Лирика — какъ особый видъ творчества.

I.

Въ книжкѣ „Теорія поэзіи и прозы“ я предложилъ видоизмѣнить традиціонное дѣленіе поэзіи на *лирику*, *эпосъ* и *драму* слѣдующимъ образомъ: поэтическое творчество, съ моей точки зрѣнія, дѣлится на два *вида*: 1) *на творчество лирическое* и 2)—*образное*, и уже это послѣднее является въ двухъ *формахъ*: 1) *эпической* и *драматической*.

Я предлагаю, слѣдовательно, различить *виды* и *формы* поэзіи, и съ этой точки зрѣнія *лирику* уже нельзя классифицировать вмѣстѣ съ *эпосомъ* и *драмой*.

Не трудно убѣдиться, что это явленія разныхъ категорій, что эпосъ и драма находятся въ одной плоскости, а лирика въ другой. Одно и тоже содержаніе—мыслей, чувствъ, настроеній, претворенныхъ въ образы, можетъ быть обработано двояко: либо эпически, либо драматически, — и это, очевидно, *вопросъ формы*. Но когда оно становится объектомъ лирическаго творчества, тогда мы имѣемъ дѣло не съ новою формою, а съ чѣмъ-то принципіально и психологически отличнымъ отъ этихъ двухъ формъ: сюда уже входитъ какая-то особая „пружина“ творчества, которую нельзя смѣшать съ другими „пружинами“, ибо слишкомъ явственно и властно она даетъ чувствовать себя—*какъ особый родъ эмоціи. Этого сорта эмоціи* мы не найдемъ въ чисто-образномъ искусствѣ, лишенномъ лирическихъ элементовъ. Весьма часто оба творчества—образное и лирическое—совмѣщаются: поэтъ, создавая свои образы и обрабатывая ихъ

эпически или драматически, въ тоже время находился подъ властью лирической эмоціи, которая такъ или иначе отразилась на его произведеніи. Но есть не мало и другихъ—чисто-образныхъ, лишенныхъ лиризма — произведеній, при созданіи которыхъ поэтъ не переживалъ лирической эмоціи или, можетъ быть, и переживалъ ее, но только не далъ ей выраженія. Такія произведенія даютъ намъ возможность уловить принципіальное отличіе лирическаго творчества отъ не лирическаго. Въ ихъ ряду есть творенія высокаго художественнаго достоинства, какъ, напр., „Капитанская дочка“, „Арапъ Петра В.“, „Война и миръ“, „Анна Каренина“. Это — верхи образнаго искусства, а лирики въ нихъ нѣтъ. И мы выносимъ убѣжденіе. что образное художество—это одно, а лирическое творчество—нѣчто совсѣмъ другое.

Для той-же цѣли—принципіальнаго различенія лирики отъ образнаго искусства — можно пользоваться тѣми лирическими произведеніями, въ которыхъ образовъ совсѣмъ нѣтъ, или-же, если они и есть, то ихъ роль ничтожна. Таковы многочисленныя лирическія стихотворенія, гдѣ воспроизводятся тѣ или другія мысли, чувства, настроенія, не отлитыя въ форму образовъ въ собственномъ смыслѣ и только служащія способомъ вызвать лирическую эмоцію. Вспомнимъ хотя-бы „Я васъ любилъ“, „Я помню чудное мгновеніе“ и многое другое, гдѣ вся суть дѣла *въ формѣ* и гдѣ содержаніе только помогаетъ формѣ, усиливая создаваемую ею эмоцію. Оттуда—одинъ шагъ до того лиризма, который даетъ только форму, а содержаніе въ эту форму каждый изъ насъ вкладываетъ самъ,—*до лиризма музыкальнаго*. Въ этомъ чистомъ, безпримѣсномъ видѣ лирика выступаетъ передъ нами—какъ нѣчто по существу и глубоко отличное отъ поэзіи образной.

Принципіальное различіе между этими двумя видами творчества наглядно сказывается также въ фактѣ расхожденія путей ихъ историческаго развитія: образное творчество идетъ въ направленіи наибольшаго развитія образовъ въ смыслѣ ихъ ясности, опредѣленности, точности, типичности, широты захвата, глубины возбуждаемыхъ ими идей; творчество лирическое, напротивъ, идетъ въ сторону наибольшей безъ-образности, достигая апогея—въ музыкѣ, въ безплотныхъ сферахъ гармоніи и мелодіи.

Въ предлагаемой статьѣ я попытаюсь пойти дальше въ

намѣченномъ направленіи и установить понятіе о лирикѣ, *какъ объ особомъ видѣ творчества*, занимающемъ свое самостоятельное мѣсто въ ряду другихъ видовъ его. Я предлагаю дѣлить человѣческое творчество на виды: 1) *философское*, 2) *научное*, 3) *художественное* и 4) *лирическое* [1]).

Чтобы оправдать это воззрѣніе, нужно доказать, что: 1) *психологія лирики характеризуется особыми признаками, которыми она рѣзко отличается отъ психологіи другихъ видовъ творчества*; 2) *если эти признаки или, по крайней мѣрѣ, аналогичные имъ найдутся и въ другихъ видахъ творчества, то это объясняется вторженіемъ лирическихъ элементовъ въ процессъ даннаго творчества*; 3) *отличительные психологическіе признаки лирики должны быть признаны вѣчными: они обнаруживаются уже въ древнѣйшемъ, доступномъ изученію фазисѣ лиризма, проходятъ черезъ всю исторію его, и всѣ измѣненія, какимъ они подвергаются въ процессѣ эволюціи, не только не нарушаютъ ихъ психологической природы, но лишь содѣйствуютъ ея упроченію и полнотѣ ея выраженія*; 4) *лирика имѣетъ свои идеальныя цѣли, хотя въ послѣднемъ итогѣ и совпадающія съ идеальными цѣлями другихъ видовъ творчества, но вмѣстѣ съ тѣмъ рѣзко отмѣченныя своимъ особымъ характеромъ и своей оригинальной постановкой.*

II.

Обращаюсь къ первому пункту. Выше я указалъ на *эмоціональный* по преимуществу характеръ лирики и упомянулъ о *музыкѣ*, какъ высшемъ ея выраженіи, гдѣ этотъ характеръ ея обнаруживается съ наибольшею яркостью. Кромѣ музыки, нужно вспомнить еще о *пѣснѣ* (т.-е. музыкѣ вокальной) и о *танцахъ*. Вотъ, стало быть, область лиризма или вотъ тѣ акты, въ которыхъ онъ осуществляется: 1) *лирическая поэзія въ собственномъ (тѣсномъ) смыслѣ*; 2) *пѣсня*; 3) *музыка*; 4) *танцы*. Всѣ эти разновидности лирики суть способы осуществленія *особой эмоціи*. Нужно уяснить себѣ специфическій характеръ этой эмоціи и показать, что, при всѣхъ видоизмѣненіяхъ, ка-

[1]) Это—виды творчества, которое можно назвать „теоретическимъ“ — въ противоположность *практическому*, распадающемуся на 1) религіозное, 2) моральное, 3) правовое и т. д.

кимъ она подвергается въ каждомъ изъ этихъ четырехъ актовъ, ея психическая сущность остается неизмѣнною.

Наша психическая жизнь богата всевозможными эмоціями, различающимися одна отъ другой по своей чувственной окраскѣ: есть эмоціи гнѣва, стыда, любви, жалости, страха, зависти и т. д. и т. д.; есть и эмоціи съ тѣмъ минимумомъ чувственной окраски, при которомъ субъектъ не можетъ уяснить себѣ, что̀ именно испытываетъ онъ въ данную мнуту, какое именно чувство переживаетъ: ему ясно лишь одно то, что его психика находится въ эмоціональномъ состояніи.

Достаточно извѣстенъ психическій „механизмъ“ эмоцій: подъ воздѣйствіемъ какого-либо импульса, который всего чаще облекается въ форму представленія и идеи, возбуждаются нервы сосудодвигательной системы, въ силу чего происходитъ сокращеніе соотвѣтствующихъ мышцъ, а это приводитъ, напр., къ тому, что лицо вдругъ покраснѣло или поблѣднѣло, или-же появились слезы и т. п.

Едва успѣваютъ эти физіологическія явленія обнаружиться, какъ человѣкъ уже ощущаетъ ихъ психическую сторону, — специфическое возбужденіе или волненіе, которое сейчасъ-же и окрашивается тѣмъ или инымъ чувствомъ: страха, радости, гнѣва и т. д., — смотря по смыслу, значенію или характеру импульса. Быстрота, съ которою появляется эта чувственная окраска, производитъ иллюзію, будто порядокъ тутъ такой: 1) *импульсъ* (напр., человѣкъ вспомнилъ дурной поступокъ, имъ совершенный), 2) *чувство*, вызванное этимъ импульсомъ (въ данномъ случаѣ — чувство стыда), 3) *физіологическій эффектъ*, вызванный вліяніемъ чувства на нервы сосудодвигательной системы (человѣкъ покраснѣлъ отъ стыда). Въ дѣйствительности, какъ это установлено впервые изслѣдованіями датскаго ученаго *Ланге*, порядокъ здѣсь другой, а именно: 1) *импульсъ* (представленіе, идея, напр., воспоминаніе о дурномъ поступкѣ), 2) *физіологическій эффектъ — подъ непосредственнымъ вліяніемъ импульса* (вспомнилъ о дурномъ поступкѣ и уже покраснѣлъ), 3) *быстрое появленіе чувства* (покраснѣвъ, почувствовалъ стыдъ). Въ этомъ третьемъ актѣ необходимо различать, съ одной стороны, *чистую эмоцію*, специфическое возбужденіе психики, какъ безсодержательную форму, а съ другой — *наполненіе этой формы тѣмъ или инымъ опредѣленнымъ чувствомъ, а нерѣдко и чувствомъ неопредѣленнымъ, неяснымъ.*

Психическій „механизмъ“ эмоцій, конечно, сложнѣе этой схемы, но послѣдняя удобна и — въ ожиданіи дальнѣйшихъ открытій — незамѣнима въ томъ смыслѣ, что устанавливаетъ фактическую послѣдовательность моментовъ процесса и позволяетъ намъ заглянуть въ самую суть этого процесса: это — *процессъ возбужденія и разряженія нервной энергіи*, при чемъ импульсъ — возбудитель является въ видѣ психическаго акта, не окрашеннаго чувствомъ, — это представленіе, воспріятіе, образъ, воспоминаніе, идея, а чувство, возникающее въ концѣ процесса, должно быть понимаемо — какъ психическій корреллятъ или психическое слѣдствіе разряженія нервной энергіи.

При изученіи природы эмоцій необходимо считаться еще съ одною стороною ихъ, почти не затронутою въ вышеизложенномъ ученіи, какъ оно установлено Ланге. Другіе изслѣдователи (въ особенности Дарвинъ) обращались къ этой сторонѣ, но она доселѣ еще остается темною. Это именно глубокая древность большинства эмоцій, изъ которыхъ многія возникли еще въ доисторическія времена, а иныя восходятъ къ эпохѣ дочеловѣческой, т.-е. унаслѣдованы человѣкомъ отъ его зоологическаго предка. Во всѣхъ эмоціяхъ есть элементъ *инстинктивности*: мы краснѣемъ, блѣднѣемъ и т. д. и при этомъ испытываемъ тѣ или другія чувства совершенно *инстинктивно*. Давнымъ давно эти акты стали въ человѣческомъ родѣ врожденными и независящими отъ воли. И вопросы, почему, напр., поблѣднѣніе лица отражается въ психикѣ чувствомъ страха, почему, краснѣя, мы испытываемъ стыдъ, радость, гнѣвъ, почему слезы вызываютъ жалость, печаль, часто радость, умиленіе и т. д., — останутся, вѣроятно, навсегда загадками или, если и будутъ рѣшены, то только гипотетически. Психологія эмоцій (а также и аффектовъ) есть, если можно такъ выразиться, самая *археологическая* часть въ психологіи человѣчества.

Къ числу *наиболѣе архаическихъ* эмоцій принадлежатъ и тѣ, которыя мы объединяемъ въ особую группу—*эмоцій лирическихъ*. Эта группа рѣзко отличается прежде всего тѣмъ, что здѣсь въ роли импульса (возбудителя) является особое начало, какого мы не находимъ въ другихъ эмоціяхъ. Это именно—*ритмъ* въ его различныхъ выраженіяхъ, но преимущественно въ формѣ *звуковой* и также въ видѣ *тѣлодвиженій*.

Дѣйствіе ритма на нашу психику весьма разнообразно,

какъ это знаетъ каждый изъ насъ по собственному опыту. Мы знаемъ также, что это разнообразіе зависитъ отъ характера ритма. Есть ритмъ монотонный, слагающійся изъ одинаковыхъ моментовъ, слѣдующихъ другъ за другомъ черезъ одинаковые промежутки времени,—и этотъ ритмъ дѣйствуетъ на психику удручающимъ образомъ. Но есть ритмы, слагающіеся изъ различныхъ, часто противуположныхъ моментовъ, другъ съ другомъ гармонирующихъ и сливающихся въ мелодію. Эти ритмы дѣйствуютъ возбуждающимъ образомъ, настраиваютъ психику и вызываютъ въ ней специфическое волненіе, *лирическую эмоцію*, окрашивающуюся тѣми или иными чувствами, въ которыхъ и разряжается накопленная нервная энергія. Психофизическій моментъ, выражающійся въ учащенномъ сердцебіеніи, въ покраснѣніи или поблѣднѣніи лица, въ появленіи слезъ, выступаетъ явственно при болѣе или менѣе сильномъ дѣйствіи гармоническаго ритма и затушевывается при слабомъ или, хотя и сильномъ, но привычномъ. При ослабленіи психофизическаго момента идетъ на ущербъ и сама эмоція, и ея окраска чувствами: мы слушаемъ или сами напѣваемъ пріѣвшійся, „заигранный“ мотивъ машинально и безучастно, не испытывая того пріятнаго волненія, какое нѣкогда онъ вызывалъ у насъ или вызываетъ у другихъ, кому онъ еще не надоѣлъ.

Убыль психофизическаго момента съ ея послѣдствіями представляется мнѣ явленіемъ весьма важнымъ; въ психологической эволюціи лиризма она сыграла крупную роль, и при томъ не только отрицательную, но и положительную, творческую. Это послѣднее утвержденіе, кажущееся на первый взглядъ парадоксальнымъ, я обосновываю на слѣдующихъ данныхъ.

Извѣстно тѣсное психологическое родство между эмоціями и аффектами. Точной границы между ними провести нельзя, и сплошь и рядомъ та или иная эмоція незамѣтно переходитъ въ аффектъ. Когда импульсъ (напр., сознаніе опасности для жизни при встрѣчѣ въ лѣсу съ разбойникомъ) подѣйствовалъ не только на сосудодвигательную систему, независящую отъ нашей воли, но и на мускулатуру, отъ нея зависящую, и человѣкъ не только поблѣднѣлъ и волосы стали дыбомъ, но, кромѣ того, закричалъ и бросился бѣжать, тогда эмоція перешла въ аффектъ, и соотвѣтственное ей чувство мы назовемъ

не „эмоціей страха“, а „аффектомъ страха“. Но вѣдь извѣстно, что и при обыкновенныхъ эмоціяхъ, даже не очень сильныхъ, мы зачастую не только краснѣемъ, блѣднѣемъ, плачемъ и пр., но и говоримъ, стонемъ, вздыхаемъ, издаемъ восклицанія, дѣлаемъ различные жесты и т. п. Рѣдкая эмоція не получаетъ словеснаго выраженія, хотя бы мимолетнаго. Всѣ эти акты — рѣчь, восклицаніе, стонъ, вздохъ, жесты — подчинены нашей воли, и поскольку они участвуютъ въ процессѣ эмоціи, постольку эмоція уже заключаетъ въ себѣ элементы аффекта, хотя бы и зачаточнаго. Съ другой стороны всѣ аффекты въ своей психофизической части содержатъ чисто — эмоціальные элементы: аффектъ гнѣва не обходится безъ того, чтобы лицо не покраснѣло или не поблѣднѣло, аффектъ страха сопровождается учащеннымъ серцебіеніемъ, блѣдностью лица и т. д.

Еще одно замѣчаніе, которое сейчасъ пригодится намъ. Эмоція усиливается и переходитъ въ настоящій аффектъ чаще и скорѣе всего тогда, когда она возникаетъ не у отдѣльнаго, изолированнаго субъекта, а у нѣсколькихъ или многихъ субъектовъ, составляющихъ группу, толпу и находящихся подъ воздѣйствіемъ одного и того же импульса. Эмоціи и аффекты заразительны и, развиваясь въ группѣ, переходятъ въ панику, ярость толпы, изступленные крики, аплодисменты и другія формы изъявленія восторга публики въ театрѣ и т. д.

Теперь мы можемъ сдѣлать одно — важное для насъ — предположеніе по вопросу о происхожденіи нѣкоторыхъ эмоцій, именно тѣхъ, которыя должны быть признаны древнѣйшими въ человѣчествѣ. Таковы эмоціи *страха*, *гнѣва*, *ярости*, *боя*, *„торжества побѣдителей“*, *храбрости и трусости* и нѣк. др.

Эти эмоціи возникли, какъ я думаю, *изъ соотвѣтственныхъ имъ аффектовъ — черезъ ихъ постепенное ослабленіе.*

Первобытное человѣчество переживало *не эмоціи, а аффекты* — ярости, боевого пыла, страха и т. д., аффекты, сила которыхъ была огромна. Это явствуетъ, во-первыхъ, изъ того факта, что жизнь первобытнаго человѣка была обставлена величайшими опасностями и ужасами, и импульсы, дѣйствовавшія на его нервную систему, были чрезвычайно могущественны, а во-вторыхъ, еще и изъ того факта, что онъ былъ животное *стадное*, жилъ тѣсносплоченными группами и переживалъ свои аффекты *коллективно*, *толпою*. Лишь

постепенно, тысячелѣтіями, его жизнь, благодаря культурному прогрессу, становилась легче, спокойнѣе, безопаснѣе, — импульсы страха, ярости и т. д. появлялись рѣже, аффекты мало по-малу теряли свою исключительную остроту и силу. Кромѣ того тысячелѣтіями хроническаго страха и постоянной необходимости приходить въ ярость и свирѣпствовать выработалась *привычка*, совершалось *приспособленіе нервной системы къ этимъ воздѣйствіямъ, въ силу чего сложный механизмъ аффекта упрощался, переходя въ менѣе сложный механизмъ эмоцій.* Тотъ же импульсъ, который раньше вызывалъ рядъ произвольныхъ — изступленныхъ — дѣйствій, съ теченіемъ времени оказывался способнымъ вызвать лишь жесты, символъ этихъ дѣйствій, и тѣ явленія прилива или отлива крови, которыя прежде были только физіологическими спутниками аффекта. Аффектъ — во многихъ случаяхъ — шелъ на убыль и отпадалъ, оставались его физіологическіе спутники и его символы, и отраженіе этихъ остатковъ въ психикѣ давало въ результатѣ уже не аффектъ, а эмоцію или нѣчто среднее между ними.

Послѣ этихъ соображеній вопросъ о природѣ, происхожденіи и эволюціи *лирической эмоціи* уже не покажется намъ столь мудренымъ. По тому же пути, по которому шло развитіе эмоцій изъ аффектовъ, шло и развитіе лирической эмоціи: *она возникла изъ могущественнаго нѣкогда аффекта, производившагося дѣйствіемъ ритма.*

Здѣсь необходимо установить различіе между двумя формами ритма: *формою активною и формою пассивною.*

Когда я самъ пою, танцую и т. д., то я испытываю дѣйствіе активнаго ритма. Когда я слушаю пѣніе, музыку или смотрю на танцы, не участвуя въ нихъ, то я переживаю дѣйствіе пассивнаго ритма. Излишне пояснять, что импульсъ, исходящій изъ активнаго ритма, значительно сильнѣе (по существу, при прочихъ равныхъ условіяхъ) импульса, исходящаго отъ ритма пассивнаго. Активный ритмъ заключаетъ въ себѣ элементы аффективности, которыхъ нѣтъ въ ритмѣ пассивномъ, гдѣ произвольные акты (пѣніе, игра на музыкальномъ инструментѣ, тѣлодвиженія) замѣнены ихъ представленіями.

Не подлежитъ сомнѣнію, что ритмъ, дѣйствовавшій на человѣческую психику въ первобытномъ обществѣ, былъ именно *активный*, а не пассивный. Это былъ ритмъ „пѣнья“, танца, жестикуляціи. Не подлежитъ также сомнѣнію и то, что не

существовало „солистовъ“, что пѣли хоромъ, толпой, сопровождая пѣніе коллективнымъ танцемъ и общей жестикуляціей. Это было нѣчто въ родѣ „радѣній“, какія практикуются въ нѣкоторыхъ мистическихъ сектахъ (у насъ — въ „хлыстовщинѣ“), только безъ какого-либо *религіознаго* характера, который обозначился позже — по мѣрѣ возникновенія религіозныхъ чувствъ и представленій.

То, что̀ мы знаемъ о хоровыхъ пѣсняхъ и пляскахъ „дикарей“, даетъ намъ образчикъ, по которому, учитывая элементы послѣдующаго многовѣковаго „развитія“ (дикарь — не первобытный человѣкъ), мы можемъ составить себѣ довольно полное представленіе о хоровомъ пѣніи и пляскѣ первобытнаго человѣчества. Данныя и выводы изъ дошедшихъ до насъ преданій культурныхъ народовъ древности, а равно и изученіе пережитковъ соотвѣтственныхъ явленій у современныхъ культурныхъ народовъ являются также весьма важнымъ источникомъ для возстановленія психологіи аффектовъ, нѣкогда возникавшихъ въ первобытномъ человѣчествѣ подъ воздѣйствіемъ ритма коллективнаго пѣнія, танцевъ и тѣлодвиженій.

Въ этой психологіи легко намѣчаются явленія крайней аффектаціи, доходящей до изступленія, до экстаза и засимъ— разряженія энергіи, то, что̀ покойный Александръ Веселовскій обозначалъ аристотелевскимъ терминомъ „катарсисъ“. Разряженіе энергіи отражалось въ психикѣ чувствомъ, характеръ котораго угадать не трудно: это было смѣшанное чувство усталости и пріятнаго освобожденія отъ избытка накопленной нервной энергіи. Первобытный человѣкъ не зналъ правильнаго, систематическаго труда и тратилъ энергію только въ формѣ самой грубой и жестокой борьбы за существованіе: его „трудомъ“, его „работою“ были оборона, набѣгъ, охота, убійство. Умный и даровитый звѣрь, — если можно такъ выразиться „сверхъ-звѣрь“, онъ накопилъ нервной и психической силы гораздо больше, чѣмъ требовалось для голой борьбы за существованіе. Въ этомъ отношеніи современный захудалый дикарь, быстро вырождающійся и вымирающій, представляетъ собою не подобіе первобытнаго человѣка, а, такъ сказать, пародію на него, его каррикатуру. Первобытный „человѣкъ“ былъ выше звѣря и ниже дикаря, но богатство его психо-физической энергіи далеко превышало потребности его текущаго жизненнаго обихода, и этотъ избытокъ частью истрачивался

аффектами, въ томъ числѣ и аффектомъ активнаго массоваго ритма, частью же шелъ на созданіе того, чѣмъ этотъ звѣрь и „вышелъ въ люди“: матеріальной и духовной культуры.

Первобытный аффектъ, вызывавшійся дѣйствіемъ активнаго ритма, былъ явленіемъ соціальнымъ (скажемъ точнѣе: соціально-психологическимъ), но онъ еще не былъ явленіемъ культурнымъ. Онъ предшествовалъ возникновенію человѣческой культуры. Мы имѣемъ основаніе думать, что онъ предшествовалъ также и возникновенію человѣческаго языка, рѣчи. Ритмъ, его вызывавшій, былъ звуковой, но это не были звуки членораздѣльной рѣчи, это не были слова: *это было „пѣніе безъ словъ“*, — нашъ звѣроподобный предокъ былъ одаренъ способностью издавать музыкальные звуки, брать высокія и низкія ноты, голосить, выть. Къ этому ритму присоединялся и ритмъ тѣлодвиженій и мимики, откуда впослѣдствіи возникли танцы. Изъ этого-то ритма звуковъ и тѣлодвиженій и образовались— вѣками — два первобытныхъ языка: языкъ членораздѣльной рѣчи и языкъ жестовъ. Они возникали вмѣстѣ съ развитіемъ культуры, къ потребностямъ которой они приспособлялись; однимъ изъ древнѣйшихъ приспособленій этого рода была утилизація звукового ритма въ работѣ: оттуда — тѣ „рабочія пѣсни“, большею частью безсмысленныя, которыя поются въ тактъ совершаемой работѣ; ихъ монотонный ритмъ, несмотря на активность (работаютъ и поютъ), не производитъ аффекта,— его дѣйствіе разрѣшается слабой эмоціей, которая не мѣшаетъ работѣ, а скорѣе помогаетъ ей, вліяя благотворно на психику [1]).

Въ этомъ фактѣ — сопутствія работы звуковымъ ритмомъ съ его эмоціональнымъ воздѣйствіемъ — мы видимъ глубокохарактерный образчикъ общаго, можно сказать, всемірно-историческаго явленія, которое можно подвести подъ слѣдующую формулу: звуковой ритмъ и ритмъ тѣлодвиженій, какъ активные, такъ еще болѣе пассивные, съ ихъ психо-физическими и психическими воздѣйствіями (аффектъ, эмоція), ассоціировались еще во времена первобытныя съ различными функціями культуры и всей соціальной жизни, и эта ассоціяція такъ упрочилась, что съ тѣхъ поръ человѣчество во всѣхъ сферахъ своей жизни и дѣятельности, на всѣхъ путяхъ своей цивилизаціи инстинктивно ищетъ эмоцій ритма, какъ сопутствующаго

[1]) *Bücher.* „Arbeit und Rythmus“.

момента, и обрѣтаетъ въ нихъ потребное облегченіе, освѣженіе, успокоеніе, душевное подспорье, часто дѣйствительныя, нерѣдко мнимыя. Религіи съ самаго начала ихъ возникновенія и въ теченіе всей послѣдующей ихъ исторіи не обходятся безъ эмоцій и аффектовъ ритма — пѣнья, музыки, во многихъ случаяхъ и пляски. О рабочихъ пѣсняхъ я упомянулъ выше. Война искони сочеталась (и это остается доселѣ) съ воинственными пѣснями и музыкой, и боевой пылъ всегда искалъ подспорья въ эмоціяхъ ритма. Безъ этихъ же эмоцій не обходится и любовь: такъ это было на древнѣйшихъ ступеняхъ человѣческаго развитія, такъ это и до сихъ поръ. Рѣдкое частное или общественное дѣло благополучно совершается или злополучно проваливается безъ того, чтобы по этому случаю люди не запѣли, не заиграли, не потанцовали. Образованіе національностей, какъ особыхъ соціально-психологическихъ — коллективныхъ — „физіономій“, неизмѣнно сопровождалось созданіемъ національныхъ пѣсенъ, національной музыки и пляски, т.-е. особыхъ ритмовъ, эмоціональное дѣйствіе которыхъ составляетъ какъ бы спеціальность данной націи. Уже издревле эмоціи ритма вторгались въ различныя сферы человѣческаго творчества...

Вотъ именно совокупность этихъ *эмоцій ритма*, сопутствующихъ человѣчеству на всѣхъ путяхъ его, и образуетъ то, что̀ мы называемъ *лирикою*.

Творчество, направленное на созданіе и разработку ритмовъ, производящихъ эти эмоціи, мы называемъ лирическимъ — въ отличіе отъ всѣхъ другихъ видовъ творчества, въ процессѣ которыхъ лирическія эмоціи могутъ участвовать, но сущность и призваніе которыхъ вовсе не въ томъ, чтобы создавать и разрабатывать ритмы.

III.

Во всякомъ человѣческомъ творчествѣ есть свои эмоціи. При анализѣ психологіи, напр., математическаго творчества найдется непремѣнно особая „математическая эмоція“. Однако, ни математикъ, ни философъ, ни естествоиспытатель не согласятся съ тѣмъ, чтобы ихъ задача сводилась къ созданію специфическихъ эмоцій, связанныхъ съ ихъ спеціальностью.

Ни науку, ни философію мы не назовемъ дѣятельностями эмоціональными.

Элементы своеобразной эмоціональности въ изобиліи найдутся въ творчествѣ религіозномъ и моральномъ, какъ и въ другихъ видахъ соціальнаго въ тѣсномъ смыслѣ творчества. Но и здѣсь эмоція — не цѣль, не сущность дѣла, а только средство (правда, зачастую могущественное) и только сопутствующій моментъ, который иногда, непомѣрно разрастаясь, заслоняетъ собою настоящую цѣль, — но вѣдь это, такъ сказать, злоупотребленіе съ его стороны, способное исказить природу даннаго процесса. Это наблюдается въ религіозномъ творчествѣ, когда оно вырождается въ крайнюю мистику. Упоенный мистической экзальтаціей, весь во власти могучихъ религіозныхъ эмоцій и аффектовъ, доходящихъ до экстаза, мистикъ становится жертвою патологическихъ процессовъ, извращающихъ и его личность, и его религіозное творчество. Замѣтимъ также, что въ этихъ случаяхъ, помимо мистической экзальтаціи, часто усматривается дѣйствіе посторонняго — чисто-эмоціональнаго — фактора, а именно все того же *ритма* пѣнья, музыки, пляски. Здѣсь мы видимъ вторженіе *лирическаго элемента*, который и вноситъ сюда ему свойственную тенденцію — трактовать эмоцію, какъ цѣль, какъ нѣчто самодовлѣющее.

Огромную роль играютъ эмоціи въ творчествѣ художественномъ,—*образномъ*. Они вызываются здѣсь самимъ содержаніемъ и могутъ быть какія угодно: эмоціями скорби, грусти, жалости, негодованія, соболѣзнованія, умиленія, ужаса и т. д. и т. д.,— *только онѣ сами по себѣ не являются лирическими*. Но къ нимъ можетъ примѣшиваться лирическая эмоція — со стороны, именно со стороны формы, если данное художественное произведеніе облечено въ ритмическую форму, напр., стихотворную или такую прозаическую, въ которой соблюденъ ритмическій кадансъ рѣчи. Вотъ сцена прощанія Гектора съ Андромахой. Вы можете испытать, читая ее, сильную эмоцію и прослезиться. Безъ всякаго сомнѣнія, эта эмоція, поскольку она вызвана трогательностью самой сцены, не заключаетъ въ себѣ ничего лирическаго. Но къ этой эмоціи, вызванной содержаніемъ, присоединяется ритмическое воздѣйствіе плавныхъ гекаметровъ, и вы, въ придачу, испытываете еще и легкую лирическую эмоцію. Эта послѣдняя была гораздо сильнѣе въ тѣ времена, когда гомеровскія поэмы не были книгою для чтенія,

когда слѣпые рапсоды пѣли эти пѣсни, сопровождая пѣніе игрою на кибарѣ. Къ ритму стиха присоединялся ритмъ пѣнья и музыки. Лирическій элементъ усугублялся, усиливая, а можетъ быть иной разъ и заслоняя эмоцію, вызывавшуюся содержаніемъ. Если хотите получить эту эмоцію въ ея чистомъ видѣ, безъ всякой примѣси лирической эмоціи, — переложите сцену въ прозу, лишенную ритмическаго каданса,—представьте себѣ, напр., прощаніе Гектора съ Андромахою, разсказанное Писемскимъ. Вы переживете подлинную эмоцію сочувствія, состраданія, жалости и даже прольете слезу, — но ничего по существу лирическаго тутъ не будетъ.

Не всегда можно сдѣлать такую операцію. Есть произведенія, содержаніе которыхъ неразрывно свито съ ихъ ритмическою формою. Въ нихъ лирическая эмоція вторгается во всѣ детали; образы обработаны лирически; психологическій анализъ проникнутъ лирическою эмоціональностью. Если эту эмоціональность устранить, пострадаетъ психологическій анализъ; образы будучи уже не тѣ, ихъ смыслъ измѣнится. Такія произведенія нѣтъ возможности переложить въ прозу, лишенную ритмическаго каданса. Очень трудно, иногда невозможно переводить ихъ на другой языкъ, характеризующійся другимъ ритмическимъ строемъ. Къ числу такихъ вещей относится „Фаустъ“ Гете. Таковы же „Каменный гость“, „Скупой рыцарь“, „Моцартъ и Сальери“ Пушкина и мн. др.

Съ точки зрѣнія, насъ интересующей, т.-е. въ интересахъ строгаго различенія лирической эмоціи отъ иныхъ, нелирическихъ, эмоцій, вызываемыхъ самимъ содержаніемъ произведенія, „лирическія драмы“ въ родѣ вышеупомянутыхъ, а равно и „лирическія поэмы“, баллады и т. п. заслуживаютъ особаго вниманія. Ихъ содержаніе относится къ драмѣ и эпосу, но ихъ форма—лирическая, а въ цѣломъ они представляютъ сложный продуктъ двухъ видовъ творчества—*образнаго* и *лирическаго*. И по праву ихъ можно назвать *образцами новѣйшаго синкретизма*. Другимъ яркимъ выраженіемъ этого новѣйшаго синкретизма является *опера*.

Здѣсь будетъ у мѣста предложить слѣдующій взглядъ на эволюцію такъ-наз. „поэтическаго синкретизма“.

Стремленіе къ синкретизму въ творчествѣ проходитъ черезъ всю исторію человѣчества—параллельно противоположной тенденціи—выдѣленія и обособленія отдѣльныхъ видовъ и формъ творчества.

„Первобытный поэтическій синкретизмъ“, изслѣдованный Веселовскимъ, была только древнѣйшею, архаическою формою синкретизма, въ свою очередь пережившею не одну стадію развитія. Онъ былъ по преимуществу явленіемъ лирическимъ (хоровая пѣсня, пляска, музыка),—содержаніе, выражавшееся пѣснью („текстъ“) было вначалѣ ничтожно, — вся суть дѣла сводилась къ лирическому аффекту и эмоціи. Заключавшіеся въ этомъ первобытномъ „творчествѣ“ эпическіе и драматическіе элементы были только зачатками будущаго эпоса и драмы, ихъ прецедентами.

Извѣстенъ ходъ дальнѣйшей эволюціи, какъ извѣстны и ея результаты: изъ первобытнаго синкретизма выдѣляются эпосъ и драма, какъ особыя формы поэтическаго творчества, но они не освобождаются отъ ритмическихъ и слѣдов. лирическихъ элементовъ: эпическія поэмы надолго сохраняютъ *стихотворную форму* и *поются* съ акомпаниментомъ музыки, драма также удерживаетъ *стихотворную форму* и, кромѣ того, содержитъ въ себѣ *музыкальные элементы* (хоръ въ античной трагедіи). Это, стало быть, несомнѣнный *синкретизмъ*, но только уже не первобытной,—это одна изъ послѣдовательныхъ стадій въ развитіи синкретизма, которую можно условно назвать „античною“ и которая характеризуется тѣмъ, что обособившіеся уже виды и формы художественнаго творчества, противуполагаемыя чистой лирикѣ, продолжаютъ облекаться въ лирическую форму, и, кромѣ того, въ ихъ составъ включаются отдѣльныя „лирическія мѣста“.

На слѣдующей ступени развитія лирическія примѣси идутъ на убыль: эпическія поэмы уже не поются, музыкальный акомпаниментъ устраняется, — онѣ предназначены для чтенія, для декламаціи; драма освобождается отъ хора и музыкальныхъ элементовъ, „лирическія мѣста“ устраняются. Но стихотворная форма все еще остается, внося свою, уже довольно слабую, долю въ составъ эмоцій, вызываемыхъ мотивами эпоса и коллизіями драмы. На этой ступени развитія стихъ удерживается не только въ героическомъ эпосѣ и въ „высокой трагедіи“, но и въ бытовыхъ частяхъ эпоса и въ комедіи, рисующей и осмѣивающей нравы обыденной жизни,—полуясный свѣтъ и слабый отголосокъ былыхъ формъ синкретизма.

Дальнѣйшій шагъ — замѣна стихотворной формы прозаической. Возникаетъ эпосъ въ прозѣ—романъ, повѣсть, разсказъ, возникаютъ и драматическія произведенія въ прозѣ, какъ комедіи, такъ и трагедіи.

Казалось бы, этимъ переходомъ къ прозѣ положенъ конецъ всякимъ пережиткамъ и остаткамъ былого синкретизма образнаго творчества съ лирическимъ. Но мы знаемъ, что, при всемъ ограниченіи области стиха, и несмотря на то, что „вѣкъ эпическихъ поэмъ“ (въ стихахъ) давно „умчался“, стихъ то-и-дѣло вновь появляется въ различныхъ произведеніяхъ, какъ эпическаго, такъ и драматическаго творчества и при томъ нерѣдко такъ, что возстановляется и его лирическая мощь, его эмоціональное дѣйствіе. Вспомнимъ поэмы и трагедіи Байрона, романы въ стихахъ, какъ „Евг. Онѣгинъ“, комедіи, какъ „Горе отъ ума“, поэмы въ родѣ „Цыганъ“, „Мѣдный всадникъ“, „Демона“, „Мцыри“ и многое другое—на протяженіи всего XIX-вѣка, во всѣхъ европейскихъ литературахъ—вплоть до нашихъ дней. Но и этимъ дѣло не ограничивается. Во многихъ произведеніяхъ, написанныхъ прозою, лиризмъ оказывается на-лицо; отсутствуетъ только его орудіе — ритмичность стиха; но вѣдь и проза имѣетъ свою ритмичность, свою гармонію и „мелодію“, и поэты-лирики зачастую пользуются этимъ прозаическимъ орудіемъ ритма для возбужденія лирическихъ эмоцій огромной силы. Достаточно вспомнить „лирическія мѣста“ въ „Мертвыхъ душахъ“, многія — лирическія — страницы у Тургенева, у Мопассана, у Чехова, наконецъ „лирическія пьесы“ послѣдняго („Дядя Ваня“, „Три сестры“, „Вишневый садъ“).

Все это свидѣтельствуетъ о живучести *синкретизма* образнаго творчества съ лирическимъ и заставляетъ думать, что такъ будетъ и впредь, что въ дальнѣйшемъ можно предвидѣть, кромѣ архаизирующаго возвращенія къ прежнимъ формамъ, возникновеніе все новыхъ и новыхъ видовъ сочетанія художественныхъ образовъ съ различными способами вызывать лирическія эмоціи. Въ области музыки самымъ яркимъ выраженіемъ этого новѣйшаго синкретизма является опера и оперетка — съ ихъ тенденціей создавать не только лирическія — музыкальныя—эмоціи, но и образы, приближающіеся къ художественной типичности.

Обозрѣвая многовѣковыя судьбы синкретизма, процессы его

разложенія и возстановленія, мы убѣждаемся въ слѣдующемъ: 1) лиризмъ всегда легко, охотно и свободно сочетался съ искусствомъ образнымъ и 2) *столь же легко и свободно отдѣлялся отъ него. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ обнаруживается принципіальное — психологическое — различіе между этими двумя видами творчества.* Во всѣхъ формахъ ихъ сочетанія мы ясно различаемъ, гдѣ лирика и гдѣ не-лирика. Это именно—„синкретизмъ“, соединеніе, союзъ разнородныхъ элементовъ. Есть вещи, въ которыхъ это соединеніе походитъ на „механическое“: „лирическія мѣста“ вкраплены тамъ и сямъ въ эпическое или драматическое цѣлое. Есть другія произведенія, гдѣ лиризмъ, такъ сказать, держится на поверхности, какъ масло на водѣ, или гдѣ онъ, связанный съ лирическою формою (напр. стихотворною), набрасываетъ на содержаніе легкій покровъ эмоціональности, не проникая въ структуру образовъ. Есть, наконецъ и такія произведенія, въ которыхъ лиризмъ сливается съ образами столь тѣсно, что, устраняя его, мы лишаемъ образы половины ихъ смысла и значенія (выше я привелъ образчики: „Фаустъ“ Гете, „драматическіе опыты“ Пушкина,—вспомнимъ еще „Пана Тадеуша“ Мицкевича, лирико-эпическія стихотворенія Гейне и др.). Такое сочетаніе можно уподобить уже не „механическому“, а „химическому“. Но и здѣсь лирическій элементъ легко отдаляется отъ образнаго, при чемъ фактъ порчи образа при этой операціи наглядно обнаруживаетъ самобытность лирики, какъ особаго вида творчества: образъ, при всемъ его художественномъ совершенствѣ, не въ силахъ выразить то, что́ выразили внесенные въ него лирическіе элементы.

Изъ всего изложеннаго въ этой главѣ я дѣлаю выводъ, гласящій такъ: *во всѣхъ случаяхъ, когда произведеніе образнаго творчества обнаруживаетъ признаки, которыми характеризуется лирика, т.-е. когда оно вызываетъ въ насъ лирическую эмоцію, это отнюдь не вытекаетъ изъ самой природы образнаго творчества, а зависитъ исключительно отъ примѣси лирическихъ элементовъ, и это — явленіе лирико-образнаго синкретизма.*

Къ сказанному присоединено еще два указанія—*на фактъ обособленія лирики, съ ея тенденціей освобождаться отъ всякой примѣси образныхъ элементовъ*, что́ осуществляется въ „чистой“ музыкѣ (вокальной безъ текста и особенно въ инстру-

ментальной) *и на параллельный фактъ обособленія образнаго творчества, съ его тенденціей устранять всякую примѣсь лирики*, что̀ мы и находимъ во множествѣ романовъ, повѣстей, драматическихъ произведеній и т. д. (беллетристическая проза Пушкина, романы и повѣсти Писемскаго, комедіи Гоголя и Островскаго и т. д. и т. д.).

И мы убѣждаемся, что обособленная лирика свое—лирическое—дѣло отлично дѣлаетъ, не прибѣгая къ помощи образныхъ элементовъ, а съ другой стороны и образное искусство отлично справляется со своей спеціальной задачей и исполняетъ свою миссію, обходясь безъ подспорья лирики.

Геніальное творчество Пушкина создало образцы, какъ синкретизма различныхъ степеней—отъ внѣшняго („механическаго“ до внутренняго („химическаго“), такъ и крайняго, до послѣднихъ предѣловъ, обособленія чистой лирики въ одну сторону и чистаго образнаго искусства, безъ малѣйшихъ лирическихъ примѣсей,—въ другую.

IV.

Перехожу къ третьему положенію, гласящему, что основные психологическіе признаки лирики должны быть признаны вѣчными и въ историческомъ развитіи лиризма не только не затушевываются, но, напротивъ, достигаютъ все большей полноты выраженія.

Въ нѣкоторыхъ областяхъ лиризма этотъ тезисъ не нуждается въ долгихъ разъясненіяхъ и легко оправдывается простымъ указаніемъ на общеизвѣстный фактъ—*прогресса техники тѣхъ средствъ, которыми вызываются лирическія эмоціи*. Средства совершенствуются, слѣдовательно лирическія эмоціи, въ которыхъ вся суть дѣла, не утрачиваются, не идутъ на убыль, а напротивъ, осложняются, упрочиваются и выражаются съ наивозможною большею силою и полнотой. Такъ это въ музыкѣ (вокальной и инструментальной) и въ танцѣ. Стоитъ только сопоставить пѣніе дикаря и однообразные мотивы старинныхъ пѣсенъ у культурныхъ народовъ съ успѣхами вокальной музыки въ новѣйшее время, — стоитъ вспомнить, съ одной стороны, свирѣли, киѳары и прочіе музыкальные инструменты старины и современный оркестръ съ другой,—наконецъ

сличить танцы и хороводы древности и у дикарей съ современнымъ балетомъ,— и огромный прогрессъ въ техникѣ гармоніи, мелодіи и ритма тѣлодвиженій, представится намъ воочію и явится краснорѣчивымъ свидѣтельствомъ, какъ вѣчности, такъ и непрекращающейся прогрессивной эволюціи лирическихъ эмоцій.

Не столь ясенъ этотъ вопросъ въ другой области лиризма, именно въ *лирической поэзіи*. Здѣсь дѣло сложнѣе.

Сперва бросается въ глаза и можетъ смутить насъ тотъ фактъ, что ритмическія средства современныхъ, наиболѣе развитыхъ языковъ оказываются значительно ниже ритмичности древнихъ. Гармонія и мелодія рѣчи вообще и стиха въ частности пошли на убыль. Вспомнимъ ритмическіе элементы старыхъ, давно уже мертвыхъ, языковъ—греческаго, латинскаго, санскрита—съ ихъ *музыкальнымъ удареніемъ*, особенно развитымъ въ древне-греческомъ [1]), съ чередованіемъ *количества*, т.-е. *долготы* и *краткости*, гласныхъ, на чемъ и было основано античное стихосложеніе, и зависѣвшую отъ этихъ двухъ условій *пѣвучесть* рѣчи. Съ другой же стороны обратимъ вниманіе на незначительность этихъ ритмическихъ элементовъ и часто на полное ихъ отсутствіе въ современныхъ языкахъ: удареніе перестало быть музыкальнымъ, т.-е. чередованіемъ и различеніемъ высокихъ и низкихъ нотъ, и стало выдыхательнымъ (основаннымъ на силѣ выдыханія), различеніе долготы и краткости слоговъ (напр. въ нѣмецкомъ, французскомъ, чешскомъ) не проведено съ тою послѣдовательностью, которая позволяла бы обосновать на этомъ строй стиха, во многихъ же языкахъ совсѣмъ отсутствуетъ. Музыкальность и пѣвучесть современныхъ языковъ, сравнительно съ такимъ характеромъ древнихъ, ничтожна. И неудивительно, поэтому, что пришлось, начиная съ среднихъ вѣковъ, прибѣгать—въ стихосложеніи—къ такому искусственному и условному подспорью ритмичности, какимъ является пресловутая риѳма, стѣсняющая свободное движеніе мысли. Современное стихосложеніе, даже въ тѣхъ языкахъ, гдѣ оно наиболѣе разнообразно и виртуозно (напр. въ нѣмецкомъ и русскомъ), представится намъ крайне бѣд-

[1]) Въ латинскомъ языкѣ ритмическій элементъ пошелъ на убыль еще въ античное время, и латинское ударение изъ музыкальнаго перешло въ „выдыхательное“.

нымъ при сопоставленіи съ богатою и сложною метрикою древнихъ. А если возьмемъ съ одной стороны однообразный и почти „прозаическій“ французскій стихъ, а съ другой поражающую роскошь и разнообразіе древнегреческаго стиха, то и получимъ два полюса, являющихъ картину упадка, регресса,— въ родѣ того, какъ если бы человѣчество отъ сложной и высоко совершенной оркестровки современной музыки вдругъ опустилось къ жалкимъ гармоникамъ и примитивнымъ дудкамъ.

И невольно напрашивается мысль: не свидѣтельствуетъ ли этотъ „регрессъ“ ритмическихъ силъ рѣчи и стиха о регрессѣ или убыли самихъ лирическихъ эмоцій въ поэзіи? Быть можетъ, развитіе лиризма пошло по другому руслу — музыкальному, и только здѣсь оправдывается нашъ тезисъ о вѣчности и прогрессивномъ развитіи лирическихъ эмоцій. А что касается „лирической поэзіи“, то тутъ мы наблюдаемъ картину регресса и упадка... Но едва эта мысль успѣваетъ оформиться, какъ мы уже спохватываемся и—вспоминаетъ рядъ великихъ именъ — Гёте, Байрона, Шиллера, Гейне, Мицкевича, Пушкина, Лермонтова, Тютчева и длинный рядъ многихъ и многихъ — не столь великихъ, но несомнѣнныхъ—поэтовъ-лириковъ, какихъ не знала древность, и которые довели лирическую поэзію до такой высоты и виртуозности, что всѣ Пиндары, Анакреоны, Горація и Катуллы древности блекнутъ и стушевываюгся передъ ними.

Лирика древности—лепетъ младенца сравнительно съ лирикою новаго времени. Не будетъ парадоксомъ сказать, что „настоящаго“, высокаго лиризма въ поэзіи древность и не знала, что *этого рода лиризмъ* есть созданіе новой европейской цивилизаціи,—съ XIX вѣка по преимуществу.

Вотъ и попробуемъ выйти изъ этого противорѣчія. Вопросъ сложенъ, но далеко не такъ труденъ, какъ кажется на первый взглядъ.

Вопросъ сложенъ, потому что сложно само явленіе, его возбуждающее. Необходимо поэтому расчленить и явленіе, и вопросъ. Расчленяя ихъ, мы прежде всего выдѣлимъ ту сторону ихъ, которую легко подвести подъ понятіе „экономизаціи силы“, очень плодотворное въ психологіи вообще и въ частности въ психологіи творчества. Прогрессъ сводится здѣсь, какъ и въ другихъ областяхъ, къ экономизаціи силы, т.-е. къ развитію способности создавать большія цѣнности помощью

сравнительно—немногочисленныхъ или не тяжелыхъ, не трудныхъ средствъ,—не истрачивая слишкомъ много силы на самыя средства, на орудованіе ими. Въ различныхъ областяхъ человѣческой дѣятельности отношеніе между „орудіемъ“ и его функціей съ одной стороны и создаваемой „цѣнностью“ — съ другой, оказывается различнымъ. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ эта „цѣнность“ является непосредственнымъ результатомъ функціи „орудія“,—и здѣсь всякій прогрессъ сводится къ усовершенствованію „орудія“ и къ развитію способности или умѣнія владѣть имъ, орудовать имъ. Въ этихъ случаяхъ всякая попытка создать извѣстную цѣнность помощью негоднаго орудія будетъ напрасною тратою силъ; тотъ же печальный результатъ воспослѣдуетъ и тогда, когда человѣкъ, имѣя въ своемъ распоряженіи хорошее орудіе, не умѣетъ владѣть имъ. Никакой Рубинштейнъ не сыграетъ сонаты Бетховена на гармоникѣ, равно какъ и я не сыграю ея на самомъ лучшемъ роялѣ.

Но есть не мало другихъ случаевъ, гдѣ отношеніе между средствомъ и результатомъ, между „орудіемъ“ и „цѣнностью“ гораздо сложнѣе, гдѣ усовершенствованіе „орудія“ и достиженіе высшей виртуозности въ орудованіи имъ еще не означаетъ, что тѣмъ самымъ уже обезпечено созданіе высшихъ въ данной области цѣнностей. Это нерѣдко наблюдается въ наукѣ, въ философіи, въ искусствѣ о́бразномъ и — наконецъ — въ „лирической поэзіи“, т.-е. въ „словесной лирикѣ“. Оставляя въ сторонѣ случаи этого рода, какіе можно привести изъ исторіи научнаго, философскаго и художественнаго познанія, и ограничиваясь „лирической поэзіей“, я напомню читателю о тѣхъ безчисленныхъ лирическихъ стихотвореніяхъ въ литературахъ всѣхъ народовъ и эпохъ, гдѣ „орудіе“ словесной лирики — стихъ — доведено до совершенства, и гдѣ обнаруживается высшая степень виртуозности въ орудованіи имъ, и гдѣ — при всемъ томъ — достигнутые результаты, „лирическія цѣнности“, очень незначительны, зачастую совершенно ничтожны. Выходить такъ, какъ будто на усовершенствованіе орудія потрачено такъ много силъ, что осталось слишкомъ мало ихъ, или совсѣмъ не осталось—на долю самихъ „лирическихъ цѣнностей“. Такова та искусственная лирическая „поэзія“, которая „процвѣтала“ у разныхъ народовъ во времена „упадка“, когда упражнялись въ сочиненіи изысканныхъ стиховъ (часто на мертвыхъ языкахъ), съ изумительною вир-

туозностью выражая ими—все что̀ угодно, кромѣ настоящихъ лирическихъ вдохновеній. Такъ было въ послѣдніе вѣка античной древности, такъ это было въ Индіи въ эпоху такъ называемаго „возрожденія“ санскритской литературы (VI—VII вв. по Р. Хр.) и позже. Куда дѣвались „лирическія вдохновенія“? Какъ могли исчезнуть лирическія эмоціи, безъ которыхъ человѣчество не обходится, которыя сопутствуютъ ему на всѣхъ ступеняхъ его развитія, на всѣхъ путяхъ его жизни? Безъ всякаго сомнѣнія, эти эмоціи не могли исчезнуть: онѣ только ушли изъ „лирической поэзіи“ куда-нибудь въ другое мѣсто,— и эта „поэзія“ превратилась въ искусство стихосложенія, имѣвшее свое литературное значеніе, отвѣчавшее умственнымъ потребностямъ и вкусамъ публики, но безсильное выражать лирическія движенія души. Повидимому, въ „словесной лирикѣ“ сила и достоинство лирическихъ эмоцій не всегда находятся въ прямомъ отношеніи къ совершенству „формы“, т.-е., точнѣе говоря, „словеснаго орудія“ лирики — ритмическихъ силъ языка, дисциплинированныхъ стихотворствомъ. Давно извѣстно, что нужно отличать поэта отъ стихотворца. Къ этому я добавлю, что иногда даже настоящему, призванному поэту искусство версификаціи мѣшаетъ находить и выражать свои вдохновенія; онъ легче находилъ бы ихъ и лучше выражалъ, если бы не былъ столь виртуознымъ версификаторомъ...

Это не такъ парадоксально, какъ кажется. И сейчасъ, надѣюсь, мы уяснимъ себѣ смыслъ и правду этого противорѣчія.

То, что выше мы сказали о стихотворныхъ упражненіяхъ временъ „упадка“, о холодныхъ версификаторахъ, ставшихъ на мѣсто истинныхъ поэтовъ, есть только крайнее выраженіе того кореннаго противорѣчія, которое присуще самой природѣ „словесной лирики“ и которое такъ или иначе обнаруживается во всѣ времена, не только въ эпохи „упадка“, но и въ эпохи „процвѣтанія“. Оставимъ холодныхъ версификаторовъ александрійской эпохи и перейдемъ къ настоящимъ поэтамъ-лирикамъ древности, къ Пиндарамъ, Анакреонтамъ, Гораціямъ и т. д. Что мы тутъ находимъ? Огромное богатство ритмическихъ элементовъ языка, большое разнообразіе стихотворныхъ размѣровъ, удивительную виртуозность въ ихъ утилизаціи и— сравнительно съ этой тяжелой „артиллеріей“ метрики — относительную скудость „лирическихъ цѣнностей“. Отправляясь отъ Пиндаровъ и наблюдая процессъ постепеннаго изощренія и совершенствованія стихотворной формы, развертывавшійся параллельно съ убылью „лирическихъ цѣнностей“, мы шагъ за шагомъ, можно бы сказать — логически, дойдемъ до виртуозовъ-версификаторовъ эпохи „упадка“. Указанное противорѣчіе коренится въ самой природѣ „словесной лирики“ и обнаруживается такъ или иначе во всякой „искусственной“ лирической поэзіи, стремясь къ своему логическому завершенію. *Суть дѣла здѣсь въ томъ, что разработка стиха, т.-е. искусственное упорядоченіе и усовершенствованіе ритмическихъ средствъ языка, во всѣ эпохи культурнаго развитія, въ особенности въ эпохи процвѣтанія литературы, идетъ ускореннымъ темпомъ—гораздо быстрѣе, чѣмъ идутъ впередъ, развиваясь и изощряясь, лирическія цѣнности, какими въ ту или иную эпоху располагаетъ человѣчество.* Относительное равновѣсіе между тѣмъ и другимъ наблюдается лишь на двухъ противуположныхъ полюсахъ: 1) въ такъ называемой „безыскусственной“, народной поэзіи, гдѣ „лирическія цѣнности“ очень примитивны, а форма близка къ натуральной ритмичности языка, на помощь которой приходитъ пѣніе и часто музыкальный аккомпаниментъ, и 2) на высотахъ лирической поэзіи, гдѣ, какъ у Гете, Шиллера, Гейне, Пушкина и т. д., совершенство стихотворной формы уравновѣшивается высокой внутренней цѣнностью лирическихъ вдохновеній. На огромномъ разстояніи, раздѣляющемъ эти полюсы, мы видимъ многочисленные продукты лирической поэзіи, въ которыхъ указаннаго равновѣсія нѣтъ. Либо мастерство формы беретъ верхъ надъ силою и цѣнностью лирическихъ эмоцій, охлаждая ихъ, либо поэтъ, владѣя болѣе или менѣе значительнымъ капиталомъ лирическихъ „чувствъ и думъ“, не владѣетъ формою и не въ состояніи поэтому реализировать и половины этого капитала. Всемірная исторія лирической поэзіи являетъ намъ зрѣлище постоянныхъ усилій и постоянныхъ неудачъ заключить въ словесную форму весь запасъ лирическихъ цѣнностей, вырабатываемыхъ человѣчествомъ, и добрая ихъ половина ищетъ себѣ другихъ формъ, не-словесныхъ, изъ которой самой подходящей и дѣйственной является музыкальная. Въ многовѣковой исторіи лирической поэзіи на каждомъ шагу мы видимъ напрасную трату силъ, нарушеніе принципа ихъ эконо-

мизаціи, что сказывается и въ фактѣ перепроизводства лирическихъ стихотвореній, и въ фактѣ появленія множества посредственныхъ и плохихъ поэтовъ, и, наконецъ, въ удручающей шаблонности „лирическихъ мотивовъ“, безъ конца и до тошноты варіирующихъ все тѣ-же вѣковѣчныя темы — о любви, о грусти томной, о лунѣ, о соловьѣ и т. д. и т. д.,— темы, казалось бы, давно ужъ исчерпанныя. Пусть эти варіаціи въ самомъ дѣлѣ сопряжены съ подлинными лирическими эмоціями: бѣда въ томъ, что этимъ эмоціямъ въ ихъ шаблонно-лирической формѣ — цѣна грошъ, и онѣ получаютъ гораздо лучшее выраженіе въ музыкѣ.

Принципъ экономизаціи силы, столь часто нарушаемый въ лирической поэзіи, тѣмъ не менѣе остается въ силѣ, какъ здѣсь, такъ и въ другихъ областяхъ человѣческой дѣятельности, гдѣ мы также зачастую наблюдаемъ его нарушеніе. Его незыблемость обнаруживается прежде всего тѣмъ, что его нарушеніе не остается безнаказаннымъ: всякая дѣятельность, гдѣ трата силы превышаетъ ея накопленіе, гдѣ сила тратится попусту, фатально приходитъ въ упадокъ. Но принципъ оправдывается и иначе: *наблюденіями надъ ходомъ прогрессивнаго развитія въ различныхъ областяхъ человѣческой дѣятельности*. Здѣсь бросается въ глаза множество фактовъ, показывающихъ, что колоссальная и все увеличивающаяся масса энергіи, затрачиваемая человѣчествомъ на созданіе своей культуры, матеріальной и духовной, тратится экономно или съ явнымъ стремленіемъ къ экономіи такъ, чтобы при возможно меньшей тратѣ силъ достигались наилучшіе результаты и чтобы, параллельно тратѣ, неукоснительно совершалось и накопленіе запаса связанной силы, уподобляющейся основному капиталу, на проценты отъ котораго и живетъ прогрессирующее человѣчество. Народы, которые истрачиваютъ самый капиталъ, вырождаются.

Въ исторіи лирической поэзіи *принципъ экономизаціи силы обнаруживается, прежде всего, въ томъ самомъ процессѣ упрощенія и оскудѣнія ритмики и метрики*, о которомъ мы говорили выше и который на первый взглядъ являетъ картину регресса. Въ дѣйствительности же это не регрессъ, *а прогрессъ*. Переходъ отъ сложной, разнообразной и богатой ритмики и метрики старыхъ языковъ къ упрощенной и бѣдной ритмикѣ и метрикѣ новыхъ означаетъ, что нынѣ тѣ же и, навѣрное, лучшіе, высшіе продукты лиризма достигаются съ гораздо меньшей затратой силы. Упростилось „орудіе“ лирики. Вспомнимъ Гейне: какое однообразіе и какая простота метрики, приближающейся къ складу народной пѣсни въ „Buch der Lieder“, а въ „Nordsee“ почти переходящей въ размѣренную прозу, и—какая мощь лирическихъ вдохновеній, осуществляемыхъ столь „дешевыми“ средствами! [1]).

Этотъ процессъ упрощенія метрики есть только частный случай общей прогрессивной эволюціи языковъ, переходящихъ отъ сложныхъ *внѣшнихъ грамматическихъ формъ* старыхъ языковъ къ упрощеннымъ формамъ новыхъ, при чемъ эти формы, лишенныя окончаній и суффиксовъ, способны выражать не только то, что̀ выражалось старыми языками, но многое, чего эти послѣднія выразить не могли. Лишняя затрата времени и силы, неизбѣжныя—въ практикѣ рѣчи и въ словесномъ творчествѣ—для людей, говорящихъ на языкѣ съ богатой ритмикой, съ постояннымъ чередованіемъ долгихъ и краткихъ слоговъ, съ музыкальнымъ удареніемъ, съ сложнымъ внѣшнимъ строемъ грамматическихъ формъ,—устраняется въ новыхъ языкахъ, скудныхъ съ ритмической и съ формально-грамматической стороны. Сбереженная на этомъ важномъ пунктѣ энергія пошла на обогащеніе внутренней жизни языка, на разработку виртуозно-гибкаго синтаксиса современныхъ передовыхъ языковъ, на созданіе образовъ и идей, выражаемыхъ словами.

Возвращаясь къ лирической поэзіи, мы изо всего вышеизложеннаго сдѣлаемъ выводъ, гласящій такъ: въ „словесной лирикѣ“ убыль ритмическихъ силъ языка и оскудѣніе метрики отнюдь не означаетъ убыли и оскудѣнія самихъ лирическихъ эмоцій; это процессъ—экономизаціи силы; лирическія эмоціи не только не оскудѣли, а, напротивъ, достигли небывалой прежде высоты лиризма; и, стало быть, здѣсь, какъ и въ музыкѣ, оправдывается нашъ тезисъ о вѣчности и все возрастающей силѣ ихъ, о томъ, что въ процессѣ прогрессивнаго развитія онѣ достигаютъ той *полноты выраженія*, въ силу которой мы склонны видѣть въ лирикѣ особый видъ человѣческаго творчества.

Читатель помнитъ, что, обратясь къ лирической поэзіи,

---

[1]) Эту мощь вдохновеній я старался показать и объяснить въ этюдѣ о поэзіи Гейне (отдѣльное изданіе 1909 г.).

мы расчленили сложную задачу и выдѣлили одну ея сторону, именно вопросъ объ эволюціи ритмическихъ элементовъ языка, объ оскудѣніи метрики, т.-е. объ историческихъ судьбахъ *внѣшняго, звукового орудія словесной лирики.*—Теперь намъ предстоитъ перейти къ разсмотрѣнію *внутренней стороны ея,*— и это поможетъ намъ обосновать нашъ послѣдній тезисъ, гласящій, что лирика (конечно, не только словесная, а и въ другихъ—также высшихъ—ея формахъ) есть творческая дѣятельность, имѣющая свои цѣли и свое призваніе, отличныя отъ цѣлей и призванія другихъ видовъ творчества, чему, разумѣется, не противорѣчитъ то, *что въ конечномъ итогѣ* всѣ виды человѣческаго творчества сходятся въ стремленіи къ единому высшему идеалу—*полному очеловѣченію* рода человѣческаго.

Положеніе, гласящее, что въ лирикѣ *форма* и *содержаніе* сливаются въ одно нераздѣльное цѣлое, давно стало „общимъ мѣстомъ“. Оно вполнѣ правильно, но только страдаетъ однимъ недостаткомъ: не установлены и не провѣрены *самыя понятія „формы“ и „содержанія“ въ лирикѣ.* Эти термины, взятыя изъ другихъ областей (изъ творчества художественнаго-образнаго, изъ литературной дѣятельности и т. д.), гдѣ они вполнѣ примѣнимы, не совсѣмъ удобны въ примѣненіи къ лирикѣ, творчеству эмоціональному. Слушая какое-либо музыкальное произведеніе, вы испытываете лирическую эмоцію. Гдѣ здѣсь „форма“ и гдѣ „содержаніе“? Есть-ли возможность, да и—надобность разлагать этотъ процессъ на его „формальные элементы“ и на тѣ, которые можно бы признать „содержаніемъ“, влагаемымъ въ извѣстную „форму“, подобно тому какъ въ художественномъ произведеніи содержаніе образовъ и идей вкладывается въ однихъ случаяхъ въ эпическую форму, въ другихъ—въ драматическую, и гдѣ легко распознать особенности формы, какъ таковой,—по художественнымъ пріемамъ, манерѣ письма, способу изложенія и т. д.? Если, вмѣсто музыкальнаго произведенія, возьмемъ словесное, то на первый взглядъ дѣйствительно покажется, что понятія содержанія и формы здѣсь вполнѣ примѣнимы: выраженныя въ стихотвореніи мысли и чувства составятъ *содержаніе,* а размѣръ, структура стиха, его темпъ и другія—звуковыя—особенности будутъ опредѣлены какъ *форма.* Но не трудно убѣдиться, что это—сущая схоластика, быть можетъ, весьма пригодная въ

школѣ, въ педагогическихъ интересахъ (здѣсь безъ нѣкоторой „схоластики“ обойтись нельзя), но для научнаго изученія лирики совершенно безплодная. Дѣло въ томъ, что всѣ эти мысли, чувства, настроенія, выраженныя въ лирическомъ стихотвореніи, вовсе не „вкладываются“ въ „форму“, а вмѣстѣ съ этою „формою“ входятъ въ психологическій составъ эмоціи. Въ словесной лирикѣ эмоція производится не исключительно формою, т.-е. ритмомъ и гармоніей стиха или гармонической конструкціей прозы, *но также и ритмомъ представленій,*— гармоническимъ сочетаніемъ выраженныхъ мыслей и чувствъ. Нерѣдки случаи, когда лирическая эмоція (и очень сильная) возникаетъ подъ воздѣйствіемъ именно этого ритма представленій, безъ содѣйствія звукового ритма стиха или прозы. Содѣйствіе звукового ритма весьма часто теряетъ свое значеніе, идетъ на убыль и, наконецъ, становится мнимымъ. Вотъ примѣрная схема такой убыли: 1) вы громко декламируете стихотвореніе, испытывая лирическую эмоцію, въ осуществленіи которой огромную роль играетъ звуковой ритмъ (размѣръ стиха, его темпъ, его „фактура“, риѳма и пр.); 2) вы читаете стихотвореніе вполголоса или шопотомъ („про себя“), вникая больше въ его смыслъ, въ его „содержаніе“; звуковой ритмъ уже на-ущербѣ; 3) вы читаете стихотвореніе, какъ говорится, только глазами, замѣняя звуковой ритмъ *зрительными представленіями* (печатныхъ строкъ, внѣшней-зрительной формой стихотворенія) и, что̀ важнѣе, *представленіемъ звукового ритма*; этотъ ритмъ данъ не въ видѣ воспріятія звуковъ, а въ видѣ ихъ *представленія*; оно является *актомъ воспоминанія*, если звуковой ритмъ стихотворенія былъ извѣстенъ вамъ раньше, или же, въ противномъ случаѣ,—болѣе творческимъ актомъ построенія (проекціи) этого ритма силою конструктивнаго воображенія и на основаніи зрительныхъ впечатлѣній; въ томъ и въ другомъ случаѣ звуковой ритмъ отсутствуетъ—какъ воспріятіе, какъ наличность звуковъ съ ихъ психофизическимъ эмоціональнымъ дѣйствіемъ,—онъ замѣненъ ритмомъ звуковыхъ представленій; его можно назвать въ этомъ случаѣ воображаемымъ или *фиктивнымъ*; 4) отъ фикціи до мнимости уже недалеко: а) вы не имѣете передъ глазами текста стихотворенія и не можете возстановить его въ памяти, но хорошо помните выраженныя въ немъ мысли и чувства и живо представляете себѣ то настроеніе, которое оно вызывало въ васъ,—

и вотъ вы его „импровизируете“ — „своими словами“; въ результатѣ вы можете испытать ту же или аналогичную лирическую эмоцію, какую испытывали раньше, читая это стихотвореніе; эта эмоція осуществилась безъ содѣйствія звукового ритма, который потерянъ, или, если хотите, при нѣкоторомъ лишь содѣйствіи смутнаго воспоминанія о немъ,—содѣйствіи, которое даже въ счетъ не идетъ; она осуществилась почти исключительно силою ритмическаго сочетанія представленій, т.-е. извѣстныхъ мыслей и чувствъ и гармоничностью вызваннаго ими настроенія; здѣсь остатки (смутныя представленія) звукового ритма могутъ считаться величиною мнимою; б) отъ такихъ случаевъ нужно отличать тѣ, когда звуковой ритмъ еще не созданъ, а поэтъ уже переживаетъ лирическую эмоцію, вызываемую мыслями, чувствами, настроеніями. Спеціальное дарованіе поэтовъ—лириковъ или композиторовъ въ томъ и состоитъ, что у нихъ, подъ весьма различными вліяніями—воспоминаній, случайно-пришедшей мысли, того или иного чувства, ими испытаннаго, картинъ природы, мимолетнаго впечатлѣнія и т. д., легко вызывается ритмическое вообще и гармоническое въ частности сочетаніе душевныхъ движеній, ищущее вылиться въ соотвѣтственную звуковую форму. Иногда форма возникаетъ очень быстро, почти моментально (это—то, что̀ называется импровизаціей), но чаще она слагается постепенно, требуя продолжительной и нерѣдко кропотливой работы. *Ни въ томъ, ни въ другомъ случаѣ нельзя понимать дѣло такъ, что для готоваго содержанія подыскивается и разрабатывается подходящая форма*: въ обоихъ случаяхъ созидающійся звуковой ритмъ только усиливаетъ и развиваетъ ритмичность душевныхъ движеній, возникшую раньше, и оба ритма въ дальнѣйшемъ сливается въ одно цѣлое, въ которомъ нѣтъ ни „содержанія“, ни „формы“; передъ нами лирическая эмоція, слагающаяся изъ психофизическихъ и чисто-психическихъ элементовъ; здѣсь двѣ волны, изъ которыхъ одна, чисто-психическая, поднялась раньше, а другая, волна звуковой эмоціи, возникла вслѣдъ за нею, ею возбужденная; когда эта вторая волна догонитъ первую, тогда только и будетъ положено начало созданію произведенія въ цѣломъ, и въ этомъ цѣломъ нѣтъ надобности различать „содержаніе“ (мысли, чувства) отъ „формы“. Въ этомъ процессѣ, въ особенности при постепенномъ возникновеніи звукового ритма, явственно наблюдается моментъ, когда этотъ ритмъ (т.-е. именно „звуковая форма“) не существуетъ или существуетъ лишь потенціально, и поэтъ переживаетъ чисто-психическую эмоцію, волну лирическаго подъема души, который можетъ и не разрѣшиться созданіемъ „формы“: лирическій процессъ на-лицо, а „звуковой формы“ нѣтъ.

Этотъ послѣдній случай особенно важенъ для изученія природы и самобытныхъ цѣлей лиризма. Вся суть дѣла и цѣль — въ лирикѣ — сводятся *къ гармоническому сочетанію душевныхъ элементовъ, къ созданію психическаго ритма „думъ и чувствъ“*, однимъ словомъ того, что̀ мы называемъ *лирической эмоціей*. Если, прочитавъ стихотвореніе, вы не испытали этой эмоціи, — стихотвореніе пропало для васъ, какъ лирическое. Если поэтъ не пережилъ лирической эмоціи, когда „творилъ“, то это значитъ, что онъ совсѣмъ и не „творилъ“, а только сочинялъ стихи, которые могутъ быть отличными и даже художественными, но которые къ области лирики не принадлежатъ. И вотъ *такія-то* стихотворенія вы и можете разлагать на „форму“, и на „содержаніе“, относя къ первой стихотворный размѣръ со всѣми его принадлежностями, а ко второму—образы, мысли, чувства, выраженные въ стихотвореніи, и такъ наз. „идею“ его. Передъ вами художественное или просто литературное произведеніе, въ которомъ въ самомъ дѣлѣ есть „форма“, есть „содержаніе“, — есть „идея“. Но лишь только эту „форму“, это „содержаніе“ подхватитъ лирическая эмоція, закружитъ и унесетъ въ своемъ потокѣ, то моментально все это исчезнетъ,—форма перестанетъ быть формою, „содержаніе“ само превратится въ эмоцію и растворится въ эмоціи „формы“, а „идея“ испарится безслѣдно. „Идея“, какъ цѣль, есть принадлежность *мышленія логическаго* и *художественно-образнаго;* ея нѣтъ въ творчествѣ эмоціональномъ, гдѣ цѣлью процесса является созданіе не идей, а высшей гармоніи духа, достигаемой гармоническимъ сочетаніемъ душевныхъ элементовъ и ихъ „лирическимъ движеніемъ“ различной силы и различнаго душевнаго захвата. Терминъ „идея“ можетъ быть примѣненъ къ лирической поэзіи только въ томъ особомъ смыслѣ, въ какомъ онъ примѣняется къ музыкѣ, когда говорятъ о „музыкальныхъ идеяхъ“. Въ этомъ смыслѣ можно вообще говорить о „лирическихъ идеяхъ“, понимая подъ ними индивидуальный (у каждаго лирика) пошибъ или характеръ лириче-

скихъ эмоцій. Пушкинъ имѣлъ свои „лирическія (т.-е. лирико-поэтическія) идеи“, какъ Бетховенъ—свои „музыкальныя идеи“.

Для устраненія недоразумѣній вернусь къ той бьющей въ глаза особенности лирики, о которой я уже говорилъ выше: лирическія эмоціи легко возбуждаются по всякимъ поводамъ, сопутствуютъ человѣчеству на всѣхъ поприщахъ и путяхъ его и, такъ сказать, охотно вмѣшиваются въ весьма различныя сферы, даже такія, которыя, судя à priori, представляютъ для нихъ неблагодарную почву. Оттуда—рѣзко выраженный *прикладной характеръ лирики:* достаточно вспомнить о лирикѣ *религіозной*, *военной*, *патріотической*, *любовной* и т. д. Такъ вотъ, и является соблазнъ искать здѣсь, въ этомъ прикладномъ характерѣ лирики, ея *идей*—въ обычномъ смыслѣ этого слова, а въ этихъ идеяхъ—усматривать ея *цѣли*. Съ этой точки зрѣнія, идея и цѣль религіозной лирики сводились бы къ развитію понятій о Божествѣ, объ отношеніяхъ человѣка къ Богу и т. д. и къ возбужденію религіознаго чувства; въ патріотической лирикѣ нетрудно было бы усмотрѣть идею любви къ отечеству и сказать, что цѣль этого отдѣла лирики—возбуждать патріотическое чувство и т. д.

Но это значило бы забывать, что этого рода *идеи*, а равно и чувства, съ ними связанныя (напр. религіозное, патріотическое и др.), сами по себѣ отнюдь не „лиричны“, что они не вытекаютъ изъ сущности лиризма и являются въ отношеніи къ нему чѣмъ-то постороннимъ. Далѣе, оказалось бы, что лирика имѣетъ не одну цѣль, а множество цѣлей и при томъ — весьма различныхъ, часто даже діаметрально-противоположныхъ и несогласуемыхъ (есть лирика воинственныхъ настроеній, вражды, мести и т. д. и есть лирика христіанской любви, всепрощенія, мира и идиллическихъ настроеній). Наконецъ, не слѣдуетъ смѣшивать идей и цѣлей, вытекающихъ изъ *прикладного значенія* той или иной человѣческой дѣятельности (въ данномъ случаѣ — лирики), съ тѣми „идеями“ и цѣлями, которыя опредѣляются ея сущностью, ея психологическою природою. Если допустимъ такое смѣшеніе, то окажется, что, напр., цѣль многочисленныхъ эротическихъ стихотвореній состоитъ въ возбужденіи полового чувства, идея и цѣль „Скупого рыцаря“ — доказать, что скупость — порокъ, цѣль живописи — украшать картинами комнаты богатыхъ людей, цѣль скульптуры—поставлять монументы и надгробные памятники, цѣль химіи — опредѣлять доброкачественность воды и съѣстныхъ припасовъ и т. д. безъ конца. Мало ли кому и чему можетъ служить—на пользу или на вредъ—та или иная вѣтвь человѣческой дѣятельности! Всякая изъ нихъ имѣетъ или можетъ имѣть свою прикладную сторону. Имѣетъ ее и лирика. Но если мы хотимъ уяснить себѣ ея истинную цѣль, ея специфическое призваніе, то мы должны попытаться вывести эту цѣль и призваніе изъ самой сущности лиризма, изъ природы лирическаго процесса и лирическаго творчества, а не изъ практическаго примѣненія лирики, гдѣ такъ много противорѣчій и злоупотребленій. Тотъ же принципъ необходимо строго соблюдать и при опредѣленіи специфическихъ цѣлей художественнаго (образнаго) познанія и творчества, научной и философской дѣятельности. И только въ свѣтѣ этихъ истинныхъ цѣлей, выведенныхъ изъ сущности процесса, и можетъ выясниться *настоящее прикладное значеніе* той или иной дѣятельности, которое слѣдуетъ отличать отъ случайныхъ, временныхъ и часто недостойныхъ ея или неподобающихъ ей примѣненій къ жизни.

Итакъ, обратимся къ вопросу о сущности, о психологической природѣ лирики. Все предыдущее изложеніе подготовило насъ къ выводу, что лирика, основываясь на дѣйствіи гармоническаго ритма и разрѣшаясь особыми эмоціями, которыя, въ отличіе отъ всякихъ другихъ, мы называемъ „лирическими“, дѣйствуетъ на душу умиротворяющимъ и возвышающимъ образомъ. Она создаетъ гармонію духа. Она отвлекаетъ отъ мелочей душевнаго обихода, очищаетъ душу отъ всего ея сора и вздора, оздоровляетъ и просвѣтляетъ ее. Подъ воздѣйствіемъ лирики мы становимся человѣчнѣе. Она дѣйствуетъ благотворно на нравственную сторону человѣка, укрощая страсти и укрѣпляя задерживающую волю. Послѣднее утвержденіе покажется рискованнымъ лишь тому, кто не далъ себѣ труда уяснить психологическія отношенія лирическихъ эмоцій къ другимъ эмоціямъ и къ аффектамъ. Нельзя сомнѣваться въ томъ, что на всѣ другія эмоціи (и аффекты) лирическая эмоція дѣйствуетъ смягчающимъ образомъ, а нерѣдко и парализуетъ ихъ. Прежде всего такъ дѣйствуетъ она на половое чувство съ его эмоціями и аффектами. Въ эротической поэзіи, *если только она въ самомъ дѣлѣ лирична*, гораздо меньше соблазна, чѣмъ въ тѣхъ произведеніяхъ образнаго искусства,

въ которыхъ вопросъ любви и пресловутая половая проблема трактуются съ цѣлью моральнаго воздѣйствія на читателя. Та доля соблазна, какую можно, при желаніи найти въ эротической лирикѣ Гейне, Пушкина и другихъ, ничтожна сравнительно съ эротическимъ соблазномъ, напр. „Крейцеровой сонаты“ Толстого. Половое чувство, по существу очень эмоціональное и легко переходящее въ аффектъ, возбуждается прежде всего представленіями, образами. Въ лирической поэзіи эти образы обезвреживаются лирической эмоціей. Относительнымъ укрощеніемъ полового инстинкта и облагороженіемъ любви человѣчество обязаны лирикѣ не меньше, если не больше, чѣмъ—этикѣ.

Военная лирика и музыка „подымаетъ духъ“ войска, „воодушевляетъ“ на подвигъ, но вѣдь онѣ не разрѣшаются боевой эмоціей или боевымъ аффектомъ. Онѣ скорѣе умѣряютъ и дисциплинируютъ боевой пылъ, а кромѣ того успокаиваютъ взвинченную нервную систему и прогоняютъ страхъ.

Пріободрять психику, успокаивать взбудораженную душу и прогонять страхъ—это, можно сказать, одно изъ важнѣйшихъ практическихъ приложеній „лирики“, вытекающихъ изъ ея психологической природы. Съ лирически-приподнятымъ и гармонически-упорядоченнымъ состояніемъ души эмоція и аффектъ страха несовмѣстимы. Толпу, охваченную паникою (напр., при пожарѣ въ театрѣ), можно успокоить звуками оркестра. Когда человѣку страшновато и жутко гдѣ-нибудь на пустынной дорогѣ или ночью на кладбищѣ, онъ поетъ пѣсню и пріободряется.

Несовмѣстимы съ лирическою эмоціею также эмоціи и аффекты гнѣва, злобы, ярости. Въ библейской легендѣ о томъ, какъ Давидъ укрощалъ музыкою гнѣвъ царя Саула, скрывается глубокій психологическій смыслъ. Разгнѣваннаго человѣка можно успокоить пѣніемъ или музыкой, а съ другой стороны какое-нибудь лирическое стихотвореніе или пѣсня, которыхъ текстъ способенъ вызвать злобное чувство, предотвращаетъ дѣйствіемъ лирической эмоціи возможность перехода этого злобнаго чувства въ соотвѣтственную эмоцію и аффектъ злости. Оно становится, такъ сказать, „платоническимъ“, подобно тому какъ превращается въ „платоническое“, подъ воздѣйствіемъ эротической лирики, половое чувство, казалось бы, уже готовое перейти въ эмоцію подъ вліяніемъ соблазнительнаго текста пьесы.

Всему вышесказанному мы подведемъ итогъ, гласящій, что лирическія эмоціи, по самой природѣ своей, призваны противодѣйствовать грубымъ инстинктамъ, животнымъ страстямъ и множеству отрицательныхъ эмоцій и аффектовъ, разлагающихъ, угнетающихъ душу, какъ, напр., это дѣлаетъ страхъ, или ожесточающихъ ее, какъ это дѣлаетъ гнѣвъ.

Гармоническій ритмъ лирики упорядочиваетъ, „собираетъ“ душу и создаетъ ту гармонію душевныхъ движеній и ту высоту душевнаго строя, благодаря которымъ изъ души изгоняются мелкія чувства, низменныя побужденія, дурныя или вредныя эмоціи—злобы, гнѣва, страха. Разумѣется, это благое дѣйствіе лирики кратковременно; это—мгновенія; но изъ такихъ мгновеній годами въ жизни человѣка и тысячелѣтіями въ жизни человѣчества складываются огромныя суммы лирическихъ эмоцій и развивается ихъ огромная энергія, которая могущественно вліяетъ въ смыслѣ возможно большаго облагороженія, просвѣтлѣнія и укрѣпленія психики человѣческой.

Но есть лиризмъ и лиризмъ. По силѣ воздѣйствія и по своему внутреннему достоинству лирическія эмоціи разнообразятся до безконечности,—отъ монотонной пѣсни дикаря до высшихъ созданій лирической поэзіи и музыки, отъ дикой, аффектированной пляски дикарей до современныхъ танцевъ балета. Различается психологія лиризма также и по разновидностямъ лирики, каковы лирическая поэзія, пѣсня, музыка, танцы. Я не могу входить здѣсь въ анализъ всѣхъ этихъ отличій и ограничусь лишь немногими соображеніями.

Въ другихъ статьяхъ я уже указывалъ на то, что ритмъ есть порядокъ, а порядокъ—экономія. Я повторю это въ такой формѣ: *гармоническій ритмъ лирики создаетъ эмоціи, отличающіяся отъ большинства другихъ эмоцій тѣмъ, что онѣ, эти „лирическія эмоціи“, экономизируютъ психическую силу, внося стройный порядокъ въ „душевное хозяйство“*. Къ этому и сводятся спеціальныя цѣли лиризма, въ этомъ его призваніе. Въ другихъ областяхъ человѣческой дѣятельности и творчества мы также наблюдаемъ это стремленіе къ порядку и экономіи силъ. Но тамъ это достигается иными средствами,—не ритмомъ, а, напр., созданіемъ обобщающихъ образовъ (въ искусствѣ) и идей (въ наукѣ и философіи). Тамъ есть свои эмоціи, но онѣ имѣютъ второстепенное значеніе, служа лишь симптомами и спорадическими спутниками процесса. Особенность и

ничѣмъ незамѣнимая роль лирики въ томъ и состоитъ, что здѣсь порядокъ и экономія осуществляются именно въ сферѣ эмоціональныхъ процессовъ, т.-е. въ самой безпорядочной, прихотливой и неэкономной сферѣ психики, и что ея упорядоченіе, ея обузданіе совершается силою опять-таки *эмоціи*, а не чисто интеллектуальными продуктами, каковы идеи и образы. И понятно, что, при всемъ своемъ могуществѣ и достоинствѣ, идеи философіи и науки и образы искусства не могутъ замѣнить лирическую эмоцію. Экономія силы, упорядоченіе и оздоровленіе духа, ими осуществляемыя,—не тѣ и не такія, какія осуществляются силою лиризма.

Лирика ничѣмъ незамѣнима по существу дѣла, и оттуда же вытекаетъ и другая ея особенность: она дѣйствуетъ непосредственно — *своими продуктами*, т.-е. ритмомъ, вызывающимъ лирическую эмоцію, между тѣмъ какъ философія и наука дѣйствуютъ не столько готовыми продуктами (идеями, „законами“, гипотезами), сколько своими *методами*. Для того, чтобы во всей силѣ испытать благое дѣйствіе философіи и науки, недостаточно познакомиться съ выводами, „послѣдними словами“, а нужно войти въ курсъ дѣла, усвоить методъ изученія, пріобщиться къ процессу философскаго и научнаго мышленія. Это доступно далеко не всѣмъ. Въ лирикѣ только высшія ея созданія требуютъ изученія и проникновенія въ процессъ творчества. Но въ ея огромномъ репертуарѣ всякій найдетъ готовые продукты, какіе ему доступны и нужны. Что касается образнаго искусства, то на первый взглядъ можетъ показаться, что здѣсь дѣло обстоитъ такъ же, какъ и въ лирикѣ. Высокія созданія искусства требуютъ, какъ и высокія созданія лирики, изученія и проникновенія въ процессъ, да еще и личнаго опыта жизни. Въ его обширномъ репертуарѣ найдется многое, доступное большинству и не требующее ни изученія, ни проникновенія въ процессъ творчества, и, казалось бы, здѣсь нѣтъ разницы между образнымъ искусствомъ и лирикою. Но въ дѣйствительности выходитъ иначе. Художественные образы, въ томъ числѣ и общедоступные, въ большинствѣ случаевъ воспринимаются—какъ готовый продуктъ, безъ того, что̀ называется „повтореніемъ творчества“, и тогда утрачиваютъ свою художественную силу, остаются непонятыми, и произведеніе дѣйствуетъ не какъ художественное, а какъ „легкое чтеніе“, какъ забава. И тутъ-то, между прочимъ, и обнаруживается

близкое психологическое родство образнаго искусства съ наукой и философіей и его принципіальное отличіе отъ лирики: художественный образъ, какъ и философская идея или научный законъ, есть продуктъ мысли, *интеллектуальнаго въ тѣсномъ смыслѣ* творчества, а не ритма съ его эмоціональнымъ дѣйствіемъ. Чтобы восчувствовать художественность образа, нужно сперва понять его, уяснить себѣ его обобщающее значеніе, его смыслъ. Если это сдѣлано, то, какъ симптомъ и результатъ процесса „художественнаго познанія“, возникаетъ такъ наз. „эстетическое чувство“, легко переходящее въ художественную эмоцію и даже — въ иныхъ случаяхъ — въ соотвѣтственный аффектъ. Но кто изъ насъ не знаетъ, по личному опыту и по наблюденію надъ другими, что сплошь и рядомъ завѣдомо — художественныя произведенія воспринимаются безо всякаго „эстетическаго чувства“ и, вызывая разныя другія эмоціи, напр., жалости, состраданія, негодованія, отнюдь не производятъ специфической художественной эмоціи. Это значитъ, что *ихъ художественное дѣйствіе не осуществилось*, но отсюда еще не слѣдуетъ, что знакомство съ этими произведеніями прошло безслѣдно: результаты были, и при томъ разные — хорошіе и дурные. Они будутъ хорошими, если произведеніе дало полезныя фактическія свѣдѣнія, или возбудило добрыя чувства; они будутъ дурными, если произведеніе дало ненужныя и нежелательныя свѣдѣнія или возбудило дурныя чувства, что и бываетъ нерѣдко Къ числу хорошихъ результатовъ нужно отнести и тотъ, который сводится просто къ невинному развлеченію и отдыху.—Вотъ именно этой-то двойственности и нѣтъ въ лирикѣ: лирика, если лирическая эмоція не осуществилась, перестаетъ быть лирикой, исчезаетъ безслѣдно и безрезультатно; если лирическая эмоція осуществилась,—лирика дала все, что могла дать, или,—что субъектъ могъ отъ нея взять, и то, что онъ взялъ,—всегда благотворно.

V.

Эти соображенія, между прочимъ, приводятъ къ необходимости пересмотра вопроса объ отношеніяхъ между лирической эмоціей и эстетическимъ чувствомъ съ его чисто-художественной эмоціей. Еще недавно я усматривалъ тѣсное родство между

ними и даже былъ склоненъ отожествлять ихъ, полагая, что лирическая и эстетическая эмоціи—только разновидности одного и того же душевнаго движенія. Теперь я убѣждаюсь въ томъ, что это—явленія весьма различныя по существу и весьма различнаго происхожденія. Начнемъ съ послѣдняго пункта.

Лирическія эмоціи, въ своемъ первоисточникѣ, восходятъ въ глубочайшую доисторическую и даже дочеловѣческую древность. Первобытный „поэтическій синкретизмъ“ былъ явленіемъ лирическимъ по преимуществу. Ему предшествовала долгая эпоха развитія языка, эпоха, когда „языкъ“ былъ не столько явленіемъ мысли, сколько—явленіемъ чувства, когда онъ слагался изъ ритмическихъ и эмоціональныхъ элементовъ. Это была уже „лирика“, конечно, очень не высокой пробы, но зато необычайно сильная, и „лиризмъ“ этой еще не совсѣмъ человѣческой древности былъ лиризмомъ могучихъ аффектовъ. О какомъ бы то ни было „эстетическомъ чувствѣ“ тутъ не можетъ быть и рѣчи. Не приходится также говорить о немъ, возстановляя картину болѣе поздняго, уже вполнѣ человѣческаго „поэтическаго синкретизма“. Не стоитъ подымать о немъ вопроса, когда рѣчь идетъ о пѣсняхъ, музыкѣ, танцахъ и даже рисункахъ, татуировкѣ и другихъ „украшеніяхъ“ дикарей. Эстетическое чувство могло возникнуть лишь въ сравнительно позднія, историческія эпохи, да и то развивалось оно очень медленно и неравномѣрно, у однихъ народовъ быстрѣе и полнѣе, у другихъ медленнѣе и слабѣе. Впервые оно расцвѣло у древнихъ грековъ—въ связи съ пышнымъ развитіемъ ихъ художественнаго творчества. Эллины (да и то не всѣ) были націей, одаренной исключительными художественными силами, что и выразилось въ ихъ несравненной скульптурѣ и въ ихъ эпической и драматической поэзіи.

Чтобы не запутаться въ этомъ вопросѣ, необходимо разграничить *понятія*, съ которыми имѣемъ тутъ дѣло. Это будетъ первый шагъ къ разграниченію самихъ явленій, скрытыхъ и спутанныхъ подъ неопредѣленнымъ и расплывчатымъ общимъ понятіемъ *„эстетическаго чувства“*, или, какъ часто говорятъ, *„чувства красоты“*. Тутъ происходитъ то же самое, что̀ нерѣдко случается, когда ведутъ рѣчь, напр., о любви и когда остается невыясненнымъ, о какомъ именно чувствѣ идетъ дѣло: о чувствѣ ли влюбленности, о любви ли родительской, о любви ли къ отечеству, къ истинѣ, къ ближнему и т. д.; вѣдь все

это—чувства весьма различныя... Такъ и здѣсь: подъ понятіе „эстетическаго чувства“ или „чувства красоты“ подводятъ и чувство, испытываемое нами при созерцаніи картинъ природы, и то особое удовольствіе, которое возбуждаютъ у дамъ изящные костюмы и шляпки, и пріятное чувство, вызываемое, напр., „красивымъ“ узоромъ, и чувство красоты человѣческаго тѣла, и наконецъ художественную эмоцію, да еще — въ придачу — и эмоцію лирическую. Это называется „обобщать“! На такомъ-то „обобщеніи“ и основана вульгарная эстетика.

И первое, что̀ необходимо сдѣлать, это—провести рѣзкую грань между понятіемъ *„художественнаго чувства“ съ его эмоціей* съ одной стороны и понятіемъ *„общеэстетическаго чувства“ („чувства красоты“)* — съ другой. Подъ этимъ послѣднимъ понятіемъ въ свою очередь скрывается масса весьма различныхъ явленій, и, объединяя ихъ подъ общимъ терминомъ, я не претендую „обобщать“ ихъ и даже сомнѣваюсь въ возможноти такого „обобщенія“. Нужно сперва доказать, что, напр., чувство красоты человѣческаго тѣла и чувство красоты узора, вышивки и т. д. въ самомъ дѣлѣ, по существу, одно и то же чувство, и что они—одного и того же происхожденія. И я склоненъ думать, что доказать этого нельзя. Эстетическихъ чувствъ множество, нѣкоторыя изъ нихъ сближаются и по существу и по происхожденію, другія находятся между собою лишь въ отдаленномъ родствѣ; третьи ничего общаго не имѣютъ. Это—пока—искусственная объединяющая схема, въ рамки которой мы согласились включить массу разнообразныхъ явленій, которыхъ происхожденіе и природу нужно еще выяснить, и тогда будетъ видно, какія изъ нихъ въ самомъ дѣлѣ могутъ быть подведены подъ точно установленное *психологическое понятіе* „эстетическаго чувства“, а какія не могутъ и нуждаются въ другомъ опредѣленіи. Я объединяю ихъ—пока—въ эту группу для того только, чтобы показать, что такъ называемое „чувство художественной красоты“, которое мы будемъ называть „художественною эмоціею“, къ этой группѣ не принадлежитъ, что оно было отнесено къ ней по недоразумѣнію,— и давно пора выдѣлить его оттуда и изучать особо, какъ явленіе—совсѣмъ другого порядка и происхожденія.

Художественная эмоція есть специфическое чувство [1]),

[1]) Беру этотъ терминъ „чувство“—въ обширномъ смыслѣ, въ какомъ онъ примѣнимъ къ *чувству* въ тѣсномъ смыслѣ, и къ эмоціи, и къ аффекту.

выдѣляющееся въ процессѣ художественнаго (образнаго творчества) и также въ процессѣ воспріятія художественнаго произведенія (извѣстно, что второй процессъ есть лишь повтореніе перваго). Гдѣ нѣтъ художественнаго процесса (созданія или воспріятія образа), *тамъ не можетъ быть и художественной эмоціи.*

Художественная эмоція принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя можно назвать *въ тѣсномъ смыслѣ „интеллектуальными“, эмоціями мысли по преимуществу*: она возникаетъ въ процессѣ умственнаго — творческаго — труда, и если сближать ее съ какими-либо другими, то только — съ эмоціями, сопровождающими философское и научное творчество (включая сюда и прикладную науку). Психологія явленія представляется намъ въ слѣдующемъ видѣ. Созданіе обобщающей идеи (научной или философской) и обобщающаго образа (въ искусствѣ, при чемъ все-равно, будетъ ли это образъ типичный, или символическій, или схематическій, — лишь бы онъ обобщалъ), а равно и воспріятіе уже созданной идеи и созданнаго образа сопровождаются умственнымъ ощущеніемъ порядка и свѣта, внесенныхъ въ хаосъ и тьму разрозненныхъ явленій, — отраднымъ ощущеніемъ силы мысли, сконцентрированной въ одномъ пунктѣ (въ идеѣ, въ образѣ), откуда исходятъ лучи умственнаго свѣта, — наконецъ ощущеніемъ какъ бы облегченія ума, сбросившаго тяжесть непониманія, незнанія, безотвѣтныхъ вопросовъ. *Созданіе обобщающей идеи и обобщающаго образа есть отвѣтъ на вопросъ, — сложный актъ философскаго, научнаго и художественнаго предицированія, и психологія сопутствующихъ этому процессу чувствъ и эмоцій коренится въ психологіи ощущеній, сопровождающихъ всякій актъ предицированія и въ особенности актъ грамматическаго предицированія.* Данъ *отвѣтъ* на вопросъ, найдено *сказуемое*, — и субъектъ ощущаетъ родъ умственнаго удовлетворенія. Найдена идея, созданъ образъ, — и субъектъ чувствуетъ своеобразную интеллектуальную радость. *Это чувство болѣе или менѣе эмоціонально*, и его эмоціональность усиливается по мѣрѣ восхожденія отъ простыхъ актовъ предицированія (въ рѣчи) къ сложнымъ актамъ мысли, переходящимъ въ творчество мыслителя, ученаго, изобрѣтателя, художника.

Родство эмоцій художественныхъ съ эмоціями научными и философскими обнаруживается и общностью ихъ происхо-

жденія. Всѣ эти виды мышленія, — философское, научное и художественное (образное), — возникли изъ одного и того же источника — *изъ мышленія миѳологическаго*, а первоисточникомъ этого послѣдняго былъ языкъ съ его отвлеченіями, его образами и его актомъ предицированія. Въ эпоху научно-философско-художественнаго *синкретизма*, т.-е. сліянія зачатковъ будущей науки, философіи и искусства въ миѳѣ, надо полагать, не существовало особыхъ „художественныхъ“ эмоцій, отличныхъ отъ „научныхъ“ и „философскихъ“; а были эмоціи миѳологическаго мышленія, впослѣдствіи дифференцировавшіяся на философскія, научныя и художественныя — вмѣстѣ съ соотвѣтственнымъ дифференцированіемъ самого мышленія. Рапсоды, слагавшіе и пѣвшіе поэмы Гомера, уже должны были испытывать художественную эмоцію, а Пиѳагоры, Ѳалесы, Гераклиты, безъ сомнѣнія, знали философскую и архаически-научную. Но, я думаю, люди, которые умѣли уже — и весьма недурно — рисовать сѣвернаго оленя и мамонта (есть находки такихъ рисунковъ — на рогѣ оленя и на кости мамонта), — еще не вѣдали обособленныхъ художественныхъ эмоцій — и не только потому, что эти рисунки были только копіями (иная копія можетъ сопровождаться художественной эмоціей, хотя бы слабой) но главнымъ образомъ потому, что это „творчество“ рисунка не могло быть обособлено отъ состава миѳологическихъ (въ данномъ случаѣ зооморфическихъ) понятій; и если, рисуя мамонта, человѣкъ переживалъ извѣстную эмоцію, то это была, такъ сказать, „синкретическая“ эмоція, въ которой рѣшающую роль игралъ не образъ самъ по себѣ, какъ таковой, а цѣлый комплексъ миѳологическихъ понятій и вѣрованій. То же самое мы скажемъ и о рисовальномъ искусствѣ дикарей, которые (напр. бушмены) весьма удачно рисуютъ животныхъ и цѣлыя сцены изъ области отношеній человѣка къ животнымъ (напр. охоту).

Художественная эмоція, въ ея чистомъ видѣ, въ ея обособленности отъ другихъ родственныхъ ей эмоцій, возникаетъ съ того момента, когда образъ утрачиваетъ свое миѳологическое значеніе, когда онъ перестаетъ быть религіознымъ символомъ, когда, наконецъ, онъ освобождается отъ примѣсей „научно-философской“ мысли. Впослѣдствіи же — на извѣстной высотѣ культуры — послѣ того какъ образное искусство давно выдѣлилось и образовало особую вѣтвь творчества и техники,

художникъ получитъ возможность — безъ опасенія рецидива — посвящать свое искусство служенію миѳу, религіи, философіи, — чему угодно. Онъ изваяетъ Зевса или Палладу и при этомъ будетъ ясно сознавать границы, отдѣляющія его — художественное — творчество отъ миѳа и религіи и, переживая, можетъ быть рядъ эмоцій, — связанныхъ съ миѳологическими понятіями и религіозными вѣрованіями его эпохи, сумѣетъ отличать отъ нихъ ту специфическую эмоцію творчества, которую онъ испытаетъ — какъ художникъ.

Такой взглядъ на художественную эмоцію, на ея психологическую природу и ея происхожденіе заставляетъ насъ отдѣлять ее, какъ явленіе, и ея *понятіе* отъ явленія и понятія такъ-называемыхъ „эстетическихъ чувствъ“ различнаго происхожденія и различной давности. Возьмемъ, для примѣра, эстетику половой любви, эстетику украшеній, причесокъ и т. д., эстетику войны (и такая, несомнѣнно, существуетъ), эстетику племенныхъ, классовыхъ и сословныхъ отличій (и такая есть), и мы легко поймемъ, что всѣ эти „эстетики“ ничего общаго не имѣютъ съ художественнымъ творчествомъ и его эмоціями.

Итакъ, мы отдѣляемъ *художественное чувство* отъ массы разнообразныхъ *эстетическихъ* чувствъ. Это необходимо было сдѣлать, прежде чѣмъ сопоставлять его съ лирической эмоціей. Сопоставляя ихъ, мы найдемъ въ ихъ психологіи нѣкоторыя черты, ихъ сближающія, напр., хотя бы то, что и та и другая эмоція (художественная и лирическая) одинаково принадлежатъ къ области высшаго творчества, что онѣ упорядочиваютъ психику, экономизируютъ силу, доставляютъ высокое наслажденіе и т. д. Но, за вычетомъ такихъ чертъ сходства, принципіальное различіе между этими двумя явленіями бросается въ глаза. Оно сводится къ слѣдующему.

1) Необходимымъ условіемъ или импульсомъ для возникновенія художественной эмоціи является *образъ*; лирическая же эмоція, какъ мы знаемъ, возникаетъ подъ воздѣйствіемъ *ритма*.

2) Воспріятіе художественнаго образа далеко не всегда сопровождается появленіемъ художественной эмоціи; чаще всего это — не эмоція, а простое чувство (художественное), играющее болѣе видную роль въ процессѣ созданія образа, чѣмъ въ процессѣ его воспріятія; но и въ томъ и въ другомъ оно не составляетъ сущности процесса, а является только его

спутникомъ и симптомомъ. Лирическая эмоція, наоборотъ, образуетъ самую сущность лирическаго процесса, какъ творческаго, такъ и процесса воспріятія. Если ея нѣтъ, или если это — не эмоція, а простое чувство, то нѣтъ и самаго процесса.

3) Художественное чувство съ его эмоціей принадлежитъ къ разряду *чисто-интеллектуальныхъ чувствъ*, сопровождающихъ актъ созданія или воспріятія художественныхъ образовъ, которые имѣютъ психологическое значеніе *сказуемаго*; *это — эмоціи предикативности*. Лирическая же эмоція не имѣетъ никакого отношенія къ предицирующему акту; она — явленіе *интеллектуальное только въ обширномъ, но отнюдь не въ тѣсномъ смыслѣ этого слова*. Есть много чувствъ и эмоцій, которыя мы имѣемъ право назвать *интеллектуальными (умственными) въ обширномъ смыслѣ*: это — всѣ тѣ, которыя являются симптомомъ или слѣдствіемъ мозгового возбужденія и отлагаются въ процессѣ умственной дѣятельности; большею частью онѣ сопутствуютъ безсознательнымъ или подсознательнымъ процессамъ мысли. Сюда мы отнесемъ, напр., чувство мозгового утомленія, чувство пріятнаго возбужденія умственной сферы, ощущаемое при успѣшности умственной работы, а также являющееся ея предвѣстникомъ, вообще — всѣ эмоціи, вызываемыя не тѣмъ или инымъ опредѣленнымъ актомъ мысли, не ея продуктомъ, а самою работою мысли, затратою и экономизаціею мозговой энергіи. Наконецъ сюда же слѣдуетъ отнести всѣ тѣ чувства, эмоціи и аффекты, которые возникаютъ подъ непосредственнымъ воздѣйствіемъ возбуждающихъ факторовъ, какъ-то: свѣта, звука, наркозовъ. Чувство, которое мы испытываемъ при быстрой смѣнѣ темноты яркимъ свѣтомъ и наоборотъ, есть именно такое „мозговое“, „интеллектуальное“ чувство, вызванное зрительнымъ впечатлѣніемъ. Подъ слуховыми впечатлѣніями шума или, напротивъ, тишины, „гробового молчанія“ возникаетъ также особое — „мозговое“, „интеллектуальное“ — чувство. Алкоголь, опіумъ и т. п. производятъ извѣстное мозговое возбужденіе, отлагающееся особыми чувствами, эмоціями и аффектами. Вотъ именно къ этому порядку явленій принадлежатъ и эмоціи, вызываемыя дѣйствіемъ ритма. Лирическая эмоція — *въ этомъ смыслѣ* — есть эмоція мозговая, интеллектуальная.

Ея интеллектуальный характеръ обнаруживается всего ярче въ томъ фактѣ, что она становится объектомъ *умственнаго*

творчества; но только не того, которое вырабатываетъ идеи и образы, а того, которое создаетъ гармонію и мелодію.

4) Происхожденіе и развитіе художественной и лирической эмоціи—различны. Лирическая гораздо древнѣе художественной, и возникла она изъ психо-физическихъ эмоцій и аффектовъ, возбуждавшихся нѣкогда воздѣйствіемъ ритма рѣчи, пѣсни и тѣлодвиженій. Художественная эмоція обособилась въ болѣе позднее время,—когда изъ миѳологическаго и поэтическаго синкретизма выдѣлилось образное творчество.

VI.

Въ этомъ этюдѣ мы имѣли въ виду только ритмъ *звуковой*,—и рѣчь шла о пѣснѣ, о музыкѣ, о лирической поэзіи. Это—„ритмъ, гармонія и мелодія *во времени*“. Мы оставили безъ разсмотрѣнія ритмъ *зрительный*, и ничего не сказали ни о живописи, ни объ архитектурѣ, ни о декоративномъ рисункѣ. Все это—„ритмъ, гармонія и мелодія *въ пространствѣ*“. Ихъ разсмотрѣніе потребовало бы особаго этюда. Здѣсь я ограничусь немногими замѣчаніями, которыя помогутъ намъ отчетливѣе уяснить себѣ *внутреннюю сторону* всякой лирики и вообще *интеллектуальный характеръ* лирическаго процесса.

Зрительный ритмъ, воспринимаемый какъ *симметрія*, какъ *гармоническое сочетаніе линій, плоскостей, формъ, красокъ, свѣта и тѣни*, нерѣдко представляется *ритмомъ покоя*, когда мы имѣемъ въ виду наиболѣе неподвижныя формы его и сопоставляемъ ихъ съ ритмомъ звуковымъ, воспринимаемымъ какъ *ритмъ движенія*. Но не трудно убѣдиться въ томъ, что тутъ скрывается иллюзія, и что зрительный ритмъ, въ существѣ дѣла, есть также ритмъ движенія, а нѣкоторыя формы его сводятся именно къ *движенію*—въ механическомъ смыслѣ этого слова, т.-е. въ смыслѣ передвиженія, чередованія ритмическихъ моментовъ въ пространствѣ. Таковъ, напр., зрительный ритмъ танцевъ, гимнастическихъ упражненій, маршировки и маневровъ войска, прибоя волнъ и т. д. Ритмъ архитектурныхъ формъ неподвиженъ только въ механическомъ смыслѣ, но въ сознаніи зрителя онъ отражается какъ сочетаніе и чередованіе въ пространствѣ ритмующихъ и гармонирующихъ другъ съ другомъ зрительныхъ представленій, а сочетаніе и чередованіе представленій, какъ все психическое, совершается *во времени*, откуда ощущеніе *психологическаго движенія. Это ощущеніе психологическаго движенія представленій, къ которому присоединяется наплывъ чувствъ и мыслей высшаго порядка, въ свою очередь воспринимается какъ моментъ, находящійся въ ритмическомъ и гармоническомъ соотношеніи съ механической неподвижностью архитектурныхъ формъ, — въ соотношеніи антитеза, контраста. Всякое же воспріятіе контраста, антитезы отличается въ психикѣ специфическимъ чувствомъ психологическаго движенія, и при томъ ускореннаго, какъ бы скачка, рѣзкой смѣны противоположностей.* Тотъ же эффектъ получается и при созерцаніи картинъ природы (въ натурѣ и въ живописи). Во многихъ случаяхъ здѣсь прямо даны представленія механическаго движенія, какъ, напр., въ зрѣлищѣ волнующагося моря; во многихъ другихъ дано зрѣлище покоя (неподвижная гладь моря, степь и т. п.). Но — все равно — и въ тѣхъ и въ другихъ случаяхъ зрительныя представленія движутся во времени, за ними движутся нанизывающіяся на нихъ мысли и чувства, и это психологическое движеніе образуетъ контрастъ или антитезу относительной неподвижности самой картины. Другимъ—и очень важнымъ—элементомъ психологическаго движенія въ архитектурѣ и въ живописи природы является воспріятіе перспективы: колоннада, куполъ, аллея, гладь моря, просторъ степей, высь неба, все это претворяется въ интенсивное ощущеніе движенія, навѣвающее мысли и чувства, которыя уносятъ насъ куда-то въ даль, куда-то въ безконечность. Воспріятіе или созерцаніе перспективы ближе всего, по своей психологіи, подходитъ къ воспріятію музыкальнаго ритма. Музыкальный ритмъ есть, такъ сказать, слуховая (звуковая) перспектива.

Воспріятіе зрительнаго ритма разрѣшается или можетъ разрѣшиться эмоціей, *и эта эмоція есть разновидность лирической.*

Безъ сомнѣнія, въ ея психологическомъ составѣ имѣются свои особенности, которыми она отличается отъ этой эмоціи звукового ритма.

Указаніемъ на одну изъ этихъ особенностей я и закончу настоящій этюдъ.

Я имѣю въ виду то обстоятельство, что зрительныя пред-

ставленія, такъ сказать, съ большею поспѣшностью и готовностью, чѣмъ слуховыя, группируются въ образы, способные вызвать работу мысли въ опредѣленномъ направленіи. Произведенія архитектуры и живописи природы зачастую вызываютъ эмоцію не непосредственно дѣйствіемъ зрительнаго ритма, а болѣе сложнымъ путемъ—черезъ посредничество сложившихся образовъ и уже намѣтившихся идей. Не ритмъ и гармонія архитектурныхъ формъ храма сами по себѣ, а религіозная идея, съ ними связанная, производитъ соотвѣтственную эмоцію. Не сама по себѣ даль океана, а порядокъ мыслей, вызванныхъ ея зрѣлищемъ, разрѣшается эмоціей. Звуковой же ритмъ, въ особенности музыкальный, дѣйствуетъ эмоціонально самъ по себѣ, а образы и идеи, имъ возбуждаемые, только усиливаютъ его дѣйствіе, и нерѣдко эмоція уже осуществилась, прежде чѣмъ эти образы и идеи успѣли отложиться въ сознаніи.

Лирическая эмоція, производимая зрительными эффектами архитектуры и живописи, сопряжена съ сознательной работой мысли, и, благодаря этому, мы яснѣе и легче распознаемъ въ ней тотъ интеллектуальный *(въ тѣсномъ смыслѣ)* характеръ, который въ эмоціяхъ слухового ритма либо отсутствуетъ, либо заслоненъ или замаскированъ непосредственнымъ дѣйствіемъ звуковой гармоніи, въ особенности—музыкальной.

Лирика словесная, т.-е. лирическая поэзія, въ этомъ отношеніи занимаетъ середину между лирикою архитектуры и живописи, съ одной стороны, и музыкою — съ другой. Слово, кромѣ звука съ его ритмомъ и гармоніей, содержитъ въ себѣ представленіе, образъ, идею. И эти элементы входятъ, на ряду съ ритмомъ, въ составъ того сложнаго фактора, того импульса, отъ котораго въ словесной лирикѣ исходитъ эмоціональное дѣйствіе.

Но произведенія лирической поэзіи легко подраздѣляются на два типа: одинъ, который назовемъ „*живописнымъ*“, дѣйствуетъ больше образами, зрительными представленіями слова, напр. въ описаніяхъ картинъ природы, чѣмъ „музыкою“ рѣчи; другой типъ, напротивъ, прежде всего вліяетъ именно „музыкою“ рѣчи, и самое сочетаніе образовъ или идей напоминаетъ то, какое вызываетъ музыка; этотъ типъ мы назовемъ „*музыкальнымъ*“ [1]).

[1]) Попытку разграничить эти два типа въ поэзіи Пушкина я сдѣлалъ въ статьѣ о Пушкинѣ, помѣщенной въ V выпускѣ „Исторіи новой русской литературы“, изд. т-ва „Міръ“.

VII.

Подведемъ итоги.

1) Лирика, какъ творчество по существу *ритмически-эмоціональное,* образуетъ особый видъ творчества, а не разновидность и не форму какого-либо другого. Она психологически и принципіально отлична не только отъ творчества философскаго и научнаго, но и отъ художественнаго (образнаго).

2) Лирическій процессъ есть процессъ *интеллектуальный въ обширномъ смыслѣ*, и лирическая эмоція, въ отличіе отъ многихъ другихъ, есть эмоція „*интеллектуальная*“ или, скажемъ лучше, „*мозговая*“; это проводитъ рѣзкую границу между нею и эмоціями чувствующей сферы, каковы эмоціи страха, гнѣва, стыда, жалости, скорби, любви и т. д., и отчасти сближаетъ ее съ „*художественною эмоціею*“, которая должна быть названа „*интеллектуальною въ тѣсномъ смыслѣ*“; но отъ этой послѣдней она рѣзко отличается какъ съ психологической стороны, такъ и по происхожденію: лирическая эмоція есть эмоція психо-физическаго и психическаго ритма, художественная есть результатъ образнаго мышленія.

3) Нужно различать двѣ—главныя—разновидности лиризма: I, *лиризмъ слуховой*, осуществляемый силою *звукового* ритма, и II, лиризмъ *зрительный*, осуществляемый силою *ритма въ пространствѣ*, воспринимаемаго глазами. Къ первой разновидности относятся пѣсня, музыка, лирическая поэзія; ко второй — архитектура, живопись природы, созерцаніе картинъ природы въ натурѣ, декоративная лѣпка и живопись; сюда же мы отнесемъ и танцы, поскольку дѣйствіе ихъ ритма (такта) обусловливается ихъ зрительнымъ воспріятіемъ.

4) Во всѣхъ своихъ формахъ лирика есть процессъ созданія гармоническихъ душевныхъ состояній *особаго типа*. Гармонія духа достигается и другими средствами: религіознымъ подъемомъ, философскимъ созерцаніемъ, моральнымъ покоемъ совѣсти и т. д. и т. д., и можно найти нѣчто общее между этою гармоніей духа и тою, которая осуществляется силою лирики. Но есть между ними и существенная разница, зависящая отъ специфическаго дѣйствія ритма въ одномъ случаѣ и отъ отсутствія этого фактора въ другихъ. Гармонія духа,

достигаемая религіознымъ или философскимъ созерцаніемъ и т. д., есть гармонія *психическаго покоя;* гармонія духа, осуществляемая лирическими средствами, есть гармонія *психическаго движенія:* ритмъ, какъ мы видѣли, всегда — „движеніе“.

5) Основные психологическіе признаки лиризма вѣчны и, развиваясь въ эволюціонномъ порядкѣ, прогрессируютъ и достигаютъ наибольшей полноты выраженія.

6) Лирика имѣетъ свои спеціальныя цѣли и свою „прикладную сторону“, вытекающія изъ ея сущности. Ея дѣло — вносить порядокъ въ сферу эмоцій, оздоровлять и облагораживать душу, экономизировать психическую силу. Она достигаетъ этого *по-своему,* — средствами ритма, которыми не располагаютъ другія вѣтви человѣческой дѣятельности и творчества. Она незамѣнима. Она имѣетъ свое мѣсто и призваніе въ нескончаемомъ движеніи человѣчества по пути къ высшей человѣчности.

Д. Овсянико-Куликовскій.