



Къ вопросу о Пушкинѣ, какъ эстетикѣ.¹⁾

Пушкинъ и современная эстетика ²⁾).

„Художникъ-писатель, замѣтилъ однажды покойный академикъ А. Н. Веселовскій, мыслить и обобщаетъ образы; теоретическія обобщенія на почвѣ его личной практики или въ границахъ того литературнаго рода, которому онъ самъ служилъ, ему не всегда удаются. Причинъ тому нѣсколько; самая невинная—субъективизмъ писателя, хотя бы проповѣдника объективности и детерминизма“ ³⁾. Дѣйствительно, нѣтъ ничего болѣе страннаго и смѣшнаго, какъ претензіи артистовъ, художниковъ, беллетристовъ, музыкантовъ, пѣвцовъ, хотя бы и талантливыхъ, на компетенцію въ вопросахъ эстетики, искусства и художественнаго творчества. Къ сожалѣнію, какъ ни безосновательны эти претензіи, онѣ встрѣчаютъ живой откликъ въ обществѣ, интересующемся каждымъ шагомъ своихъ любимцевъ и съ жаромъ подхватывающемъ каждое брошенное ими слово. Если слушаютъ и даже спрашиваютъ, то почему не говорить? — такова, думается, психологія этихъ претензій. И вотъ беллетристъ, пишущій хорошіе рассказы, хорошо играющій на сценѣ артистъ или художникъ, хорошо рисующій картины,—начинаетъ изрекать

1) См. Труды Кіевск. Дух. Акад. мартъ, 1909 г.

2) Эта глава, въ видѣ отдѣльнаго доклада, была прочитана въ „Нео-филол. обществѣ“ при Спб. университетѣ—весной 1908 г.

3) П. Д. Боборыкинъ, „Европ. романъ въ XIX столѣтіи“ (Рецензія). Отд. оттискъ изъ Изв. Отд. русск. яз. и слов. Имп. Ак. Наукъ, т. V, 1900 г., кн. 3.

„истины“ и афоризмы, от которых скромному дѣятелю науки становится, по истинѣ, страшно. Все это справедливо и оцѣнка подобныхъ претензій сдѣлана А. Н. Веселовскими правильно. Но не менѣе справедливо, что все это не относится къ *генію*, ибо, по вѣрному слову О. Вейнингера, „отличительнымъ признакомъ генія является его универсальность: онъ все знаетъ, ничему не учась“ ¹⁾. Чѣмъ геніальнѣе художникъ (въ широкомъ смыслѣ слова), тѣмъ менѣе въ немъ субъективизма, тѣмъ сильнѣе въ немъ объективное отношеніе къ міру явленій. Вѣдь „всепобѣждающая сила объективнаго отношенія“ считается существеннѣйшимъ признакомъ эстетическаго воспріятія ²⁾. Еще значительнѣе она при актѣ творчества и чѣмъ она больше, тѣмъ полнѣе эстетическое созерцаніе. Наибольшаго напряженія эта сила достигаетъ у геніальныхъ художниковъ и она-то и дѣлаетъ ихъ таковыми. Въ свою очередь, ярко выраженная геніальность уже обуславливаетъ значительную силу объективнаго отношенія, такъ что ничто не мѣшаетъ генію подняться до теоретическихъ обобщеній.

„Только тогда, говоритъ Ницше, когда геній соединяется съ первобытнымъ художникомъ міра въ актѣ художественнаго творчества, онъ познаетъ отчасти вѣчную сущность искусства; потому что, находясь въ этомъ состояніи, онъ бываетъ удивительно похожъ на то сказочное чудовище, которое можетъ обращать глаза во-внутрь и разсматривать самого себя; онъ бываетъ въ такое время и субъектомъ и объектомъ, поэтомъ и вмѣстѣ съ тѣмъ актеромъ и зрителемъ“ ³⁾.

Мы знаемъ Горация, знаемъ Данте, Шиллера, Р. Вагнера, знаемъ Пушкина—не только какъ великихъ поэтовъ, но и какъ мыслителей—теоретиковъ.

¹⁾ „Ноль и характеръ“, 145.

²⁾ Lipps. Die Aesthetische Einfüllung. Ztschr. f. Psych. Phys. der Sinnesorg. XXII, 423.

³⁾ Происхожденіе трагедіи, 72.

Въ нашемъ обществѣ до сихъ поръ знаютъ Пушкина только по его художественнымъ произведениямъ. Если простительно было судить такъ о нашемъ великомъ поэтѣ Бѣлинскому, которому не могъ быть извѣстенъ *весь* Пушкинъ ¹⁾, то намъ надлежитъ отнестись къ этому вопросу съ большей внимательностью и серьезностью. Кромѣ Пушкина—генія художественнаго слова, мы знаемъ уже Пушкина умнаго и образованнаго по своему времени человека: мы могли убѣдиться, что онъ не только творилъ, но старался осмыслить, обосновать свое творчество; что онъ дѣйствительно, былъ не только поэтомъ, но и эстетикомъ. Не удивительно, что Достоевскій дивился „необычайной глубинѣ ума нашего великаго поэта“ и даже Чернышевскій поражался, какъ многому можно учиться у него. „о чемъ бы онъ ни заговорилъ, чего бы ни коснулся“ ²⁾. Цѣль этой главы и есть—указать то, чему можно и должно до сихъ поръ учиться у Пушкина, какъ мыслителя-теоретика, въ своей гениальной прозорливости предугадававшего многое, къ чему пришла или только приходитъ современная эстетика и психологія творчества.

Искусство и дѣйствительность, искусство и мораль, содержаніе и форма въ художественныхъ произведенияхъ, процессъ творчества—вотъ главные вопросы, занимавшие Пушкина и не перестающие интересовать современную эстетику.

Красной нитью черезъ всю литературную дѣятельность Пушкина проходитъ мысль о коренномъ различіи между искусствомъ и дѣйствительностью. Говорить, „что прекрасное есть подражаніе изящной природѣ и что главное достоинство искусства есть *поэза*“... „Почему же, спра-

¹⁾ См. выше, стр. 2.

²⁾ Крит. статьи, 66--67.



нивается поэтъ, статуи раскрашенныя нравятся намъ мѣнѣе чисто мраморныхъ и мѣдныхъ? Почему поэтъ предпочитаетъ выражать мысли свои стихами? И какая польза въ Тиціановой Венерѣ или въ Апполонѣ Бельведерскомъ?¹⁾ „Поэзія—вымыселъ и ничего общаго съ прозаическою истинною жизнью не имѣетъ“²⁾. Не то же ли, въ сущности, повторяютъ современные эстетики?—„Во многихъ существенныхъ отношеніяхъ, говоритъ Фолькельтъ, искусство стоитъ въ рѣшительномъ противорѣчій съ дѣйствительностью“ (Совр. вопр. эст. 54)... „Всегда и вездѣ, даже въ самыхъ реалистическихъ и натуралистическихъ произведеніяхъ, искусство отдѣлено отъ природы цѣлою пропастью“ (ib. 40)... „Пряшлое бы сознаться въ полномъ банкротствѣ искусства, если бы дѣйствительною его цѣлью было подражаніе природѣ“ (41).. Любопытнѣе всего, что современный эстетикъ для доказательства этого положенія прибѣгаетъ къ тому же примѣру, что и Пушкинъ: „Если бы искусство стремилось воспроизводить природу, то при видѣ восковыхъ фигуръ мы испытывали бы истинное художественное наслажденіе во всей его полнотѣ. Сравнительно съ созданіями Микель-Анджело и съ греческими статуями боговъ, въ автоматахъ искусство гораздо ближе подходитъ къ природѣ“ (ib. 55—56). „На дѣлѣ же маломальски развигой художественный вкусъ отказывается признать автоматовъ произведеніями искусства. Восковые фигуры производятъ весьма неприятное впечатлѣніе“ (ib. 55)

Эта отрѣшенность искусства отъ жизни и цѣлей пользы, она-то, по мнѣнію Пушкина, и возвышаетъ художника, поэта надъ остальными людьми, какъ въ глазахъ Шопенгауэра она возвышаетъ генія, способнаго къ „чистому по-

¹⁾ V, 141—142 (1830).

²⁾ V, 139: „О прилич. въ литер.“

знанію“ какъ солнце, озаряющему ему весь міръ, надъ обыкновеннымъ человѣкомъ, „этимъ фабричнымъ товаромъ природы“, „который въ познаніи видитъ лишь простой фанаръ“. Именно эту мысль и высказываетъ нашъ поэтъ въ цѣломъ рядѣ стихотвореній, издавна принимаемыхъ за выраженіе его взглядовъ на искусство, каковы: „Разговоръ книгопродавца съ поэтомъ“, „Поэтъ“, „Чернь“, „Поэту“, отрывокъ изъ „Родословной моего героя“, начинающійся словами: „Зачѣмъ крутится вѣтръ въ оврагѣ?“. „Изъ VI Пиндемонте“. „Цѣль поэзіи—поэзія“ ¹⁾, искусство—ли искусства, полная свобода художественнаго творчества, какъ необходимое условіе его продуктивности,—такова основная мысль этихъ стихотвореній, которая такъ часто затемнялась и теперь еще затемняется фальшивыми толкованіями. Между тѣмъ эта мысль до поразительнаго ясна и прозрачна. „Толпа“ это „рабыня суеты“, во всемъ она ищетъ пользы: въ искусствѣ такъ же, какъ и въ жизни. Не понимая того, что искусство только потому и искусство, что оно бесполезно и чуждо „суеты“, она осмѣливается требовать отъ поэта служенія цѣлямъ жизни. Чѣмъ же инымъ могъ отвѣтить ей поэтъ, какъ не презрѣніемъ?!—Не презрѣніемъ къ ея нуждамъ, къ этимъ цѣлямъ жизни, а презрѣніемъ къ подобнымъ требованіямъ, обличающимъ лишь невѣжество. „Служенье музъ не терпитъ суеты“ ²⁾, и только „забывая міръ“ ³⁾, и отдаваясь свободной игрѣ фантазіи, художникъ можетъ творить.

Если обратимся къ современной эстетикѣ, то увидимъ, что и здѣсь Пушкинъ совпадаетъ съ ней въ своихъ выводахъ. Не говоря уже объ основномъ положеніи современ-

¹⁾ VII, 131.

²⁾ „19 октября 1825 г.“

³⁾ „Осень“.

ной эстетики, принятомъ отъ Канта, о „безцѣльной цѣлѣсообразности“ эстетическаго созерцанія, столь близкаго и Пушкинскому пониманію самодовлѣющаго искусства,—самое опредѣленіе художника, какъ „счастливецъ празднаго, пренебрегающаго презрѣнной пользой“, въ которомъ эстетическое созерцаніе „объемлетъ и поглощаетъ все наблюденыя усилія, все впечатлѣнія жизни“ ¹⁾—развѣ оно не поврывается теперь эстетиками чуть ли не въ тѣхъ же самыхъ выраженіяхъ? „Освобождаясь въ эстетическомъ созерцаніи отъ вещественной дѣйствительности, говоритъ одинъ изъ нихъ, Фолькельтъ, мы отрѣшаемся и отъ нашего собственнаго вещественнаго я. Въ насъ умолкаютъ личныя стремленія и интересы; наши опасенія и надежды, наши планы и житейскія обстоятельства отходятъ назадъ. Личное наше я, занятое обыденными интересами и преисполненное осязаній за собственное благополучіе, остается совершенно сторонѣ. Освободиться на нѣкоторое время отъ нашего и безнаго, но тягостнаго я, чувствовать облегченіе отъ утѣшающей тяжести и однообразной суетни, неотдѣлимыхъ отъ этого я, вотъ истинное счастье доставляемое эстетическимъ созерцаніемъ“ ²⁾. „Подвластные многочисленнымъ интересамъ дѣйствительной жизни, вторитъ ему Гроосъ, мы не имѣемъ времени любовно остановиться на видимости; какъ толь она выдѣлена нами, мы спѣшимъ далѣе, прежде чѣмъ успѣли спокойно насладиться ею. Но совершенно иное случается въ тѣхъ случаяхъ, когда человекъ предоставляетъ полную свободу игрѣ воображенія... будничное настроеніе исчезаетъ и нѣтъ праздника. Опасенія и надежды, любовь и ненависть, страсти и заботы все это исчезаетъ, и на ихъ мѣсто вырастаетъ чистое наслажденіе видимостью“ ³⁾. Мож

²⁾ Фолькельтъ. Совр. вопр. эстетики. 28.

³⁾ III, 83



подумать, что нѣмецкій эстетикъ своими словами излагаетъ мысль Пушкина:

„И забываю міръ, и въ сладкой тишинѣ

Я сладко усыпленъ моимъ воображеньемъ,

И пробуждается поэзія во мнѣ“...

„Поэтъ-творецъ есть собственно *ясновидящій*, который идетъ возможное, иногда даже невѣроятное, какъ дѣйствительное“¹⁾), — говоритъ Гюйо и тоже, удивительнымъ образомъ, точно повторяетъ слова Пушкина: „поэтъ, живущій на высотахъ созданія, *ясно видитъ*, можетъ быть, то, что скрывается отъ взоровъ воспринимаемой толпы“²⁾).

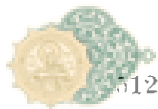
Что искусство не есть „подражаніе природѣ“, для Пушкина, какъ и для современныхъ эстетиковъ, это особенно ясно на примѣрѣ драматическаго искусства. Какъ легко бѣдиться, мысль Пушкина, что „по существу своему драма *исключаетъ правдоподобіе*“³⁾), стала общей у современныхъ эстетиковъ. Подобно Пушкину, они на примѣрѣ драматическихъ произведеній доказываютъ, что искусство не есть подражаніе природѣ. „Въ этомъ отношеніи, говоритъ Голькельтъ, особенно поучительны драматическія произведенія. Драматургъ заставляетъ насъ понять и усвоить во всѣхъ подробностяхъ отношенія и характеры дѣйствующихъ лицъ въ такое короткое время, въ которое даже при самыхъ благопріятныхъ условіяхъ мы не можемъ этого сдѣлать въ дѣйствительности“⁴⁾). И онъ цитируетъ извѣстное замѣчаніе Эренфельса о первомъ актѣ драмы Гауптмана *Миниоки*: „Полчаса смотримъ мы въ комнату дачи, занимаемой Юганномъ Фоккератомъ, гдѣ только что окрестили младенца, и за это короткое время успѣваемъ познакомиться

¹⁾ Иск. съ соц. точки зрѣнія, 57.

²⁾ III, 83.

³⁾ См. выше, стр. 146—148.

⁴⁾ Op. cit. 50.



си съ самыми интимными событіями семейной жизни, съ отношеніями молодого супруга не только къ его женѣ, но и къ его другу и къ только-что прибывшей Аннѣ Маръ, и со многими другими подробностями ихъ жизни и узнать все это даже лучше, чѣмъ если бы мы цѣлые мѣсяцы сидѣли за однимъ столомъ съ этими людьми. Если бы кто-нибудь могъ каждый день незамѣтнымъ зрителемъ присутствовать на крестинахъ въ Берлинѣ и его окрестностяхъ, то онъ, конечно, могъ бы дожить до маусанловыхъ лѣтъ и не узнать ничего подобнаго“¹⁾.

Еще удивительнѣе другая мысль Пушкина, что *„самая сущность драматическаго искусства именно исключаетъ правдоподобіе“*,—мысль, которая въ наши дни нашла горячихъ сторонниковъ даже въ средѣ самихъ дѣятелей сценическаго искусства, привела къ реакціи противъ крайностей „бытового“, реалистическаго театра, создала „стилизацию“ и новый, *условный* театр: Оeuvre въ Парижѣ, М. Рейнгардта въ Берлинѣ, Комиссаржевской въ Петербургѣ. Годъ тому назадъ появилась цѣлая „Книга о новомъ театрѣ“, гдѣ подводятся итоги прошлаго и современнаго театра и намѣчаются принципы и формы будущаго. Авторы различныхъ статей, здѣсь помещенныхъ, во многомъ не сходятся другъ другомъ, но одна общая мысль объединяетъ ихъ и красной нитью проходитъ черезъ всю книгу. Эта мысль—въ своей основѣ—мысль Пушкина: такъ какъ полная иллюзія на сценѣ недостижима, такъ какъ невозможно, чтобы на сценѣ все было „какъ въ жизни“, театръ долженъ отказаться отъ недѣльной затѣи „обмануть зрителей и передразнить жизнь и природу“²⁾. Особенно интересенъ въ этомъ отношеніи записанный Вс. Мейерхольдомъ разговоръ А. П. Чехова съ

¹⁾ Christian Ehrenfels. Wahrheit und Irrthum im Naturalismus (Freie Bühne, 2-й годъ (1892), стр. 738).

²⁾ „Театръ“, 250 (Статья Валерія Брюсова).

актерами Московскаго Художественнаго Театра на репетиции „Чайки“. Одинъ изъ актеровъ сталъ рассказывать покойному писателю о томъ, что „за сценой будутъ квакать лягушки, трещать стрелы, лаять собаки.

— Зачѣмъ это?—недовольнымъ голосомъ спрашиваетъ Антонъ Павловичъ.

— Реально,—огвѣчаетъ актеръ

— Реально,—повторяетъ А. П., усмѣхнувшись, и послѣ маленькой паузы говоритъ: *сцена—искусство* У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великодушно изображены лица. Что, если на одномъ изъ лицъ вырѣзать нарисованный носъ и вставить живой? Носъ „реальный“, а картина-то испорчена

Кто-то изъ актеровъ съ гордостью рассказываетъ, что въ концѣ 3 акта „Чайки“ режиссеръ хочетъ ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину съ плачущимъ ребенкомъ.

Антонъ Павловичъ говоритъ:

— Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на роялѣ *pianissimo*, а въ это время упала крышка рояля.

— Въ жизни часто бываетъ, что въ *pianissimo* врывается *forte* совсѣмъ для васъ неожиданно,—пытается возразить кто-то изъ группы актеровъ

— Да, но *сцена*,—говоритъ А. П., —*требуетъ известной условности. У васъ нѣтъ четвертой стѣны* Кромѣ того, *сцена—искусство, сцена отражаетъ въ себѣ квинтэссенцію жизни*, не надо вводить на сцену ничего лишняго

Нужно ли пояснять, добавляетъ отъ себя Мейерхольдъ, какой приговоръ подсказанъ Натуралистическому Театру самимъ А. П. Чеховымъ въ этомъ діалогѣ Натуралистическій Театръ неустанно искалъ четвертую стѣну, и это привело его къ цѣлому ряду *абсурдовъ*¹⁾.

¹⁾ Театръ, 146—147.

Для меня въ этомъ діалогѣ особенно цѣнно это удивительное совпаденіе въ мысляхъ Пушкина и Чехова о необходимости „пзвѣстной условности“ на сценѣ, о томъ, что отъ сцены, какъ и всякаго искусства, можно требовать только „условнаго правдоподобія“; въ остальномъ—она рѣзкой гранью отдѣлена отъ міра дѣйствительности, всякое грубое вторженіе которой въ сказочный міръ искусства приведетъ только къ „реальнымъ носамъ“. Замѣчательно всего то, что и Пушкинъ и Чеховъ оба указываютъ на *четвертую стѣну*, отсутствіе которой на сценѣ какъ бы символизируетъ отрѣшонность сценическаго искусства отъ реального міра, ибо, дѣйствительно, было бы странно искать правдоподобія „въ залѣ, одна половина которой наполнена 2000-ми ченовѣкъ, а другая людьми, которые стараются показать, что не замѣчаютъ первыхъ“¹⁾, какъ бы между ними была *четвертая стѣна*!..

Мы много слышали о томъ, что Пушкинъ и Чеховъ „реалисты“, Правда, необходима особая проникаемость, чтобы усмотрѣть „реализмъ“ въ этихъ воззрѣніяхъ нашихъ великихъ художниковъ на драму и сценическое искусство. Во всякомъ случаѣ—это „реализмъ“ особаго рода. Но пусть будетъ такъ. Тѣмъ драгоцѣннѣе для меня эти признанія, потому что они только подтверждаютъ старую истину, охотно впрочемъ забываемую, что и *реальное искусство—не реально*, ибо „правда художественная всегда условна, адекватна реальности, жизненной правдѣ настолько, насколько она для извѣстной литературной эпохи, для ея „меньшинства“, суггестивна, дозволяетъ досказывать не досказанное до полноты реального впечатлѣнія или вызываемого реальностью чувства“²⁾. „Символизмъ и реализмъ—

¹⁾ Ср. у В. Брюсова: „не обращаютъ вниманія на зрительный залъ, дѣлаютъ видъ, что не играютъ, но живутъ“ (Театръ. 247).

²⁾ Ак. А. Н. Веселовскій. Изв. отдѣл. русск. яз. и слов. Имп. Акад. Наукъ. 1900 г., кн. 3 (т. V).

говорить ак. А. П. Веселовскій—въ отношеніи къ художественной правдѣ, лишь различныя выраженія одной и той же условности; не направленія, а приемы, видимыя противорѣчія которыхъ ощущаются лишь въ переходныя поры въ смѣнѣ литературныхъ школъ, пока они не сгладятся, и что ощущалось, какъ реализмъ, не войдетъ въ ряды условностей и символовъ. Можно сказать, что задача искусства и состоитъ въ созданіи такихъ условностей, какъ нашъ поэтический языкъ, какъ нѣкоторые типы, емкость которыхъ, отвѣчающая на спросы поколѣній, можетъ быть, одно изъ главныхъ условий того, что мы называемъ красотою“¹⁾.

Возвращаясь къ Пушкину, я хотѣлъ бы указать еще, какъ это глубокое пониманіе сущности сценическаго искусства сказалось даже въ тонко подмѣченныхъ мелочахъ—и именно въ такихъ мелочахъ, на которыя обращаетъ особенное вниманіе современная эстетика: Пушкинъ называетъ *смышлыми* „маленькія поправки въ принятыя уже законы“ драматическаго искусства. А попытку Альфіери уничтожить *a parte*—рядомъ съ растянутымъ до нельзя монологомъ—*ребячествомъ*.

Но развѣ не на то же самое ребячество современнаго „бытового“ театра указываютъ въ наши дни его критики?.. „Никогда нельзя повѣрить, пишетъ Вс. Мейерхольдъ, бывшій режиссеръ театра Коммиссаржевской, что это вѣтеръ качаетъ гирлянду въ первой картинѣ *Юлія Цезаря*, а не рука рабочаго, потому-что плащи на дѣйствующихъ лицахъ не качаются. Дѣйствующія лица во 2 актѣ „Вишневаго сада“ ходятъ по „настоящимъ“ оврагамъ, мостамъ, около „настоящей“ часовенки; а съ неба свѣшиваются два большихъ куска выкрашеннаго въ голубой цвѣтъ холста съ тюлевыми оборочками, висколько не похожими ни на небо, ни на облака.

¹⁾ Ibid.

Пушкay холмы на полѣ бигвы построены такъ, что кажутся къ горизонту постепенно уменьшающимися, но почему не уменьшаются дѣйствующія лица, которыя удаляются отъ насъ въ томъ же направленіи, какъ и холмы?.. Настоящее дерево рядомъ съ нарисованнымъ кажется грубымъ и неестественнымъ, ибо оно вноситъ дисгармонію своими тремя измѣреніями рядомъ съ живописью, имѣющей лишь два измѣренія...¹⁾ „Изображая ночь, ни одинъ театръ еще не рѣшился оставить сцену въ полномъ, настоящемъ мракѣ. Точно также всѣ театры продолжаютъ заботиться, чтобы въ зрительной залѣ было слышно все, что говорится на сценѣ, хотя бы говорилось оно шопотомъ... Когда изображается дождь, забываютъ устроить ручьи дождевой воды и оставляютъ актеровъ въ сухой одеждѣ: изображая закатъ, позволяютъ тѣнямъ отъ вещей и людей падать въ противоположную отъ рамы сторону, прямо по направленію къ солнцу, и т. д.“²⁾ Однимъ словомъ, „на каждомъ шагу отдѣльныя реалистическія подробности постановки оказываются несогласованными съ другими“, и реалистическій театръ „обращая вниманіе на частности, оставляетъ нетронутыми основныя сценическія условности“³⁾.

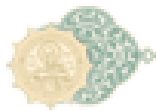
А вѣдь дѣло такъ просто и вопросъ разрѣшенъ еще Пушкинымъ. „Самая сущность драматическаго искусства исключаетъ правдоподобіе“, ибо всякое искусство—„вымыселъ и ничего съ прозаической истиной жизни общаго не имѣетъ“. „Искусство, говоритъ Гюйо, это сонъ человѣческаго идеала, замкнутого въ твердомъ камнѣ или на полотнѣ, откуда никогда не встать ему и не пойти“⁴⁾.

¹⁾ Театръ, 148.

²⁾ Театръ, 247 (статья В. Брюсова).

³⁾ Ibid.

⁴⁾ Зад. совр. эстет. 30.



Онъ правъ: „глубокій смыслъ, быть можетъ и не со-
знанный написавшимъ, имѣетъ надпись поэта“ подъ статуей
„Ночи“ на гробницѣ Медичи:

„Grato mi è il sonno, e più l'esser di sasso;
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran ventura,
Però non mi destar; deh parla basso!“—

„Сладко спать, а еще слаще окаменѣть, пока длятся
нищета и позоръ. Не видѣть, не слышать — мое великое
счастье. Не буди же меня: говори тише!..“

Если искусство чуждо дѣйствительности, то не менѣе
чуждо оно и морали, потому что требованія, предъявляемыя
ему моралью, есть замаскированное требованіе пользы. И
Пушкинъ, который дорожилъ искусствомъ, какъ таковымъ,
не могъ, конечно, иначе отнестись къ этимъ требованіямъ,
какъ отрицательно.

Мы уже знаемъ изъ предыдущаго, какъ отозвался онъ
о своихъ „стыдливыхъ критикахъ“, „столь щекотливыхъ на
счетъ благопристойности“ и смѣшивавшихъ нравственность
съ нравоученіемъ ¹⁾. При появленіи „Вечеровъ на хуторѣ“
Гоголя, онъ заранѣе предугадалъ, что эти господа, его са-
мого обвинявшіе въ „безнравственности“ и „безбожіи“, а
его героевъ—въ „уголовныхъ преступленіяхъ“, „по своему
обыкновенію нападутъ на неприличіе его выраженій, на
дурной тонъ и проч.“, въ чемъ и не ошибся. Не менѣе
вѣрно опредѣлялъ Пушкинъ и впечатлѣніе „средней публики“
отъ Мольеровскаго „Донъ-Жуана“, предсказавъ, что „въ
этомъ типѣ, принадлежащемъ великому вѣку, типѣ разврат-
наго прожигателя жизни и въ то же время скептика и воль-
нодумца... она увидитъ обыкновеннаго женолюбца и гуляку“
(Записки Смирновой). Даже глубокая религіозность и отри-

¹⁾ См. выше: стр. 82—83.



цательное отношеніе къ Вольтеру вообще — не помѣшали ему стать на совершенно объективную точку зрѣнія въ вопросѣ объ отношенія искусства къ морали. „И онъ однажды, говоритъ Пушкинъ о Вольтерѣ, въ своей старости, *становится истиннымъ поэтомъ*, когда весь его разрушительный гений со всею свободой излился въ циничной поэмѣ, гдѣ всѣ высокія чувства, драгоцѣнные человѣчеству, были принесены въ жертву демону смѣха и пропіи“ („Мысли на дорогѣ“). Самымъ высшимъ неприличіемъ въ глазахъ Пушкина, какъ поэта и эстетика, было не условное неприличіе сюжета, а „неприличіе шутить надъ искусствомъ“ (статья о Гнѣдичѣ).

Современная эстетика въ рѣшеніи вопроса объ отношеніи искусства къ морали не пошла дальше Пушкина. Считалось съ тѣмъ, что „для мыслящихъ людей нашего времени въ нравственныхъ вопросахъ есть много спорнаго и неяснаго“ и вслѣдъ за Пушкинымъ, полагая, что „нельзя судить о литературѣ съ точки зрѣнія восемнадцатилѣтней дѣвицы или только-что вступающаго въ жизнь студента“¹⁾, — она не можетъ отказать „тому или иному направленію или отдѣльному произведенію въ художественномъ значеніи только за то, что оно оказываетъ вредное нравственное воздѣйствіе“²⁾.

Но—что особенно важно — опять-таки вслѣдъ за Пушкинымъ, полагая, что нельзя „судить о литературѣ, какъ о политической экономіи, о политической экономіи, какъ о музыкѣ“³⁾, и основываясь только „на любви къ искусству“⁴⁾, эстетика, какъ таковая, даже вовсе отказывается при рѣшеніи вопросовъ искусства становиться на какую бы то ни

¹⁾ Фолькельтъ. Op. cit. 10.

²⁾ Ibid. 7.

³⁾ V, 56.

⁴⁾ V, 153.

было точку зрѣнія, кромѣ точки зрѣнія чисто эстетической. Въ частности, стоя на стражѣ своихъ интересовъ, она отказывается категорически сдвинуться на точку зрѣнія морали и при рѣшеніи вопроса объ отношеніи искусства къ этой послѣдней защищаетъ свою позицію отъ всякихъ посягательствъ со стороны. Пусть этика оберегаетъ нравственность отъ „вреднаго“ вліянія произведеній искусства — это ея дѣло: эстетика будетъ оберегать искусство отъ тлетворнаго вліянія морали!.. Вотъ что читаемъ объ этомъ у современной шведской писательницы Элленъ Кей: „Теперь говорить и писать много о „цѣляхъ искусства“, какъ будто цѣль его можетъ *быть* или *стать* чѣмъ-нибудь инымъ, нежели искусствомъ; подобно тому, какъ цѣль дерева быть деревомъ, а не совѣтоваться съ цвѣтами или съ птицами о томъ, какъ ему расти и развиваться. Искусство существуетъ ради самого себя, совершенно такъ же, какъ другія проявленія человѣческой жизни. Пока человѣкъ не видитъ этого, онъ не имѣетъ никакихъ основаній говорить объ искусствѣ. Напротивъ, если принять искусство какъ одно изъ проявленій жизни, имѣющее, какъ и всякая другая жизнь, право развиваться согласно законамъ и силамъ своего собственнаго существа, то нельзя примѣнять къ нему точку зрѣнія, чуждую ему. Такой чуждой точкой зрѣнія является, между прочимъ, оцѣнка искусства узко-моральная или поучительная. Всѣ согласны, что нужно знать работу, чтобы имѣть право сужденія о ней. Никто не захочетъ стать предметомъ насмѣшекъ, разсуждая о чемъ-нибудь и не имѣя о томъ никакого представленія. А между тѣмъ всякій свободно и смѣло судить объ искусствѣ, объ этой тончайшей, труднѣйшей изъ работъ, объ этомъ самомъ сложномъ, самомъ чудесномъ проявленіи человѣческой культуры. Всякій говоритъ самоуверенно о литературѣ, о музыкѣ, о живописи и ваяніи. Вопросы красоты и нравственности рѣшаются

съ такую увѣренность, которую можно было бы назвать трогательною, если бы она не была столь возмутительною!..“¹⁾.

Итакъ, стоя исключительно на стражѣ интересовъ искусства, современная эстетика не можетъ одобрить произведеній, остающихся „межеумками между художественными созданіями и нравственно-проповѣдническими сочиненіями“, или „художественными суррогатами нравственной и религіозной проповѣди“²⁾, ибо вызываемая ими „слишкомъ опредѣленные и рѣзкія нравственные побужденія влечутъ за собой весь тяжкій, длинный хвостъ нашей личности, который не можетъ не разрушить художественнаго созерцанія“³⁾.

Но если Фолькельтъ еще колеблется между эстетикой и моралью, попадая, благодаря этому, въ „эстетическую антиномію“, то совершенно просто и ясно, подобно Пушкину, рѣшаетъ этотъ вопросъ Гроссъ. „Многіе, говоритъ онъ, очень охотно желали бы прямо или косвенно подчинить искусство морали. Прямо — выставяя мораль съ ея завітами властелиномъ надъ искусствомъ; косвенно — пытаюсь представить дѣло въ такомъ видѣ, будто искусство въ концѣ концовъ уже само по себѣ гармонизируетъ съ моралью. Для этой цѣли притягиваютъ извѣстную, но уже немного потертую и забытую троицу—*истину, добро и красоту*,—которая, главнымъ образомъ, вѣроятно, обязана своею популярностію нѣкоторому ритмическому благозвучію, а также неопредѣленности этихъ понятій, предоставляющей просторъ назидательнымъ разглагольствованіямъ на эту тему“⁴⁾. Между тѣмъ, „искусство вовсе не объ охраненіи нравствен-

¹⁾ „Искусство и народъ“. В. Воец. № 3, 1908.

²⁾ Фолькельтъ. *Op. cit.* 37.

³⁾ *Ibid.* 29.

⁴⁾ Введеніе въ эст. 56.

ности должно заботиться, а объ охраненіи эстетической видимости... Оскорбляетъ-ли оно нравственность, или же льститъ ей—это не имѣетъ никакого значенія; важно только, выдвигаетъ-ли оно вообще тѣмъ или инымъ способомъ слишкомъ сильно на первый планъ моральныя интересы. Этимъ объясняется большаѧ, но все же не безграничная свобода искусства. Оно можетъ привлечь въ свою область все человеческое и воспользоваться имъ *для своихъ чисто эстетическихъ потребностей*, но все не эстетическое должно занимать лишь подчиненное положеніе. Чѣмъ большее преобладаніе получаютъ въ эстетическія тенденціи, тѣмъ слабѣе становится эстетическое наслажденіе¹⁾. Любопытно все-го то, что даже, если можно такъ выразиться, социалисты-эстетики нашихъ дней (конечно, не изъ чувства послѣдовательности!) рѣшительно отвергаютъ „жалкую цѣль“ — поучать, морализировать, преслѣдуемую такъ называемыми *pièces à thèse* на сценѣ современнаго театра. „Театръ, по словамъ Луначарскаго, становится не то отдѣленіемъ приказа общественнаго призрѣнія, не то канцеляріей для подготовки законопроектвъ, и моральныя истины его до того ничтожны, что краснѣешь, сознавая, что для доказательства преступности тасканія платковъ изъ кармана ближняго или изнасилованія бѣдныхъ дѣвушекъ — надо и можно писать 4 акта ловко сшитой драматической канители“. Не дай Богъ, восклицаетъ онъ, если по этому же пути пошелъ бы и „революціонный театръ“, это воплощенное *contradictio in adjective*, которое мечтаетъ создать въ будущемъ этотъ эстетикъ-юмористъ. „Не дай Богъ, если кому либо захочется констатировать въ пяти актахъ преимущество короткаго рабочаго дня или даже свободы слова и печати“²⁾. Говорить-ли о

1) Ibid. 57.

2) Книга о новомъ театрѣ, 31.



томъ, какъ далеко такой „эстетикъ“, не утруждающей себя излишней логической послѣдовательностью,—до простыхъ и ясныхъ, неразрывно связанныхъ между собою, положеній Пушкина.—Искусство — есть искусство, а не „педагогическое занятіе“; оно чуждо всякой пользы — и цѣль его — „идеаль, а не правоученіе“.

Переходя къ вопросу о взаимоотношеніи между содержаніемъ и формой въ произведеніяхъ художественнаго творчества, мы и тутъ видимъ свойственный Пушкину широту взгляда и глубокую проникновенность. Страннымъ образомъ великій „художникъ-реалистъ“ первой половины XIX вѣка въ своемъ отношеніи къ этому вопросу совпалъ съ современными теченіями въ искусствѣ, получившими теоретическое обоснованіе въ эстетикѣ нашихъ дней. Мы уже знаемъ ¹⁾, что „форма“ въ глазахъ Пушкина-теоретика никогда не была *случайнымъ* выраженіемъ идеи художника, простымъ его *капризомъ*: напротивъ, для него это нѣчто *органически* связанное, неотъемлемо-присущее той эстетической идеѣ, воплощеніемъ которой она служитъ; не произволь, а необходимость заставляетъ художника выбирать ту, а не иную форму. И такъ какъ послѣдняя является отнюдь не тѣмъ-то даннымъ заранее, а наоборотъ—тѣмъ искомымъ, тѣмъ *х'омъ*, который надлежитъ еще найти, то и понятно, почему Пушкинъ „высшею смѣлостью“ въ художникѣ призналъ „смѣлость воображенія“ и „смѣлость выраженій“. Если эта „смѣлость“ доводитъ художника даже до „безсмыслия“, какъ у Мильтона, то эта „безсмыслица“, какъ происходящая „отъ полноты мыслей и чувствъ и недостатка словъ для ихъ выраженія“, — вполне естественна и даже желательна въ искусствѣ. Она—залогъ движенія впередъ и неизбежный спутникъ того творческаго исканія, которое

¹⁾ См. выше: стр. 116—120; 127—130.

можетъ, конечно, привести къ ошибкамъ, но безъ котораго нѣтъ и не можетъ быть истинно-художественнаго творчества. „Смѣлость выраженій“, т. е. формы, по Пушкину, есть лишь внѣшній показатель другой, внутренней смѣлости — „смѣлости воображенія“, т. е. идеи. Пусть же, говоритъ великій художникъ-индивидуалистъ, будетъ даже „безсмыслица“, — лишь бы не было прозы!..

Современная эстетика и здѣсь подтверждаетъ выводы Пушкина. „Эстетическое искусство, говоритъ г. Анничковъ, можетъ быть только строго-индивидуальнымъ, ибо вся сила его „въ *идеи*, единственно принадлежащей лишь нашему узко-духовному, мыслящему по своему *я*. И идея-то, составляя главное содержаніе формы, и обуславливаетъ ея обновленіе. Напряженіе идей, ихъ возникновеніе, хотя и смутное — таково назначеніе современной поэзіи, и съ другой стороны — тоже хотя бы смутное напряженіе идей и ведетъ къ созданію поэтическихъ формъ, опредѣляя ихъ и создавая ихъ еще небывалыя, новыя разновидности“ ¹⁾.

Выводы отсюда очевидны. Если безъ *идеи* невозможно обновленіе формы искусства, то закономѣрное вымѣрзаніе старыхъ формъ нашей поэзіи, какъ и всякаго искусства вообще, послѣ того, какъ прекратилось дѣйствіе ея идеи, — неизбежно. Задача новой поэзіи — исканіе и созданіе новой общественной среды. Симптомами появленія у насъ такой новой поэзіи — несмѣлны. Какъ всякое новшество, оно сопровождается различными уродливыми явленіями, но эти явленія преходящи. Люди старой школы, обреченной на вымираніе, указываютъ, правда, на „вещественность“, „выдуманность“, „искусственность“ и т. п. образцы, выраженій и символы новой поэзіи. Но старое никогда не понимало и никогда не пойметъ новаго. Это — законъ

¹⁾ Вес. пѣснь. 377—378.

исторіи. Оно охотно забываетъ, что когда-то оно само было новымъ по отношенію къ другому старому, причемъ его появленіе на свѣтъ было встрѣчено этимъ послѣднимъ такъ же враждебно и такими же упреками. Такъ былъ встрѣченъ въ свое время Пушкинъ...

Но тутъ есть и другая сторона. Мысли Пушкина о „смѣлости воображенія“ и „смѣлости выраженій“ ставятъ насъ лицомъ къ лицу съ проклятымъ вопросомъ современной эстетики о границахъ индивидуализма въ искусствѣ,—вопросомъ, сдѣлавшимся особенно жгучимъ со дня появленія знаменитой статьи другого русскаго гения Льва Толстого. И кто не скажетъ, насколько глубже и серьезнѣе великаго писателя разрѣшилъ этотъ больной вопросъ Пушкинъ, здравый умъ котораго никогда не былъ затемненъ чувствами и побужденіями, которыя сами по себѣ очень гуманны и благородны, но сообщили узкій, односторонній взглядъ на міръ его великому собрату, лишивъ его той широты и объективности созерцанія, которая была присуща ему, какъ гениальному художнику. „Толстой говоритъ великую истину, утверждая, что искусство образуетъ связь между людьми—пишетъ Эдленъ Кей. Но онъ глубоко неправъ, когда думаетъ, что предметомъ искусства должно быть узкое изображеніе самыхъ общихъ чувствъ и выраженіе ихъ самыми простыми способами... Часто случается, что невѣжественная толпа не только не въ состояніи оцѣнить истинное въ искусствѣ. Необразованный человѣкъ предпочтетъ грубую раскрашенную картину доступнаго и трогательнаго содержанія тонкому снимку съ великаго произведенія, ему непонятнаго. Въ нашемъ музеѣ сотни стоятъ передъ картиной *Замерзшій мальчикъ лопать* и одинъ стоитъ передъ картиной Рембрандта *Клавдій*: слабое произведеніе привлекаетъ и трогаетъ своимъ общедоступнымъ содержаніемъ и мало кто постигаетъ великую душу художника въ неповыяной темѣ. По Толстому выходитъ, что *Мальчикъ-ло-*

каръ выше Рембрандта! Вѣдь ему удается въ общей симпатіи соединить гораздо большее число людей и притомъ въ чувствѣ истинно христіанскомъ: въ состраданіи. Подобные примѣры можно привести во множествѣ. Они докажутъ намъ только одно: одинаково неразумно считать мѣриломъ искусства неразвитой вкусъ толпы и требовать отъ искусства, чтобы оно оставалось на ребяческой, несложной ступени развитія. Искусство должно слѣдовать общимъ законамъ всякой жизни: отъ простаго, однороднаго, несложнаго оно должно подниматься къ многообразному и сложному. Всякое требованіе, чтобы искусство сдѣлалось *народнымъ*,—еслибъ это было выполнимо,—повело бы къ упадку искусства.. Великое искусство въ самой своей сущности никогда не бываетъ *общимъ*. наоборотъ, въ высочайшей степени обо-бленнымъ: оно индивидуально и оригинально.

Въ началѣ оно всегда бываетъ предметомъ насмѣшки. Но искусство, которое теперь именуется общедоступнымъ и естественнымъ, стало такимъ только въ силу привычки. Черезъ пятьдесятъ лѣтъ наше новое искусство, про которое теперь кричатъ, что оно ненародно и непонятно, станетъ привычнымъ, и его будутъ ставить въ примѣръ тому будущему, тоже венародному и непонятному искусству“ ¹⁾

Что это такъ, это особенно сказывается во враждебномъ отношеніи сторонниковъ стараго, якобы общепонятнаго искусства къ новому *символизму*. Можно сказать, что въ извѣстномъ отношеніи художественный символизмъ періодически претерпѣваетъ эволюцію первобытнаго. Краски, когда-то яркія, стираются, и художественный символизмъ, подобно послѣднему, становится наивно однообразнымъ, въ немъ является извѣстная традиціонность и затверженность, которая со временемъ пріобрѣтаетъ характеръ общеобяза-

¹⁾ Иск и народъ. Вѣстникъ Восп. 1908, № 3, 40—41.

тельного закона. И вотъ, когда на смѣну является новое искусство съ его новыми формами, ищущій символизмъ его кажется непонятнымъ, дѣланымъ, искусственнымъ, — пока не войдетъ въ жизнь въ качествѣ полноправнаго члена, пока такъ сказать, не будетъ „локализованъ“. Не то же ли мы наблюдаемъ въ процессѣ созданія и распространенія *новыхъ словъ*? Съ новымъ понятіемъ, или только предчувствіемъ его, неизбѣжно является новое слово, которое сначала *можетъ и должно быть непонятнымъ* для массы. Его необходимость — залогъ его жизненности. Все это говоритъ намъ, что народившееся новое искусство съ его новыми формами жизненно и жизнеспособно. Будущее принадлежитъ ему.

Наконецъ, обращаясь къ важнѣйшимъ вопросамъ психологіи художественнаго творчества — вопросамъ, которыхъ, по скольку они нашли освѣщеніе у Пушкина, было необходимо коснуться уже раньше ¹⁾, приходится еще разъ убѣдиться, что великій гений поэзии и здѣсь своимъ проникновеннымъ умомъ подсмотрѣлъ сквозь завѣсу будущаго тѣ законы, что впоследствии были провозглашены другими, какъ новооткрытыя истины. Мы видѣли, какъ рисовалъ себѣ Пушкинъ процессъ художественнаго творчества, какъ обстоятельно формулировалъ онъ свое опредѣленіе „вдохновенія“, какую важную роль отводитъ онъ при этомъ *сознательному, спокойному созерцанію*, какъ необходимому условію того, что онъ называлъ *продолжительностью, постоянствомъ* творческаго процесса. Если даже оставить въ сторонѣ частности и остановить вниманіе лишь на существенномъ, то и тогда глубила мысли и тонкая наблюдательность Пушкина, при сопоставленіи съ данными, добытыми современной эстетикой, покажутся намъ удивительными. Современная, пси-

¹⁾ См. выше: стр. 110—115.



психологическая эстетика, т. е. наука объ эстетическомъ сознаніи (а не о красотѣ и искусствѣ), признаетъ, что эстетическое наслажденіе, вызывающее „безцѣльную цѣлесообразность“, какъ особое состояніе сознанія, основывается на способности „симпатическаго или сочувственнаго переживанія“ воспринимаемыхъ явленій, будь то душевныя состоянія, характеры или даже чистыя формы т. е. сочетанія линий, красокъ и звуковъ. Съ своей стороны „симпатическое переживаніе“ психологически обуславливается наличностью произвольнаго вниманія, сосредоточеннаго на произведеніяхъ природы или искусства. „Нужно пробужденіе сознанія и воли, чтобы породить настоящее эстетическое чувство“, говоритъ Гюйо ¹⁾. „Художественное наслажденіе, комментируетъ его г. Аничковъ, невозможно безъ созерцанія, т. е. безъ *вполнѣ сознательнаго* и интенсивнаго сосредоточенія на произведеніяхъ природы или искусства“ ²⁾, и всякій разъ, когда мы воспринимаемъ эти послѣднія „безъ участія нашего сознанія“,—въ насъ возникаетъ не эстетическое впечатлѣніе, не „симпатическое переживаніе“, а самая эмоція, какъ таковая ³⁾. Тоже самое говоритъ и Гроосъ: „*сознаніе, сосредоточенное* на выдѣленіи видимости, находится на эстетической точкѣ зрѣнія“ ⁴⁾. Вотъ почему художникъ „тотчасъ теряетъ возможность художественно работать, какъ только его *сознаніе* оторвано отъ выдѣленія видимости какою-нибудь постороннею тенденціею или возбужденіемъ, склонностью или отвращеніемъ. Предметъ природы остался при этомъ тотъ же, что и до того,—онъ, какъ и прежде, налицо; но эстетическая видимость разрушена, а съ нею вмѣстѣ исчезаетъ

¹⁾ Иск. съ точки зрѣнія социологіи, 42.

²⁾ Op. cit. 325.

³⁾ Ib. 331.

⁴⁾ Введ. въ эст. 34.



и то сокровенное, которое художникъ намѣревался съ помощью своего подражанія вывести наружу“¹⁾.

Меня, быть можетъ, упрекнутъ въ чрезмѣрномъ проувеличеніи значенія наблюденій Пушкина, но я долженъ сказать, что приведенная выше замѣтка его о вдохновеніи и восторгѣ²⁾ настолько глубока и серьезна, что понять ее безъ данныхъ современной эстетики и психологіи творчества чрезвычайно трудно. Люди, которые думаютъ, что понимать мысли Пушкина легко, заблуждаются: или они совсѣмъ ихъ не знаютъ (а не знаютъ потому, что мало имъ интересуются), или слишкомъ ихъ упрощаютъ. Въ самомъ дѣлѣ, что означаютъ, напримѣръ, слова, что „вдохновение предполагаетъ силы ума, располагающаго частями въ отношеніи къ цѣлому?“ Какъ понимать „продолжительность“, „постоянство“ вдохновенія? И какъ можетъ оно быть „продолжительнымъ“ и „постояннымъ“? Почему „вдохновение есть расположеніе души къ живѣйшему принятію впечатлѣній и соображенію понятій, слѣдственно объясненію оныхъ“? Все это вопросы далеко не столь простые, какъ можетъ показаться съ перваго взгляда!.. Для объясненія всего этого я считаю необходимымъ обратиться къ Джемсу, который, конечно, не предвидѣлъ, какіе цѣнные выводы для психологіи творчества могутъ быть сдѣланы изъ его разсужденій.

„Всякій опредѣленный образъ въ нашемъ сознаніи, говоритъ онъ въ главѣ о „потокѣ сознанія“, погруженъ въ массу свободной, текущей вокругъ него „воды“ и замираетъ въ ней. Съ нимъ связано сознаніе *всѣхъ окружающихъ отношеній какъ близкихъ, такъ и отдаленныхъ, замирающее эхотъхъ мотивовъ, по которымъ возникъ данный образъ, и зарождающееся сознаніе тѣхъ результатовъ, къ которымъ онъ поведетъ*

¹⁾ Ib. 44.

²⁾ См. выше: стр. 111.

Значеніе, цѣнность образа всецѣло заключается въ этомъ дополненіи, въ этой полутѣни окружающихъ и сопровождающихъ его элементовъ мысли, или лучше сказать, эта полутѣнь составляетъ съ даннымъ образомъ одно цѣлое.— она плоть отъ плоти его и кость отъ кости его; оставляя, правда, самый образъ тѣмъ-же, чѣмъ онъ былъ прежде, она сообщаетъ ему новое значеніе и свѣжую окраску“¹⁾.

„Сознание этихъ отношеній, сопровождающее въ видѣ деталей данный образъ“, Джемсъ называетъ „психическими обертонами“²⁾.

И вотъ, возвращаясь къ Пушкину, и прежде всего съ удивленіемъ долженъ констатировать, что „силы ума, располагающаго частями въ отношеніи къ цѣлому“, это и есть какъ разъ „сознание отношеній, сопровождающее въ видѣ деталей данный образъ“, т. е. психическіе обертоны, ибо это только два до нельзя сходныхъ опредѣленія одного и того же состоянія сознанія. Итакъ, если Пушкинъ, въ квалификаціи вдохновенія, далъ намъ уравненіе съ двумя неизвѣстными, то, сдѣлавъ подстановку значенія одного изъ нихъ съ помощью Джемса, мы приходимъ къ слѣдующему рѣшенію: *вдохновеніе предполагаетъ наличность психическихъ обертоновъ, т. е. какъ замирающее эго — сознание тѣхъ мотивовъ, по которымъ возникъ данный образъ, такъ и зарождающееся сознание тѣхъ результатовъ, къ которымъ онъ поведетъ*. Такимъ-то образомъ перекидывается мостъ черезъ ту „массу свободной, текущей вокругъ воды“, въ которую, по образному выраженію Джемса, погруженъ всякій въ нашемъ сознаніи опредѣленный образъ и въ которой онъ замираетъ. Вѣдь только существованіемъ этого моста и можно объяснить продолжи-

¹⁾ Психологія, 125.

²⁾ На эту главу „Психологіи“ Джемса вниманіе мое обратилъ мой ученикъ по Сиб. гимназіи К. Мая, студентъ Спб. университета, С. М. Боткинъ.

тѣлность, постоянство или, скажемъ лучше, непрерывность вдохновенія, о которомъ говоритъ Пушкинъ. А то, что Пушкинъ называетъ „*планомъ*“ въ художественномъ произведеніи, т. е. „соразмѣрность и сообразность“ „частей въ отношеніи къ цѣлому“ есть, конечно, ни что иное, какъ лишь внѣшнее проявленіе „психическихъ обертоновъ“. Психическіе обертоны—чтобы отлѣять ихъ специфическій характеръ, я сказать бы лучше, измѣняя нѣсколько терминологію Джомса, *эстетическіе обертоны*—принадлежность субъекта творчества, планъ—столь же необходимая принадлежность объекта творчества: это какъ бы проекція перваго во второмъ. Вотъ потому-то Пушкинъ и цѣнилъ такъ высоко въ художественномъ произведеніи „планъ“ и отсутствіе его считалъ самымъ большимъ его недостаткомъ.

Но это еще не все. Если наличность психическихъ или лучше эстетическихъ обертоновъ объясняетъ намъ *потенціальную* непрерывность вдохновенія, то почему оно непрерывно *de facto*? Иными словами: что заставляетъ снова и снова выплывать на поверхность воды заморшіе было въ ней образы въ сознаніи художника?..

Анализируемая замѣтка Пушкина этого намъ не объясняетъ. „Вдохновеніе, говоритъ она, есть *расположеніе души* къ живѣйшему принятію впечатлѣній и соображенію понятій, слѣдственно объясненію оныхъ“. Но что вызываетъ это *расположеніе души*? Не является же оно безъ причины!.. Въ „Египетскихъ ночахъ“, какъ мы уже видѣли, Чарскій-Пушкинъ говоритъ о какомъ-то „*безпокойствѣ*“, которое предшествуетъ вдохновенію“. Выходитъ, что этому „расположенію души, какъ особому состоянію сознанія, и предшествуетъ какое-то безпокойство. Какого рода это „безпокойство“—мы и на этотъ вопросъ не находимъ отвѣта у Пушкина. Болѣе подробно весь процессъ творчества представленъ поэтомъ въ извѣстной строфѣ стихотворенія „Осень“:

„И забываю міръ, и въ сладкой тишинѣ
Я сладко усыпленъ моимъ воображеніемъ,



И пробуждается поэзія во мнѣ:
Душа стѣсняется лирическимъ волненіемъ,
Трепещетъ и звучитъ, и ищетъ, какъ во снѣ,
Излиться наконецъ свободнымъ проявленіемъ,
И тутъ ко мнѣ идетъ незримый рой гостей,
Знакомцы давніе, плоды мечты моей.
И мысли въ головѣ волнуются въ отвагѣ,
И рифмы легкія на встрѣчу имъ бѣгутъ,
И пальцы просятся къ перу, перо къ бумагѣ,
Минута—и стихи свободно потекутъ“...

Здѣсь это *безпокойство*, предшествующее вдохновенію, называется *лирическимъ волненіемъ*, которое „стѣсняетъ душу“. Проф. Овсяннико-Куликовскій полагаетъ, что это лирическое волненіе и есть вдохновеніе ¹⁾. Но вѣдь Пушкинъ прямо говоритъ, что вдохновенію сопутствуетъ *спокойствіе*, „необходимое условіе прекраснаго“, а *безпокойство*, напротивъ, ему предшествуетъ. Это ясно и изъ того также, что вдохновеніе Пушкинъ называетъ „*расположеніемъ души*“; тогда какъ „лирическое волненіе ее стѣсняетъ“. Очевидно, что самый процессъ творчества представляется у Пушкина нѣсколько иначе, чѣмъ понимаетъ его проф. Овсяннико-Куликовскій. Онъ правъ, что вдохновеніе, „обычно развивающееся вмѣстѣ съ *содержаніемъ* мысли и чувства, перѣдко можетъ предвѣщать его“, и „какъ форма, данная заранѣе, наполняется *содержаніемъ* и, по мѣрѣ развитія этого послѣдняго, само идетъ *crescendo*“ ²⁾. Но все это относится именно къ *вдохновенію*, какъ извѣстному *расположенію души* (которое и есть форма), а не къ „лирическому волненію“: отождествлять ихъ нельзя, ибо, по мысли Пушкина, одно изъ нихъ предшествуетъ другому,—„лирическое волненіе“ есть „смятеніе“, „безпо-

¹⁾ „Вопросы теоріи и псих. творч.“, 33.

²⁾ Ibid.

койство“: „вдохновеніе“, наоборотъ, приводитъ къ „спокойствію“.

Самое „безпокойство“ или-что то же „лирическое волненье“ выражается, очевидно, въ томъ, что душа, по выраженію Пушкина,

„Трепещеть и *звучитъ* ¹⁾“, и *ищетъ, какъ во снѣ*,

Излиться, наконецъ, свободнымъ проявленіемъ, послѣ чего, какъ результатъ этого тревожнаго исканія, и является собственно самое вдохновеніе, самый актъ творчества, свободный и спокойный. Все это удивительно точныя выраженія. Вѣдь и Шиллеръ, психологическимъ наблюденіемъ котораго надъ процессомъ творчества такъ гениально воспользовался для своихъ выводовъ о „Происхожденіи трагедіи“ Ницше, также „утверждаетъ, что состояніе, предшествующее акту поэтического творчества, является у него не рядомъ проходящихъ у него передъ глазами образовъ вмѣстѣ со стоящими между собою въ причинной связи мыслями, но скорѣе какимъ-то *музыкальнымъ настроеніемъ*“ ²⁾. „Ощущеніе это бываетъ у меня вначалѣ безъ всякаго опредѣленнаго предмета; этотъ послѣдній является уже позже. Когда проходитъ у меня извѣстное музыкальное настроеніе духа, то вслѣдъ за нимъ является уже и поэтическая идея“.

Этого мало. Душа, говоритъ Пушкинъ, „ищетъ, какъ во снѣ, излиться наконецъ свободнымъ проявленіемъ“. Это „исканіе проявленія“ души художника, мнѣ кажется, аналогично тому душевному состоянію,—которое, по словамъ Джемса, мы переживаемъ, *имѣя намѣреніе что-нибудь сказать*. Это, говоритъ онъ, „вполнѣ опредѣленное намѣреніе, отличающееся отъ всѣхъ другихъ, совершенно особенное состояніе сознанія“, но въ то же время *въ него не входитъ почти*

¹⁾ „И *звуковъ и смятенія полнъ*“ (Поэтъ).

²⁾ 64.



никакихъ определенныхъ чувственныхъ образовъ словесныхъ и предметныхъ“¹⁾ Джемсъ характеризуетъ это состояніе сознанія какъ „предварительныя схемы мысли, не облеченныя въ слова“, и это какъ разъ соответствуетъ тому процессу въ душѣ художника, который предшествуетъ акту творчества, когда онъ еще „не знаетъ самъ что будетъ пѣть, но пѣснь въ душѣ ужъ зрѣть“ (Фетъ). Самый процессъ подыскиванія отдѣльныхъ (хотя еще смутныхъ) образовъ и ихъ выраженій подобенъ тому состоянію сознанія, когда мы припоминаемъ забытое имя: мы ощущаемъ, по мнѣнію Джемса, какой-то *пробѣлъ*, какое-то *чувство недостатка*, но „*пробѣлъ этотъ ощущается весьма активнымъ образомъ*“ и „такое ощущеніе недостатка псецѣло отличается отъ недостатка ощущенія“, ибо „это въполнѣ интенсивное ощущеніе“²⁾. „Непріятное чувство безсилія“, ощущаемое нами при тщетныхъ попыткахъ припомнить забытое имя и такимъ образомъ заполнить пробѣлъ, и есть то „безпокойство“, то „лирическое волненіе“, которое испытываетъ художникъ въ поискахъ нужныхъ ему образовъ и ихъ выраженій. Правда, всякій такой пробѣлъ отъ какого-либо образа, подобно пробѣлу отъ слова, „можетъ быть охарактеризованъ лишь *полнымъ отсутствіемъ содержанія*“³⁾; тѣмъ не менѣе, когда образъ или форма, наконецъ, найдены, художникъ ясно сознаетъ, что это именно тотъ самый образъ, та самая форма, которыхъ онъ искалъ. Теперь—онъ удовлетворенъ, „безпокойство“ его кончилось; онъ попалъ на то, что ему нужно, и потому душа его испытываетъ радостное спокойствіе, изливаясь, наконецъ, свободнымъ проявленіемъ и созерцая наплывнувшіе образы. Эта радость и есть *вдохновеніе*, какъ „расположеніе души къ живѣйшему принятію впечатлѣній и со-

¹⁾ Психологія. 124.

²⁾ Ib. 123.

³⁾ Ib.

ображенію понятій, слѣдственно объясненію оныхъ“. Тутъ то и начинается самый актъ творчества, ибо душа получила уже къ нему „расположеніе“, приобрѣла способность „симпатическаго переживанія“ ¹⁾. Вдохновеніе, стало быть—я подчеркиваю это еще разъ—по описанію Пушкина, есть душевное состояніе вполне *сознательное*. Это и подтверждаетъ Гюйо, когда говоритъ, что „произведеніе искусства, собственно говоря, далеко не будучи простой игрой, обозначаетъ моментъ, когда игра становится работой т. е. регулированіемъ произвольной дѣятельности съ цѣлью произведенія внѣшняго или внутренняго результата“ ²⁾. Но тутъ возникаетъ слѣдующій интересный вопросъ. Если вдохновеніе есть актъ вполне сознательный, то какъ совмѣстить это съ тѣмъ, что тотъ же Пушкинъ характеризуетъ его какъ усыпленіе, какъ сонъ? —

„Я сладко *усыпленъ* моимъ воображеніемъ...

Душа .. звучитъ и шепчетъ какъ *во снѣ*“...

Это показаніе тѣмъ болѣе любопытно, что, въ концепціи Ницше, музыка, какъ особое настроеніе, предваряющее актъ творчества, затѣмъ „какъ будто бы въ какомъ то символическомъ изображеніи, видимомъ *во снѣ и подъ вліяніемъ сна*“ является художнику въ видимыхъ образахъ ³⁾. А, согласно тому же Гюйо и Гроссу, „творить для художника значитъ просто *президъ на яву*“ ⁴⁾, „*видитъ сны на яву*“ ⁵⁾.

Всѣ эти выраженія стануть понятны, если вспомнимъ, что самый актъ творчества и эстетическое созерцаніе вообще возможны лишь при условіи „забвенія міра“, такъ что „усыпленіе“, состояніе „сна“ от-

¹⁾ См. описаніе всего процесса творчества у Гончарова въ „Лучше поздно, чѣмъ никогда“ (т. I, особенно стр. 37, 43—44, 78), вполне подтверждающее эти теоретическіе выводы.

²⁾ Иск. съ соц. точки зр. 59.

³⁾ Op. cit. ib.

⁴⁾ Op. cit. ib.

— Подготовлено Киевской Духовной Академией и Семинарией,
<http://kdais.kiev.ua>



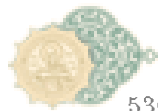
носится собственно къ міру дѣйствительности съ его дѣловымъ, будничной жизнью, а никакъ не къ самому процессу творчества, который, наоборотъ и у Пушкина и у современныхъ эстетиковъ характеризуется активностью и сознательностью. Иными словами: актъ творчества безсознательнъ, какъ сонъ, по отношенію къ реальному міру и, наоборотъ, вполне сознательнъ, какъ таковой, въ своихъ собственныхъ границахъ. Только усиленный для міра дѣйствительности, художникъ просыпается для творчества. *Дѣйствительная жизнь для него—сонъ творчества, творчество—сонъ дѣйствительности и истинное пробужденіе.* Вотъ почему Пушкинъ и говоритъ:

„И пробуждается поэзія во мнѣ“...

какъ будто до этого момента она спала. И она, дѣйствительно, спала, пока поэтъ бодрствовалъ для жизни.

Осмысливъ все это, мы легко разрѣшимъ и вопросы, возникшіе у насъ выше: 1) почему непрерывность(въ психологическомъ смыслѣ) вдохновенія, возможная потенциально, имѣетъ мѣсто въ дѣйствительности и 2) почему это вдохновеніе, оставаясь сознательнымъ, можетъ быть названо сномъ. Если художникъ чѣмъ-либо отличается отъ обыкновеннаго человѣка (а онъ отличается отъ него и именно тѣмъ, что онъ художникъ), то его нормальное состояніе есть состояніе творчества. Это—его стихія, его *сознательное* и *активное* состояніе, которое, въ виду его безсознательности и пассивности къ внѣшнему міру, можно назвать безсознательно—*сознательнымъ* или пассивно—*активнымъ*. Противоположное ему состояніе, когда художникъ бодрствуетъ для жизни, но творчество его спитъ, состояніе сознательно—*безсознательное* или активно—*пассивное*—для художника есть такое же состояніе усталости и отдыха, какъ и у обыкновеннаго человѣка является состояніе сна, послѣ дневного труда ¹⁾. И подобно

¹⁾ Ср. стихотвореніе „Поэтъ“: „Душа вкушаетъ сладкій сонъ“.. Но... „душа поэта встревожена, какъ влюбленный апрель“.



тому, какъ у обыкновеннаго человека сонъ есть лишь переходное состояніе, перерывъ бодрствованія, къ которому онъ неустанно и при первой возможности, дѣйствительно, стремится перейти, такъ и у художника это сознательно-бессознательное, активно-пассивное состояніе есть лишь временный перерывъ,—переходъ къ сознательному и активному состоянію творчества. Къ этому состоянію онъ и стремится всегда перейти или вѣриѣ его побуждаетъ къ этому какое-то весьма активное „чувство недостатка“, пробѣла, какое-то намѣреніе что-то сказать, которое выражается въ формѣ остраго „безпокойства“, „лирическаго волненія“, „исканія“ души—„излиться, наконецъ, свободнымъ проявленіемъ“. И такъ какъ въ душѣ его не перестаетъ жить то, что я назвалъ „эстетическими обертонами“, т. е. сознаніе отношеній, сопровождающихъ въ видѣ деталей его эстетическій образъ, то переходъ, возможный потенциально, происходитъ въ дѣйствительности. Тогда то *„забывая міръ“ художникъ „пробуждается“ для творчества*: знакомые образы снова и снова выплываютъ на поверхность сознанія, поднимаясь изъ таинственной глубины міра фантазіи.

Современная эстетика, конечно, полнѣе и всестороннѣе освѣтила психологію художественнаго творчества ¹⁾,—вѣдь на то у нея и обширнѣе матеріалъ и болѣе способовъ для его обработки,—но, какъ видно изъ изложеннаго, было бы заблужденіемъ думать, что она и въ этой области открываетъ еще не открытыя истины. Вопросы психологіи творчества до сихъ поръ еще, надо сознаться, вопросы темные, и современная эстетика пока даетъ лишь научную обработку и формулировку тому, что добыто въ этой области ранѣе, въ частности Пушкинымъ, быть можетъ, зачастую путемъ непосредственной интуиции.

А. Евлаховъ.

¹⁾ См. Гроссъ. Введеніе въ эст. 40—41.