогом, мы должны все же признать, что в большинстве случаев диалогические части служат характеристике, не динамике. Ту же службу выполняет диалог и у многих других мастеров русского и западно-европейского романа XIX-го века: различие только в том, что одним диалог нужен как иллюстрация типически-бытовых фигур, ими создаваемых, другим—как средство ознакомления читателя с душевными состояниями. Разговор Обломова с Захаром в начале романа у Гончарова или диалог рассказчика с Сучком в „Льгове" („Записки Охотника") Тургенева — могут служить типичными образчиками диалогов первой группы, тогда как любая из изобилующих диалогом страниц Достоевского даст примеры второй. Характеризующий диалог требует особенного внимания к своему колориту. Мы уже слышали (см. выше, стр. 177) заявление одного из русских писателей XIX-го века о том, как важно автору поставить свой

голос. Уменье верно передать человеческую речь для него существеннее уменья распределить речевые партии в рассказе. „Говорят, что меня читать весело", сообщает он одному из своих друзей: „это от того, что все мы—и мои герои, и сам я имеем свой собственный голос. Он поставлен в каждом из нас правильно или, по крайней мере, старательно". Для него, мастера диалога, в этом, пожалуй, основа литературного искусства. „Человек живет словами, и надо знать, в какие моменты психологической жизни у кого из нас какие найдутся слова". Но эти слова должны соответствовать, по его мнению, не только моментам психологической жизни—но и профессии, сословию, месту рождения, жизненному опыту каждого из выводимых им лиц.

Производя наблюдения над диалогическими частями повествовательных произведений, изучая диалог сценических пьес или лирических композиций, мы должны вообще ответить не только на вопрос о композиционной цели диалога, но и на ряд других вопросов, об'единенных выше словами о „способах передачи живой речи в литературном произведении". Нам приходилось уже касаться попутно вопроса о конструкции диалога—симметрического в памятниках старинного эпоса, реторически упорядоченного в античной и новоклассической трагедии, свободно воспроизводящего обыкновенную человеческую речь у Мольера и в новейших романах и драмах. Конечно, свобода эта в значительной мере мнимая: „естественно-разговорные представления" занимательны только в пародических пьесах Козьмы Пруткова: литературный диалог всегда подчинен известному художественному умыслу и, обращаясь в фонографическую запись случайного разговора, он перестает быть литературным. Впрочем, и всякий „случайный" разговор обиходной речи слагается по известным законам, которые можно выяснить... Рядом с вопросом о конструкции стоит вопрос о колорите: как действующие лица и их портреты, диалог может быть отвлеченно-схематическим, типически-бытовым, и т. д. Наконец, если речь заходит об общей композиции произведения, важно установить количественное место в ней диалогов по отношению к прочим—повествовательным, описательным, лирическим и иным ее элементам. Несколько иллюстраций из истории передачи человеческой речи в литературе покажут, как различно решалась эта проблема европейскими писателями, начиная с древнейших времен вплоть до нашего недавнего прошлого.

Диалог, как мы видели, занимает значительное место в сказке и едва ли не большее в эпической песне. В последней—цели его употребления разнообразнее: но и она довольствуется чрезвычайно простыми формами передачи чужой речи: все действующие лица

говорят одним языком, тем же самым, каким говорит и рассказчик: внимания к личности говорящего настолько немного, что действующие лица, не колеблясь, могут употребить нелестные для себя сравнения или—по достаточно известному примеру—честить самих себя или своих царей эпитетами, которыми награждают их враги („собака Калин царь", отправляя своего посланника к Владимиру так и пишет в своей грамоте о себе, как о „собаке-Калине-царе" и под.). Построение речи, как мы знаем, строго симметрическое; отвечая на вопрос, собеседник обыкновенно повторяет его целиком, а в случае своего несогласия на предложение только дополняет чужую речь отрицательною частицей. Так в былине, сохраняющей черты архаической конструкции, уже видоизмененные в гомеровском эпосе, Калин-царь предлагает Илье:

Ай же старыя казак да Илья Муромец!
Да садись-ко ты со мной а за единый стол,
Ешь-ко евствушку мою сахарную,
Да и пей-ко мои питьица медвяныи,
И одежь-ко ты мою одежу драгоценную,
И держи-тко мою золоту казну,
Золоту казну держи по надобью,
Не служи-тко ты князю Владимиру,
Да служи-тко ты собаке царю Калину.

Илья отвечает:

А й не сяду я с тобой да за единый стол,
Не буду есть твоих евствушек сахарных,
Не буду пить твоих питьицев медвяных,
Не буду носить твоей одежи драгоценныи,
Не буде держать твоей бессчетной золотой казны,
Не буду служить тебе собаке царю Калину—

и только отвергнув все сделанные ему предложения, заявляет о том образе действий, какого он будет держаться. Переход от этого примитивного диалога к красноречию „Илиады" и „Одиссеи"—переход резкий. Язык гомеровских героев гораздо эмоциональнее, и от этого речь их несравненно более драматична. Оттенков индивидуальности в них, тем не менее, немного. Благородный старец Эгипций говорит так же, как Телемак, Телемак столь же обстоятелен и рассудителен в своих жалобах на женихов матери, как и женихи в своих оправданиях и угрозах (имеем в виду сцену народного собрания во второй песни „Одиссеи"): одни говорят кротко, другие негодуя, но только этой окраской, а не складом, не выбором слов, и отличаются речи героев от речи самого сказителя. В трагедии (и вообще в драме) больше стремления к соответствию речи—характерам: вестник в „Антигоне" говорит, конечно, не так, как царь Креонт: но характеры, задуманные как широкие обобщения,

не содействуют индивидуализации языка, остающегося попрежнему условным. А затем, как уже было указано, начинается влияние ораторского искусства. Достаточно вспомнить героев Еврипида. Справедливо указывали, что большинство из них—риторы, побывавшие в школе софистов перед тем, как явиться на просцениуме, что адвокатская тога просвечивает у них сквозь одежды героев гомеровской эпохи, выглядывает из-под шкуры баснословного льва*. В Аргосе или в Фивах, в пылу сражения или на стенах осажденного города, в самые патетические моменты действия, на краю катастрофы—они готовы произносить речи, защищать свои тезисы, пускаться в казуистику. Ипполит, оскорбленный в своей чистоте греховными вожделеньями Федры, сдерживает свой гнев, разражаясь сатирой против женщин, слывущих мудрыми („Ипполит"). Жестокий Лик, собирающийся убить детей Геракла, начинает спорить с их дедушкой, Амфитрионом, чем почетнее пользоваться воину—мечем или луком („Неистовый Геракл"). Шекспировская Порция, защищающая Бассано против Шейлока, не так утонченна в своих доказательствах, как Гекуба у Еврипида, оправдывающаяся перед Агамемноном в том, что она вырвала глаза Полиместору. Голос поэта звучит из-под масок мифических образов: неудивительно, если его герои занимаются даже литературною критикой (как это делает, например, Электра в сцене опознания брата, начинающая критиковать аналогичную сцену „Хоэфор" Эсхила).

То, что бросается в глаза в поздней трагедии, столь же ясно и в других литературных видах—в идиллии или в возникшем еще позже романе. Стиль последнего раскрывается лишь тогда, когда мы вспомним, что этот жанр целиком вышел из школы учителей красноречия. Прибегая к прямой речи, интересуются ее конструкцией, логически стройной и законченной: колорит ее, отвлеченно-однообразный, определен кругом рекомендуемых учебниками тропов и фигур, понимаемых, как средство искусственного „украшения речи". Героев, лишенных красноречия, литература не знает. Любовь к диалогу уже привела к выделению его в особый литературный род, пригодный для философского рассуждения, для моральной дискуссии, для сатирического изображения нравов. Диалоги Платона, Плутарха, Лукиана и Цицерона станут классическими образцами этого рода, расцветающего в новой Европе в эпоху Ренессанса и Реформации, культивируемого французским классицизмом, не исчезнувшего в литературе нового времени (Леопарди, О. Уайльд, Шницлер и др., Историк этого жанра** пробует провести границу между разговором

* Paul de S. Victor („Les deux masques").

** R. Hirzel, Der Dialog. Ein literarhist. Versuch, 2 Theile, Leipzig 1895, XIII + 565.

и диалогом, как особой литературной формой: в диалоге, по его мнению, разговор возвышается до самостоятельного бытия, не нуждающегося ни в каких декорациях, становится заключенной в самой себе сущностью, для которой безразличны образы людей и их действия. Душа настоящего диалога—это критика, неустранимое искание новых возражений, сознательно разрушающая тенденция... Разумеется, определение относится к идеальному диалогу и оправдано, например, сократическими диалогами Платона: отметим, как своего рода новость, их своеобразную композицию: рядом коротких вопросов перед собеседником обнаруживают все следствия, вытекающие из положения, которое казалось ему справедливым до тех пор, пока им самим не будет признана его нелепость (процесс иронии); или прерывистой серией быстрых вопросов извлекают из мыслей противника вывод, для него самого удивительный по неожиданности („родовспомогательный" процесс). Применение этих новых приемов построения речи в литературе, правда ограничилось рамками философского диалога. Что касается диалога сатирического, то в большинстве случаев он—просто сцена из бытовой комедии—нечто в роде народных и купеческих сцен Горбунова: таковы античные диалоги гетер, некоторые „дачные", „купальные", „храмовые", и т. под. диалоги. Французы и до сих пор упражняют учащихся в сочинении диалогов по образцам Паскаля, Фенелона, Фонтенеля и других, но широкой популярности в новое время этот литературный жанр не знает.

Рядом с отвлеченно-ораторским диалогом, сфера влияния которого захватывает и итальянскую новеллу времен Возрождения, и пасторальный роман XVII-го века и, конечно, классическую драму XVII—XVIII-го веков (за исключениями, о которых сейчас будет итти речь) не было недостатка в опытах воспроизведения обыденной человеческой речи во всей ее тривиальности, иногда подчеркнутой и преувеличенной с целью комического эффекта. Расцвет драматической литературы, начиная с времен Возрождения довел трагический диалог до степени, которая много веков спустя казалась недосягаемо-высокой поэтам и теоретикам. Установился, после испанцев, Шекспира, французских классиков своего рода канон сценической речи, для которой признано обязательным динамико-антитетическое строение. Антитетическою была уже композиция сценического диалога античной драмы: опыт новых времен, отказавшись от ее специфических признаков (в роде стихомифии, гномов и под.) сохранил ее речи сторон, перекличку стихами, полустишиями, потребовал и от монологов того же антитетического построения. До сих пор многие немецкие, например, теоретики полагают, что индивидуализация театрального диалога и

„лирические красоты“ только вредят действию, отяжеляют его и мешают драматическому напряжению. Обыденная речь—дурной матерьял для драматурга: это монета, стершаяся от долгого хождения по рукам, и недаром Шекспир, например, возвышается над нею обилием тропов и веской силой стиха, Гете—своей пластически мягкой ясностью, Шиллер—высоким парением антитез. И, однако, рядом с выработкой этого канона, учащаются устремления к диалогу типически-бытовому. Путь к нему лежал через диалог комический, блестящие образцы которого давала еще античность, в роде, например, разговоров за обеденным столом у Тримальхиона в „Сатириконе“ Петрония. Средневековые фарсы, сцены Шекспировских драм, назначенные для слушателей из партера, знаменитая сатира Рабле—и как некое завершение, комедия Мольера—вот несколько характерных моментов этого пути. На примере Мольера можно задержаться в виду его показательности.

Что такое диалог Мольера? Поклонники великого комика, расточая ему похвалы, скажут и о достоинствах диалога—„правдивого“, „блестящего“, „брызжущего смехом“ и т. д. Как это часто бывает, оценка создает иллюзию понимаиия, ничего не об'ясняя и затрудняя путь к уяснению. А между тем, чтобы понять природу Мольеровского диалога, достаточно просто вслушаться в разговоры и споры, которые мы слышим вокруг себя каждодневно*. Для постороннего наблюдателя в них много смешного, и уже античная комедия воспользовалась этими свойствами обыденного разговора (Плавт). Таков и диалог Мольера. Разговаривают двое, один не желает понимать другого и ежеминутно его прерывает (случай перебивания). Вспомним знаменитую сцену в „Дон Жуане“ (д. IV, сц. 3).—*Диманш.* Сударь... *Дон-Жуан.* Садитесь, садитесь. *Д.* Это совершенно лишнее, сударь, мне всего два слова сказать вам. Я... *Д. Ж.* Садитесь же, говорю вам. *Д.* Нет, сударь, мне и так хорошо. Я пришел... *Д. Ж.* А я и слушать вас не стану, пока вы не сядете. *Д.* Пусть будет по вашему сударь. Я... *Д. Ж.* Виноват, господин Диманш, как вы поживаете? *Д.* Покорнейше вас благодарю, сударь. Я пришел... *Д. Ж.* У вас, как видно, цветущее здоровье: румяные губы, свежий цвет лица, ясный взгляд. *Д.* Я хотел бы... *Д. Ж.* А как здоровье вашей супруги?“ и т. д. Целый ряд комических диалогов, построенных на этом эффекте недослушивающего перебивания, мы найдем и в других пьесах: в „Тартюфе“ (д. III, сц. 6, когда Оргон не желает верить в плутовство Тартюфа), в „Докторе поневоле“ (д. II, сц. 9 и III, сц. 6); „Брак поневоле“—почти целиком

* Изучающему диалог полезно обращаться к таким, например, книгам, как „Искусство спора“ проф. С. И. Поварнина (Пгр. 1923), где он найдет ряд ценных наблюдений над практикой обыденной речи.

на этом построен. Другой прием—комический параллелизм диалога: из двух собеседников один повторяет с легкими изменениями фразы другого, либо для издевательства, либо чтобы сказать нечто противоположное, либо для того, чтобы сказать тоже самое. Так поступают в гневе, в досаде, в моменты озабоченности. Диалог „Плутней Скапена" почти весь состоит из таких параллелизмов. Гарпагон неожиданно для себя узнает, что едва не ссудил денег собственному сыну (д. II, сц. 2—3): „Так это ты заведомо разоряешься?—Так это вы наверняка обогащаетесь?—И после этого ты смеешь показываться мне на глаза?—И после этого вы решаетесь показываться на глаза добрым людям?—Дойти до такого распутства, влезть в неоплатные долги, расшвырять состояние, в поте лица скопленное родителями, да где у тебя стыд?—Позорить себя такими сделками, пожертвовать добрым именем для того, чтобы наживать экю на экю, превзойти в лихоимстве отъявленных кровопийц, и вы не краснеете?" и т. д. Тоже найдем мы и в „Любовной досаде" (сцены Альберта и Полидора), в „Тартюфе" (д. II, сц. 4), в „Ученых женщинах" (д. III, сц. 5—взаимные комплименты Триссотена и Вадиуса). В других местах диалог топчется на месте, собеседники просто повторяют свои же слова (повторение), то по растерянности, то иронически, то вследствие медленности соображения. Таков диалог Арганта и Скапена („Плутни Скапена" 1, 6).—„Скапен. Расторгнуть этот брак?—Арг. Да.—Да вы никогда не расторгнете его.—Не расторгну?—Нет... Он с вами не согласится.—Не согласится?—Да.—Мой сын?—Ваш сын...—Так я его заставлю.—Вы?—Я.—Отлично.—Как отлично?—Вы не лишите его наследства.—Не лишу?—Нет.—Нет?—Нет" и т. д. Тоже в „Мнимом больном" (1, 5): пример иронического повторения в „Скупом" (д. I, сц. 6—разговор Гарпагона с дочерью) и т. под. Сюда же мы отнесем и повторение героями одного какого-нибудь слова, которое представляется им наиболее убедительным доводом: вспомним знаменитое—„без приданого!" в „Скупом" или: „кой чорт занес его на эту галеру" в „Плутнях Скапена", или: „бедный человек" в „Тартюфе" и др. Не станем приводить других примеров—например, когда один из беседующих упорно настаивает на том, чего у него никто не оспаривает; или когда из двух собеседников второй односложными или синонимическими словами подтверждает (иронически) суждения первого и т. под. Критики Мольера правы, утверждая, что язык его героев—„вечный язык", сохраняющий свое значение и в переводе: нет другой манеры говорить, потому что нет другого способа мыслить*.

* Albalat A., Comment il faut lire les auteurs classiques français, Paris 1900, стр. 190.

Кое-где наряду с этим характерным языком мы встретим случаи языка с бытовым колоритом: такова, например, речь крестьянина Пьеро в „Дон Жуане". У Мольера это сравительно редко: у продолжателей классической традиции в области комедии это чаще, и, например, русская комедия и комическая опера XVIII-го века преисполнена попытками воспроизведения народных диалектов, появляющихся в диалоге почти всякий раз, когда на сцену выводятся крестьяне. Отливаясь в законченные формы, комедия выработала несколько типов речи—соответственно выработавшимся в ней ролям: в русской же комедии XVIII-го века мы отметим, например, обязательную окраску речи щеголей и щеголих—галломанов, речи старосветскх помещиков—суеверов и невежд, положительных героев*, педантов, слуг и т. п. Индивидуализации диалога в этом еще нельзя увидеть: она пришла позже, путями уже нам известными (см. главу 3-ью, стр. 177)—по мере того, как литература, не довольствуясь изображением „вечных" характеров—через эмоционализм чувствительников и патетическую лирику романтиков подходила к изображению типически-бытовых фигур, а вместе с тем и к диалогу типически-бытовому и индивидуализованному.

Увлечение диалогом к средине XIX-го века начинает входить в известные границы. Ни в драме, ни в романе, ни в лирике уже не принято блистать ораторскими дарованиями. Слово отчасти дискредитировано романтическими идеями об „изреченной лжи"; а с другой стороны в жизни, в „обыкновенной" жизни, краснобаи редки: даже речь Рудина его автор предпочитает характеризовать описательно, приводя из нее только отрывки. В бытовом романе диалогу отводится подобающая ему роль, но, как мы знаем, в большинстве случаев он служит теперь целями характеристики. Это ослабляет его быстроту и напряженность. Полного единообразия приемов, разумеется, нет. У мастеров русской художественной прозы XIX-го в., как показало исследование**, впрочем, еще недостаточное, количество и качество диалогических частей далеко не одинаково. У Тургенева, например, диалог занимает значительную часть рассказа, но перебивается повествовательными частицами, медлен и беден движением. В патетические моменты Тургеневские герои молчат: „есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На

* В учебниках русской словесности до сих пор отмечается, как недостаток, — факт, что Стародумы, Доблестины и любовники нашей старой комедии говорят „искусственным", „книжным" языком: на самом деле они говорят именно тем языком, каким говорили в XVIII-м веке получившие известное образование русские люди, в чем легко убедиться из писем, дневников, мемуаров русского XVIII-го века.

** М. Лопатто, Опыт введения в теорию прозы (пов. Пушк.), 2-е изд. Од. 1918, стр. 42—43.

них можно только указать—и пройти мимо". Музыка Лемма гораздо красноречивее выражает чувства Лаврецкого и Лизы, чем их беспомощные, прерывистые слова во время свидания. Напротив, Обломов и Ольга разговаривают, может быть, излишне много: но разговоры их чужды динамичности речей в „Обыкновенной истории", не поднимают интереса к их переживаниям, и все вместе едва ли не уступают по мастерству короткому, но преисполненному комизма разговору Марфы и дворника, заинтересованных рыданьями молодого Адуева в сенях после об'яснения с Наденькой („Обыкн. История", ч. I, гл. 6). Иное мы находим у Достоевского и Л. Толстого. Как мы знаем, оба они—по преимуществу изобразители типических душевных состояний, но решают свою задачу они по разному. У Достоевского диалог приблизительно в полтора раза превосходит повествование, при чем и последнее ведется чаще всего от первого лица: все произведение (напр. „Бесы")—является большим монологом, перебиваемым монологами и диалогами действующих лиц. Диалог сообщает действию драматическое напряжение (см. например, в „Преступлении и Наказании" сцену на улице перед смертью Катерины Ивановны, ч. V, гл. 5), диалог открывает психологию действующих лиц, дает экспозицию („Идиот"), ускоряет и замедляет действие, не говоря уже о том, что для самого автора он служит средством выражения его философских, моральных и политических взглядов: в речах действующих лиц Достоевского мы найдем и пейзажи („Подросток", ч. III, гл. 1—рассказы Макара Ивановича, и мн. др.) и жанровые описания, и вставные рассказы. По своему колориту диалог этот не поражает, однако, богатством. У Достоевского—несколько разговорных манер, повторяющихся из романа в роман—и между языком Раскольникова и Ивана Карамазова, языком Макара Девушкина и штабс-капитана Снегирева существенной разницы нет. Так и у Толстого, представляющего резкую противоположность Достоевскому в своем отношении к диалогу. Жест, мимика с точки зрения Толстого гораздо тоньше передают душевную жизнь героев, нежели их речи. Лицо Анны Карениной в начале об'яснения с мужем после вечера у княгини Тверской—блестит невеселым блеском пожара среди темной ночи: но Каренин предлагает ей поговорить и, начиная, Анна сама удивляется своей способности лжи, чувствует себя одетою в лживые слова, как в непроницаемую броню. Тоже самое ощущает и Каренин: „каждый раз, как он начинал говорить с ней, он чувствовал, что тот дух зла и обмана, который овладел ею, овладевал и им, и он говорил с ней совсем не то и не тем тоном, каким хотел говорить" („Анна Кар.", ч. II, гл. 9—10). При желании

Толстой может передавать чужую речь не хуже других мастеров в этой области (речь старого князя Болконского, дипломата Билибина в „Войне и Мире“, речь Ерошки в „Казаках“ и др.), но этого желания с течением времени у художника становится все меньше. „Мысль изреченная есть ложь“, а с другой стороны косноязычие какого-нибудь Акима значительнее и глубже красноречия салонных завсегдатаев. Только Каратаев говорит легко, но слова Каратаева, как и его действия, не принадлежат ему самому: это жизнь говорит его устами, та общая жизнь, в которой он только частица, немыслимая без целого.

Рядом с нашими мастерами художественной прозы вообще— нужно отметить наших мастеров-специалистов в области диалога. Нам уже не раз приходилось называть Лескова: из его современников можно было-бы назвать И. Ф. Горбунова, давно оцененного и почти не изученного мастера и знатока живой речи — крестьянской, купеческой, мещанской, речи старинных приказов и грамот; а также полузабытого теперь В. А. Слепцова, перенесшего в свои очерки поражавшее его современников уменье владеть живою народною речью. Нужно было-бы, конечно, назвать Островского, Чехова, Короленко... История диалога в русской литературе когда-нибудь укажет место, принадлежащее в ней отдельным писателям, разберется и в приемах диалогической техники каждого из них. Повидимому, изобразительный, жанровый диалог наиболее типичен для русской литературы: писателей слухового типа у нас довольно много. Напротив, опыты отвлеченно-ораторского диалога давно забыты и, возрождаясь, никогда до сих пор не имели у нас успеха. Самое слово „реторика“ для русского читателя звучит бранью. Пышные и логически-стройные речи его шокируют более, чем образцы диалога, в роде, например, следующего:

> „—Эй, вы, цуцелы! Померли, али нет?.. С полатей раздался стон.— Ошшо живы! сказал он весело.—Пила, подь сюды! сказал с полатей мужской голос. Вошедший, бросив на пол рукавицы, неторопясь, полез на печь. На печке лежала старуха.—Скоро помрешь? спросил он ее с участием...—Печку бы... пали, братан... А? Ишь старуха, витер! говорил Сысойко.—Ну уж и времена! На картошки! сказал Пила и подал Сысойке четыре печеных картофелины.— Я тожно беда. Нутро...—Сысойко хотел об'яснить свою болезнь и разжалобить Пилу, но не умел. Вдруг он спросил Пилу: а Апроська?—Апроська помират“ и т. д.
>
> (Решетников, „Подлиповцы“, гл. 1-ая).

Новый фазис в развитии литературного диалога как будто-бы наметился и на Западе и в России к концу века, но о нем пока трудно говорить и в виду неразработанности материала, и в виду его незаконченности. Уже художники-изобразители типических душевных состояний, за исключением Достоевского, с осторожностью

пользуются передачей живой речи. В романах попримелькались искусственные скрепы диалога с повествованием, все эти „сказал", „возразил", „продолжал", „заметил", „прибавил" и проч., равно, как и их замены, не раз служившие предметом насмешки.* В драме, где внешнее действие, свертываясь, уходить внутрь, диалог, отказываясь от антитетического строения, от длинных речей, от скачущих реплик—приобретает сосредоточенную сжатость и глубину. Каждое слово тщательно взвешено со стороны своего значения, еще более углубленного символикой, ни одна строка не пишется без определенной цели—но целью этой, конечно, уже не является воспроизведение обиходной речи. Реплики действующих лиц кратки, но в них необходимо вслушаться; важны не только слова, но и оттенки интонации, и паузы между словами. Таков Ибсен в своих последних драмах („Росмерсгольм" и др.). Нечто иное, но родственное, мы найдем в ранних драмах Метерлинка. Здесь события идут независимо от сознательной человеческой воли, диалог не развертывает их, а только следит за ними: он прост и скуден, богат повторениями—но он может переходить и в лирику, им пользуются даже для целей описания неодушевленных предметов (сцена с драгоценными камнями в „Ариане и Синей Бороде"). Для самого автора молчание выше речи. Этому молчанию он пишет восторженные гимны в прозе: „Молчание—вот та стихия, в которой образуются великие дела, чтобы возникнуть наконец совершенными и величественными в свете жизни, над которой они призваны владычествовать. Когда уста засыпают, просыпаются души и начинают действовать, ибо молчание—стихия, полная счастья, неожиданностей и опасностей... Нельзя составить ясного понятия о том, кто никогда не молчал".

Но и наше понятие о самом Метерлинке было-бы односторонним, если бы мы не слышали патетической речи, которою, вопреки этим мыслям, заговорили герои его позднейшей „Монны Ванны".

---

* Вот забавный набор таких скреп из „Kladderadatsch'a":—„Итак дело окончено", поднялся он.—„Надеюсь, что оно пойдет быстро", пожала плечами Флора.—О, отчего я не смею!" насилу оправился Вильгельм от своего изумления.—„Гм, мы еще об этом поговорим, конечно", оттолкнул он назад свой стул.—„Да", привел он в ритмическое движение свою свешивающуюся ногу.—„Мама", обняла Бланш свою мать с горячей нежностью.—„Что ты будешь делать?" не сробела она.—„Итак, выбирай и выбирай правильно!" смерил он ее еще раз уничтожающим взглядом и т. под. См. также Armin Brunner, Zur Technik des Romansdialogs, Literarisches Echo, 3 Jahrgang (1900—1901), № 24.

VI. ИЗОБРАЖЕНИЕ ЖИВОЙ И МЕРТВОЙ ПРИРОДЫ.

От диалога, дававшего писателям иногда, как мы видели, возможность отрешаться от „декораций" внешнего мира, передавать жизнь в ее отвлеченной сущности, отказываться от всякой конкретности—мы обратимся опять к проблеме изображения внешнего мира, уже затронутой нами отчасти при обсуждении различных форм и приемов литературного портрета. От этого внешнего мира писателю не уйти, как бы высоко ни заносилась его мечта: даже формулы отвлеченно-философствующей речи никогда не отвлеченны вполне, пока они пользуются словами определенного языка, так как в каждом слове жив или дремлет образ, и самые отвлеченные слова языка некогда были словами, передающими конкретные представления. Внешний мир, т. е. мир живой природы, нас окружающей, и мертвой природы, нами создаваемой, мы познаем при помощи наших „пяти" чувств и, говоря о нем, пользуемся словами, передающими наши ощущения. Далеко не все они равномерно поддаются словесному выражению. Русский поэт эпохи чувствительности, мечтая о „невыразимом", находит, что можно сыскать слова для блестящей красоты облаков, пламенеющих в час заката, для дрожащих вод реки—но немыслимо выразить чувства, слитые с этой внешней красотой, смутное стремленье к далекому, смутные воспоминания, шепчущие о милом, радостном и скорбном прошедшем, нисходящую с вышины святыню... Об этом нельзя сказать, об этом внятно говорит только молчание. Но непередаваемы и гораздо более простые, всем и каждому знакомые впечатления (вкус, запах); не „пересоздать в словах создания"—и тем не менее, попытки сделать это извечны и едва ли когда-нибудь прекратятся. Но прежде, чем говорить о том, как творятся поэтами сложные и целостные образы внешнего мира, остановимся ненадолго на тех рессурсах, какими они располагают для передачи отдельных элементов этого мира—ощущений из слияния которых образы эти слагаются.

Наиболее значительными из ответов нашего психо-физиологического „я" на возбуждения, идущие от внешнего мира—нам представляются ощущения слуховые и зрительные. С них начинается сознательное восприятие мира, к ним чаще всего мы обращаемся в целях его познания. Представления временные и пространственные образуются, как известно, также благодаря их посредству. Однако, передавать эти ощущения словами оказывается далеко не просто. Если судить по словам, обозначающим, например, восприятия цвета—то покажется, что многие, даже высоко-культурные

народы обнаруживают поразительную цветовую слепоту: в языке их, вообще развитом, не хватает слов для выражения очень простых на наш взгляд цветовых ощущений. Пускай на самом-то деле никаких заключений о воспринимаемых красках по их словесным обозначениям сделать нельзя: факт недостатка слов остается, и как указывали давно, в поэмах Гомера, например, нет особых обозначений для синего цвета, и даже у римских поэтов нет для него определенных названий. Цвета зеленый и синий (т. е. цвета сравнительно короткой световой волны) долгое время были невыразимыми. Красный, черный и белый—вот цвета, господствовавшие в первобытной поэзии, и долгое время за пределы этого скудного набора искусство слова не могло выйти. Древне-индусские гимны, прославляя небо, украшая его разнообразными эпитетами, не называют его голубым. Красными (пурпуровыми) в гомеровской поэзии являются и одежды, и кровь, и радуга, и облака, и взволнованные морские волны. Латинское caeruleus употребляется, как цветовой эпитет моря, рек, полей, ночи, туч, дождя, хлеба, глаз у варваров и т. под.: повидимому, оно должно обозначать различные оттенки синего и зеленого цвета, и в словарях оно переводится обыкновенно русскими словами—голубой, синий, лазоревый: но перевод этот, конечно весьма условен. Радугу цветов, разлитую в природе, человек видел и ощущал, но ничего не умел сказать о ней.

Это неуменье не было им осознано и не являлось для него мукой. Современный читатель избалован богатством цветовых эпитетов в поэтических описаниях пейзажа или человеческой внешности: но эпитеты эти в европейской поэзии возникали и развивались, можно сказать, на глазах у историков литературы. Еще в XVII-ом веке о пейзаже было достаточно сказать, что он „приятен“ или „неприятен“: бóльшей наглядности не требовалось. Популярный некогда немецкий песельник XVIII-го века, описывая ночной пейзаж перед восходом луны, говорит о том, как лес молчит и чернеет, как чудесно встает белый туман над лугами. Более чем сто лет после него другой поэт, давая сходную картину, пишет о тех же черных лесах, „черных, молчаливых лесах“. Цветовые эпитеты оказываются крайне традиционными: раз прикленныее к той или иной части пейзажа, они остаются там века прежде, чем найдется художник, который принесет новое слово для передачи неощутимого большинством оттенка. Так, гуляя в окрестностях Парижа с Бернарден де Сен-Пьером, Руссо, „великий живописец натуры“, различает на небе только оттенки голубого цвета, в то время как его спутник ясно отличает рядом с ними зеленые тона. На своей собственной палитре Бернарден де Сен-Пьер, автор известной русским читателям идиллии о Павле и Виргинии, собрал уже изумительное для современников количество

красок. В одном красном цвете он отличает не менее шести оттенков и в описаниях восходов и закатов солнца щеголяет их разнообразием. Утренняя заря у Гомера всегда либо розоперстая, либо в ризах шафранного цвета: у Б. де Сен-Пьера прежде чем, сделаться розовым или алым, небо белеет, переходя над горизонтом в палевый цвет, а еще выше в оранжевый, сменяющийся ярко-алым, а в то время позади зрителя на небе чередуются лиловая, лазурная, темно-голубая и совсем на западе—черная краски. Читателю остается лишь удивляться наблюдательности и мелочной выписке: цвета сменяют друг друга так быстро, что, кажется, самому сильному зрительному воображению трудно их не смешать, не увидеть только серого цвета там, где пейзажист говорит о целой гамме. Очевидно, полнота и тщательность фиксации впечатлений еще не создают желанной наглядности. Немецкие романтики, во главе с Тиком, поступают иначе: для них дело не в полноте и не в разнообразии, а в возможно большей интенсивности цвета или в неуловимости оттенков. Отсюда с одной стороны картины, залитые полным и ярким цветом, где краски горят и сверкают как драгоценные камни, где вместо красного цвета—роза под полуденным солнцем; или наоборот, картина, созданная из неопределенных, намеренно-смешанных цветовых ощущений, которые передаются в связи с другими состояниями сознания; ощущение цвета дополняется ощущением звука и приобретает наглядность благодаря этим сторонним ассоциациям.

Так от несложной трехтонной гаммы красок примитивной поэзии искусство слова идет к расширению запаса чистых тонов и далее к их интенсификации, к изучению цветовых оттенков. Соперничая с живописью, поэзия учится у нее, а в иных случаях сама ее учит: так „чувство красок“ Тика, несомненно, отозвалось в творчестве современных ему живописцев—Фридриха и Рунге. Русская литература довольно долго остается на начальных стадиях передачи красочных впечатлений: но вот, в конце XVIII-го века сухая ветвь классической оды вдруг процвела у нас яркими и чудесными цветами—явилась поэзия Державина, этот „жаркий летний полдень“, по словам кн. Вяземского, где все засияло и загорелось ярким блеском, „где много было очарования для воображения и глаз“. Неистощимо, казалось, было зрительное воображение поэта, создававшего своими эпитетами и стройной системой метафор* картины, полные густых ярких красок, яркого солнечного освещения. Превзойти его не удалось и русским романтикам 30-ых годов, не устававшим жаловаться на бессилие слова, которого не обратишь в кисть. Вот один из них, описывающий восход солнца в кавказском

* О ней—Б. М. Эйхенбаум. Поэтика Державина, Аполлон 1916, октябрь, стр. 23—45.

ущельи: разбросал „груды кристаллов, фосфору, изумруду, жемчугу, зря, без симметрии"—и в конце концов признается: „Завиден жребий художника-живописца; он счастливее тех, которые, ставя каракули на бумаге, думают, что срисовывают словами природу; он проживет месяц в Боржоме, а вывезет воспоминаний на целый век... Конечно, с восхищением перечитываешь, бывало, описание воздушных островов Бернарден де Сен-Пьера; но там по необходимости, скажу даже как-то прилично слова заменяют кисть и краски"*. Это писано на исходе русского романтизма, за год до появления „Героя нашего времени", где уже вся манера передачи зрительных ощущений другая. Лермонтов ищет не столько яркости чистых тонов, сколько сочетания красок. На основе белого и голубого он развертывает гамму сочетаний—белого с голубым, синего с жемчужными, синего с золотым, голубого с золотым и черным и т. д.**. А затем начинаются поиски оттенков, полутонов—параллельно соответственным исканиям западно-европейских писателей. После Гоголя и Лермонтова наше внимание задержится здесь на Тургеневе, а среди новейших на Бунине, самой характерной особенностью которого критика считала „гипертрофию зрения". Из одного только рассказа писателя—„Тень птицы" можно извлечь более 27-ми эпитетов, передающих красочные оттенки: это изобилие нюансов светотени и цвета, это нагромождение полутонов в конце концов, по мнению критики***, только затрудняет созерцание картин Бунина. Стихия зрительных впечатлений, единственно-органическая в его творчестве, сделала из него художника, равнодушного к внутреннему смыслу изображаемой им без любви и сочувствия русской жизни.

Правильно-ли такое суждение о Бунине или нет—несомненно одно: зрительная наглядность не создается путем подбирания слов, обозначающих оттенки красок, как бы богат и разнообразен ни был этот подбор. Сам писатель может обладать изумительными способностями различения оттенков—но слова плохое средство передачи этих способностей другим. Читатель, не одаренный остротой зрения, так и не разбирается в разнице между „мутно-малахитовым" и „дымчато-малахитовым", „серебристо-сизым" и „сиренево-стальным" цветами у Бунина в упомянутом только-что рассказе. Точно также только живописец оценит по достоинству усилия Гонкуров в создании словесной импрессионистской живописи. Практика

* Каменский, Искатель сильных ощущений (роман), ч. I; М. 1839, стр. 192—193.

** И. Ф. Анненский, Об эстетическом отнош. Л-ва к природе, Р. Школа 1891, №12, 79.

*** А. Б. Дерман, И. А. Бунин, Р. Мысль 1914, июнь, стр. 71—75.

показала, что не столько цветовыми эпитетами и аналогичными им метафорами, сколько соединением зрительных впечатлений с другими, связанными у нас с определенными предметами, литература может достигнуть известной наглядности. Ведь и цветовые эпитеты сами по себе выражают далеко не одни только зрительные наши ощущения. Символическое значение красок всегда более или менее ясно всплывает в нашем сознании, когда мы произносим обозначающие их слова. Корни этого символизма, несомненно, в чисто-физиологическом действии самих красок на наш организм: определить это действие не во всех случаях одинаково возможно, но почти каждое слово, обозначающее цвет, в нашем языке эмоционально окрашено и будит в сознании, помимо зрительных, ряды других ассоциаций.

Зрительные представления связаны часто с представлениями о форме, о движении, а нередко и с представлениями слуховыми. Приобрело широкую известность стихотворение Артюра Римбо о цвете гласных звуков (сонет „Voyelles“: А—черный, Е—белый, И—красный и т. д.); менее известна подобная же скала соответствий, созданная раньше Августом Шлегелем (А—красный цвет, О—пурпур, солнце, И—небесно-голубой цвет и т. д.). Сопоставления такого рода и у нас с легкой руки Бальмонта („Поэзия, как волшебство“) и Андрея Белого („Глоссолалия“) приобрели популярность. Мы имеем здесь один из случаев так называемого цветного слуха, давно подмеченного психологами*. Ассоциации красок и звуков (хроматические ассоциации—„фотизмы“) у каждого из названных поэтов—различны, но это неважно: эти индивидуальные заявления свидетельствуют, во всяком случае, о том, что в сознании поэтов зрительные ощущения соединяются со слуховыми, а можно думать, что в языке эта связь некогда была очень заметной. Первоначальные значения корней, передающих впечатления света в отдельных случаях можно возвести к значениям, изображающим слуховые впечатления или, по крайней мере, установить близкое их родство. Во многих языках понятия „шуметь, кричать, звучать“ и „блестеть, сверкать, глядеть“ до сих пор связаны. Указывают, например, немецкое hell, обозначающее „звучный, громкий“ и рядом—„светлый, ясный“, при чем первое значение, повидимому, древнее второго. Мы и сейчас говорим о малиновом звоне, о веселых, смеющихся

* По этому вопросу существует обширная литература, значительно выросшая после прекрасной книги Флурноуа (Des phénomènes de synopsie—audition colorée, P. 1893). Автор просит читателей помнить, что данные чисто-психологические приводятся им в самом ограниченном виде, и что по условиям места и основного задания своих очерков он не имеет возможности развернуть все эти, чрезвычайно интересные, проблемы во всей их сложности.

красках, и уже совершенно освоились с перенятым когда-то, может быть, от французов выражением о „кричащих“ цветах, тонах и т. д. Поэзию недаром столь же часто сближали с музыкой, как и с живописью. Родство с музыкой и древнее, и в данное время для нас убедительнее. Естественно ожидать, что в области передачи слуховых ощущений поэтическое слово окажется удачливее, чем в попытках живописать словами и красками.

Так оно и есть на самом деле. Не будем останавливаться на явлениях так называемой звукописи, описываемых теперь во всяком элементарном учебнике стихотворства. Звуками поэт откликается на все явления внешнего мира: но как сам он передает звуки, бегущие к нему извне,—ту разнообразную музыку, которой полна природа? Человек ответил на них звукоподражательными словами, фиксировавшими, между прочим, и звуки, издаваемые различными животными. Некоторые языки такими словами особенно богаты. Немецкий принадлежит к их числу, и, начиная с конца средних веков вплоть до прославленной, хоть и неизвестной в России, поэтессы XIX в. Анетты фон Дросте-Гюльсгоф, мы найдем в немецкой литературе пьесы, построенные на звукоподражательном воспроизведении этой „музыки“ животного мира. Теоретикам „заумного“ языка должно бы приттись по вкусу посвящение старого поэта Ролленгагена (XVI в.) к его переводу „Войны мышей и лягушек“, где он сопоставляет кваканье лягушек, гоготанье гусей и пересуды старых деревенских баб в следующих, трудно переводимых на другой язык, стихах:

Köbbern, kolzen, kosen, knallen
kakkeln, quackeln, klappern, lallen,
plappern, plerren, parlaren, reden,
rühmen, rufen, rahren, schwatzen,
sprachen, spräcken, schnattern, sagen,
seggen, schnacken, tattern...

Старый немецкий писатель подобрал нарочно самые резкие звуки и передал их достаточно топорными словами: немецкая поэтесса XIX-го века описывает восход солнца в степи, жаворонка и концерт насекомых, которых он призывает приветствовать царицу зарю*. В русской поэзии, кроме „Кузнечика-музыканта“ Полонского, мы найдем целый ряд аналогичных изображений весны и соловьиного пения (начиная с XVIII-го века, например, с оды Василия Петрова на весну), болота и квакающих на нем лягушек и т. д. Область таких звукоподражательных картин совсем не так ограниченна, как может казаться: в современной нам русской и западно-европейской

* A. v. Droste-Hülshoffs Ges. Schriften 1-er Band, 69—71 (Heidebilder: Die Lerche).

литературе мы найдем их не раз—только на место звуков деревни, полей и лесов пришли звуки города, городских улиц, заводов, машин. Стремясь насытить свое творчество сильным запахом жизни, поэт-футурист обращается вновь к созданию звукоподражательных слов, новых, передающих самые „какофонические шумы современной жизни“: он создает целую теорию звуко-подражаний, различая среди них прямые, воспроизводящие звуки непосредственно, косвенные (приблизительно то, что мы называем „звуковыми жестами“), абстрактные, передающие особое душевное настроение (например: ран-ран-ран: нечто близкое к „зауми“)*. Конечно, сознание своего права на образование какого-угодно нового слова в случае надобности передать новое звуковое впечатление значительно облегчает работу по выражению слуховых впечатлений: не у каждого, разумеется, такое сознание есть, и сравнительно немного новообразований уживается в языке. И сверх того, звуки нужны нам не сами по себе, а по тем ассоциациям, которые они в нас пробуждают.

Рядом с этим способом прямой передачи идет передача косвенная: звуковые впечатления поясняются сравнениями, углубляются метафорами, либо, благодаря отмеченному выше родству, они переводятся в зрительные или изображаются совместно с ними. Так поступает, например, Гюго—поэт по преимуществу зрительного типа: слышит звон колокола в одном из старых городов Фландрии, страны, где оцепенелый север, отогревшись на солнце Кастилии, словно сочетается с югом—и ему кажется, что он видит, как колокольный звон, час нежданный и шаловливый, одетый как испанская танцовщица, выбегает из воздуха, спускается с неба по хрупкой лестнице из невидимого кристалла и идет, безжалостно пробуждая спящих, отряхивая свой серебряный передник с волшебными знаками над летаргическими крышами (стих. „Ecrit sur la vitre“ в сборнике „Лучи и тени“). То же найдем мы позднее у Роденбаха, которому „бесполые“ голоса воскресных колоколов напоминают старые картины, херувимов, изображенных на Успениях примитивов, или высыхающий пруд среди прекрасного пейзажа, или картины далекого детства—словно открываются шкафы, где лежит детское белье, и оно разрывается при медленных ударах колоколов, разлетается и т. д. („Воскресные колокола“ в сб. „Царство молчания“). Классическими примерами данного рода остаются „Песнь о колоколе“ Шиллера и „Колокольчики и колокола“ Эдгара По—пьесы, построенные на чередовании слуховых образов со зрительными и моторными. Но немало наберется и таких случаев, когда, наоборот, впечатления зрительные подчиняются слуховым, и последние определяют основной характер пейзажа,

* В. М. Фриче, Художественная литература и капитализм, М. 1919, стр. 29.

портрета или другого типа описания. Это имеет место у писателей одаренных слуховым воображением или развивших его в себе. В их творчестве поэзия сближается с музыкой еще теснее, чем это предполагается природой словесного искусства, и как ставился некогда Лессингом вопрос о границах поэзии и живописи, следовало-бы поставить во всей полноте вопрос о границах поэзии и музыки*. Мы этого не будем делать сейчас, но на роли акустическо-музыкальных элементов в творчестве художников слова новейшего времени хотя-бы бегло должны остановиться.

В идеале—поэтом мы должны были-бы считать художника, одаренного прежде всего словесным воображением: на практике среди поэтов мы имеем людей, одаренных воображением зрительным, слуховым, моторным и т. д. Есть отдельные поэты преимущественно слухового типа, как Верлен, или Фет, или мало кому известный из русских читателей современный украинский поэт П. Тичина; были эпохи, когда все искусство определялось, как стремление „облагородить поэзию до высоты музыки": таков символизм XIX—XX в. или немецкий романтизм конца XVIII—начала XIX века, от первых предвестий его у Жана-Поля Рихтера до Э. Т. А. Гофмана. Изобильные свои описания природы Жан-Поль сам называет „музыкальными картинами": это, по его же словам, перевод на язык слов того, что должно-бы быть выражено звуками клавира: „когда я охвачен волнением, и хочу его выразить—говорит писатель—я ищу не слов, но звуков... Из внешнего мира, от свободной природы пробуждаются и звучат в моей душе гармонии и мелодии, преследующие меня своими аккордами, но я не могу заставить звуки подчиниться моим пальцам—а воспринимаю их, однако, так ясно!" И вот, чтобы дать представление об этих слышимых им песнях, он создает свои пейзажи, наполненные эоловыми арфами, на которых играют дуновения ветра, он соединяет описание лунной ночи или тихого вечера с описанием доносящейся откуда-нибудь музыки, заставляя таким образом, слуховые впечатления, переданные словами, служить целям напряжения общего впечатления от картины, являться ее кульминационным пунктом. Недостаток музыкального образования мешает ему, впрочем, достигать здесь таких эффектов, которые были доступны, например, Гофману, одному из самых „музыкальных" поэтов, какого только знает история литературы. Исследователи Гофмана указывали, что все построение многих его повестей и рассказов определяется сплошь да рядом законами музыкальной композиции: его повесть „Sanctus", например, построена, как Rondo 2-ой формы, о „Дьявольском эликсире" он

* По русски см. об этом, например, Амброс А. В., Границы музыки и поэзии, 1889; Ганслик Э., О музыкально-прекрасном, 2-е изд. М. 1910 и др.

писал сам, что произведение начинается grave sostenuto, переходит затем в andante sostenuto e piano, сменяемое allegro forte и т. д. Запах красной гвоздики вызывает у него в мысли звуки альпийского рожка; он говорит о солнце, как о трезвучии, из которого аккорды падают, как звезды, обвивая вас огненными нитями; сплошь да рядом пейзаж у него строится только на шумах и звуках, на описании настроений героя: все остальное—формы, краски, запах—бегло перечисляется так, как сделал бы это драматург во вступительной ремарке. В Гофмане музыкальные устремления немецкого романтизма, напряженные еще у Тика, Новалиса и др., достигли своего крайнего выражения.

Французские романтики не пошли этим путем, за немногими исключениями (отчасти Ламартин, более—Жозеф Делорм, Мюссе). Вспоминая о первой встрече своей с Тургеневым, Альфонс Додэ некогда писал: „по дороге мы разговорились о музыке, и я с восторгом убедился, что он (Тургенев) любит ее. Во Франции среди литераторов установилась мода ненавидеть музыку; живопись заполонила все... Т. Готье, Поль де Сен Виктор, Гюго, Гонкуры, Леконт де Лиль, Зола—все это ненавистники музыки. Насколько мне известно, я первый признался открыто в своем невежестве по части живописи и в своей страстной любви к музыке". Русский собеседник А. Додэ как раз принадлежал к числу писателей, развивавших в себе слуховое воображение путем долгой работы над собой. Эту работу можно проследить по его произведениям, в частности, например, по его описаниям природы. В пейзажах „Записок Охотника" еще нет господства акустических образов: краски, запахи, звуки, движения отмечаются с одинаковой тщательностью, и нас не особенно удивляет даже способность писателя различать голоса птиц, каждый раз отмечая их в описании („сонно посвистывают горихвостки, прозвенел голос пеночки, прокричала иволга, соловей щелкнул"); кое-где синкретизм впечатлений напомнит нам немецких романтиков, хотя в нем и нет ничего вычитанного („золотой голосок малиновки", который „идет к запаху ландышей"). Но уже в это время писатель внимательно изучает акустический мир, учится слушать тишину (см. его переписку)—и позднейшие произведения его показывают, как пригодилось ему это изучение. Вспомним картину осени в „Степном короле Лире": „Тишь стояла такая, что можно было за сто шагов слышать, как белка перепрыгивала по сухой листве, как оторвавшийся сучек сперва слабо цеплялся за другие ветки и падал, наконец, в мягкую траву—падал навсегда: он уже не шелохнется, пока не истлеет". Еще раньше мы можем отметить, как слуховые образы начинают служить Тургеневу при передаче зрительных впечатлений.

„Призраки" были задуманы, как серия чередующихся чисто-зрительных картин (предполагалось изобразить картинную галлерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины—„но выходило сухо"): в окончательном виде рассказа настроение, создаваемое картинами, определяется не столько их красками, сколько звуками. Таинственная Эллис является: в комнате слабо и жалобно прозвенела струна. Картины развертываются: вот первая—лес с его „широким, непрестанным шорохом, похожим на невнятное ворчанье", и далее—молчаливый уездный город, а за ним—остров Уайт, где шумит раз'яренное море, слышится раздирающий уши визг и скрежет прибрежных голышей, тяжко плещет прибой, кричит невидимая чайка, воет буря... Виденье окончилось, грезивший возвращается к жизни, и утро встречает его лепетанием гусенят и сипло-свежим чуфыканьем тетерева, доносящимся из недалекого леса. Так и дальше: тысячеголосая трель понтийских лягушек, итальянская ария Isola Bella, русская песня на Волжском берегу, буйный хаос звуков от Разинской ватаги и проч.—вплоть до заключительных строк о „пронзительно-чистых и острых звуках гармоники", которые слышатся рассказчику каждый раз, когда заговорят о чьей-нибудь смерти.

Это один из многих образчиков возроставшего интереса Тургенева к миру звуков. Все внимательнее он вслушивается в музыку природы (см. картину грозы в „Вешних водах", построенную на звуках и движении), описывает тембр голоса своих персонажей (в „Несчастной", в „Степном короле Лире" и др.), наконец, продолжает вводить в свои повести и рассказы описания музыкальных впечатлений. От игры Лемма до игры Муция их у Тургенева много. Еще Михайловский, вспоминая их, называл Тургенева талантом по преимуществу музыкальным. Музыкальное у Тургенева, конечно, не в одних этих описаниях, но сейчас они для нас особенно интересны. Другой критик (Л. П. Гроссман) готов услышать в музыке Лемма отзвук Magnificat Баха, а в скрипке Муция „отголоски звуковой дьявольщины Паганини или острый эротизм рояльного сатаниста Листа". Сам Тургенев не дает никаких определенных указаний. Большинство писателей, передавая музыкальные впечатления или вообще описывая музыку, уносятся сами и уносят своих читателей в фантастический мир грез, которые эта музыка на них навевает: так, например, поступает Гейне в знаменитых страницах „Флорентинских ночей", рассказывая, что́ он (или его Максимилиан) видит после каждого удара смычка Паганини („в звучащих образных письменах артист рассказал мне много любопытного"). Тургенев сознательно от этого воздерживается, говоря об игре Лемма и игре Муция очень скупыми, иногда сходными словами, не навязывая читателю никаких

наглядных образов—и с большим тактом, сказали-бы мы, устанавливая здесь границу возможной передачи музыкальных (сложно-слуховых) впечатлений в поэзии. Лемм играет: сладкая мелодия с первого звука охватывает сердце, она вся сияет, растет и тает, дышит бессмертною грустью, уходит умирать в небеса. Играет Муций: звук, внезапно окрепший, затрепетал звонко и сильно, мелодия полилась, красиво изгибаясь, как змея, мелодия сияет, горит и т. д. Чем сложнее звуковые впечатления, тем проще, оказывается, способ их передачи: никаких звукоподражательных слов, никаких сравнений и сложных метафор: образы звука переводятся в образы света и движения, и отмечаются сжато вызываемые ими настроения. Так и при передаче зрительных впечатлений поэты ищут возможности показать движение красок, бросая меняющееся освещение на свои картины. Краски переливаются, чередуются, движутся по ней; звуки льются, реют, набегают и убегают, расходятся широкими волнами, ассыпаются, порхают и т. под. Цветовое впечатление может длиться, оставаясь неизменным: от этого его труднее закрепить в слове, нежели впечатление звука, который раздался и замер, погас, уснул.

Итак, во первых, поэтическая наглядность, очевидно, скорей достигается переводом одних ощущений в другие, чем их прямым выражением—а во вторых, чем испытываемое ощущение проще, тем труднее и сложнее его словесное выражение. Лучшим доказательством последнего служит передача в поэзии ощущений вкусовых и обонятельных. Для обозначения первых мы располагаем, по крайнем мере, хоть небольшим запасом специфических определений: мы говорим о кислом, соленом, горьком, сладком вкусах; для вторых у нас нет и этого—и самый распространенный эпитет к слову запах—„душистый“ является неприкрытой тавтологией (запах—дух в народном русском языке). Большинство прочих определений запаха передает либо вкусовые, либо осязательные, либо термические ассоциации, связанные с обонятельным ощущением. Относя обоняние и вкус к нисшим чувствам, психологи иногда отмечали и ничтожную роль образов, на них основанных, в поэтическом творчестве. Едва-ли это вполне правильно. В частности роль обонятельных образов в поэзии выростала у нас на глазах, и на ней стоит, хотя бы мимоходом, остановиться.

Долгое время европейская поэзия, действительно, была ими чрезвычайно бедна. Тщетно было бы искать в народных песнях, особенно северных народов Европы, внимательного отношения к ароматам цветущих лугов, лесов и полей, посреди которых слагались эти песни. А казалось бы, примитивный человек в своей чуткости к запаху, определителю свойств его питья и еды,

определителю свойств вдыхаемого им воздуха, своего рода чувственному сигнализатору, мог соперничать с животными. В языках трудно отыскать следы этой первобытной остроты обоняния. Иное мы имеем на Востоке. Ароматами веет от губ, от тела красавицы в древне-индийской, арабской, персидской любовной лирике (см. выше, стр. 197); благоуханиями пропитана вся атмосфера „Тысячи и одной ночи"; картины природы, преисполнившие древне-индийскую драму, обвеяны дыханием ветерка, стряхнувшего золотистую пыль с цветка амаранты и внушающего какую-то беспричинную грусть—или ветерка, приносящего из лесу запах арджуны или сарджи: от воды пахнет прибрежными растениями, набегают нарядные тучи, и в них дождь, насыщенный запахом кадамбы и нипы.

Искусственные ароматы пришли в Европу с Востока, как и сильно-пахнущие, экзотические, чужие цветы—и они-то и заставили поэтов Запада заинтересоваться миром благоуханий. Уже во времена Римской Империи находились тут знатоки, не уступавшие позднейшему Дэзессенту Гюисманса („A rebours"). Вот мадригал Марциала, к сожалению, в уродливом переводе одного из тончайших русских поэтов:

Чем от нежной кусающей девушки яблоко дышит,
чем ветерок, набежав на коричийский шафран,
чем зацветает впервой лоза, заболевшая гроздом,
чем трава отдает, срезана зубом овцы,
чем и мирт—или жнец араб—и янтарь после тренья,
чем благовонен огонь, ладан эосский куря,
чем земля, как ее окропит летним дождиком малость,
чем венок, что с волос, нардом упитанных снят—
этим дышат твои, Диадумен, поцелуи.
Что же, если бы ты все их давал, не скупясь?*

Попытайтесь пересоздать собственным воображением эти аляповатые строки—и поверьте, что подлинник по изысканности равняется любому из утонченных стихотворений конца прошлого века. Вместе с этим перед нами типический образец приемов передачи обонятельных впечатлений: эти приемы—сравнения одного запаха с другими: в данном случае подобрана целая гамма разнообразных благоуханий для того, чтобы прославить качество одного из них, иначе не определимого. Античная поэзия знает и другие примеры такого рода. Обонятельные восприятия вызывают эмоциональные состояния удовольствия или неудовольствия, приятного или неприятного, и поэтому очень удобны для выражения общих ощущений, для передачи общего самочувствия. Так обонятельными

* M. V. Martialis epigrammaton libri III, 65.—Приведенный перевод принадлежит Фету.

образами охотно пользуются авторы биографических повествований из жизни святых, описывая неземные видения героев. Один из богатейших наглядностью памятников византийской литературы, „Житие Андрея Юродивого“ (хорошо известный и в древне-русской письменности) рассказывает, например, как посиневший от холода и замерзающий Андрей, впав в забытье, видит перед собою светлого юношу с золотою ветвью в руке, оплетенной розами и лилиями. Юноша ударил его веткой в лицо и—рассказывает святой—„тотчас благоухание цветов вошло в мое сердце, как молнийное видение“. Твердый и сладкий сон низошел на Андрея: перед ним дивный сад, земля райская с благоухающими цветами, каплющим медом, ароматным воздухом. Веют три ветра: первый, как от кадила, второй белый, как снег и сладкий по запаху, третий пурпурный и т. д. Но не только райские ароматы останавливают внимание автора жития: он отметит и вкусный запах приготовляемого на кухне варева, и надушенную мускусом одежду богатого евнуха, и резкие запахи и смрады улиц и площадей большого, густо населенного города (Константинополя конца V в.). В итоге получается произведение почти натуралистического стиля.*

Запах действует, как музыка: он обращается к подсознательному, вызывает в нашем воображении мечты и воспоминания вопреки желаниям нашего рассудочного я, обладает необыкновенной силой внушения. Его влияние иррационально—и понятно, что поэтический стиль, вытекающий из принципов отвлеченного рационализма, отведет обонятельным образам самое ничтожное место. Так и случилось в эпоху господства классического стиля в новой Европе. У нас Пушкин, еще очень крепко связанный с классической поэтикой, изображая природу, обыкновенно проходит мимо благоухания цветов: в идиллическом пейзаже лицейского „Городка“ цветут липы, черемуха, под березками белоснежный ландыш сплетается с фиалкой, и никакого запаха. Мы не услышим его и позже: только случайные упоминания о душистой розе, о душистом ландыше—только изредка прорывающаяся волна восточных ароматов в переложении „Песни песней“:

Нард, алой и киннамон
Благовонием богаты,
Лишь повеет аквилон
И закаплют ароматы.

Типичнее—цветок, забытый в книге, засохший и безуханный. Вид этого цветка пробуждает в душе поэта ряд вопросов: у других поэтов стимулом явился бы именно запах. Вспомним балладу, развернутую Майковым из немногих строк галицко-волынской летописи („Емшан“); или то место в „Асе“ Тургенева, где героя вдруг поразил сильный, знакомый, но редкий в Германии запах—

* О „Житии Андрея Юродивого“, как интересном художественном памятнике см. мою заметку в журнале „Творчество“. (Харьков) 1919, № 3—„Из истории и теории пролетарской литературы“.

запах конопли: дыханье степи—мгновенно вспомнилась родина, и душа заныла страстной тоской по русскому воздуху, по русской земле. Запах сам по себе может возникать, как воспоминание и влечь за собой полустершиеся, но вдруг оживающие представления о формах, о звуках: в стихотворениях В. Брюсова „Мир“ поэт вспоминает детство—амбары, кули, конторки, пыльное окно—

И запах надо всем—нежалящие когти
Вонзающий в мечты, в желанья, в речь, во все!
Быть может, выросший в веревках или в дегте,
Иль вползший, как змея, в безлюдное жилье,
Но царствующий здесь над всем житейским складом,
Проникший все насквозь, держащий все в себе!

Стихотворение написано уже тогда, когда обонятельные образы обосновались в поэзии прочно. В русской литературе их рост можно наблюдать с первых шагов так называемой „натуральной школы“ 40—50-ых г.г.; уже пейзажи „Записок Охотника“ стремятся уловить их индивидуальные оттенки: Тургенев умеет различать и приятный, горький запах свеже-срубленных щепок, и сильный запах полыни на межах и серный запах близкой грозы; известно чутье к оттенкам запаха у Льва Толстого (знаменитый пример—запах жженой пробки, смешанной с чувством поцелуя, вспоминающийся Ростову на свежем морозном воздухе—в „Войне и Мире“, т. II, ч. 4, гл. 12) и т. под. Ароматами насыщена поэзия Фета, знающая и условную символику запаха цветов у влюбленных („Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поник“), пользующаяся образами запаха, как обрамлением лирического мотива („Свеж и душист твой роскошный венок“), ставящая поэту в заслугу уменье уловить и закрепить в слове „трав неясный запах“. Мы не найдем у Фета большого разнообразия в выражении обонятельных ощущений: запах у него всегда душистый, для обозначения способности того или иного предмета возбуждать обонятельное ощущение—поэт пользуется немногими глаголами, „дышать“, „веять“, изредка „тянуть“, „пахнуть“ и т. д. Зато несомненно его чутье к благоуханиям, усложнение случаев применения им обонятельных образов. У него душисты не только цветы и деревья (липа, роза, акация, сирень, миндаль, яблоня, черешня, фиалка, виноград), не только травы, сено, зелень, почва, яства—но душиста и весна, и весенний холод, локон и волосы любимой, и стезя, по которой она идет; благовонным может быть стих, благоухают речи; ожидая любимую, он вслушивается в ночные звуки задремавшего сада, отмечая их, один за другим: но приближается она, и серия акустических образов прерывается образом аромата:

Ах, как пахнуло весной!..
Это—наверное ты!

В то время, как поэзия Фета, восполняя пробелы предшественников, фиксировала благоухания русских полей, усадебных цветников и парков — западно-европейская литература сосредоточилась на воспроизведении запахов города—и искусственных ароматов, парфюмерии. Писателю натуралисту запахи необходимы, как одно из самых реальных средств сообщения наглядности, физиологической документальности рисуемым картинам: отсюда исходит Зола (наиболее известный пример—„сырная симфония" в романе „Чрево Парижа"). Поэту символисту обонятельные ощущения, как музыка, помогают соединять „определенное с неясным" (l'Indécis au Précis Верлэна); открывается ящик, привезенный с Востока, или запыленный, почернелый шкаф в покинутом доме: оттуда вынимают старый флакон, и из него брызжет живая душа аромата; просыпаются мысли, тихо трепетавшие в сумраке, как печальные хризалиды, расправляют крылья, летят, блистая лазурью, розовым цветом и золотом; опьяняющее воспоминание, давно схороненная любовь, забытые образы поднимаются из глубины и терзают или волнуют душу. Такова любимая тема Бодлэра, повторенная с вариациями в целом ряде пьес из „Цветов зла" и в стихотворениях в прозе.

А затем идет Гюисманс, заставивший своего анахоретствующего эстета изучать и создавать целую науку обоняния. „Мало по малу тайны этого искусства, самого заброшенного из всех, открылись перед Дэзессентом, и он разбирал теперь этот язык, разнообразный, столь же вкрадчивый, как язык литературы, этот стиль неслыханной сжатости под текучею и смутною внешностью. Для этого ему нужно было выработать грамматику, понять синктасис запахов, хорошо проникнуться законами, которые ими правят, и раз освоившись с этим диалектом, сопоставлять творения мастеров, Аткинсонов и Любенов, Шарденов и Виоле, Легранов и Пиесов, расчленять построение их фраз, изучать соотношения их слов и распорядок их периодов"*. И он устраивает в своей келье концерты из благоуханий, создающих ему иллюзии изысканных пейзажей, кошмары и видения, недоступные людям толпы. Эти страницы Гюисманса представляют пожалуй, предельное достижение литературы XIX-го века в области описания обонятельных ощущений. Ароматы являются также эротическим стимулом: отсюда сцена с духами в „Мелком Бесе" Федора Сологуба или поэма В. Брюсова „Город женщин" (1902), основным мотивом которой выбран обонятельный образ—и много других. Импрессионизм отвел запаху видное место в своей поэтике. Передавая

* J. K. Huysmans, A rebours, 10-e mille, Paris, 1903, гл. 10, стр. 149 и 151.— Существует русский, совершенно неудовлетворительный перевод этого, составившего когда-то эпоху, романа.

обонятельные ощущения, современный писатель уже не ищет точности определений, не пытается уяснить их природу богатыми метафорами и сравнениями: впечатление может оставаться само по себе несколько неопределенным, конкретность будет достигнута синкретизмом запаха, цвета, звука—той самой слиянностью ощущений, о которой мечтали романтики, о которой говорил Бодлэр („Correspondances"), и к которой приучили, наконец, читателя импрессионисты. В присутствии Льва Толстого Бальмонт некогда заговорил о „запахе солнца": „что за вздор", усмехнулся добродушно старый писатель, сам великий знаток запахов. Бальмонт воспроизвел затем эту беседу в известном и когда-то удивлявшем стихотворении „Аромат солнца" („Горящие здания"): нет, не вздор запах солнца, потому что в „солнце звуки и мечты, ароматы и цветы все слилось в согласный хор". А мы уже не удивляемся, читая у современного беллетриста о том, как синий ветер с далекого моря дует, неся с собой запах льдов и холодя души, как весенняя земля жует снега и дышит в сердце человечье вечными нерукотворными запахами. Напротив, мы радуемся возрождению первобытной стихийности чувства. Первобытному человеку, впрочем, нигде не удалось эту предполагаемую стихийность выразить в слове.

Таким образом, передавая состояния своего сознания, вызванные раздражением нервных центров, литература вынуждена прибегать к их синкретизированию. По существу это вполне понятно, так как и в жизни мы редко испытываем отрозненные ощущения, и образы внешнего мира возникают в нашей мысли с целым рядом попутных ассоциаций. Изображая вещи и обстановку, поэт пользуется одновременно образами зрительными, образами, передающими форму и вес, иногда и обонятельными; изображая живую природу, он мобилизует слова, передающие самые разнообразные ощущения. Как не сразу добились известного успеха в передаче элементарных впечатлений от внешнего мира, так не сразу в литературе выработались и те сложные описательные формы, к которым мы привыкли, и которые мы считаем высшим достижением поэзии. На самом деле таких высших достижений в искусстве нет: есть разные манеры изображения и отношения к изображаемому—и из них в каждый данный момент наиболее совершенна та, которая удовлетворяет запросам читательского большинства. Но и меньшинство имеет свои совершенные для него манеры. Достаточно в общих чертах проследить эволюцию описательного рода в поэзии, чтобы в этом убедиться. Техника и самая теория этого рода и определяются в значительной степени его эволюцией.

Описывать внешний мир—это значит описывать живую и неживую, созданную человеком, природу. Описания живой природы

условимся просто называть пейзажем, описания неживой позволим себе, в случае надобности, называть принятым в истории пластических искусств термином „натюрморта“. Не столько о литературном пейзаже, сколько об отношении к природе (чувстве природы) в поэзии написано на всех языках множество книг, и суммировать их выводы здесь на нескольких страницах было бы задачей непосильной*. Мы и не будем ставить себе задачи ни ознакомить читателя с постепенным развитием чувства природы, ни тем более чувства вещи в поэзии—темы, сколько мы знаем, почти не затронутой и в иностранной научной литературе. Ограничимся, как и в предыдущих очерках, лишь пересмотром того, какие требования пред'являли к своим описаниям художники разных поэтических стилей, и как в разное время они сами на эти требования отвечали.

С проблемы натюрморта в поэзии начать нам, пожалуй, удобнее: она не так широка, и факты истории ее разрешения легче укладываются в наглядные группы, нежели факты сложной и запутанной истории пейзажа. Это не мешает параллельности обеих историй, часто дополняющих и об'ясняющих одна другую. Напоминаем, что натюрмортом мы назвали изображение вещей—орудий и результатов производства—искусственной обстановки, созданной человеком, вообще того искусственного фона, на котором развертывается поэтическое действие и выступают фигуры действующих лиц. Далеко не всегда, впрочем, натюрморт служит только фоном—он, как увидим, может являться и предметом самостоятельного изображения. Понятно, что как декоративный фон, натюрморт зависит от характера действия и от поэтической концепции действующих лиц и часто этой зависимостью определяется.

* См. на русском языке: Бизе, Историческое развитие чувства природы, пер. с нем. Д. Коробчевского, СПБ. Стр. 391; Автамонов Я. А., Символика растений в великорусских песнях. Журн. Мин. Нар. Просв. 1902, № 11; Саводник В. Ф., Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова, и Тютчева, М. 1911, стр. 211; Тамамшев А., Опыт анализа осенних мотивов в творчестве Пушкина, „Пушкинист“ II, 1915, стр. 159—203; Колобова Н. М., Природа в поэзии А. С. Пушкина, „Пушкинист“ I, 1914, 45—162; Арсеньев К. К., Пейзаж в современном русском романе „Критические этюды по р. л-ре“ II, СПБ. 1888, стр. 294—335 (Тургенев, Гончаров, Л. Толстой); Шувалов С. В., Природа в творчестве Тургенева (сб. „Творчество Тургенева“, М. 1920, стр. 115—139); Анна Багрий, Изображение природы в произведениях Тургенева (рец. на книгу H. T. Salonen, Die Landschaft bei I. S. Turgenew, Helsingf. 1915), Русск. Филологич. Вестник 1916, № 1—2, стр. 267, сл.; о пейзаже у Лермонтова—названная выше статья И. Ф. Анненского и ст. В. М. Фишера „Поэтика Лермонтова“ в сб. „Венок Лермонтову“ М. 1914 г., стр. 200—215; о пейзаже у Достоевского в статье Л. П. Гроссмана, Проблема реализма у Достоевского, Вестн. Европы 1917, № 2, 65—99 и др.—Перечислить иностранную литературу, даже в той скудной части, в какой удавалось знакомиться с ней автору данных очерков, нет возможности.

На ранней стадии поэзия вводит изображение вещей не как дополнительную, характеризующую бутафорию, а как необходимую принадлежность человека, как важное его завоевание, как нечто, определяющее своим присутствием его общественную стоимость. В связи с этим вещь, изображаемая с особой тщательностью и любовью, предлагается всегда в состоянии предельного совершенства, высшей законченности: иных вещей и не может быть у свершителей необыкновенных для простого смертного действий, т. е. для героев эпической песни; обыденные вещи и не нужны для тех необычайных деяний, о которых повествует фантастическая сказка. Если эти вещи служат фоном—этот фон мы могли бы назвать идеально-постоянным: постоянным потому, что раз выработанный для обозначения определенной обстановки, он не меняется в деталях в зависимости от смены лиц, действующих в этой обстановке. Всякие палаты в великорусской былине белокаменны, и всегда перед ними широкий двор, и всегда у крыльца точеный столб с золотым кольцом; неизменны белодубовые столы, за которыми сидят богатыри в столовой горенке, выпивая питья медвяные и вкушая сахарные яства. Чертоги любого царя в греческом эпосе—крепкозданны, с дверями литыми из чистого злата, с серебрянными притолками, утвержденными на медном пороге, а внутри, вдоль стен—богато сработанные лавки, покрытые тканями: у Менелая в палатах—„все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц“ (Од. IV, 45), и у Алкиноя в палатах—„все лучезарно, как на небе светлое солнце иль месяц“ (Од. VII, 84) и т. под. Как гомеровский певец, так и слагатель великорусской былины, разумеется, не дают нам в этих стереотипах продукта чистой фантазии: в основе описаний палат княженецких и богатырских и их внутреннего и внешнего убранства в былинах, по весьма правдоподобному предположению (проф. С. К. Шамбинаго), лежат воспоминания о богатом доме московского боярина XVI—XVII вв.; вещественные доказательства гомеровского „реализма“ в описаниях вещей представлены археологическими раскопками: но из реального сделан отбор, взяты вещи, наиболее отвечающие своему идеалу или со всей возможной гиперболизацией к нему приближенные. Сказка, говоря об вещах и обстановке, еще яснее показывает это стремление изображать внешний мир таким, каким он должен быть, каким его желательно было бы видеть*. Мост, проложенный через топи и реки, устлан красным сукном, прибитым полужоными гвоздями, перила у него точеные, головки золоченые: у прохожего молодца сапог не запылится, у коня его копыто не замарается; шуба—сорок сороков черных соболей, пуговицы чиста золота, петли шелковые, в каждой

* Сравните также золотую кровлю, серебрянные стропила в „Калевале“.

пуговице поют птицы райские, мяукают коты заморские. Птицы и коты, вероятно, попали сюда уже из былины, из петель и с пуговиц Дюка Степановича, свищущих по соловьиному и кричащих по звериному. Фантастическо-авантюрная сказка, продукт сравнительно поздней эпохи, хочет не только доказать своими описаниями ценность вещей и их полное соответствие своему назначению, но и непременно удивить ими: ковер—какого в целом свете не видано; двор, что город; сад—что тут деревьев всяких, что тут цветов, один другого прекраснее; внутри дома—добра хоть лопатой греби и т. под.

Слово с точки зрения поэта данной стадии еще далеко от обращения в условный значок, еще не потеряло ни своей внутренней жизни, ни прямой связи с представлением: сказать слово—значит почти показать вещь, дать возможность ощутить ее выделку, вес, форму и ценность. Далеко не все вещи только принадлежность декоративного фона: иные сосредоточивают вокруг себя действие или часть его—такова соха Микулы Селяниновича в былине или мельница самомолка, чудесное Сампо в финских песнях, или летательные аппараты (железный конь, деревянный орел, летучий корабль) в русских и иноземных сказках. Другие остаются в роли второстепенных, но важных действующих лиц, неизменных спутников героя: у них, как у самого верного спутника—коня, есть определенные имена, (меч Дюрандаль Роланда), с ними разговаривают, к ним обращаются. Что касается самого описания вещи—оно может быть и статическим и динамическим. Первое заключается в перечислении примет, снабженных указанием на их качество (в былинах, например, корабли Соловья Будимировича или Садка). Динамическое изображает „тела при помощи действий", заменяет описание повествованием, опирается на глагольные формы: Лессинг об'яснил этот прием извечными законами поэзии, впервые раскрытыми гениальным чутьем Гомера. После Лесинга никто не пытался проверить его открытия на всем доступном нам поэтическом материале*—да и проверку эту сделать не так просто. Но наблюдение его правильно: оно об'ясняется, между прочим, и тем, что идеальная вещь должна быть показана со стороны своей полной пригодности для тех действий, для которых она назначена, тем, что проблема действия вообще основная проблема поэзии на этой стадии ее развития: как же иначе доказать, что лук хорош, если не испробовать его в стрельбе? А с другой стороны вещь, как мы сказали, ценится как великое достижение трудовых усилий человека: поэтому не только интересно показать ее в готовом виде, но и рассказать, как она делалась, ибо процесс ее создания

* См., впрочем, у А. Сиротинина, Беседы о р. словесн., изд. 3-е, 1913, стр. 223-235.

важное предприятие, и хорошо сработанная вещь не может выйти из кузницы смертного ковача, а конечно, божественного или полубожественного происхождения. Таков знаменитый щит Ахилла в „Илиаде“ или меч Сигурда в скандинавском эпосе.

Стереотип, оттиснутый впервые, свеж и четок: повторенная много раз, „затасканная“ певцами, поэтическая формула становится бесцветной; идеально-постоянный фон древнего эпоса обращается понемногу в условно-стереотипный; мечи-кладенцы и чудесные рога болтаются на своих ремнях, как приглядевшаяся бутафория. Мир вещей—стал миром привычным, и поэтому незанимательным. „Идея искусства нуждается в некоторой странности“, правильно заметил один художественный критик: перестав удивляться, перестаешь замечать вещи. Люди и их характеры, их душевные движения гораздо занимательнее внешнего мира: на долгие века устанавливается в поэзии пренебрежительное отношение к миру бренных вещей, еще усугубленное христианством, проповедующим собирание иных, невещественных сокровищ. Нужно-ли без особой надобности описывать костюм святого, излюбленного героя средневековых повествований? И разве не тем замечательна его келья, что обстановка в ней сведена к минимуму, что самое любопытное в ней—камень, на котором от преклоненных колен святого образовались углубления? Правда, мирская поэзия средних веков от вещественного мира не отказывается: средневековые романы преисполнены описаний, повторяющих и схематизирующих известные нам приемы описаний эпических; правда, что и в памятниках духовной литературы мы найдем по временам описания вещей—святых вещей, обозреваемых паломниками на путях их скитаний, собираемых в храмах для удивления и поклонения верующих. Но основная линия поэтического развития идет мимо всего этого, идет к совершенно условной и безразличной декорации классической трагедии и комедии, где о месте действия мы догадываемся только по разговорам действующих лиц, где автору достаточно отметить, что оно происходит в Риме, в Афинах—не все ли равно где, ведь везде одинаково—интересны страсти, неизменна человеческая природа в ее вечной сущности, а ее-то именно и надлежит изучать поэту.

Можно было бы изучать постепенное оживление интереса к изображению фона по эволюции театральных декораций и театрального костюма на пространстве от половины XVII-го к концу XVII-го века*. Не менее ценные указания в данном отношении может дать и живопись, опередившая возрождение вещи в поэзии, и с эпохи Барокко

* A. Köster, Das Bild an der Wand, eine Untersuchung über das Wechselverhältniss zwischen Bühne und Drama (Abhandl. d. K. Säx. gesellsch. d. Wissenchaften, phil.-hist. Klasse, XXII).

выдвинувшая в разных странах целый ряд выдающихся мастеров натюрморта. Было время, когда картина изготовлялась целой группой художников под наблюдением и при участии мастера: ему могла принадлежать композиция, он писал человеческие лица, предоставляя ученикам дописывать детали—одежду, вещи и другие аксессуары второстепенного значения. Поэты действовали проще: описательные детали они могли брать в готовом виде из запасов поэтической традиции. Впрочем, они предпочитали не задерживаться на этом: ведь недаром Вольтер говорил, что детали—это насекомое, которое пожирает великие произведения. Во Франции Шарден уже прославился, как мастер натюрморта, в то время как в литературе создавались такие вещи, как „Манон Леско", где изображение внешнего мира почти отсутствует. Пейзаж развивается быстрее: к описанию мира вещей литература возвращается медленно, с оглядками, то повторяя уроки Гомера („Герман и Доротея" Гёте), то ища живописного фона для намечающихся героев романтики. Вещи дороги потому, что они связаны с воспоминаниями о милых сердцу, о собственных переживаниях, хоть сами по себе они еще бездушны („с вещами бездушными прощался я, как с друзьями", пишет Карамзин, по возвращении перебирающий свои сокровища—„записки, счеты, книги, камешки, сухие травки и ветки"); вещи радуют своей формой и цветом глаз, утомившийся бесцветными картинами—они необходимы для того couleur'a, который обязательно сообщать изображению. Проблема декоративного фона—одна из основных проблем нарождающейся романтики. Правда, фоном этим, как правило, является живая, а не мертвая природа: но есть жанры, немыслимые без натюрморта, каков исторический роман, занявший важное место в иерархии поэтических видов. Подражание Гомеру („Мученики" Шатобриана) представляется уже признаком отсталости: у Гомера мало красок, ему не хватает естественности: нужно творить самостоятельно, и Вальтер Скотт („Айвенго" и др.) дал прекрасные образцы того, как вызвать к жизни очаровательный декорум средневековой культуры. Переворачивают вверх дном исторические и этнографические музеи, коллекции старых гравюр и картин; подбираются живописные слова, выразительные архаизмы, специфические термины, нуждающиеся в подстрочных об'яснениях; старательно отмечается расположение предметов, нагромождаются цветовые эпитеты и метафоры. В „Соборе Парижской Богоматери" эта тенденция достигла, быть может, наивысшего напряжения: здесь вещи живут жизнью более глубокой, чем жизнь действующих лиц, и на вещах сосредоточился центральный интерес романа. Критика отмечала сцену ночного штурма собора, где люди борются с каменной громадой, превращаясь в конце концов на наших

глазах в такое же стадо каменных чудовищ, как те, что рассеяны по фасаду готического собора. „Едва-ли когда язык достигал большей выразительности“ (Мегрон). Несомненно, чувством вещи и уменьем ее изображать, одухотворяя, но не превращая ее в человека, Гюго обладал в большей степени, чем многие из его современников. Напомним, кстати, еще такие, опережающие эпоху, моменты, как изображение парохода в „Тружениках моря“ или борьбы человека с вещью (пушкой) в „Девяносто-третьем годе“. Но значение романтизма в деле постановки и разрешения данной проблемы не должно преувеличивать.

Для большинства романтиков вещь только элемент фона, и настоящей любви к этому живописному аксессуару человеческой личности у них не видно. Ценится только экзотическое, старинное, непохожее на окружающую обстановку: ценятся вещи, созданные художниками, то есть произведения искусства, нередко вводимые в повествование для целей сравнения, дающие мотив для завязки, или описываемые затем, чтобы дать возможность автору высказать свои эстетические вкусы. Художник слова борется с художником кисти: описания начинаются или заключаются фразами, в роде: „если-б я был живописцем...“, „дайте мне кисть такого-то“, „но словами не изобразить великолепия“ и под. Но и создания искусства в глазах поэта-романтика еще не имеют абсолютной ценности, которая будет признана за ними преемниками романтизма—поэтами парнассцами средины века. Природа выше искусства, перед нею ничтожны продукты человеческого труда, даже если это, например, создания гениальных мастеров Флоренции, о которых вспоминает в своем путешествии Чайльд-Гарольд:

Там, во дворце искусств, близ вод Арно,
Где живопись, палитрою блистая,
С ваянием борьбу ведет давно,
Все манит взор, восторги вызывая.
Не для меня та прелесть неземная:
Сильней созданий гения пленит
Меня лесов, полей краса простая.
Хотя искусство ум мой поразит,
Но скрытого огня в душе не оживит.
(пер. С. Ильина).

И несмотря на все это, путь к новому, типически-бытовому фону так называемого реалистического романа XIX-го века пошел именно от живописного, экзотического фона романтиков. Их исторический роман сыграл роль полезного учебного упражнения, и недаром, например, Бальзак в молодости набивал себе руку именно

на подражаниях Вальтеру Скотту. От колорита исторического переходили к колориту местному, а романтическое сближение с живописью выучило живописать и скудные красками картины обыденности. Эта обыденность одним представлялась комически-нелепым контрастом мира, в котором всего охотней гостило их воображение: но такой контраст был художественно-необходим, хотя бы для того, чтобы заставить еще острее почувствовать превосходство мечты над „существенностью". Таковы поздние романтики, например, Гофман. К изображению этой существенности прилагались приемы, выработанные раньше на описаниях обстановки далекого прошлого или какого-нибудь мечтающегося, создаваемого из себя и из книг быта: желанный комический эффект обеспечивался уже этим несоответствием, приводившим к смешному гротеску. Таков иногда Гоголь: сопоставляя его с русскими художниками кисти, жившими в его время, можно было-бы сказать, что в манере Брюллова он работал над жанром Федотова. Других обыденность попросту не интересовала: но после долгого пребывания в мире экзотических образов, возвращаясь в свои зрелые годы домой, невольно осматривались кругом теми же глазами: оказывалось, что и окружающее не чуждо известного экзотизма, и если оно ничего общего не имеет с живописью высокого стиля, то в нем найдутся черты, напоминающие Теньерса или другого из старых фламандцев. Художественные реминисценции помогали заинтересоваться самыми прозаическими бреднями, взглянуть по иному на то, что без них осталось бы просто невидимым.

Что прекрасного в intérieur'e захолустной русской помещицы, например? Нескладно, пестро, безвкусно, ничтожно. Но вглядимся: стены, оклеенные темными бумажками; между окнами—старинные стулья с витыми столбиками, а рядом хорошенькие складные кресла; шкаф с образами в блестящих золотых окладах, и рядом простая березовая полка, на которой—рушники, пряжи, счеты, чернильница с давно иссохшим пером и скляночки разной величины; на комоде хорошенькая бронзовая лампа рококо, а на столе сальные свечи в медных шандалах и т. д. „Все это вместе составляло картину, достойную кисти Мьериса или Жерарда Доу", заключает свое описание одна из русских беллетристок 40—50-ых годов, упоминавшаяся уже нами М. С. Жукова*. Оправдание найдено: в других случаях поможет литературная реминисценция, сходство обстановки с такою же, описанною у любимого, признаваемого великим, поэта. Процесс, который мы можем наблюдать еще раньше, у писателей

* Повесть „Две сестры", Отечественные Записки, т. 30, отд. I, стр. 46.

чувствительной эпохи, которым и средне-русская или украинская деревня, а в ней крестьянская хата становилась мила, сквозь очки, надетые им на глаза Геснером, Руссо или авторами сентиментальных путешествий.

Если у каждого места, у каждой эпохи есть свой колорит (couleur) и его нужно воспроизводить, потому что без этого изображение не будет характерным, то ведь такой же колорит есть и у отдельных людей: вещи их также характеризуют, а следовательно, для полноты обрисовки типических фигур натюрморт является совершенной необходимостью. Так у Гоголя в „Мертвых Душах": портрет и характеристика каждого помещика начинается с описания его деревни, жилища, комнат, мебели, картин, развешанных по стенам. В доме Собакевича каждый стол, кресло, стул как будто-бы говорят: „и я тоже Собакевич"; картины в его гостиной изображают греческих полководцев с толстейшими ляшками и неслыханными усами или Бобелину с чудовищной величины ногами: хозяин, сам человек здоровый и крепкий,—„казалось, хотел, чтобы и комнату его украшали тоже люди крепкие и здоровые". Тоже самое у Манилова, у Плюшкина, у Коробочки; недаром Чичиков, входя в дом, внимательно осматривается: по обстановке можно узнать человека, „как по оставшейся раковине заключают об устрице или улитке, некогда в ней сидевшей и оставившей свое отпечатление". Так и у Гончарова, предпочитающего натюрморт пейзажу, а на Западе—у Бальзака или у Диккенса. Описание вещей, переставая быть только фоном, обращается в часть характеристики: оно никогда не бывает ни самоцелью, ни украшением; для того, чтобы вполне удовлетворять своему назначению, оно должно быть возможно более точным, и чем меньше автор вмешивается в него со своими комментариями, тем лучше, тем оно об'ективнее. Личный пафос в нем неуместен, если только он не служит целям комического эффекта или не внушен гражданскими чувствами; точно также нежелательно в нем олицетворение, персонификация вещей, сохраняемая, как прием сказочной фантастики (Андерсен), или как сравнительно редкий прием социально-бытовой сатиры*.

Для такой натюрмортной живописи уже не может быть живописного и не-живописного в мире вещей: все, что окружает человека, с чем он соприкасается, над чем он работает, приходится изображать, будь то его убогая мебель или разбитый горшок, грязный двор или полотно железной дороги, все—даже создания современной техники,

* Например у А. И. Левитова—см. его рассказы „Старое бревно" или „Верное средство от разорения" и др. Напоминая отчасти приемы шутливых сказок Андерсена, этот прием у Левитова придает своеобразный колорит его реалистически-бытовым повествованиям.

которым лишь изредка удавалось проскользнуть в литературу старых романтиков. С последних десятилетий XIX-го века именно им, „бездушным“ машинам открылся широкий доступ в поэзию. Об этом стоит сказать несколько слов: но прежде посмотрим, как видоизменялась постановка проблемы вещей по мере того, как литература переставала видеть в создании бытовых типов свою основную задачу.

Еще до этого времени, впрочем, у писателей, причислявших себя к „реалистам“, мы найдем иногда изображение вещи, не только как характеризующей бутафории, но как средства обрисовки душевного настроения. Засохший цветок, старинный портрет, прадедовское кресло вызывают в душе героя ряд смутных эмоций, воспоминаний, чувств: из русских писателей можно указать на Тургенева, поэта заброшенной барской усадьбы, впервые, может быть, в русской литературе раскрывшего эмоциональное очарование каких-нибудь старых тростей с набалдашниками, синеньких ширмочек с наклеенными на них черными силуэтами, пастельных портретов, запыленных в ящике туалетного столика XVIII-го века*. Веяние разрушения чувствуется уже над всем этим: эти вещи уходят, вместе с жизнью, их породившею, и рассудок знает, что уход этот неизбежен и необходим, но сердцу не оторваться от милых безделушек, в которых дремлет душа далекого прошлого. Тургенев один из предвестников той романтики вещей разрушенного барского быта, которая в конце XIX-го и в начале XX-го века найдет себе в русской литературе (равно как и в живописи) столько красноречивых выразителей (вспомните обращение к шкафу в „Вишневом Саде“ и много других подобных примеров). Интимная связь человека с вещами, понимавшаяся просто и прямолинейно в так называемом реальном романе, у писателей второй половины XIX-го века становится предметом особого интереса. Эта связь выражается в виде неожиданных, не поддающихся логическому об'яснению ассоциаций: Толстой очень любит останавливаться на них—еще в своей „Юности“ отмечая, как почему-то успокоительно подействовала на героя зеленоватая материя, которой обита была спинка дрожек, и из которой сделан был и армяк извозчика. Иначе, как этими неопределенными „почему-то“, „чем-то“ этой связи и не выразишь. Для писателя символиста она об'яснима. По существу, говорит он нам, нет „мертвой“ природы. Создание рук человека, вещь восприняла нечто от человеческого духа, а матерьял для нее взят человеком из мира живой, то есть одухотворенной, проникнутой

* Об этом см. у Л. П. Гроссмана, Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе. Одесса, 1919 (и новое издание).

какою-то, не всегда одинаково понимаемой жизнью, природы. Даже бесстрастный парнасец Леконт де Лиль обмолвился как то о „semi-humanité des choses"—полу-человечности вещей. В трогательных словах говорит о потаенной глубокой жизни вещей один из младших поэтов французского символизма Франсис Жамм:

„С легкомыслием мы по большей части касаемся вещей. А они нам подобны, они также страдают и радуются... Часто я наблюдал, как гибнут предметы. Их распадение сходно с нашим. И у них бывают переломы, опухоли, костоеды, душевные расстройства. Когда мне говорили о мебели, источенной червями, о ружье со сломанным курком, о разбухшем ящике или о скрипке, чья душа внезапно помутилась—самые слова эти глубоко волновали меня... Вещи кротки. Сами по себе они никогда не делают зла. Они сестры духов. Они принимают нас, и в них мы слагаем наши мысли, нуждающиеся в них, как ароматы—в цветах, чтобы разлиться... Есть предметы, утешавшие меня в тех или иных горестных случаях жизни. Душа моя была непреклонна перед людьми, и однако, я часто плакал, созерцая вещи. Независимо от воспоминаний, связанных у меня с ними, какое-то сияние исходило от них, сияние, подобное трепету дружбы. Я их ощущал, я чувствовал, как они живут вокруг меня. Я чувствовал, какая приязнь соединяет меня с этими смиренными вещами, и какое ребячество говорить о раздельных царствах природы, тогда как существует одно, Божие царство..."*

Новая концепция вещи, таким образом, не только эмоциональная, но иногда и мистическая. Приближает ли она нас к познанию вещи теснее, чем концепция предыдущего поколения? Едва ли: материальния сущность тает в этой спиритуализации: вещь становится символом, воплощением все той же смутной музыки, какая наполняет душу самого поэта**. Каждый предмет—эмблема: недвижная гладь зеркал ревниво хранит в своей глубине предсмертные грезы Офелии; в чутком трепете хрустальных лепестков люстры обнаруживается самая нежная и высокая душа, и кажется, что легчайший звук болезненно ранит эту „мимозу из стекла"; белые кисейные занавески, как легкие складки одежды юных причастниц, чисты и торжественны и словно готовы вкушать от таинства луны; увядающий букет в холодных сумерках словно кашляет и задыхается, роняя свой убор на темные складки ковра; каждая комната обладает своей душой, то приветливо, то недоверчиво встречающей нас—но всего чаще смиренной, покорной неизбежному: вздох вещей качает усталую душу, как колыбель, душа вещей врачует раненый дух своей тишиной и

* Fr. Jammes, „Des choses" в „Clara d'Ellébeuse", Paris 1899. То же сказано поэтом и в его стихах (De l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir, 1898); см., например его „Столовую", где старый шкаф, буфет, часы с кукушкой—живые. „Приходило ко мне много мужчин и женщин—которые не верили в эти малые души.—И я улыбаюсь, когда думают, что здесь один я живой—когда посетитель говорит мне входя—„как поживаете вы, господин Жамм?"

** См. также Н. Тролль, Nature morte у А. де Ренье (сб. „Посев" Од. 1921, стр. 116—118).

кротостью. Это образы, взятые из книг Роденбаха, из его „царства молчания", не выходящего за пределы старинных городов, где из живой природы мечту поэта чаще всего занимает только вода каналов, да облака. В многообразии вещей многогранно преломлена одна большая душа, душа самого поэта, за пределы которой уже нет ему никакого выхода.

Рядом с этой, предельно-индивидуалистической, поэзией тихих комнат и пустынно замирающих городов развивается, однако, иная поэзия, в которой слагается и другая концепция вещи. После длительного, почти с патриархальных времен идущего отчуждения, поэзия стала сближаться с техникой, долгое время служившей лишь антитезой всему „поэтическому". Говорят, что уже больной и недалекий от смерти Белинский любил ходить смотреть на строившуюся в России одну из первых железных дорог—и это зрелище его радовало: неизвестно, как относились к этому новшеству русские поэты (один из них, вообще любивший противополагать „поэзию"—„промышленным заботам" века, прославил, однако, пароход вдохновенными стихами: Баратынский), но поэты Запада, уже прорезанного во многих направлениях железнодорожными колеями, смотрели на рост техники со страхом и неприязнью, и „машиноборство" было почти обязательным мотивом позднего романтизма*. Юстин Кернер, один из немецких его представителей, в 1845 году, воспевая сладость созерцательного отдыха на еще нескошенном лугу, приветствует голубой покой неба и тишину, не нарушаемую ни человеческими шагами, ни конским топотом, ни „диким свистом паровоза" („Im Grase".) Паровоз для него и в 1850 году чудовище, содрагающийся от пара зверь, с рождением которого отлетела вся поэзия путешествий, поездок верхом и в почтовых каретах; доброе старое время уходит—и элегия об его отшествии кончается грустным и в то же время чрезвычайно характерным обращением к человеку: пусть он идет и дальше, от пароходов к летучим кораблям, пусть мчится по воздуху, летит вместе с молнией, все равно дальше могилы ему никуда не уйти („Im Eisenbahnhofe"). Устами поэта говорило целое поколение, голоса которого раздавались в литературе и позже, несмотря на то, что еще первое из

* В русской литературе отрицательное отношение к машине держалось, как известно, до последнего времени у поэтов различных направлений и различных общественных группировок. Об ужасе и бездушии машины говорили поэты, выходившие из рабоче-крестьянской среды (Дрожжин и др.); страшный образ машины-чудовища наполняет собою все первое действие „Царя Голода" Леонида Андреева—и только в произведениях современных поэтов (Гастева, Герасимова и др.; см. дальше) отношение к машине можно считать переменившимся. Не касаемся здесь причин этого, понятных всякому, знакомому с особенностями экономического развития России.

названных стихотворений Кернера в свое время вызвало стихотворное возражение другого, молодого поэта, будущего автора „Зеленого Генриха"—Готфрида Келлера. Келлер приветствовал грядущие успехи техники и тот самый воздушный корабль, который для Кернера казался пределом возможных достижений рассудочной культуры. Социологический анализ литературы мог бы найти для себя благодарную почву в этой смене отношения поэтов различных общественных группировок к машине и технике: дело, конечно, не в личной принадлежности того или иного поэта к определенному классу по своему рождению, а в том, какой класс нашел выражение себе в его творчестве. Нас сейчас интересует другая тема; что нового принесла с собою машина, сделавшись предметом поэтического изображения—в постановку и разрешение проблемы вещи в поэзии?

Перед нами прошло уже несколько стадий истории этой проблемы. Обыкновенно пользуясь вещью для заполнения декоративного фона, поэты не раз пытались дать ей и самостоятельное место, сделать ее действующим лицом, наряду с человеком. В литературе конца XIX-го и начала нашего века эта тенденция снова становится заметной, и можно указать в ней три типа установки отношения человека к вещи. Две неизвестных величины—человек и материя—могут быть либо тождественными, либо поглощаться одна другою, либо находиться в состоянии полной несоизмеримости друг с другом. Для символиста одухотворенная вещь аналогична человеческой личности, или является составным ее элементом; или же вещь и человек оба, хоть и в разной степени, только элементы единого, всепоглощающего целого, мирового духа, космоса. Ранние футуристы провозгласили необходимость создания нового человеческого типа, овеществленного, механического человека: здесь верховная роль принадлежит вещи (машине), преобразующей человека по своему подобию. Наконец, находятся и среди современных поэты, изображающие трагический конфликт, возникающий на почве сожительства человека с вещами, порабощающими, уничтожающими его личность или восстающими против него. Еще Гюго, как уже сказано, затронул эту тему в патетических главах „Девяносто-третьего года" (Vis et vir—„Сила и сильный"). Укрепление машины в роли поэтического образа заставило еще чаще обращаться к этому мотиву. Это не „машиноборство" поздних романтиков, а нечто, ими по временам только смутно предчувствованное.

Итак, с одной стороны—апофеоз вещи, машины. „Мы развиваем и превозносим великую новую идею, идею механической красоты, и прославляем любовь к машине, пылающую на щеках механиков,

обожженных и перепачканных углем". Так некогда писал Маринетти, нашедший уже несчетное число последователей*. Но рядом с ними вопрос становится иначе, особенно у современных немецких поэтов: многих из них волнует прежде всего трагическая сторона технического века. Стремясь направить все по определенной колее, отыскать для всего машины, формулы, правила, не порабощает ли себя человек этими формулами и правилами, не становится ли он сам машиной? Трагедия в том, что каждый новый успех, достигнутый человеком в борьбе с материей при помощи машины, является вместе с тем успехом самой машины, то есть того, мнимым владыкой чего человек себя считает, убежденный в своей победе, а в действительности с каждым разом все более обращающийся в раба машины. „Этот трагизм почувствовали современные поэты, и каждый из них по своему поднял протест против crimen laesae humanitatis (преступление оскорбления человечества) со стороны прогрессирующей механизации, индустриализации, онаучения человека"**. Слова эти сказаны в стране с очень развитой машинной техникой и еще непонятны у нас, не имеющих повода жаловаться на чрезмерное господство машины. Но и с ними приходится считаться, как с фактом, независимо от нашего личного отношения к ним.

Во всех этих случаях вещь—уже не декоративный фон, а самостоятельный персонаж в произведении. Она может являться даже действующим лицом в драме—у Матерлинка в „Синей Птице", у Маяковского в „Мистерии Буфф" (любопытный материал для сопоставления приемов выведения и изображения). Становясь участником действия—она, конечно, сама по себе разным образом персонифицируется. То она нечто „получеловеческое", наивный, „смиренный" дух в материальной оболочке: этот дух может быть раскрыт (как у Роденбаха) или показан как известное отношение к вещи человека (как в „Человеке-звере" Зола и др.). Или это дух сверхчеловеческий, темная, страшная сила, демон, заклятый человеческой волей, чудовище вроде бурильной машины у Келлермана („Туннель"). Или наконец, это нечто подобное человеку, в свою очередь преображенному, механизированному, вырастающему из железа: как единичная машина приобретает смысл в общей работе машин завода или фабрики, так и единая личность становится сильной только как часть коллектива, только переменив свое гордое некогда

* Маринетти, Футуризм, р. пер. стр. 73 („Умноженный человек и царство машины").

** W. Wolff, Technik und Dichtung, ein Ueberblick über hundert Jahre deutschen Schriftums, Leipzig, 1923 (в книжечке—интересные образцы стихов и прозы K. Wigo Weiland'a, P. Martell'я и других немецких „поэтов техники").

„я“ на еще более гордое и могучее „мы“. Сила и значенье машины—в движении: отсюда динамичность изображений, как отдельной вещи так и всего вещественного фона—„динамический натюрморт“. Изображать вещь уже нельзя при помощи прежних „справа“, „слева“, „возле“ и т. п., топографическим перечнем, накопляющим прилагательные: важны не столько зрительные, сколько слуховые и моторные образы, и в описаниях будут вновь господствовать глаголы, а рядом с ними звукоподражательные междометия, лучше передающие „впечатление“, чем слова всякого иного типа. Таковы намечающиеся приемы изображения: ничего устоявшегося тут еще нет; мы имеем картину исканий, выражающихся порой в очень наивной форме, особенно в русской поэзии, трогательно воспевающей в технически-убогой стране предельную машинизацию жизни. Когда у одного из талантливых современников, словно осуществляющих завет Маринетти о любви к „верной и преданной подруге с пылким и ретивым сердцем“, мы читаем о том, как он обнимает динамо-машину и его простреливают потоки электрического тока—как не вспомнить рассказ Уэллса, „Бог Динамо“, и как не подумать, что в применении к данной машине слова поэта нужно понимать, конечно, в весьма отвлеченном и в высокой степени платоническом смысле!

Рядом с этим освобождением натюрморта от роли вспомогательного, аксессуарного элемента поэтической композиции необходимо отметить прием своеобразного синкретизма, ведущий к упразднению грани между мертвой и живой природой в поэтическом изображении. В стихотворении, например, Михаила Герасимова „Завод весенний“—образы фабрики переходят в образы весеннего пейзажа, и между ними не найти разделяющей линии: горн—точно горящий стог сена, в высоком небе озаренный лик домны, в чернокаменных кристаллах дрожащий мак огоньков, сквозь чащу медных сосен мелькает синяя эмаль замасленных блуз... Другой поэт (В. Казин) описывает грозу в городе: молотки стучат, молния вонзается в тучи, как ослепительное шило и снова—

радостно без заминки
Загрохотали мастера:
Ах вот, ах вот она пора
Отрадной грозовой починки!

Здесь, наоборот, явления живой природы живописуются образами, взятыми из ремесленного обихода: гром—молоток, молния—шило, носящееся со свежей дождевой дратвой и т. д. Прием, имеющий за собой историческое прошлое: новость—в сфере, из которой взяты уподобляющие образы. Само по себе уподобление такого рода было традиционным еще во времена Пушкина, когда

поэты говорили о стеклянном ручье, о лесах, одетых в золото и багряницу. Чем ближе к нашему времени, тем пристрастие к „овеществлению“ живой природы сильнее: раскройте, например, сборники Кузмина, и вы найдете там в изобилии эпитеты и метафоры такого типа именно в описаниях природы. Осеннее небо—хрустально, земля одета в багряницу или в желтый траур, золотятся иконостасы леса („Осенние озера“); в другом стихотворении—розовая вуаль зари закрывает золоченый небосклон, с крыш каплют алмазы, обозначился киноварный знак солнца („Вожатый“) и т. д. Пейзаж становится натюрмортом или, лучше сказать, теряется различие между типами описаний, различных по содержанию.

Так расширяется постановка проблемы, еще недавно почти не обращавшей на себя внимания историков литературы и не дерзавшей соперничать с другой, гораздо более сложной проблемой литературного пейзажа. По отношению к последней мы можем быть краткими: во первых, она более изучена, а во вторых, как декоративный фон, природа в европейской поэзии переживала примерно ту же судьбу, что и вещь—в разные периоды истории поэтического стиля. Можно также отметить смену условно-схематического, живописно-оттеняющего, типического пейзажей и т. под. Но, конечно, поскольку чувство природы, по крайней мере в прошлом—развитее и глубже, постольку и история литературного пейзажа сложнее.

До сих пор спорят, когда именно была открыта природа, как эстетический феномен—в эпоху ли упадка античности (эллинистическая идиллия, греческий роман, византийские отцы церкви), или на рубеже средних веков и возрождения (Франциск Ассизский—Петрарка) или в XVIII-ом веке во Франции (Руссо, Бернарден де Сен Пьер). Спорят и о том, знакомо ли чувство природы народной поэзии—и способен ли был человек классического века (XVII-й век во Франции) наслаждаться пейзажем без мысли о его практическом значении... Споры ведут при помощи цитат, которых достаточно набирается и за, и против. Какие-либо категорические утверждения, даже относительно прошлых исторических эпох, здесь во всяком случае очень рискованны.

Мы ведь привыкли орудовать понятиями, например, о „народной поэзии“ или о „средневековой легенде“, часто не считаясь с многообразием и разнохарактерностью представлений, их образующих, и забывая, что того единства явлений—которое облегчило-бы, разумеется, обращение с ними!—на самом деле нет, и мираж его создается историками искусственно. Эстетическое восприятие природы многим произведениям, например, русского устного

творчества, богатого переживаниями первобытного анимизма, растительной и небесной символикой, конечно, чуждо: но ведь эти произведения—„песни", „сказки", „былины"—рассматриваемые нами, как нечто одновременное—на самом деле создавались века, в различных социальных группах и захвачены разными поэтическими стилями. А потому неудивительно найти среди русских народных песен и такие, где отношение к природе носит уже отпечаток известного сентиментализма, хоть природа и остается в традиционной роли первого члена параллели (природа—человек). Среди так называемых разбойничьих и удалых великорусских песен не редкость сентиментально-патетические обращения к природе такого, например, типа—

Дорогой ты мой камешек, возлюбленный!
Залежался ты, мой камень, на крутой горе,
На крутой горе, на сырой земле!
Не в атласе лежишь ты и не в бархате,
И не в той-то лежишь дорогой камке—
Ты лежишь, камень, против солнышка,
Против солнышка, против красного,
Против батюшки светла месяца... *

Это песня, сложенная „детинушкой-сиротинушкой, бесприютной головушкой" во время бездомных скитаний—и уже приведенного начала достаточно, чтобы почувствовать отличие ее „чувства природы" от традиционных обращений к зеленому явору, цветущей грушице и т. под. в других песнях.

Тоже самое пришлось бы сказать и относительно наших заключений о других, отошедших в прошлое, литературных видах. Разве не кажется a priori, что пейзаж чужд, например, самому духу древне-русской письменности („Слово о полку Игореве" не в счет) и особенно такому жанру ее, как „жития"—биографические повествования о святых? Элегическое увлечение красотами природы свойственно, как мы знаем, некоторым средневековым мистикам Запада—и о своем чувстве природы слишком красноречиво заявил Франциск Ассизский: но ведь и на Западе большинство церковных писателей пользуется пейзажем лишь как холодною аллегорией, удобной для проповедника—но не станет распространяться о красотах мира сего, лежащего во зле. Недаром автор „Подражания Христу" даже в XVI-ом веке увещевает своего читателя: Можешь ли ты в другом месте увидеть то, чего не видишь в месте своего пребывания? Везде одно и то же небо, одни и те же земля, вода, огонь, воздух—четыре стихии, и то, что из них создано, а потому—

* Соболевский А. И., Великорусские народные песни, VI, 148, № 187.

запри дверь и оставайся в своей келье.—Далее топографического описания мест, с которыми связаны священные воспоминания, или где расположена какая-нибудь обитель, автору биографической легенды как будто незачем было итти. Древне-русские паломники проходили мимо воспетых впоследствии столько раз гор Кавказа, переплывали Черное и Эгейское моря, странствовали по каменистым пустыням и цветущим долинам Палестины и Сирии—и можно подумать, что они шли по всем этим местам с закрытыми глазами, открывая их лишь в церковных притворах или перед священными памятниками. Тем более чуждым кажется пейзаж высокопарной, но отвлеченной риторике житий.

И однако, мы найдем его в житиях неоднократно. В повествованиях о жизни северно-русских подвижников рассеяны удивительные картины природы, в роде хотя бы не раз отмечавшегося пейзажа в житии преподобного Антония Сийского—произведения инока Ионы (конец XVI-го века), Описывается место, где святой поставил свою келию. Было оно в горах, „горами, словно стенами ограждено, вдоль же гор тех было озеро, Падун называемое, на горах же тех лес великий весьма виделся: в подгории же гор тех стояла келия святого, окрест же ее двенадцать берез, как снег белеются. Плачевно же место сие весьма, так что пришедший посмотреть сию пустыню преисполнился бы умилением—яко самозрение места того в чувство привести может зрящих его"*. Это—образчик один из многих: мы найдем в житийных повествованиях XVI—XVII-го века даже морские пейзажи, списанные с натуры, сравнительно редкие и в западно-европейской литературе до Шатобриана и Байрона. Любопытно, что как раз в то время, когда на Западе к морским купаньям обращались только для исцеления от укуса бешеной собаки, а в приморских городах дома строились к морю глухою стеной—безвестный русский писатель с видимым увлечением описывал раз'яренное море—которое как „дивий зверь", разгорается студеным разгорением, прибивается к земле бесчинными волнами, ярится, и пену точит, и горький рассол из глубины отрыгнет и множеством пьянства мутится...** Но не будем на этом задерживаться: из всех старых литератур Европы старинная русская литература, как известно, всего менее знакома русскому читателю—несмотря на то, что еще в недавнее время в средних школах отводилось немало времени для ее „изучения".

* Яхонтов И., Жития святых северно-русских подвижников поморского края, Каз. 1882, 232—233.

** Там же, 173—174.

Необходимо всегда иметь в виду это отсутствие единообразной окраски, как человеческих чувств, так и их выражения, это сожительство в один и тот же исторический момент разных отношений к одним явлениям—и разных художественных стилей в пределах одного художественного периода. Устанавливая „доминанту“ эпохи, нет надобности скрывать от себя и других ее относительность. Чувство природы для нас стало таким обязательным признаком хорошего тона в поэзии, что отсутствие пейзажа у какого-либо писателя заставляет нас почти сомневаться в его достоинствах. Но великая любовь может скрываться под личиной внешнего равнодушия, вызывает иногда большую стыдливость души. Однажды в Италии, в Тиволи, в гостинице, выходящей окнами на прославленный каскад, появляется странный путешественник, вместо обычных изъявлений восторга приказывающий затопить камин и занавесить суконными одеялами окна: это не чудачествующий англичанин, а русский поэт, которого мы знаем и любим, именно как певца природы. В своих воспоминаниях он сам признается: „Стоит мне заподозреть, что меня преднамеренно наводят на красоту, перед которой я по собственному побуждению пал-бы во прах, как уже сердце мое болезненно сжимается и наполняется все сильнейшею горечью по мере приближения красоты“*. Классический век во Франции, при всей своей репутации рационалиста, холодного к природе—произвел же, однако, Пуссена и Кл. Лоррена в живописи, а в литературе—Лафонтена, или знаменитое mot г-жи де Севинье „о поющем листе“. Еще в конце XIX-го века подобное выражение у Тютчева казалось странным многим его критикам, вероятно, считавшим себя любителями природы („Поют деревья“)...

А с другой стороны возьмите поэтов XIX-го века, доведших выражение чувства природы до высоты, кажущейся нам предельной. Вспомните перебои Тургеневского отношения к природе—и его конечные выводы в „Сенилиях“, выводы, разумеется, вовсе не обусловленные ни его старостью, ни дурным настроением духа! Также двоится это отношение и у Байрона, и у Ленау, и у Альфреда де Виньи, у Луизы Аккерман; природа-мать, любящая и прекрасная—и природа-стихия, равнодушная и жестокая. Рядом с углублением и утончением чувства природы у поэтов второй половины века вы найдете сколько угодно заявлений о полном безразличии к ней. Бодлэр, во время путешествия в Индию упрямо читающий Бальзака, сожалеющий о том, что природе не хватает воображения, и она не догадалась создать красных лугов, желто-зеленых рек, и расписанных в голубое деревьев; Теофиль Готье, сам называющий себя человеком,

* Фет, Мои воспоминания, ч. I, М. 1890, стр. 170.

для которого внешний мир существует*, и в то же время находящий, что „деревья на земле—как плесень на куске сыра"—все эти выражения известного снобизма, эксцентричности, которые у младшего поколения станут принципом—все это свидетельства о капризной причудливости в ходе развития чувства природы, казалось бы прочно вошедшего в душу людей XIX-го века.

Но развитие литературного пейзажа и его техника не неразрывно связаны с развитием чувства природы и могут быть изучаемы отдельно. Анимистическое мировоззрение первобытной эпохи исключает возможность эстетического восприятия природы, но не исключает возможности ее литературного изображения—в виде ли самостоятельных, богатых динамикою, картин, или в виде психологического параллелизма, где также господствует персонификация природы. В древнейшей индийской поэзии, в первобытной песне и сказке, в поэзии заговоров и похоронных причитаний, в „Калевале", даже в „Слове о полку Игореве"—природа является, как лицо, участвующее непосредственно в составляющих сюжет действиях. Бессознательные, неизбежные олицетворения древнейшей поры становятся сознательным поэтическим приемом позднейшей эпохи. Эти олицетворения внушает природа самого языка; инстинкт персонификации в живых языках неискореним, какие бы успехи ни сделало научное мышление, и какие бы широкие и умилительные по своей наивности реформы языка ни предлагались отважными мыслителями нашего времени.

То, что в гимнах Вед было прямым выражением мироощущения, в поэмах и драмах индусского же поэта. Калидасы, например, уже в значительной мере внушено традицией и известным настроением. Творцы гимнов не могут воспринимать и изображать природы иначе; Калидаса уже хорошо знает, что сама по себе природа вовсе не человекообразна. Изгнанный полубог Якша томится и страдает в разлуке со своей возлюбленной, видит облако у вершины горы, готовое направиться с юга на север перед наступлением периода дождей, и просит этого любимца Индры подать весть его подруге. Автор считает нужным, однако, оговориться:

Но облако, созданье света, воздуха, воды и пара,
Как может вестником служить и передать живое слово?
О том не думал, верно, Якша, весь охваченный тоскою:
Любви страданья отымают ведь способность к рассужденью **.

* „Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe" (Journalde Goncourt, 1857, 1-er mai).

** П. Г. Риттер, Облако-вестник, древне индийская элегия Калидасы (введение и перевод), Харьк. 1914, стр. 17.

Так и новый поэт—„большое гениальное дитя, думающее сообщить нам истину и ослепленное образами, обманчивее тех, что встают перед простодушным невежеством“* — вдруг заговорит с вечными странниками, небесными тучками (Лермонтов), или с западным ветром, в средину течения которого дух небес бросил разорванные тучи, и кудри бури развеваются по воздушной синеве подобно волосам, вставшим дыбом на голове неистовой менады (Шелли); или увидит небо в образе старого, красноглазого циклопа, с густыми сединами, свешивающимися на чело—облаками (Гейне) и т. под. Такое изображение природы разумеется, чуждо, например, классикам XVII—XVIII веков или реалистам XIX-го века. Это и есть поэтический пейзаж в собственном смысле слова. Своего высшего расцвета в новой поэзии он достиг у романтиков и поэтов ближайшего к ним поколения. Тик, Новалис—в немецкой поэзии, Шелли и отчасти Байрон—в английской, Ламартин и Гюго—во французской, Тютчев—в русской: вот несколько наиболее заметных, хоть и не во всем сходных, вершин этого развития, несколько наиболее влиятельных представителей этого персонифицированного, динамического пейзажа.

На основе того же анимистического мировоззрения выростало явление психического параллелизма, в известных пределах изученного в названной выше статье А. Н. Веселовского. В большинстве так называемых лирических народных песен, природа, попрежнему олицетворенная, изображается, как первый член параллели: человек констатирует факты ее жизни, параллельные фактам жизни своей: и там, и здесь одинаковы действия. Отмечается единство, но собой человек занят все-таки более: поэтический пейзаж заполняет зачин песни, но сама песня говорит уже о людском горе и радости. Стилистическое отличие пейзажей этого типа от пейзажей намеченной только-что группы не всегда уловимо: но присутствие человеческих фигур является их неизбежным признаком. И здесь тот же путь от бессознательного к сознательному, приводящий в конце к патетическому, эмоциональному пейзажу Руссо и его преемников, или к пейзажу поздних немецких романтиков, или к пейзажу английских поэтов озерной школы, или к картинам природы Тургенева или Фета. Человек стоит еще лицом к природе, видит ее перед собой, понимающую, сочувствующую его восторгу или печали. Это—мать утешительница, верная подруга или светлый мир, важной или неважной частью которого радостно сознать себя человеческой личности; для других—это их же собственное „я“, повторенное, преломленное множеством блистательных граней.

* Слова Ch. Bally, Traité de stylistique française, Heidelberg 1921, I, стр. 188.

Тютчев, например—поэт иного склада: для него, в большинстве случаев дающего пейзаж первого из намеченных типов—сознание единства жизни человеческой души и природы вовсе не „поэтическая иллюзия". Для Лермонтова, для Гейне и даже для такого поэта, как Ленау—это сознание результат известного самонастраивания, самоубеждения. Нужно вернуться к природе, упасть перед ней с покаянной мольбой:

Natur! will dir an's Herz mich legen!
Verzeih', dass ih dich konnte meiden,
Dass Heilung ich gesucht für Leiden,
Die du mir gabst zum herben Segen *—

и тогда вновь станешь молодым и сильным, вновь почувствуешь себя, как сказочный Мерлин, с которым доверчиво братается природа, которому ясно звучат лесные голоса, безмолвные для других и отчетливо слышится „вечный стих" из чашечки малейшего мха у корней высокого дуба.

Следующая ступень—сравнение. Поставлено роковое „как"—и эмансипация совершится: мало по малу человек ощутит природу за собой, на место единства явится сходство, и в тесных рамках второго члена сравнения пейзаж станет уже не всегда обязательным дополнением. Таковы Гомеровские сравнения. Гектор бросается на данайцев—

Точно как западный ветер, дохнув ураганом могучим,
Тучи размечет, сгущенные южным порывистым ветром,
И закрутившись огромный подымется вал, и без счета
Брызги высоко взлетят под дыханьем блуждающей бури **.

Но пройдет еще много времени, прежде чем человек, окончательно от'единившись, отодвинет природу на место декоративного фона. За судьбою этого фона мы, как сказано, сейчас не станем следить. Самостоятельный пейзаж, таким образом, остается преимущественной принадлежностью лирики. Протяженность его ограничена: произведения типа „Этюдов о природе" Бернарден де Сен-Пьера, „Поместья Арнгейм" Эдгара По или очерка „Лес и степь" Тургенева—сравнительная редкость в литературе нового времени, после того как она отказалась от неимевших большого успеха опытов описательной поэзии XVIII-го и начала XIX-го века. Но как

* „Природа! Я хочу припасть к твоему сердцу! Прости, что я мог тебя избегать, что я искал исцеления от боли, которую ты даровала мне, как горькое благословение" (Waldlieder, I). Странным образом русскому читателю почти неизвестен Ленау, один из крупнейших лириков Германии XIX-го века.

** Илиада, песнь XI, 305—308, пер. Минского.

декоративный фон, пейзаж почти неизбежен в любом романе прошлого века, в повести, даже в драме, где ему может быть отведено место не только в ремарках автора, но и в диалоге действующих лиц*.

В роли декоративного фона пейзаж, равно как и описание обстановки, занимает подчиненное положение, и виды этого подчинения также необходимо различать. Поскольку на этом фоне выступают человеческие фигуры, он является средством придания им большей рельефности, средством оттенения, подчеркивания их особенностей, а следовательно, и их характеристики. О таком фоне, которым постоянно пользуются художники изобразители быта, создатели типов, у нас уже шла речь: сказанное выше о натюрморте относится и к пейзажу, и в тех же „Мертвых Душах" Гоголя можно найти подтверждения. Характеризующий фон либо дополняет и усиливает краски человеческого портрета, либо выделяет их путем контраста: на фоне тусклого пейзажа—могучие фигуры каких нибудь северных богатырей, или наоборот. Сравнительно редко фон служит целям одного украшения. Иногда необходимо им приукрасить героев, слишком простых и незанимательных для избалованного читателя: такую роль выполняет пейзажный фон идиллии—вплоть до Жорж Санд и Григоровича. Иногда, напротив, эти герои так прекрасны, что и окружающее их не может не блистать красотой: таковы герои некоторых рыцарских романов, византийских рорманов сказочного типа, сказок и т. под. Декоративный фон может быть прикреплен к определенным местам повествований и может показываться кусками в различных местах рассказа, может являться движущейся декорацией (как например, в „Ночи перед Рождеством" Гоголя): чаще всего его и стараются связать с действием, привести на службу динамике произведения.

Здесь могут быть также различные случаи. Рассказ о событиях перемежается описаниями, то ускоряющими, то задерживающими ход действия. Между ним и событиями в жизни природы устанавливается некоторый внешний параллелизм. Но помимо внешней связи возможна и внутренняя. Описательные картины вводятся, например, в моменты приближения героев к критическому пункту переживаемой ими драмы. Читатель еще не знает, как сложится дальше действие, но может почувствовать его внутренний процесс

* Алексеев М. П., Пейзаж и жанр у Островского (А. Н. Островский, Сборник статей под ред. Б. В. Варнеке, Одесса 1923, стр. 137—160). Внешне сходное явление мы имеем в древнеиндийской драме, по своему характеру, как известно, резко отличающейся от драмы европейской. См. статью Калиновича М. Я., Природа и быт в древнеиндийской драме (Киевские Университетские Известия, стр. 1916, 1—48).

по характеру картины, показанной во временном перерыве рассказа. Довольно часто целям такого символического параллелизма служит картина грозы, прообразующая бурю страстей или вообще душевную борьбу героя. Русская литература прошлого века богата образцами применения этого приема. Вспомним хотя бы грозу в „Фаусте" Тургенева или в „Соборянах" Лескова. Связь эта может быть продолжена: описательные картины могут следовать за настроениями действующих лиц, служить целям характеристики их душевных переживаний. Пейзаж или intérieur явятся образным выражением последних: их показывают нам сквозь призму этих переживаний, в полном соответствии с ними. Еще романтики мастерски пользовались таким лирическим фоном: в очаровательной повести Эйхендорфа „Из жизни одного бездельника" описания утренней зари и восходов солнца, все время сопровождая рассказ, сообщают и ему, и настроениям героя тон светлой беспечности и жизнерадостных упований. В русской литературе примеры всех трех видов параллелизма легко найти, например, у Тургенева.

Иногда описание дается со специальным расчетом того или иного воздействия на читателя. Оно служит прелюдией к рассказу, с первых строк настраивая читателя на определенный лад, необходимый автору. В тусклый и „беззвучный" день поздней осени, по странно-печальной равнине рассказчик повести Эдгара По „Падение дома Эшер" под'езжает к жилищу своего друга и при первом взгляде на здание его охватывает нестерпимая и необ'яснимая тоска. В описании дома дано уже в сгущенном виде настроение, проникающее весь дальнейший рассказ. Вступительная картина может быть и не развернута со стороны своего лирического содержания: повествование начинается, например, сжатым описанием каких-нибудь развалин—забытой усадьбы, старого замка, монастыря („Мцыри"), но служит тем же целям ввода, заинтересования. Оно может являться просто символическим намеком, не поддающимся логической расшифровке. Таким символическим намеком представляются нам, например, вступительные строки „Дворянского Гнезда"—о весеннем вечере и розовых тучках, уходящих в самую глубину лазури. Может быть, трудно, особенно без сопоставления этой картины с другими аналогичными у Тургенева, об'яснить, зачем здесь понадобился автору образ этих закатных тучек, но внимательный читатель чувствует, что этот короткий пейзаж не просто виньетка, украшающая начало романа. В художественном произведении все целесообразно, хоть эта целесообразность иногда не осознана самим автором и сравнительно редко им самим может быть раз'яснена.

Целям воздействия служат, конечно, все описания живой и мертвой природы, вводимые писателями в поэмы, романы, драмы—но далеко не все они одинаково ее достигают. Психологическая теория описательного жанра еще недостаточно разработана—но и того, что мы знаем, достаточно, чтобы сказать, что поэтической наглядности поставлены очень тесные пределы. Подобно литературному портрету и диалогу, пейзаж и натюр-морт в истории развития поэзии неоднократно обнаруживали тенденцию к выделению в самостоятельный литературный вид, о сущности которого, например, в XVIII-ом веке велись оживленные споры. Если Виргилий посвятил целую поэму описанию земледельческих работ, если Стаций (римский поэт эпохи Домициана) в пространных поэмах описывал то замечательные памятники, то роскошные виллы и бани своих покровителей, а его современник Марциал посвятил целую книгу своих эпиграмм (14-ую) описанию вещей—подарков, которыми обмениваются в дни сатурналий—то почему же новой поэзии, избравшей античность своим ментором, отказываться от соперничества с ними? И вот одна за другой возникают поэмы в роде „Садов" Делиля, „Времен года" Сен-Ламбера, „Альп" немецкого поэта Галлера, „Времен Года" английского поэта Томсона, которым зачитывались Карамзин и Жуковский, и многих других. Критика находила новый жанр, вышедший из эклоги и пасторали, монотонным и холодным: защитники соглашались, что надо его разнообразить эпизодами, не ограничиваться одними описаниями природы, „оживлять" пейзаж человеческими фигурами—но в то же время твердо держались положения, что описание природы может быть столь же интересным поэтическим видом, как и остальные: нужно только приукрасить, принарядить природу, не искажая ее лица... Развиваясь, описательная поэзия начинала захватывать чуть ли не все виды поэтического изображения. Русский теоретик, повторяя в начале XIX-го века Мармонтеля, различает, например, шесть типов описания: описание времени (хронографическое), описание места (топографическое), описание внешности лиц, их внутренних качеств, их меняющихся душевных состояний и, наконец, даже описание действий. Правда, об описательном жанре и он вслед за своим авторитетом низкого мнения: „собственно так называемая описательная поэма"—говорит он—„должна быть скучна для всякого читателя... ее можно почесть только собранием опытов стихотворца, который готовится поместить в правильном и полном сочинении богатство и красоты нежного и приятного слога*.

* Н. Остолопов, Словарь древней и новой поэзии, ч. 2-ая Спб., 1821, стр. 313.

Мы знаем, какими аргументами сокрушал описательную поэзию Лессинг: знаем и то, что, несмотря на установленные им „законы", соперничество поэтов с живописцами не прекратилось и до сего дня, как едва-ли когда прекратится. На смену отвлеченной описательной поэзии Делиля или С. Ламбера, преисполненной перифразов, общих и абстрактных выражений, косвенных намеков, обращавших иное произведение в некую алгебраическую формулу—пришел „живописный" (pittoresque) жанр романтиков, возлюбивших образные слова, цветовые эпитеты и в конце концов погибших от гипертрофии тех самых изысканных, затемняющих смысл метафор, против которых они же сами когда-то боролись. А после этого пришли парнасцы: граница между поэзией и живописью потерялась опять, и живописец вновь сделался конечным идеалом художников слова. Бодлэр, например, говоря о „маяках", то-есть о великих гениях человечества, освещавших ему путь, называет имена не философов, не поэтов, не борцов за идею—а ваятелей и живописцев: Рубенса, Леонардо, Рембрандта, Микель Анжело, Пюже, Ватто, Гойю и Делакруа.

А между тем сама по себе природа слова и связанный с нею характер читательского восприятия, казалось бы, идут наперекор этим попыткам. Какие-бы картины ни рисовал перед нами поэт, мы, читатели, увидим перед собою не то, что он хочет, и даже не то, что нам самим хотелось бы увидеть, а только то, что мы можем создать из запаса своих, более или менее отчетливо сохраненных нашей памятью впечатлений. Попробуйте добросовестно проанализировать элементы, из которых в вашем воображении слагается картина „деревни, где скучал Евгений", или комнаты Лизы Калитиной, или какой-нибудь экзотический пейзаж невиданной вами Индии или Сахары. Хорошо, если кое-что навязано вам уже прежде просмотренными гравюрами, фотографиями, кинематографической лентой, театральной декорацией. В противном случае, вашу Сахару вы должны будете создавать из песчаного пустыря, некогда привлекавшего вас в детстве, а усадьбу Евгения Онегина из какой-либо подгородной дачки... Слова поэта организуют накопленные нашей памятью представления, дают импульс творчеству нашей фантазии—но невозможно увидеть внутри себя то, чего там нет*.

Положение, впрочем, не безнадежно. Каждый писатель, мы знаем, является выразителем сознания определенной читательской группы: он всегда может рассчитывать, что у его читателей есть тот запас представлений, из которого они смогут создать пригрезившийся ему мир. И этот рассчет не обманчив.—

* Об этом подробнее R. Lehmann, Poetik, 2-te Auflage, München 1919, 78—84 (см. указанную там литературу); также Barat, Le style poétique et la révolution romantique, P. 1904.

Здесь мы можем прервать наш затянувшийся осмотр мастерской художника слова. Этот осмотр еще далеко не закончен: впереди одна из важнейших задач: построение сочинения из разрозненных, собранных для работы частей, выражение этого материала в слове, внешняя отделка построенного здания...

Но первая стадия завершена: собран матерьял, произведена его оценка, сделан выбор. Следя за дальнейшим ходом работы, мы уже на многое в ней посмотрим сознательными и сочувственными глазами. Это не так трудно—понимать и чувствовать: для этого нужно только внимательно наблюдать.

А. И. БЕЛЕЦКИЙ.

ОТРЫВКИ ИЗ ДНЕВНИКА

I.

*16 апреля 1887 г.**

Художественный талант должен органически расти, отстаиваться т[ак] сказать, как чистый кристалл. С того времени, как человек сознает себя,—начинается постепенное наростание художественного темперамента, и оно должно итти непрерывно. Я же, хотя меня и называют „молодым беллетристом"—начинаю свою карьеру уже за тридцать (мне теперь 34 года), и хотя с детства я мечтал о литературе,—но после целый период прошел для меня в иных увлечениях, в иных впечатлениях. Это-бы не беда конечно. Но дело в том, что в этот период я перестал даже „относить все явления к их изображению", что всегда инстинктивно делал раньше, и что, по верному замечанию Флобера, есть непременный признак художественного настроения. Среди замутившихся и т[ак] сказать—„вихрящихся" условий нашей современности,—многие из нас подверглись тому же процессу. Я знал очень многих и очень талантливых молодых людей, с сильными задатками художников,—которые направляли все силы души в другую сторону, а художественные инстинкты подавляли и глушили. Т[аким] образом проходили полосы в жизни, которые нарушали целостность развития, и кристалл (возвращаясь к этому сравнению), получивший основание и верхушку, в средней части оставался аморфным. Теперь, когда я читаю могучие создания наших корифеев,—я чувствую, что ни мне и никому еще из нашего поколения не подняться до этой высоты. И кто знает,—роптать ли на это. Брожение и муть в обществе—признак жизненной работы, и если эта ферментация трогает и разлагает отдельные таланты, отвлекая лучшие силы души в лучшее время жизни на путь, чуждый, быть может, зерну характера,—то это затем, чтобы в изменившейся среде вызвать со временем к жизни и новые формы искусства. Таким образом исторический процесс, смысл и настоящая окраска которого пока еще не выступила ясно из-за временной мути,—требует жертв в виде отдельных художественных индивидуальностей для создания нового и,—я не сомневаюсь в этом,—лучшего, более высокого типа и жизни, и самого искусства.

* Отрывок из записанного в Дневнике письма к переводчику; адресат неизвестен.

Несколько поколений, живших среди старых устойчивых условий,—дали известное накопление и физических сил, и сил душевных, так что, когда пришлось вступить на борьбу с этими же условиями,—первое „молодое поколение“ вышло в поход во всеоружии. Посмотреть только на Толстого, на Тургенева, что это за богатыри, даже и физически. А мы... Уже наши отцы жили в среде тронутой и неустойчивой; уже в них работала раз'едающая рефлексия; а мы, дети этих тронутых отцов, сами осуждены проводить лучшие годы среди наиболее сгустившегося мрака в общественной жизни, когда каждый шаг приходилось делать ощупью, каждый поступок обсуждать и анализировать. И нам не суждено дать из своей среды таких могучих талантов, как эти исполины искусства сороковых годов.

Даже в полголоса мы не певали
Мы горемыки-певцы,—

это сказано про нас, и сказано не даром.

Наши песни, наши художественные работы—это взволнованное чирикание воробьев во время затмения, и если бы некоторое оживление в этом чирикании могло предвещать скорое наступление света,—то большего честолюбия у нас, „молодых художников“ и быть не может.

II. ЧТО ТАКОЕ „ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ ТИПЫ“? *

По настоящему, это должно бы быть вот что: художник тем же процессом, как и в обыкнов[енном] творчестве,—охватывает все положительные возможности, имеющиеся в жизни; ставит в эти условия изв[естный] темперамент, богато одаренный по натуре—и смотрит затем, как должен он развиться. В жизни такие условия редки, поэтому лицо будет исключительное. Но что-ж из этого Если оно вышло живым, то значит оно возможно. Если оно не родилось в жизни, то родилось в воображении, живет в нем и действует. Читатель сразу почувствует, живое это лицо или ярлык с надп[исью известных] убеждений. Если оно чувствуется, как живое,—значит его возможность доказана художественно и значит тот строй ощущений и убеждений, какие в нем даны, есть дело если не реальности, то возможной реальности, т. е. идеала. Тогда положительный тип создан, и критику, вообще мыслящему читателю, остается изучить условия его возникновения в произведении, чтобы по возможности воссоздать эти условия в жизни. Вот на чем зиждется требование „положительных типов“ и вот в каком смысле оно желательно. Но при этом—первое условие художест-

* Отрывок из Дневника 1887 г. Точная дата не указана.

в[енность]. Иначе—это равносильно обману: автор говорит: вот возможность живого человека, а вместо этого дает не живого человека, а марионетку, которая движется не по собств[енной] воле, не по указанию собственного ума и чувства, а на веревочке логических соображений самого автора.

III. ОТРЫВОК ИЗ ДНЕВНИКА 1887 г.*

... Путь истории человечества длинен, утомителен, порой освещается сиянием света, порой спускается в мрачные долины, где лучи сквозят скупо и где мы склонны усумниться даже,—уж есть ли полно на небе солнце... Искусство, которое в такую пору только отразит общее уныние, отчаяние и безверие, будет только его зеркалом, изменит своей святой и великой цели. Нет, в толпе, которая бьется во тьме и холоде, найдутся люди, которых восприимчивость к свету солнца и дня была больше, которых воображение бодрее и здоровее, в крови которых дольше играет сияние дня. Они напомнят о блеске солнца, о синеве неба, о том, что уже много раз была тьма и опять сиял свет. Они скажут это не одними сухими доказательствами,—в их словах засверкает действительно блеск и сияние, которое другие увидят в их творениях,—и поверят и вздохнут бодрее,—и скорее выйдут на свет. Вот цель искусства в такие периоды. В периоды пессимизма, разложения характеров и отчаяния,—эти отрицательные стимулы невольно врываются в искусство, отражаются на нем. Но в этом ли отражении цель? Нет,—тем более нужно бодрости, веры, призыва... Изображать это нужно, но это должно быть не стихийное отражение, а проповедь, поучение, отрицание. Если вы дадите это отражение в перспективе верной, широкой и правдивой,—значит, вы уже тем самым отрицаете его. Вы покажете свет наряду с тенью, и уж это соседство отнимет у тени ее мрак и угнетающий душу характер. Но для этого нужно, чтобы среди ослепших от темноты людей, вы, художник, сохранили остроту зрения, чтобы вы отражали не одно то, что является господствующим в данной современности.

Есть одна местность, покрытая страшными топями. Неверный шаг,—и вы погружаетесь в трясину. Жители этой местности, отправляясь в путь, берут в руки длинные шесты. Правда, шесты эти затрудняют несколько быстроту движения. Зато, провалившись в трясину,—путник находит в шесте спасение. Одним концом шест падает назад, на то место, откуда путник только что сошел и где он стоял твердо. Другим—шест достигает непременно твердой земли, лежащей впереди.

* Точная дата не указана.

Искусство представляет такой же шест на пути человечества. Логическая мысль, логические выводы действуют легко, быстро, точно и определенно. Вывод следует быстро за посылкой. Но—несколько неверных посылок, несколько неверных шагов по пути силлогизма,—и логическая мысль заводит в трясину. Работа воображения не так подвижна, не так точна и определенна в смысле выводов. Люди, наделенные сильным чутьем жизни,—не пишут утопий. Крупные художники никогда не стояли, (или очень редко), как таковые в самых передних рядах крайних политических партий. В момент, когда мы горячо искали новых жизненных форм, горячо отрицали старое и быстро кидались на новое, у нас вышла не малая таки ссора с крупнейшими из наших художников. Я не говорю уже о Гончарове, который к своим образам примешал несколько чисто логических формул, заключавших грех против живого духа, но и Тургенев, и Толстой оказались „отставшими". Но вот время изменилось, и имена наших великих художников являются для нас знаменами, которые стоят в высоте, освещенные солнцем, в ту минуту, когда мы после нескольких шагов вперед—сделали много десятков шагов назад и засели в настоящую трясину реакции. Их образы не вполне укладывались некогда в рамки наших утопий, и мы предпочитали произведения, поучавшие нас, не изображая жизнь, а подтягивая и ломая ее. Теперь, когда подтягивание и ломка идут в другую сторону,—мы обращаемся к нашим художникам...

В. КОРОЛЕНКО.

ОТ РЕДАКЦИИ. Печатая отрывки из Дневника В. Г. Короленко, чрезвычайно интересные по тонкой обрисовке некоторых моментов в процессе творчества, мы считаем долгом выразить глубокую благодарность семье покойного, а также Государственному Издательству Украины за разрешение опубликовать их в наших „Вопросах", прежде чем они появятся в Посмертном Собрании Сочинений.

Библиотека

СОДЕРЖАНИЕ

	Страница
Предисловие	III
А. М. ВАСНЕЦОВ. Происхождение красоты	1
М. О. ГЕРШЕНЗОН. Два очерка о Пушкине	65
А. Г. ГОРНФЕЛЬД. Д. Н. Овсянико-Куликовский и современная литературная критика	77
А. И. БЕЛЕЦКИЙ. В мастерской художника слова .	87
В. Г. КОРОЛЕНКО. Отрывки из дневника	279

ОТ РЕДАКТОРА И СОТРУДНИКОВ

Приносим глубокую благодарность издательству „Научная Мысль", в лице Пред. Правл. В. М. Когана, за культурное, безкорыстное отношение к „Вопросам"; рабочим типографии, ее представителю М. И. Левину, редакционному корректору, И. Я. Каганову,—большое спасибо за любовное отношение к книге, за роскошь и изящество работы.

Б. Л.

Искусство представляет такой же шест на пути человечества. Логическая мысль, логические выводы действуют легко, быстро, точно и определенно. Вывод следует быстро за посылкой. Но—несколько неверных посылок, несколько неверных шагов по пути силлогизма,—и логическая мысль заводит в трясину. Работа воображения не так подвижна, не так точна и определенна в смысле выводов. Люди, наделенные сильным чутьем жизни,—не пишут утопий. Крупные художники никогда не стояли, (или очень редко), как таковые в самых передних рядах крайних политических партий. В момент, когда мы горячо искали новых жизненных форм, горячо отрицали старое и быстро кидались на новое, у нас вышла не малая таки ссора с крупнейшими из наших художников. Я не говорю уже о Гончарове, который к своим образам примешал несколько чисто логических формул, заключавших грех против живого духа, но и Тургенев, и Толстой оказались „отставшими". Но вот время изменилось, и имена наших великих художников являются для нас знаменами, которые стоят в высоте, освещенные солнцем, в ту минуту, когда мы после нескольких шагов вперед—сделали много десятков шагов назад и засели в настоящую трясину реакции. Их образы не вполне укладывались некогда в рамки наших утопий, и мы предпочитали произведения, поучавшие нас, не изображая жизнь, а подтягивая и ломая ее. Теперь, когда подтягивание и ломка идут в другую сторону,—мы обращаемся к нашим художникам...

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ.

НАПЕЧАТАНО:	Стр.	Строка сверху.	НАДО ЧИТАТЬ:
ликование	3	18	любование
образующихся	3	25	образующих
мы старались	6	16	мы ни старались
к моей или другой	6	27	к той или другой
угольность	7	2	цельность
и привходящая	8	8	и как привходящая
*) и материальном движении материи	9	28	в движении материи
совершенное произведение	13	8	совершенное музыкальное произведение
в что ней	13	38	что в ней
чувствует	42	15	участвует
и не говорит	59	4	и говорит
Д. М. Овсянико-Куликовского	63	4	Д.Н.Овсянико-Куликовского
вопросов	63	5	„Вопросов"

Библиотека

СОДЕРЖАНИЕ

	Страница
Предисловие	III
А. М. ВАСНЕЦОВ. Происхождение красоты	1
М. О. ГЕРШЕНЗОН. Два очерка о Пушкине	65
А. Г. ГОРНФЕЛЬД. Д. Н. Овсянико-Куликовский и современная литературная критика	77
А. И. БЕЛЕЦКИЙ. В мастерской художника слова .	87
В. Г. КОРОЛЕНКО. Отрывки из дневника	279