

Наблюдательный и экспериментальный методы въ искусствѣ.

(Къ теоріи и къ психологіи художественнаго творчества).

Въ книгѣ о Гоголѣ ¹⁾ и въ статьѣ о Чеховѣ ²⁾ я высказалъ мысль, что въ художественномъ творествѣ различаются два метода: *наблюдение и экспериментъ (опытъ)*, психологически роднящіеся съ соотвѣтственными методами въ наукѣ.

Въ настоящей работѣ я имѣю въ виду развить эту идею съ большею обстоятельностью. Я постараюсь раскрыть, насколько то въ моихъ силахъ, *психологическую суть* обоихъ методовъ въ искусствѣ, ихъ происхожденіе и значеніе. Вмѣстѣ съ тѣмъ мы затронемъ и вопросъ о различіи между «*поэзіею*» и «*прозою*» и о связи ихъ съ языкомъ.

I.

Чтобы разобратъ въ *сложномъ явленіи*, нужно свести его къ *наиболѣе простому*. Чтобы понять *явленіе высшаго порядка*, нужно сперва спуститься ниже и найти родственныя ему *явленія низшаго порядка*.

Сложное психологическое явленіе *высшаго порядка*, которое мы имѣемъ здѣсь въ виду, — это *художественное творчество великихъ и вообще большихъ, «настоящихъ» художниковъ*. Сравнительно болѣе простую форму того же процесса и вмѣстѣ явленіе не столь высокаго порядка мы видимъ въ творествѣ *второстепенныхъ, посредственныхъ художниковъ, «обыкновен-*

¹⁾ Томъ I настоящаго изданія.

²⁾ Томъ V наст. изданія.

ныхъ» талантовъ. Но мы имѣемъ въ своемъ распоряженіи вѣчто еще болѣе простое и низшее, принадлежащее все къ тому же разряду психическихъ явленій, т. е. къ разряду художественныхъ процессовъ мысли человѣческой,—это именно тѣ черты и приемы художественнаго характера, которые усматриваются въ мысленіи всякаго нормальнаго чело-вѣка, въ нашей обычной повседневной работѣ мысли, казалось бы, не имѣющей ничего общаго съ искусствомъ, съ творчествомъ.

Съ этого мы и начнемъ. Я постараюсь показать, что въ нашемъ повседневномъ, житейскомъ умственномъ обиходѣ имѣются въ изобиліи элементы, психологически родственные процессу художественнаго творчества, что въ частности дѣятельность нашихъ чувствъ, воздѣйствіе нашихъ настроеній, представляютъ не мало общаго съ интуиціями тѣхъ художниковъ, которыхъ я называю «экспериментаторами», и въ нашей повседневной жизни мы чаще всего и являемся «художниками-экспериментаторами» «въ миниатюрѣ», сами того не подозревая, а также, но гораздо рѣже, «художниками-наблюдателями», конечно, опять-таки «въ миниатюрѣ».

Чтобы показать это, нужно прежде всего какъ можно отчетливѣе уяснить себѣ художественную природу нашихъ обычныхъ, ходячихъ понятій, которыми мы пользуемся ежеминутно, безъ которыхъ мы не можемъ и шагу ступить.

Большинство этихъ понятій (предметовъ, напр., дома, чело-вѣка, лошади, книги и т. д.; качествъ и свойствъ, напр., хорошій, злой, большой, желѣзный и т. д.;—дѣйствій и состояній, какъ ходить, сидѣть, говорить, обѣдать, радоваться и пр.) въ ихъ обычномъ употребленіи, неразлучномъ съ словеснымъ выраженіемъ,—являются не столько отвлеченіями, сколько образами. И въ самомъ дѣлѣ: когда я держу въ мысли, напр., понятіе «человѣка», я отнюдь не мыслю отвлеченной схемы, подъ которую подводятся всѣ люди, какіе только существуютъ на земномъ шарѣ, я представляю себѣ извѣстный, болѣе или менѣе конкретный образъ, подъ который не подойдутъ, напр., негры или краснокожіе. Мало того, я не могу, говоря (въ обыденной рѣчи, въ разговорѣ) «человѣкъ», «люди», объединить въ этомъ представленіи даже всѣхъ бѣлыхъ. Я просто беру первый попавшійся образъ отдѣльнаго чело-вѣка, составленный изъ чертъ, взятыхъ изъ моей среды, изъ сферы моего опыта, и пользуюсь этимъ конкретнымъ

представленіемъ какъ суррогатомъ понятія «человѣкъ». Если бы мы въ обыденной практикѣ нашей рѣчи-мысли орудовали болѣе или менѣе «настоящими», отвлеченными *понятіями*, это было бы совершенно непроизводительная трата умственной силы, это произвело бы ненужныя замедленія и задержки въ обиходѣ нашей повседневной дѣятельности: чтобы уловить мыслью отвлеченную схему понятій, нужно употребить извѣстное умственное усиліе, потребное для устраненія конкретных чертъ и суммированія общихъ признаковъ. И такое суммирование совсѣмъ и не нужно и даже не имѣетъ смысла, когда я говорю, напр., «люди вообще неблагодарны»: здѣсь гораздо нужнѣе мнѣ болѣе конкретный образъ, взятый изъ непосредственно окружающей меня среды. При обычной быстротѣ рѣчи-мысли такой конкретный образъ едва-едва успѣваетъ обозначиться въ сознаніи и, промелькнувъ, исчезаетъ какъ тѣнь, оставляя послѣ себя родъ символическаго указанія на соотвѣтственное понятіе. Кажущаяся отвлеченность этихъ понятій есть не что иное, какъ бѣглость и неясность конкретныхъ представленій. Равнымъ образомъ, мысля признаки, качества, свойства (хорошій, скверный, золотой, зеленый, высокій и т. д.), мы въ нашей обыденной практикѣ рѣчи-мысли представляемъ ихъ себѣ конкретно, прилагая ихъ къ опредѣленнымъ, конкретнымъ предметамъ, вмѣстѣ съ которыми въ нашемъ сознаніи обозначаются или мелькаютъ опредѣленные, частныя представленія «хорошаго», «зеленаго», «высокаго», «желѣзнаго» и т. д. И здѣсь кажущаяся отвлеченность этихъ представленій зависитъ отъ быстроты, бѣглости и неясности ихъ проявленія въ сознаніи. То же самое всецѣло относится и къ мышленію дѣйствій и состояній. Когда я говорю: «я привыкъ каждый день *выходить* изъ дому», глаголѣ «выходить» обозначается у меня въ сознаніи какъ часть конкретного образа (я, такъ сказать, представляю себѣ самого себя, какъ я *выхожу*, — «мое выходженіе»). И только въ силу быстроты, мгновенности этого образа, его индивидуальныя черты ступшеваются, и конкретное представленіе «моего выходженія» сбивается на общее понятіе «выходить».

Нѣсколько большею отвлеченностью запечатлѣно мышленіе такихъ понятій, какъ *правда, справедливость, истина, доброта, высота, глубина* и т. д. Но и они, пріурочиваясь къ другимъ опредѣленнымъ представленіямъ, являясь въ контекстѣ рѣчи-

мысли, такъ сказать, «окрашиваются» въ опредѣленные цвѣта, употребляются въ специальномъ смыслѣ и утрачиваютъ добрую долю своей отвлеченности. Когда я говорю: «справедливость требуетъ, чтобы вы въ данномъ случаѣ поступили такъ-то», я не держу въ мысли отвлеченнаго понятія «справедливости» во всей его безобразности; прилагая его къ частному случаю, къ опредѣленнымъ обстоятельствамъ, я придаю ему, такъ сказать, болѣе частный характеръ, родъ особаго «облика». И чѣмъ болѣе мѣста въ моемъ сознаніи будутъ занимать эти обстоятельства и весь сопутствующій имъ аппаратъ конкретныхъ образовъ, тѣмъ опредѣленнѣе, тѣмъ «образнѣе» будетъ этотъ «обликъ». Если же фраза сказана бѣгло и вниманіе сейчасъ же обратилось къ чему-нибудь другому, то этотъ «обликъ» не успѣетъ обозначиться съ достаточною отчетливостью,—и данное представленіе, выраженное словомъ «справедливость», явится довольно хорошимъ суррогатомъ отвлеченнаго понятія «справедливости».]

Въ огромномъ большинствѣ нашихъ обыденныхъ процессовъ рѣчи-мысли, когда мы бѣгло говоримъ и мыслимъ и, направляя наше вниманіе на текущія потребности, нужды и заботы дня, не задерживаемъ въ сознаніи мелькающихъ въ немъ образовъ,—по необходимости художественные элементы нашей рѣчи-мысли скрадываются, и она принимаетъ характеръ прозаической по преимуществу.

Но бываютъ случаи (у одного рѣже, у другого чаще), когда эта—обычно ускользающая—образность рѣчи-мысли перестаетъ скрадываться, когда образы задерживаются въ сознаніи и ярче отпечатлѣваются въ немъ. Тогда конкретныя представленія, служащія суррогатами понятій, легко могутъ получить значеніе *типичныхъ*, и въ такомъ случаѣ *понятіе* будетъ уловлено сознаніемъ уже не потому, что образъ не успѣлъ очертиться и исчезъ, а, напротивъ, именно потому, что онъ выразился съ болѣею отчетливостью и, получивъ болѣе опредѣленный индивидуальный обликъ, явился вмѣстѣ съ тѣмъ нагляднымъ выразителемъ понятія, которое «воплотилось» въ немъ. Такъ, напр., если, говоря о людяхъ съ ихъ дѣленіемъ на расы и націи, мы живо представимъ себѣ извѣстные образы отдѣльныхъ людей, то въ нашемъ сознаніи будутъ одновременно проходить и эти образы, и тѣ общія понятія о человѣкѣ, о расахъ, о націяхъ, которыя въ данное

время составили предметъ нашей рѣчи-мысли. Здѣсь мы имѣемъ основной признакъ образнаго искусства: совмѣщеніе общаго (идеи) съ конкретнымъ образомъ, въ которомъ воплощается общее.

Въ нашей обыденной практикѣ рѣчи-мысли найдется не мало случаевъ, когда содержаніе (рѣчи или молчаливой мысли) иллюстрируется возникающими у насъ образами, и при томъ такъ, что эти образы, если можно такъ выразиться, впитываютъ въ себя данное содержаніе. Въ нашихъ общихъ сужденіяхъ о вещахъ и людяхъ мы идемъ обыкновенно путемъ индуктивнымъ, отправляясь отъ того, что близко намъ и хорошо извѣстно по личному опыту, слѣдов., отъ частныхъ случаевъ, отъ конкретныхъ представленій. Это и есть нормальный путь искусства, *путь художественной индукціи*. Самые образы, которыми мы пользуемся ежедневно, иногда приобретаютъ болѣе или менѣе замѣтную *типичность*.

Наблюденіямъ въ этой области мы можемъ подвести такой итогъ: если станемъ задерживать въ сознаніи ходячія понятія, которыми мы орудуемъ повседневно, то не замедлитъ обнаружиться *художественный строй* многихъ изъ нихъ, состоящій въ томъ, что они воплощаются въ конкретные образы болѣе или менѣе типичности.)

Нетрудно видѣть, что *степень* этой художественности нашихъ понятій бываетъ весьма и весьма различна, начиная образами очень тусклыми, несовершенными, случайными и кончая такими, которые по праву могутъ быть названы *художественно-типичными*. Въ этихъ послѣднихъ, составляющихъ, конечно, только меньшинство, вполне и обнаруживается художественный строй нашего мышленія, между тѣмъ какъ въ другихъ образахъ, составляющихъ значительное большинство, онъ данъ только въ возможности, въ формѣ намека. Отношеніе между этими намеками и осуществленною художественностью обыденныхъ образовъ приблизительно такое, какое наблюдается въ работѣ художника, между черновыми набросками, бѣглыми эскизами, съ одной стороны, и законченнымъ произведеніемъ, съ другой.

Творческая работа художника—все равно, будетъ ли онъ поэтъ, или живописецъ, или скульпторъ (только *лирическую* въ тѣсномъ смыслѣ дѣятельность мы оставляемъ пока въ сторонѣ) есть не что иное, какъ повтореніе и возведеніе на

✓ высшую ступень той же самой работы мысли, какую произво-
 димъ мы всё въ нашей обыденной жизни. Въ дѣятельности
 художника только совершенствуется и разрабатывается худо-
 жественный строй мысли человѣческой, въ обыденномъ мы-
 шленіи представленный лишь въ видѣ «намековъ» и элемен-
 товъ художественности, обычно скрадывающихся и исчезаю-
 щихъ. Художникъ—это тотъ изъ насъ, кто ловить образы,
 ✓ данные въ обыденномъ мышленіи, старается задержать ихъ и
 ✓ дать имъ дальнѣйшее развитіе. Художникъ—это тотъ простой
 смертный, который, въ противоположность другимъ простымъ
 смертнымъ, интересуется образами своего обыденнаго мышле-
 нія и который, говоря и мысля, не всегда лишь преслѣдуетъ
 ближайшія, утилитарныя, житейскія цѣли своей рѣчи-мысли,
 но зачастую дорожить самими образами, которые попутно
 2 выплываютъ въ его сознаніи. Для прочихъ смертныхъ, для
 насъ, эти образы не важны, не интересны сами по себѣ,—
 мы спѣшимъ подумать или сказать то, что нужно, и если бы
 мы придавали имъ особую цѣну и задерживали ихъ, это
 мѣшало бы скорому и успѣшному въ интересахъ ближайшихъ
 цѣлей функционированію нашей рѣчи-мысли. Художникъ не
 боится такой помѣхи или задержки—потому, что образы ему
 нерѣдко нужнѣе и важнѣе иныхъ непосредственныхъ цѣлей
 рѣчи-мысли; но, помимо того, онъ обладаетъ особою памятью
 на образы и можетъ въ данную минуту и не задерживать ихъ,
 а только бѣгло отмѣтить и сдать на сохраненіе въ безсознатель-
 ную сферу, откуда онъ всегда можетъ вновь вызвать ихъ,
 когда окажется надобность.

Итакъ всё мы уже въ силу того, что наши обыденныя
 понятія суть образы, а не отвлеченныя схемы, являемся
 «немножко художниками», одинъ больше, другой меньше;
 но существуютъ особыя художественныя натуры, такъ орга-
 низованныя, что для нихъ образные элементы мышленія сами
 по себѣ составляютъ нѣкоторое умственное благо, которымъ
 они дорожатъ. Для насъ образы—только средство осуществле-
 нія и функционированія нашей рѣчи-мысли, направленной
 на текущія потребности жизни. У нихъ эти образы, служа
 той же цѣли, незамѣтно выдѣляются, обособляются, осво-
 бождаются отъ служенія ближайшимъ потребностямъ мысли
 и, получая самостоятельное значеніе и особую разработку,

припоровливаются уже къ другой цѣли—къ *познанію жизни и психики человѣческой*.

Но и это не создаетъ пропасти между «нами» и «ими». Вѣдь и «мы» далеко не исключительно заняты преслѣдованіемъ ближайшихъ житейскихъ цѣлей, не цѣликомъ поглощены повседневнымъ обиходомъ жизни. Живя, преслѣдуя свои цѣли, мы въ то же время познаемъ окружающую жизнь, характеры людей, вообще душу человѣческую, наконецъ, себя самихъ и, конечно, въ интересахъ этого познанія пользуемся все тѣми же образами, все тѣми же художественными элементами нашего мышленія. Но мы дѣлаемъ это, такъ сказать, «*между дѣломъ*», между прочимъ, «походя», урывками и большею частью безсознательно или непреднамѣренно. Настоящіе художники—это тѣ, которые этою стороною мышленія, т. е. утилизаціею образовъ съ цѣлью познанія человѣка и жизни человѣческой, интересуются по преимуществу и занимаются этимъ, *какъ дѣломъ*, преднамѣренно, сознательно и въ извѣстномъ смыслѣ систематично. На этомъ пути *образъ*, не переставая быть средствомъ именно познанія, получаетъ въ то же время и свою, такъ сказать, личную цѣнность: онъ привлекаетъ вниманіе къ себѣ, прежде чѣмъ даже выяснится его пригодность для познанія; онъ, еще не разработанный и не примѣненный, уже что-то обѣщаетъ, что-то хочетъ «сказать»,—и художникъ невольно начинаетъ прислушиваться къ его «голосу», откуда стремленіе очистить, разработать, развить образъ, сдѣлать его наивозможно *типичнымъ*, дабы онъ сталъ содержательнымъ и многоговорящимъ. Только тогда и будетъ онъ хорошо обобщать и объяснять тотъ кругъ явленій жизни, къ которому онъ относится. Здѣсь *цѣль, познаніе*, сливается со *средствомъ, образомъ*. Разрабатывая и совершенствуя образъ, художникъ познаетъ дѣйствительность.

Мы намѣтили наиболѣе общія и рѣзкія, въ глаза бросающіяся, черты внутренняго психологическаго сродства между художественнымъ творчествомъ, направляемымъ на созданіе типичныхъ образовъ, и нашимъ обыденнымъ мышленіемъ, орудующимъ ходячими понятіями предметовъ, качествъ, свойствъ, дѣйствій, состояній. Но это сродство гораздо тѣснѣе и сложнѣе, чѣмъ можно бы подуматъ на основаніи вышеизложеннаго. Оно представляетъ собою, если можно такъ выразиться, тонкую,

хитросплетенную психологическую «ткань», въ которой мы пока разглядѣли только наиболѣе грубыя нити, большинство же другихъ нитей ускользаетъ отъ поверхностнаго наблюденія: невооруженный глазъ ихъ не различаетъ. Онѣ требуютъ особаго изученія. Ниже мы посвятимъ особую главу разсмотрѣнію нѣкоторыхъ изъ нихъ, какія представляются важнѣйшими. Здѣсь я только укажу на самый фактъ существованія этихъ процессовъ мысли, образующихъ интимную и сокровенную сторону психологическихъ узъ, связующихъ художественное въ тѣсномъ смыслѣ мышленіе съ обыденнымъ.

Эти интимныя узы даны въ языкѣ, въ рѣчи человеческой. Языкъ изобилуетъ художественными элементами, и обыденныя понятія преобразуются въ художественные образы не иначе, какъ черезъ посредство слова.

До сихъ поръ для упрощенія вопроса мы брали, такъ сказать, «голыя» понятія, въ дѣйствительности (это выяснится позже) не существующія. Вѣдь мы мыслимъ не просто понятіями, какъ таковыми, а *понятіями-словами*: *понятіе есть только часть слова именно та, которая называется его содержаніемъ, или «лексическимъ значеніемъ»*. Такъ, наприм., понятіе «дома» въ нашемъ мышленіи не существуетъ отдѣльно, само по себѣ, а входитъ, какъ составная часть, въ слово «домъ», образуя лексическое значеніе этого послѣдняго. Данное слово, кромѣ этой части, имѣетъ еще и другія: 1) *звуковую форму*, т.-е. самые звуки *д-о-м*, внѣшне отличающіе это слово отъ другихъ словъ; 2) *грамматическую форму*, т.-е. въ немъ имѣется извѣстная грамматическая категорія (именно, въ данномъ случаѣ категорія существительнаго съ такими-то признаками рода, числа, падежа); 3) *синтаксическія формы*, мѣняющіяся сообразно употребленію слова въ рѣчи вообще, въ предложеніи въ частности. Всѣ эти формальные элементы слова не остаются, такъ сказать, сторонними, лишними, праздными спутниками понятій и представленій, съ которыми они такъ тѣсно связаны. Можно считать установленнымъ, что они не просто находятся въ нашей мысли, не пассивно присутствуютъ въ ней, а *дѣйствуютъ, работаютъ*, хотя и незамѣтно или почти незамѣтно, ибо ихъ дѣятельность по большей части протекаетъ въ сферѣ безсознательной. Безъ ихъ участія, болѣе или менѣе активнаго, безъ ихъ вліянія, иногда прямого, иногда косвеннаго, не

обходятся никакія измѣненія или преобразованія понятій, образующихъ, какъ сказано выше, лишь извѣстную часть слова. Въ особенности же значительна ихъ роль, какъ мы постараемся показать это ниже, въ процессѣ превращенія понятій въ художественные образы. Не въ понятіяхъ отдѣльно взятыхъ, а *въ понятіяхъ-словахъ, въ языкѣ*, мы находимъ *всѣ* элементы, *всѣ* membra disjecta искусства. И интимное психологическое сродство обыденнаго мышленія съ художественнымъ творчествомъ раскроется намъ съ нѣкоторою полнотою только тогда, когда мы рассмотримъ хотя бы важнѣйшіе художественные элементы, которыми изобилуетъ наша рѣчь.

Но предварительно мы займемся нѣкоторыми другими вопросами, чтобы довершить предлагаемую здѣсь постановку задачи проведеніемъ до конца начатой параллели между нашимъ обыденнымъ мышленіемъ и художественнымъ творчествомъ.

II.

Мы сильно упростили задачу, когда подъ нашимъ обыденнымъ мышленіемъ разумѣли только понятія и представленія съ ихъ сочетаніями въ рѣчи-мысли. Мы искусственно выдѣлили эти умственные акты изъ сложнаго психическаго цѣлаго, которое и есть дѣятельность нашего духа вообще. Человѣкъ въ обыденной жизни не только думаетъ и говоритъ, но и переживаетъ извѣстныя чувства и настроенія. Чувства и настроенія не принадлежать къ сферѣ мысли, но они окрашиваютъ ее, вліяютъ на нее, часто направляютъ ее въ ту или другую сторону, придаютъ своимъ вторженіемъ въ процессъ мысли особый смыслъ понятіямъ и ихъ сочетаніямъ, наконецъ, сами служатъ объектомъ, на который направляется работа мысли.

Вотъ именно намъ и предстоитъ теперь обратить вниманіе на обыденное мышленіе, окрашенное чувствами и настроеніями, и поискать, нѣтъ ли и здѣсь элементовъ художественности.

Разсмотрѣніе этой стороны имѣть, думается намъ, особенно важное значеніе для теоріи художественнаго творчества. Оно сумитъ обнажить передъ нами сокровенные устои, кото-

рыми искусство глубоко и прочно коренится въ самой жизни, въ повседневной дѣятельности нашей психики, взятой въ ея цѣломъ, а не только со стороны чисто умственныхъ актовъ.)

Чтобы обнаружить художественные элементы обыденнаго мышленія, необходимо сперва подвергнуть его нѣкоторой сортировкѣ. По своему преобладающему характеру и направленію, оно прозаично и узко-утилитарно, въ особенности когда направлено на текущія потребности дня, на дѣловыя отношенія. Но у каждого изъ насъ найдутся минуты и даже часы, когда мы, отвлекаясь отъ непосредственныхъ заботъ и разныхъ дѣлъ, направляемъ нашу мысль въ другую сторону. Мы думаемъ тогда о близкихъ намъ, о себѣ, объ окружающей средѣ, стараемся такъ или иначе разобраться въ нашихъ впечатлѣніяхъ, составляемъ себѣ извѣстный взглядъ на вещи, подводимъ итоги нашему опыту жизни. Въ этой работѣ мысли по необходимости принимаютъ большое участіе различныя чувства, въ данный моментъ нами переживаемыя, а также воспоминанія о прежнихъ чувствахъ; эти воспоминанія, въ свою очередь, вызываютъ въ насъ новыя чувства. Оттуда, изъ этой игры чувствъ, изъ воспоминаній о нихъ, возникаютъ особыя настроенія, которыми своеобразно окрашивается наше мышленіе въ такія минуты, когда мы, отвлекаясь отъ разсѣянія будней, если можно такъ выразиться, «собираемъ» свою душу. Эта «собирающая» работа мысли, окрашенной чувствами и настроеніями, каково бы ни было ея достоинство, накопляясь годами, даетъ въ результатѣ нѣчто болѣе или менѣе значительное и важное для нашего душевнаго обихода и безъинтересное для другихъ. Если бы мы записывали этого рода мысли наши, отмѣчая окрашивающія ихъ чувства и настроенія, то получились бы, можетъ быть, довольно цѣнный, во всякомъ же случаѣ любопытный, «человѣческій документъ». Такъ это и выходитъ у тѣхъ, которые ведутъ дневники или пишутъ воспоминанія о видѣнномъ и пережитомъ. Этого рода матеріаломъ—по прошествіи извѣстнаго времени—пользуются историки. Я утверждаю, что имъ могъ бы заинтересоваться также изслѣдователь психологіи художественнаго творчества. Этотъ послѣдній легко найдетъ въ подобныхъ дневникахъ и мемуарахъ черты поэтической мысли, элементы художественные. Къ сожалѣнію, сколько мнѣ извѣстно, теоретики искусства не пользовались этимъ матеріаломъ, котораго однако нако-

пилося въ разныхъ литературахъ немало. Особливо важны и любопытны тѣ дневники и мемуары, которые принадлежатъ лицамъ, не имѣвшимъ художественнаго дарованія въ тѣсномъ смыслѣ и также не заботившимся о литературной обработкѣ своихъ писаній, не покушавшихся на «сочинительство». Чѣмъ такой матеріалъ проще и наивнѣе, тѣмъ онъ драгоцѣннѣе, тѣмъ явственнѣе обнаружатся въ немъ проблески той художественности, какая присуща обыкновенному, «обывательскому» мышленію.

Въ настоящей работѣ, не имѣющей характера изслѣдованія, я не могу заняться изученіемъ съ указанной точки зрѣнія дневниковъ и мемуаровъ. Для нашей ближайшей цѣли достаточно указать на то, что въ душевной жизни каждаго изъ насъ ведется, такъ сказать, «неписанный дневникъ», и что всѣ мы въ извѣстномъ возрастѣ, когда въ достаточной мѣрѣ накопился матеріалъ жизненнаго опыта, невольно оглядываемся назадъ, и у насъ сами собою возникаютъ «неписанные мемуары».

Нетрудно точнѣе опредѣлить и выдѣлить скрытые и разбросанные въ этихъ «документахъ» элементы художественности.

Прежде всего здѣсь яснѣе обнаруживается та, присущая 1) нашему обыденному мышленію, образность, которая, какъ мы видѣли выше, скрадывается и ускользаетъ въ дѣловой практикѣ жизни. Лишь только начнемъ думать о себѣ, о близкихъ, о людяхъ вообще, о разныхъ обстоятельствахъ нашей жизни, лишь только начнемъ погружаться въ воспоминанія о прошломъ,—сейчасъ же вынырнуть въ нашемъ сознаніи образы, на этотъ разъ не ускользающіе, а нарочито задерживаемые въ мысли, и эти образы сгруппируются въ цѣлыя картины жизни. При этомъ мы не будемъ безучастными и случайными зрителями этихъ картинъ: онѣ несомнѣнно будутъ окрашены въ извѣстныя настроенія, съ которыми мы ихъ созерцаемъ, онѣ вызовутъ въ насъ рядъ различныхъ чувствъ, натолкнутъ насъ на новыя мысли, даже могутъ привести насъ къ какому-либо общему воззрѣнію на жизнь, на окружающую среду, на людей, съ которыми мы сталкивались, на себя самихъ. На этомъ пути подымутся и нѣкоторые вопросы нравственнаго сознанія. Заговорить совѣсть, заговорять и новыя, можетъ быть, неожиданныя чувства. Зашеже-

лится грусть, навернется слеза, или вдруг промелькнет иронія, послышится смѣхъ...

Передъ нами своего рода «художественное произведеніе» или, по меньшей мѣрѣ, элементы его. Передъ нами набросокъ «поэмы», отрывокъ изъ «романа», бытовая картинка, не безъ «психологического анализа»; тутъ же и штрихи юмористическаго или даже сатирическаго характера, тутъ же немножко лирики. Здѣсь и образы, и «краски», и произвольные замыслы, похожіе на художественные, и душевныя движенія, болѣе или менѣе приближающіяся къ «настоящимъ» поэтическимъ. И можно смѣло утверждать, что въ этихъ «не писанныхъ» произведеніяхъ обыкновеннаго обывательскаго раздумья окажется гораздо больше поэзіи и творчества, чѣмъ въ иныхъ манерныхъ и дѣланыхъ продуктахъ головоломнаго сочинительства.

Постараемся разглядѣть яснѣе характерныя черты этой нессущественной—обывательской—поэзіи, этого неписаннаго, неварисованнаго искусства.

Прежде всего намъ бросятся въ глаза двѣ особенности его: 1) его *субъективный пошибъ* и 2) его *экспериментальный характеръ*.

Въ большинствѣ случаевъ обывенная мысль обывателя вращается въ тѣсномъ кругѣ. Ея кругозоръ ограниченъ. «Мыслитель», живущій въ душѣ каждаго изъ насъ, болѣею частью закрѣпощенъ текущею жизнью, и когда онъ обнаруживается, то ему трудно выйти изъ рамокъ этой жизни. Онъ привыкаетъ мыслить по шаблону, установившемуся въ ближайшей средѣ, въ которой человѣкъ вращается, съ которою онъ сроднился. Обыватель болѣе всего интересуется собою, своими личными дѣлами и своими отношеніями къ ближайшей средѣ. И невольно его мысль руководится въ своихъ сужденіяхъ этими интересами. Отсюда преобладаніе сужденій о другихъ по себѣ, взглядъ на людей вообще, обоснованный на знаніи той разновидности человѣка, которая дана въ ближайшей средѣ. Поэтому въ «неписанныхъ дневникахъ и мемуарахъ» и вообще въ обывательскомъ «творчествѣ» мы встрѣтимъ всего чаще узкіе критеріи, болѣе или менѣе негуманные,—классовые, сословные, профессиональные, узко-національные и т. д. «Читая» такой «дневникъ», мы сразу узнаемъ въ его «авторѣ», напр., дворянина, купца, помѣщика, дѣльца, мѣщанина, чиновника и т. д.

Этою узкостью и ограниченностью кругозора и обусловлено, во-первыхъ, то, что мы называемъ *субъективностью* въ художественныхъ процессахъ мысли, а также отчасти и то, что обывательскому неписанному «творчеству» придаетъ характеръ творчества *экспериментальнаго*.

Спѣшу оговориться, что отсюда отнюдь не должно заключать, будто и настоящее творчество художниковъ-экспериментаторовъ основано на узкости кругозора и негуманности воззрѣній. Напротивъ, именно широкая гуманность воззрѣнія и является въ большинствѣ случаевъ характерною принадлежностью этихъ художниковъ. Равнымъ образомъ и субъективность въ творествѣ *настоящихъ* художниковъ не свидѣтельствуеъ о непремѣнной узкости ихъ кругозора.

Явленія, о которыхъ мы ведемъ рѣчь, т.-е. субъективность и экспериментальность «натуральнаго», обывательскаго «творчества», съ одной стороны, и тѣ же черты настоящаго творчества художниковъ, съ другой, суть только «гомологи». Между ними есть психологическое сродство, но ближайшія причины, ихъ обуславливающія, весьма различны и даже могутъ быть діаметрально-противоположны. Мы рассмотримъ этотъ вопросъ ниже. Пока замѣчу только, что субъективность и экспериментальность въ художественныхъ процессахъ обыденнаго мышленія ближайше обуславливаются тѣмъ, что для обывателя это—пріемы наиболѣе удобные и легкіе, сами собою навязывающіеся ему. У настоящихъ же художниковъ они вытекають изъ особенностей ихъ дарованія, изъ склада ихъ ума.

Постараемся обстоятельнѣе уяснить себѣ характеръ и значеніе этихъ двухъ особенностей «натуральнаго» искусства.

Сущность и цѣль всякаго искусства мы сводимъ къ постиженію—путемъ образнаго и лирическаго творчества—жизни и духа человѣческаго, постиженію, безусловно необходимому для того, чтобы между людьми устанавливались и крѣпли узъ взаимнаго пониманія и сочувствія. Оставляя пока въ сторонѣ лирическое творчество и ограничиваясь образнымъ, мы скажемъ, что есть два пути, ведущіе къ художественному познанію: 1) *субъективный* и 2) *объективный*. Первый легче и доступнѣе; имъ-то люди и идутъ обыкновенно (вѣроятно, въ огромномъ большинствѣ случаевъ) въ своемъ ненарочитомъ, обыденномъ «творествѣ». Онъ сводится къ созданію образовъ

и ихъ сочетанію (т.-е. къ «художественному сужденію») по внушеніямъ личнаго внутренняго опыта человѣка. Идя этимъ путемъ, мы судимъ о другихъ по себѣ, мы понимаемъ только то, что сами испытали, мы приписываемъ другимъ свои качества и недостатки, окрашиваемъ образы своими личными настроеніями,—и сфера нашего сочувствія человѣку ограничивается предѣлами лично испытаннаго, лично пережитаго нами. Объемъ *своего опыта* можетъ быть здѣсь уже или шире: у одного это — онъ самъ и его семья, у другого—его ближайшая среда, у третьяго—среда болѣе широкая (наприм., цѣлое сословіе). Послѣднею гранью субъективности является національность и раса: человѣкъ не въ силахъ понять чужую національную складку, неспособенъ сочувствовать представителямъ другой расы, пока онъ не изучилъ на личномъ опытѣ чужую національность или расу, т.-е. пока не пришелъ въ непосредственное соприкосновеніе съ людьми другой націи или расы, не заглянулъ въ обиходъ ихъ жизни, пока его личные интересы, стремленія, дѣла, заботы не связались съ таковыми же интересами, стремленіями, дѣлами, заботами этихъ людей.— Психологическая суть этой субъективности разъясняется путемъ сравненія съ противоположнымъ пошибомъ художественной мысли—*объективнымъ*. Въ обывательскомъ «искусствѣ» онъ—рѣдкость, но въ настоящемъ художественномъ творчествѣ встрѣчается зачастую. Человѣкъ, познающій человѣческое путемъ объективнымъ, не нуждается въ личномъ внутреннемъ опытѣ для того, чтобы понять чужую душу, чужіе нравы, характеры, страсти, вообще душевный обиходъ другихъ людей. Ему достаточно для этого имѣть въ своемъ распоряженіи соотвѣтственныя свѣдѣнія. Имѣя ихъ, человѣкъ—худо ли, хорошо ли — созидаетъ образы на основаніи этого матеріала, не перенося на нихъ своихъ чертъ, не окрашивая ихъ своими настроеніями, не судя о людяхъ по себѣ и по своимъ.—*Умъ субъективнаго склада*, расширяя предѣлы своего творчества, обогащаетъ себя новыми внутренними опытами (иначе онъ не можетъ «творить», т.-е. художественно мыслить). Уму *объективнаго* склада достаточно только пріобрѣтать новыя свѣдѣнія и упражнять воображеніе, преимущественно *симпатическое*. Конечно, если онъ пріобрѣтетъ также и новый внутренній опытъ,—тѣмъ лучше для него; но это не является безусловною необходимостью.

Здѣсь не лишне будетъ вспомнить о существенныхъ особенностяхъ и о важности для всѣхъ насъ «художественнаго познанія» людей.

Вотъ передъ нами чужая душа, о которой не даромъ сказано, что она—потемки. Мы ее изучаемъ. Мы знакомимся какъ съ вѣшными, такъ и съ внутренними чертами обладателя этой души. Положимъ, намъ удалось опредѣлить, какой у него характеръ, умъ, темпераментъ и т. д. Его образъ жизни, его слабости, его привычки намъ извѣстны. Мы можемъ перечислить всѣ его достоинства и недостатки. Соединимъ вмѣстѣ все, что мы знаемъ о немъ, составимъ полный списокъ всѣхъ его чертъ и особенностей, и окажется, что все-таки мы этого человѣка не знаемъ, что его душа для насъ по прежнему—потемки. Мы знаемъ *не его, а о немъ*. И такой отрицательный результатъ получился потому, что нашъ методъ въ данномъ случаѣ *не былъ художественнымъ*. Мы анализировали человѣка, мы разлагали его образъ на части, мы психологически анатомировали его. И мы узнали эти части. Но вѣдь человѣкъ — не сумма своихъ частей, а ихъ психологическій синтезъ. Этотъ синтезъ нельзя получить простымъ суммированіемъ душевныхъ элементовъ—его нужно *создать*, для чего требуются приемы *художественнаго мышленія*. Для этого нужно имѣть рядъ цѣльныхъ, неразложенныхъ образовъ даннаго человѣка, взятыхъ въ разные моменты его жизни, преимущественно такіе, когда онъ обнаруживался со стороны важнѣйшихъ особенностей его душевнаго склада. Нужно взглянуть на него, когда онъ огорченъ, обрадованъ, разсерженъ, тронутъ, счастливъ, несчастливъ и т. д., и нужно умѣть посочувствовать ему, пожалѣть его, *понять* его въ данномъ положеніи, среди данныхъ обстоятельствъ его жизни. И тогда его душа перестанетъ быть для насъ сплошными потемками. Она начнетъ раскрываться намъ въ ея существенныхъ чертахъ, хотя бы при этомъ мы и не знали многихъ особенностей человѣка, разныхъ подробностей, какія обнаруживаются путемъ анализа, «анатомически».

Это и есть художественное познаніе.

Такъ вотъ бываютъ умы и натуры, которымъ это художественное познаніе доступно преимущественно въ предѣлахъ ихъ личнаго внутренняго опыта. Чтобы художественно понять человѣка, они должны вмѣстѣ съ нимъ пережить хотя бы нѣ-

которые важнѣйшіе моменты его душевнаго проявленія, когда его душа раскрывается и доступна сочувственному пониманію. Но встрѣчаются (значительно рѣже) другіе умы и натуры, которымъ незначѣмъ переживать чужія радости и скорби, незначѣмъ, такъ сказать, примѣрять къ себѣ самимъ чужія душевныя состоянія, чтобы интимно понять человѣка. Они могутъ войти въ его положеніе и разгадать его душу силою симпатическаго воображенія. — Первымъ по преимуществу доступно пониманіе натуръ психологически-родственныхъ ихъ собственной натурѣ. Вторые легко постигаютъ различныя натуры, въ томъ числѣ и тѣ, которыя психологически противоположны ихъ собственной.

Мы сказали, что объективность художественнаго мышленія встрѣчается въ массѣ людей сравнительно-рѣдко. Пожалуй, точнѣе будетъ сказать, что этому укладу мысли, который, можетъ быть, встрѣчается и не такъ рѣдко, только трудно развиваться среди условій обывательской жизни. Очень возможно, что даръ объективности и живость симпатическаго воображенія есть у многихъ, но изъ этихъ многихъ сравнительно немногимъ удастся настолько освободиться отъ гнета текущей прозы жизни, чтобы этотъ даръ могъ получить должное развитіе. Отъ неупражненія онъ чахнетъ. А чтобы онъ могъ упражняться, человѣку нужно выйти изъ круга своихъ ближайшихъ отношеній и интересовъ, расширить рамки своихъ впечатлѣній, выработать въ себѣ умственную дальновидность, развить въ себѣ отзывчивость въ отношеніи ко многому постороннему, чуждому. Для всего этого требуются благопріятныя обстоятельства, извѣстныя усилія, добрая воля, наконецъ—досугъ.

Обывательское «творчество», сказали мы, кромѣ преобладающей субъективности, характеризуется также чертами, сближающими его съ творчествомъ художниковъ-экспериментаторовъ. Но это—экспериментальность произвольная, ненарочитая, такъ сказать, «натуральная». Обусловливается она весьма различными причинами, чаще всего слѣдующими: 1) *одностороннимъ или неправильнымъ освѣщеніемъ* образовъ и слагающихся изъ нихъ картинъ жизни, освѣщеніемъ, которое, въ свою очередь, вызывается узкостью кругозора обывателя, плохо видящаго дальше своего муравейника; 2) *вторженіемъ личныхъ чувствъ*, какія обыватель питаетъ или питаетъ къ «оригиналамъ», ибо образы относятся здѣсь почти исключи-

тельно къ лицамъ близкимъ, знакомымъ, роднымъ, друзьямъ, врагамъ и т. д.; 3) *личными настроеніями*, мѣняющимися во времени и въ зависимости отъ обстоятельствъ, при условіи (которое обыкновенно и имѣетъ мѣсто), что человѣкъ не хочетъ или не можетъ оградить образы отъ вліянія своего настроенія, отнюдь не вызваннаго ими и не имѣющаго внутренней связи съ ними; 4) *случайными ассоціаціями* образовъ съ различными представленіями, придающими этимъ образамъ особую постановку и особое освѣщеніе.

Подъ воздѣйствіемъ этихъ причинъ образы обыденно-художественнаго мышленія выходятъ далеко не вполне отвѣчающими дѣйствительности: въ нихъ данъ извѣстный подборъ чертъ, и они получаютъ одностороннее освѣщеніе, *какъ будто бы обыватель производилъ своего рода эксперименты надъ дѣйствительностью*.

Если мы согласились, что обыденное, «натуральное», «творчество» по преимуществу *экспериментально* и сравнительно рѣдко *наблюдательно*, то съ тѣмъ вмѣстѣ мы пришли къ выводу, что высшее, «настоящее», экспериментальное творчество крѣпче и глубже коренится въ психологіи человѣческаго мышленія, чѣмъ творчество *наблюдательное*. Съ этимъ выводомъ, повидимому, согласуются и данныя исторіи всѣхъ образныхъ искусствъ. Съ древнѣйшихъ временъ большинство художественныхъ произведеній принадлежало, если не цѣликомъ, то въ значительной степени къ творчеству экспериментальному. Достаточно указать, съ одной стороны, на древность и исконную популярность *басни* и другихъ формъ *сатиры*, а съ другой — на исконную и доселѣ продолжающуюся, въ разныхъ лишь формахъ, *подчиненность искусства цѣлямъ и запросамъ другихъ сферъ жизни* (въ древности и средніе вѣка — религіи и государству, нынѣ — политикѣ, разнымъ общественнымъ теченіямъ, нерѣдко — идеямъ, выработаннымъ наукой и философіей), подчиненность, въ силу которой въ искусствѣ по необходимости производится нарочитый подборъ чертъ и придается особое освѣщеніе образамъ. Укажемъ еще на искусство *тенденціозное* и *дидактическое*, представляющее собою лишь разновидность экспериментальнаго.

Можно вообще сказать, что всегда и вездѣ наиболѣе распространеннымъ и популярнымъ творчествомъ было именно экспериментальное разнаго рода и разнаго достоинства и что

рѣдкія произведенія творчества наблюдательнаго обходятся безъ примѣси нѣкоторыхъ элементовъ художественнаго опыта.

Что касается творчества *наблюдательнаго*, болѣе или менѣе свободнаго отъ этой примѣси, то его отношенія къ *экспериментальному*, съ одной стороны (мы говоримъ здѣсь о творествѣ высшемъ, «настоящемъ»), и къ психологіи обыденнаго мышленія, съ другой, представляются намъ въ слѣдующемъ видѣ.

Истинный художникъ-экспериментаторъ (наприм., у насъ Гоголь, Достоевскій, Глѣбъ Успенскій, Чеховъ) производитъ свои *опыты* не иначе, какъ на основѣ близкаго и внимательнаго изученія жизни, которое, конечно, немислимо безъ широкихъ и разностороннихъ *наблюденій*. Иначе говоря, художникъ-экспериментаторъ является въ то же время и наблюдателемъ. Но въ отличіе отъ художниковъ наблюдателей въ тѣсномъ смыслѣ онъ въ своемъ творествѣ не даетъ полнаго выраженія своимъ наблюденіямъ, а только пользуется ими какъ средствомъ или пособіемъ для того, чтобы правильно поставить и повести свои опыты. При всемъ томъ однако въ ихъ созданіяхъ мы всегда находимъ массу чертъ, указывающихъ на то, что экспериментаторъ былъ въ то же время и тонкимъ, вдумчивымъ наблюдателемъ жизни въ ея многообразныхъ проявленіяхъ.

Итакъ, *опытъ* въ «настоящемъ», высшемъ, искусствѣ, коренящійся въ психологіи обыденнаго мышленія, долженъ, чтобы стать явленіемъ высшаго порядка, пройти черезъ горнило художественнаго *наблюденія*, которое, разумѣется, также коренится въ психологіи обыденнаго мышленія, но только въ этой послѣдней сферѣ его районъ ограниченъ, — и оно рѣдко получаетъ здѣсь болѣе или менѣе широкое развитіе.

III.

Итакъ, въ основу изученія природы искусства и психологіи художественнаго творчества мы кладемъ положеніе, гласящее, что между художественнымъ творчествомъ, въ собственномъ смыслѣ, и нашимъ обыденнымъ, житейскимъ мышленіемъ существуетъ тѣсное психологическое сродство: основы перваго даны въ художественныхъ элементахъ второго.

Этот тезисъ, намъ кажется, приводитъ къ выводамъ, имѣющимъ свою важность для правильнаго пониманія природы искусства и его значенія въ умственномъ обиходѣ жизни человѣческой. Изъ этихъ выводовъ мы остановимся пока на двухъ.

Это, во-первыхъ, тотъ, который даетъ болѣе яркое освѣщеніе самому факту пониманія художественныхъ произведеній. Если бы не было художественныхъ элементовъ въ нашемъ обыденномъ мышленіи, если бы мы, обыватели, не были своего рода «художниками въ миниатюрѣ», то мы не могли бы понимать и усваивать произведенія настоящихъ художниковъ. Между ними и нами была бы непроходимая пропасть, и ихъ голосъ оказался бы «гласомъ вопіющаго въ пустынь». — Давно извѣстно, что пониманіе художественнаго произведенія есть въ нѣкоторой мѣрѣ повтореніе творчества художника. Если я *понялъ*, скажу, «Евг. Онѣгина», «Отцы и Дѣти», «Войну и Миръ», картину Рѣпина, статую Антокольскаго, это значить, что я, не будучи ни поэтомъ, ни живописцемъ, ни скульпторомъ, способенъ однако возсоздать въ своей мысли, силами своего воображенія, художественные образы, данные въ этихъ произведеніяхъ. Я не просто воспринимаю ихъ какъ готовый продуктъ мысли, а *отвѣчаю* на художественную мысль поэта, живописца, скульптора *аналогичными движеніями моей художественной мысли*, которая, при всей своей слабости или незначительности, все-таки соотвѣтствуетъ мысли художника и въ данномъ случаѣ движется по тѣмъ же путямъ, въ томъ же направленіи, какъ двигалась мысль художника, когда онъ творилъ. Усвоеніе и пониманіе художественнаго произведенія—это процессы мысли далеко не пассивные: они требуютъ извѣстнаго творчества. Это «творчество» было бы невозможно, если бы наша психика была лишена художественныхъ элементовъ. Подтвержденіемъ этого могутъ служить тѣ далеко не рѣдкіе случаи, когда человѣкъ умный, знающій, образованный, однако, совсѣмъ не понимаетъ художественныхъ произведеній, которыя, по своему содержанію и по идеѣ, казалось бы, вполне доступны ему. Такой человѣкъ, читая, напр., «Дворянское гнѣздо», «Войну и Миръ», «Анну Каренину» и т. д., можетъ заинтересоваться фабулою, но самые образы, данные въ этихъ произведеніяхъ, ничего не говорятъ ему, и онъ равнодушно пробѣгаетъ страницы высо-

каго художественнаго достоинства. Кто изъ насъ не встрѣчалъ такихъ читателей? Очевидно, у нихъ художественные элементы мысли очень слабы и немногочисленны, у нихъ почти нѣтъ художественнаго—симпатическаго—воображенія; ихъ мышленіе по преимуществу прозаично. Или, можетъ быть, природныя художественныя силы ихъ мысли не получили развитія, будучи подавлены дѣловой прозою и сутолокою жизни. Бываетъ и такъ, что человѣкъ вполне способенъ къ художественному мышленію въ предѣлахъ своихъ ближайшихъ общественныхъ отношеній и интересовъ, но оказывается неспособнымъ слѣдовать за художникомъ, когда послѣдній даетъ ему образы и идеи, выходящіе за эти предѣлы.

Если мы *понимаемъ* произведеніе художника, то это значитъ, что художественные элементы, имѣющіеся въ нашемъ мышленіи, въ данномъ случаѣ оживляются и крѣпнута, освобождаясь отъ угнетающихъ ихъ впечатлѣній, заботъ, разсѣянія текущей жизни, и мы переживаемъ вдохновенія художника, приобщаемся къ его интуиціямъ и вмѣстѣ съ нимъ разрабатываемъ его поэтическіе замыслы. Чѣмъ значительнѣе и энергичнѣе будетъ эта дѣятельность нашего духа, тѣмъ лучше и полнѣе *поймемъ* мы художника.

Другой выводъ изъ нашего основнаго тезиса послужитъ психологическимъ освѣщеніемъ и оправданіемъ *реализма* въ искусствѣ.

Наше обыденное мышленіе по существу своему *реалистично*. Его художественные элементы, именно *образы*, взяты непосредственно изъ дѣйствительности и отличаются конкретностью, индивидуальностью. Они воспроизводятъ дѣйствительность, если и не хорошо, не правильно, не всесторонне, то по крайней мѣрѣ *просто и безыскусственно*. Къ нимъ всего болѣе примѣнимо то, что можно выразить терминомъ *научный реализмъ*. И имъ чуждо все то, чѣмъ характеризуются нереалистическія направленія въ искусствѣ:—черты, неотвѣчающія дѣйствительности, искусственное подведеніе фактовъ жизни подъ схему, заранѣе установленную, дедукція въ творчествѣ вмѣсто индукціи, блѣдныя, безплотныя очертанія фигуръ, символизирующихъ идею, и т. д., и т. д. Мнѣ кажется, можно установить, что почти все нереалистическое въ искусствѣ взято не изъ художественныхъ элементовъ обыденнаго мышленія и, можетъ быть, вообще не имѣетъ въ немъ исто-

евъ. Откуда взялось оно, изъ какихъ сферъ мысли, это—другой вопросъ, который требуетъ особаго изученія.

Если взять любой образъ изъ сферы нашего обыденнаго мышленія и, задержавъ его въ сознаниі, подвергнуть дальнѣйшей разработкѣ, устраняя черты случайныя или ненужныя для проявленія, напр., характера лица, къ которому относится образъ, то на этомъ пути изъ такого обыденно-художественнаго образа можетъ возникнуть настоящій художественный.

Важнѣйшее отличіе настоящаго художественнаго образа отъ обыденнаго состоитъ въ томъ, что первый, оставаясь индивидуальнымъ, въ то же время типиченъ, между тѣмъ какъ второй по преимуществу индивидуаленъ, и въ немъ черты типичныя заслонены иными, нерѣдко случайными или совсѣмъ не характерными. Прямая задача художника сводится къ очисткѣ обыденныхъ образовъ отъ всего случайнаго и ненужнаго и къ усиленію въ нихъ чертъ типическихъ. Производя эту работу, художникъ обобщаетъ дѣйствительность;—«сквозь игру случайностей», говоря словами Тургенева,—онъ «добивается до типовъ», и въ этихъ образахъ-типахъ дѣйствительность находитъ свое истолкованіе, а мы, воспринимая ихъ, легко узнаемъ въ нихъ свои собственные обыденные образы (какіе мы имѣемъ или можемъ имѣть), но только получившіе ту обработку и постановку, которыхъ мы сами не могли имъ дать.

Вспомнимъ, какое впечатлѣніе общепонятной и несомнѣнной правды производили такіе реальные художественные образы, когда они появлялись въ искусствѣ на смѣну ходульнымъ, сочиненнымъ образамъ разныхъ ложно-художественныхъ школъ:—образамъ псевдо-классическимъ, романтическимъ, символическимъ и т. д. Въ Онѣгинѣ, въ Ленскомъ, въ Татьянѣ, въ Фамусовѣ, Молчалинѣ, Чацкомъ, Сквозникѣ-Дмухановскомъ, Хлестаковѣ, Маниловѣ и т. д., и т. д. непредубѣжденная публика сейчасъ же узнала свои собственные созданія,—образы, которые она уже имѣла въ своемъ распоряженіи, но только не въ состояніи была превратить ихъ въ типичныя обобщенія, способныя истолковать и освѣтить дѣйствительность. За нее это сдѣлали художники, и образы, ими созданные, сразу ассоціировавшись съ соответственными обыденными, стали общераспространенными образами-понятіями, т.-е. формами

мысли, которыя стали достояніемъ цѣлыхъ поколѣній, служа имъ для уясненія соотвѣтственныхъ явленій дѣйствительности.

Кстати обратимъ здѣсь вниманіе на одно недоразумѣніе, тѣсно связанное съ явленіемъ, о которомъ идетъ рѣчь. Часто говорятъ, что образъ, созданный художникомъ, становясь общимъ достояніемъ, *опошливается*. Въ этомъ есть доля относительной правды: всѣ мы усваиваемъ себѣ созданія художника—въ мѣру нашего умственного и нравственного развитія,—мы *повторяемъ* творчество поэта, *какъ можемъ и умѣемъ*. Одни изъ насъ, въ зависимости отъ природныхъ особенностей ума, отъ уровня умственного развитія, наконецъ—отъ возраста и опыта жизни, дѣлаютъ это лучше, другіе—хуже. И, разумѣется, Пушкинъ, Грибоѣдовъ, Лермонтовъ, Гоголь, Тургеневъ и др., «усвоенные» подростками и совсѣмъ зелеными юношами, это—своего рода «Фрейшицъ, разыгранный перстами робкихъ ученицъ». Чтобы понять большого художника, нужно имѣть большой опытъ жизни, нужно самому уже обладать образами, соотвѣтствующими тѣмъ, которые даны художникомъ. Но даже имѣя ихъ, многіе изъ насъ не въ состояніи (въ зависимости отъ разныхъ чисто-личныхъ причинъ) возвыситься до высоты замысловъ поэта и берутъ его созданія въ упрощенномъ и какъ бы приниженномъ видѣ. Они понимаютъ типъ, но не могутъ понять и пережить той внутренней тревоги, тѣхъ душевныхъ движеній, съ которыми художникъ создавалъ этотъ типъ. Большая художественная цѣнность разбивается на мѣдную монету. Въ этомъ-то и состоитъ та доля правды, какая заключена въ утвержденіи, что созданія художника, становясь достояніемъ всѣхъ и каждого, «опошляются». Какъ видитъ читатель, это служить только лишнимъ подтвержденіемъ нашего тезиса о тѣсной психологической связи между образами настоящаго искусства и тѣми, которые принадлежатъ нашему обыденному мышленію: мы воспринимаемъ первые вторыми и сообразно качеству и достоинству этихъ послѣднихъ либо «опошляемъ» или принижаемъ первые, либо усваиваемъ ихъ какъ слѣдуетъ, не портя ихъ. Порча и опошленіе въ извѣстной мѣрѣ неизбѣжны, но это зло поправимое: его исправляетъ сама жизнь въ мѣру успѣховъ умственного и нравственного развитія и повышенія уровня сознательности человѣка и всего общества.

Но есть произведенія «искусства», которыя никогда не

опошливаются по той простой причинѣ, что не находятъ доступа въ сферу обыденнаго мышленія, ибо они взяты не изъ дѣйствительности, а изъ головы сочинителя. Они могутъ нравиться публикѣ, потому ли что хорошо исполнены (звучные стихи, красивая проза, эффектное построение, блестящая кисть и т. д.), или въ силу моды, или, наконецъ, благодаря популярности идей, вложенныхъ въ эти искусственные образы. Какъ проводники идей, такіе образы могутъ имѣть свое значеніе, положительное или отрицательное, смотря по характеру идеи. Но, не будучи художественными типами, обобщающими дѣйствительность, они не имѣютъ, такъ сказать, зацѣпки въ обыденномъ мышленіи, не становятся его достояніемъ, а слѣдов. и не подлежатъ «опошленію». Они остаются у себя дома—въ книгѣ, на картинѣ и т. д.—столь же нетронутые и мертвые, какъ и въ первый день ихъ созданія.

Мнѣ случилось однажды наглядно убѣдиться въ этомъ преимуществѣ «опошляющагося» искусства передъ «неопошляющимся», когда я видѣлъ на сценѣ «Три сестры» Чехова и потомъ «Орленка» Ростана. Сколько толковъ, сколько различныхъ ощущеній, сколько разногласіицы и превратнаго пониманія вплоть до грубо-наивнаго вызвала пьеса Чехова! Она «опошлялась» и даже извращалась, такъ сказать, на моихъ глазахъ. Съ другой стороны, какъ хорошо и какъ единодушно-холодно былъ понятъ «Орленокъ», въ которомъ нечего опошливать! И я сказалъ себѣ: да, «Три сестры»—истинно-художественное созданіе, а «Орленокъ»—только красивое произведеніе искуснаго сочинительства. Пьеса Чехова сильно «опошляется», но зато и много даетъ. Пьеса Ростана не опошляется и ничего не даетъ, кромѣ эффектнаго зрѣлища и трескучихъ словъ.

Въ то время какъ этого рода произведенія ложнаго искусства, какъ бы они ни назывались—псевдо-классическими, романтическими, символическими, декадентскими,—очень и очень далеко отстоятъ отъ нашего обыденно-художественнаго мышленія, произведенія настоящихъ художниковъ въ своей жизненной правдѣ и простотѣ такъ близко подходятъ къ нему, что нерѣдко у насъ возникаетъ иллюзія, будто они—не что иное, какъ то же самое обыденное мышленіе, только отлитое въ извѣстную литературную или иную (напр., живописную) форму. Такая иллюзія навязывается съ особливою легкостью

тамъ, гдѣ мы не видимъ кропотливаго труда вынашиванія и разработки образовъ, и сама литературная форма отличается простотою и безыскусственностью. Такъ это—въ художественной прозѣ (а иногда и въ стихахъ) Пушкина, у Л. Н. Толстого, у Чехова. Намъ кажется, будто мы имѣемъ здѣсь дѣло просто съ обыденнымъ мышленіемъ, но только—настоящаго, большого художника. Это, конечно, иллюзія: созданія этихъ художниковъ были продуктами не обыденнаго ихъ мышленія, а высшаго творчества и, прежде чѣмъ получить окончательную форму, долго вынашивались и разрабатывались. Ихъ простота и правда были результатомъ не отсутствія разработки, не того, чтобы образы были взяты и положены на бумагу «сырьемъ», а напротивъ, они явились какъ послѣднее слово творческой работы надъ образами, лишь первые наброски которыхъ были даны въ обыденномъ мышленіи художника. Если въ обыденномъ мышленіи простота и правда образовъ даются даромъ, являясь ихъ естественнымъ достояніемъ (ибо тутъ нѣтъ сочинительства), то въ высшемъ художественномъ творествѣ требуется много труда и вдумчивости, чтобы въ концѣ-концовъ добиться простоты и правды какъ въ самомъ замыслѣ, такъ и въ его развитіи, въ выраженіи, въ постановкѣ и группировкѣ образовъ, въ общей концепціи произведенія.

IV.

Теперь намъ предстоитъ рассмотреть вопросъ, который мы уже затронули мимоходомъ, именно—о роли языка въ процессѣ созданія художественной мысли, какъ обыденной, такъ и высшей.

Наше мышленіе орудуетъ не «чистыми» понятіями и представленіями, а понятіями-словами и представленіями-словами; слѣдов., и образы, входящіе въ психологическій составъ или «механизмъ» понятій и представленій, суть не просто образы, а образы-слова. Выдѣленіе понятія, представленія, образа изъ слова—это только искусственная операція, къ которой прибѣгаютъ изслѣдователи процессовъ мышленія (психологи, логики) «для упрощенія задачи». Эта операція совершается тѣмъ легче, что—въ огромномъ большинствѣ случаевъ—мы не сознаемъ, такъ сказать, «словесной оболочки» нашихъ

умственныхъ актовъ, и у насъ легко возникаетъ иллюзія, будто наше мышленіе можетъ быть безсловеснымъ. «Словесная оболочка», въ особенности та часть ея, которая называется *грамматическою формою* слова, функціонируетъ либо совсѣмъ безсознательно, либо полусознательно, а въ сознаніи держится преимущественно *содержаніе* рѣчи, т.-е. представленія, понятія, образы и ихъ сочетанія. Зачастую, особливо при молчаливомъ мышленіи, мы совсѣмъ не замѣчаемъ другихъ элементовъ слова, и только самонаблюденіе, рефлексія и грамматически-психологическій анализъ открываютъ намъ ихъ неизбѣжное присутствіе въ каждомъ актѣ мысли. — Пояснимъ это двумя тремя примѣрами.

Когда мы декламируемъ (напр., стихи) и, еще лучше, когда учимся декламации, тогда наше сознаніе направляется на самые звуки словъ, на гармонію звуковыхъ сочетаній, а также и на грамматическую и синтактическую форму словъ. Ибо цѣлью рѣчи-мысли въ данномъ случаѣ является не только передать содержаніе ея, но и произвести извѣстный эффектъ, обнаружить «красоту» рѣчи.

Когда я сочиняю и мнѣ приходится выбирать слова, исправлять мое писаніе, замѣняя одно выраженіе другимъ, тогда «словесная оболочка» данныхъ представленій, понятій, образовъ и ихъ сочетаній придвигается къ свѣтлой точкѣ сознанія, и я въ большей или меньшей мѣрѣ держу въ сознаніи, кромѣ содержанія моей рѣчи-мысли, еще и ея звуковую (фонетическую) форму, ея грамматическія категоріи, ея синтактическое строеніе. «Муки слова», переживаемыя поэтами въ процессѣ творчества, сопряжены съ указаннымъ передвиженіемъ «словесной оболочки» изъ безсознательной сферы въ сознаніе, и многочисленныя помарки въ рукописяхъ первоклассныхъ художниковъ слова краснорѣчиво свидѣтельствуютъ о работѣ *вниманія*, упорно устремленнаго на звуковую и грамматическую сторону умственныхъ актовъ.

Но не трудно видѣть, что даже и въ этихъ случаяхъ (декламация, писаніе сочиненія и пр.) добрая доля звуковыхъ и грамматическихъ формъ все-таки ускользаетъ отъ сознанія. Каждому изъ насъ легко поймать себя на этомъ. И чѣмъ пристальнѣе сосредоточено вниманіе на самомъ содержаніи рѣчи-мысли, тѣмъ скорѣе и полнѣе скрадываются ея формальные элементы. При быстрой декламации или при легкомъ

писаніи, когда мы не задумываемся надъ выборомъ словъ и выраженій, мы почти и не замѣчаемъ «словесной оболочки». И только невольная ошибка, наприм., въ удареніи, въ согласованіи, въ употребленіи той или иной формы, заставляетъ насъ направить вниманіе въ эту сторону.

Важнѣйшій случай, когда звуковая и грамматическая форма слова рѣшительно и властно вторгается въ свѣтлую точку сознанія, это—тотъ, когда мы заняты *фонетическимъ* и *грамматическимъ* разборомъ слова. Такъ, лингвистъ, изслѣдующій этимологию какого-нибудь слова, конечно, держитъ въ сознаніи его звуковой составъ и его грамматическую форму. Учитель, объясняющій ученику, что такое глаголь, существительное и т. д., держитъ въ сознаніи и звуковыя, и грамматическія формы тѣхъ словъ, которыя онъ взялъ въ качествѣ примѣровъ; объясняя, что такое подлежащее, сказуемое и т. д. и какъ они выражаются частями рѣчи, онъ держитъ въ сознаніи также и *синтактическія* формы рѣчи-мысли. Вмѣстѣ съ объясненіемъ учителя, данныя фонетическія, этимологическія и синтактическія формы появляются и въ сознаніи ученика.

Другой случай подобнаго рода это—*изученіе иностраннаго языка*: здѣсь вниманіе (т.-е. свѣтлая точка сознанія) прямо направляется на звуки, формы, грамматическія «правила» чужого языка.

Не трудно видѣть, что [перечисленные случаи (декламация, трудъ сочиненія, грамматическій анализъ, изученіе чужого языка) и другіе, психологически роднящіеся съ ними, отнюдь не составляютъ обычной, нормальной практики нашей рѣчи-мысли. Въ этой практикѣ господствуетъ законъ, въ силу котораго мы или совсѣмъ не сознаемъ, или едва-едва сознаемъ формальные элементы слова. При этомъ все равно, говоримъ ли мы вслухъ, ведемъ ли бесѣду, произносимъ ли рѣчь передъ публикой, или молча думаемъ «про себя». Молчаливая мысль есть также *рѣчь*-мысль; не произнесенныя въ слухъ понятія и образы суть также понятія-слова и образы-слова. Вѣдь когда я молча подумалъ, напр., понятіе или образъ «дома», то я вмѣстѣ съ тѣмъ подумалъ и то, что это—существительное муж. р., един. ч., и т. д., т.-е. неразлучная съ этимъ понятіемъ грамматическая форма появилась вмѣстѣ съ нимъ въ этомъ актѣ мысли, но только не въ сознаніи, а въ сферѣ

безсознательной или полусознательной. Даже звуковая форма не совсѣмъ исчезаетъ при молчаливомъ мышленіи: думая молча, мы часто шепчемъ слова; а если и не шепчемъ, то *представленія* ихъ звуковыхъ формъ все-таки не исчезаютъ, хотя бы они и не сознавались.

Лишь кажущимся исключеніемъ изъ этого правила, гла-сящаго, что *мысль—словесна*, являются случаи нормальной и болѣзненной *афазіи*.

Афазія, какъ болѣзнь, есть симптомъ разложенія мысли. Утрата словеснаго выраженія является первымъ шагомъ, ведущимъ къ потерѣ самой мысли. И это служить только лишнимъ подтвержденіемъ тезиса, что *человѣческая мысль*, чтобы быть нормальной и функционировать правильно, должна быть словесною.—Но бываютъ спорадическіе случаи (всѣмъ намъ хорошо извѣстные по опыту) *нормальной афазіи*. Держа въ сознаніи какое-либо понятіе или представленіе, мы никакъ не можемъ въ данную минуту припомнить его словеснаго выраженія. Чаше всего это случается съ спеціальными терминами (научными, философскими, техническими и др.), а также—съ именами «собственными». Не трудно видѣть, что здѣсь отсутствуетъ только *звуковая* форма слова, другія же его формы—налицо. Такъ, напр., зная, что такое *электро-моторъ*, но не будучи съ состояніи сію минуту припомнить этотъ терминъ, я однако знаю, что это—существительное, а не глаголъ или прилагательное; я могу, все еще не припоминая звуковъ этого слова, употребить его мысленно въ качествѣ подлежащаго или дополненія и т. д., и вообще—вводить его въ обиходъ моей рѣчи-мысли, т.-е. утилизировать его—*какъ слово*, ощущая, разумѣется, при этомъ извѣстное неудобство отъ отсутствія его звуковой формы. Вообще нужно принять за правило, что забвеніе звуковой формы слова не означаетъ еще отсутствія самого слова.—Крушеніе слова начинается съ исчезновенія его *грамматической формы*.

Скажемъ также нѣсколько словъ о глухонѣмыхъ, на которыхъ нерѣдко ссылаются для подтвержденія того, что будто можно мыслить по-человѣчески безъ языка. Ссылка эта не оправдываетъ своего назначенія, ибо нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія въ томъ, что у глухонѣмыхъ есть языкъ, въ существенномъ совпадающій съ нашимъ. У нихъ нѣтъ только внѣшней звуковой формы словъ; а у тѣхъ изъ нихъ, которые

обучились артикуляціи звуковъ, есть и нѣкоторая внѣшняя форма словъ, именно *артикуляціонная* (ассоціація лексическаго значенія съ мышечными движеніями, необходимыми для артикуляціи, и съ соотвѣтственными ощущеніями),—недостаетъ только способности слышать звуки, и они воспринимаютъ внѣшность слова—глазами, слѣдя за движеніями губъ и языка. Конечно, это—рѣчь несовершенная, неудобная (въ особенности для общенія). Но главная принадлежность языка—*грамматическія категоріи*—у нихъ есть (иначе они не принадлежали бы къ виду *homo sapiens*), равно какъ и синтаксическіе процессы рѣчи. Когда они пользуются такъ назыв. *языкомъ жестовъ и мимики*, то эти (частію естественные и традиціонные, частію условные, искусственные) знаки (символическіе, изобразительные, наконецъ, алфавитные) служатъ для нихъ замѣною звуковой формы. И главное отличіе ихъ языка (какъ артикуляціоннаго, такъ и языка жестовъ) отъ нашего состоитъ въ томъ, что онъ—*зрительный*, между тѣмъ какъ нашъ по преимуществу *звуковой* и лишь *отчасти зрительный* (поскольку мы слѣдимъ глазами за артикуляціей говорящаго и также поскольку мы привыкли къ писаной и печатной формѣ словъ).

Остается еще упомянуть объ одномъ недоразумѣніи: иногда говорятъ, что нерѣдко приходится намъ переживать такія *настроенія* и такія сложные или тонкія *чувства*, для которыхъ не умѣемъ подобрать словеснаго выраженія,—а для иныхъ оттѣнковъ чувства не найдется соотвѣтственнаго слова даже въ словарѣ самаго богатаго языка. Это совершенно—справедливо, но только это не имѣетъ никакого отношенія къ тезису, гласящему, что нѣтъ мысли безъ языка. Ибо тутъ дѣло идетъ о *чувствахъ, настроеніяхъ, эмоціяхъ, а вовсе не о мысли*, къ сферѣ которой собственно и принадлежитъ языкъ. Для выраженія чувствъ въ языкѣ имѣется только одна, да и то фиктивная (не настоящая) грамматическая категорія, такъ назыв. «междометіе», и этого, конечно, недостаточно для передачи многихъ, болѣе или менѣе сложныхъ и тонкихъ, душевныхъ движеній.—Но стоитъ только этимъ душевнымъ движеніямъ ассоціироваться съ опредѣленнымъ представленіемъ или понятіемъ (т.-е. съ элементами или процессами *мысли*), и тотчасъ же вмѣстѣ съ этими представленіями или понятіями явится и ихъ грамматическая форма, напр., существительное,

глаголь, нарѣчіе, наконецъ, цѣлое предложеніе («тоска», «грусть», «жалость», «умилеііе», «мнѣ страшно», «сердце ноетъ» и т. д.).—Замѣтимъ еще, забѣгая впередъ, что многія сложныя и тонкія душевныя движенія, неулавливаемыя и непередаваемыя обыденнымъ языкомъ, улавливаются и передаются *тѣмъ высшаго порядка языкомъ, который называется искусствомъ*. Въ особенности удается это различнымъ видамъ *лирическаго творчества*.

V.

Теперь мы можемъ пойти дальше. Ближайшая задача, предстоящая намъ, состоитъ въ томъ, чтобы разсмотрѣть *самыя слова* (т.-е. понятія-слова, представленія-слова, образы-слова), эти недѣлимыя единицы рѣчи, съ точки зрѣнія, насъ интересующей здѣсь, т.-е. указать на тѣ *художественныя элементы*, какіе могутъ найтись въ нихъ.

Перелистывая лексиконъ любого современнаго языка, мы могли бы составить два огромныхъ списка словъ: 1) *словъ прозаическихъ* и 2) *словъ поэтическихъ (художественныхъ)*.

Прозаическія слова это—тѣ, въ которыхъ мы различаемъ: а) *значеніе* (понятіе, представленіе), б) *звуковую форму*, в) *грамматическую* (и синтактическую) форму. Таковы, напр., *столъ, человекъ, солнце, огонь, стаканъ, вода, лошадь, кошка* и т. д. и т. д. Во всѣхъ подобныхъ—*прозаическихъ*—словахъ отношеніе звуковой и грамматической формъ къ значенію (представленію, понятію) имѣетъ характеръ какъ бы *символическаго*. Такъ, звуковымъ комплексомъ *с-т-о-л* грамматическою формою этого слова я только *символически* *указываю* на понятіе или представленіе данной вещи. Если это понятіе воплотится у меня въ опредѣленный конкретный образъ, который будетъ служить мнѣ представленіемъ понятія, т.-е. станетъ типичнымъ, то этотъ художественный пошибъ не находится въ данномъ случаѣ ни въ какой зависимости отъ формальныхъ элементовъ слова: послѣдніе не подсказываютъ мнѣ образа, не направляютъ мою мысль въ эту сторону.

Слова поэтическія (художественныя)—это тѣ, въ которыхъ, кромѣ перечисленныхъ выше частей, есть еще одна часть, именно особый образъ или особое представленіе, от-

личное отъ того, которое составляет лексическое значеніе слова. Таковы, напр., существительныя: *душегрѣйка*, *носо-грѣйка*, *незабудка*, *подсолнечникъ*, *подснѣжникъ*, *удавъ*, *перекашиполе*, прилагательныя въ выраженіяхъ «золотое сердце», «железный характеръ» и т. п., глаголы и сочетанія: *пригорюниться*, *подлаживаться*, *стушеваться*, *пѣтушиться*, *опростоволоситься*, *лыжи наострить*, *лямку тянуть*, *зарапортоваться*, *выйти въ люди* и т. д., нарѣчія и обстоятельственныя выраженія въ родѣ—«*келейно*», «*подъ рукою*», «*вкривь и вкось*» и т. п.

Изъ этихъ примѣровъ уже видно, въ чемъ состоитъ особенность этихъ словъ: въ нихъ дано извѣстное *представленіе*, *служащее способомъ*—выразить значеніе слова. Въ то время какъ слова: *домъ*, *человѣкъ*, *лошадь*, *столъ* и т. д., выражаютъ свои значенія непосредственно, безъ участія какого-либо образа, связаннаго съ самимъ словомъ, только-что приведенныя *душегрѣйка*, *незабудка* и т. д. выражаютъ свои значенія косвенно—черезъ посредство образа, въ нихъ заключеннаго и сознаваемого или могущаго сознаваться говорящимъ. Они, такъ сказать, *живописны*,—они не просто символы или знаки понятія, а своего рода *рисунки* его.

Лингвистическія изысканія показали, что весьма многія нынѣ прозаическія слова нѣкогда были образными; съ теченіемъ времени образъ, въ нихъ заключенный, былъ забытъ. Таково, напр., французское *enfant*, возводящееся къ латинскому *infans*, что значило «неговорящій» и совпадало по смыслу съ нашимъ «*отрокъ*», когда послѣднее сознавалось—какъ происходящее отъ корня *рек* (гл. реку, рещи) и отрицательной частицы *от-*. Въ эпоху, когда еще сознавали происхожденіе («этимологию») данныхъ словъ (*infans*, *отрокъ*), они были образными. (Когда съ теченіемъ времени представленіе, въ нихъ заключенное, было забыто, они стали безобразными, прозаическими. Употребляя теперь слово «отрокъ», мы совсѣмъ не сознаемъ, что въ немъ дано было представленіе «не говорящій». Во многихъ словахъ этого рода образъ не можетъ считаться вполне забытымъ; но въ практикѣ рѣчи мысли онъ проявляется весьма рѣдко. Такъ, напр., говоря «*медвѣдь*», мы обычно не держимъ въ мысли образа, даннаго въ этомъ словѣ («животное, которое *ѣстъ медъ*» = *меду ѣдь*),

а перстень не заставляет насъ вспомнить о словѣ *перстѣ*, отъ котораго оно произведено.)

Рядомъ съ забвеніемъ образовъ идетъ противоположный процессъ—созданія новыхъ образныхъ словъ.

Въ этомъ процессѣ нетрудно подмѣтить характерныя черты художественнаго творчества и провести послѣдовательную аналогію между созданіемъ и употребленіемъ образнаго слова, съ одной стороны, и созданіемъ настоящаго художественнаго образа—съ другой.

Разсмотримъ важнѣйшіе виды образныхъ словъ и выраженій. Это прежде всего такъ называемые *тропы*, именно: 1) *метафора*, 2) *синекдоха*, 3) *метонимія*.

Начнемъ съ *метафоры*. Говоря: «у него *железный характеръ*», и держа при этомъ въ сознаніи то, что слово «железный» въ данномъ случаѣ *перенесено* отъ представленія твердости железа къ представленію твердости или силы характера, я въ этотъ моментъ являюсь маленькимъ, минутнымъ художникомъ. Суть дѣла здѣсь—въ *сравненіи* двухъ представленій или понятій («характера» и «железа») и въ утилизациі признаковъ одного изъ нихъ («железа») для обозначенія признаковъ другого («характера»), чѣмъ достигается *известная экономія въ мышленіи*, ибо этимъ выраженіемъ «железный характеръ» я избавляю себя отъ труда перечислять или описывать тѣ черты, въ которыхъ обнаруживается сила характера. *Метафора является здѣсь кратчайшимъ и удобнѣйшимъ путемъ къ установленію и выраженію даннаго понятія*. Но этотъ удобнѣйшій и кратчайшій путь въ то же время оказывается и *поэтическимъ, художественнымъ, образнымъ*, чтó наглядно обнаружится, если разложить метафору на ея составныя части и возстановить заключенные въ ней образы, которые сравниваются или сопоставляются для объясненія одного другимъ. Такъ и сдѣлалъ Лермонтовъ въ стихотвореніи «Кинжалъ». Вспомнимъ заключительную фразу:

Да! Я не измѣнюсь и буду твердъ душой,

Какъ ты, какъ ты, мой другъ железный!

Необходимымъ условіемъ того, чтобы метафора сохранялась въ языкѣ—какъ художественный приѣмъ, какъ поэтический актъ мысли, является удержаніе въ языкѣ соотвѣтственныхъ словъ въ ихъ прямомъ значеніи, т.-е. *однозвучныхъ*

прозаическихъ словъ. Такъ мы имѣемъ поэтическія выраженія: «железный характеръ», «золотое сердце», «горячая любовь», «ядовитое замѣчаніе», «оловянный взглядъ», «гнѣвъ потухъ», «жаръ души», «онъ встрѣтилъ меня холодно», «совѣсть грызла его», «любовь простыла», «тяжелое горе» и т. д.,—рядомъ съ прозаическими: «железная подкова», «золотое кольцо», «горячая вода», «ядовитая змѣя», «оловянная игрушка», «огонь потухъ», «жаръ отъ печки», «на дворѣ холодно», «собака грызла кость», «чай простылъ», «тяжелый камень» и т. д.—Когда исчезаетъ какое-либо прозаическое слово, тогда исчезаетъ и метафора: поэтическое выраженіе становится прозаическимъ. Такъ напр., существительное «угрызеніе» въ прямомъ смыслѣ неупотребительно, а потому и въ выраженіи «угрызенія совѣсти» мы уже не чувствуемъ той метафоричности и художественности, которая еще вполне живы въ выраженіи «совѣсть грызла». Чувствуется только какъ бы тѣнь поэтичности, полустертый слѣдъ былой художественности въ силу непосредственной ясности этимологіи слова «угрызеніе». При наличности обоихъ словъ, прозаическаго и поэтическаго, сознаніе метафоричности, а слѣдовательно и художественности второго затемняется и потомъ исчезаетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда утрачивается непосредственное сознаніе того способа, какимъ перешли отъ перваго ко второму. Такъ, несмотря на наличность прозаическаго слова «круглый» («круглый камень»), мы уже не чувствуемъ метафоры въ выраженіи «круглый невѣжда», потому что посредствующее звено, именно «круглый» въ смыслѣ «цѣлый», «весь», «полный», сохраняется только въ выраженіи «круглый годъ» («круглая сумма»—галлицизмъ (*une somme ronde*) и значить не «вся», «цѣлая», «полная», а «большая»).—Наконецъ, даже при полной ясности метафоры, многія метафорическія выраженія потеряли свой художественный характеръ просто отъ частаго употребленія или оттого, что метафора слишкомъ ужъ проста и ясна. Таковы: *ясное* выраженіе, *красное* словцо, *чистое* сердце, *нечистое* дѣло, *запутанный* вопросъ, *прямой* характеръ, *дюжинный* человѣкъ, *кривить* душой, *насолить* кому-нибудь, *золотыя* руки и мн. др.

Излишне пояснять, какую важную роль играетъ метафора въ высшемъ—художественномъ—мышленіи, въ поэтическомъ творествѣ; но далеко нелишне отмѣтить, что она является

въ то же время необходимою принадлежностью нашего обыденнаго мышленія: на каждомъ шагѣ мы пользуемся метафорами разныхъ степеней, то метафорами «живыми», съ ясно-выраженною художественностью, то—«полустертыми», едва сохраняющими слѣды поэтическаго движенія мысли, то—совсѣмъ уже «мертвыми», равносильными словамъ прозаическимъ. Здѣсь ясно видно, какъ глубоко корни высшаго художественнаго мышленія залегли въ пластахъ мышленія обыденнаго.

Другой тропь, такъ назыв. *синекдоха*, распадающаяся на нѣсколько разновидностей, являясь также одною изъ важныхъ пружинъ нашего обыденнаго мышленія, служитъ въ то же время основаніемъ различныхъ приѣмовъ художественнаго творчества.—Сюда прежде всего принадлежатъ тѣ слова, которыя обозначаютъ извѣстное цѣлое, выражая лишь часть его («*paris pro toto*»). Такъ, вмѣсто «домъ» можно сказать «крыша», вмѣсто «корабль» — «парусъ», вмѣсто «человѣкъ» — «лицо» или «душа», вмѣсто «годъ» можно назвать извѣстную часть года, напр., «лѣто» или «зиму» («сколько лѣтъ, сколько зимъ!») и т. д. Возьмемъ нѣсколько примѣровъ: «насъ было пять *душъ*», «Мертвыя *души*», «Тысяча *душъ*», «Бѣлѣтъ *парусъ* одинокій...» (Лерм.), «Счастливъ путникъ, который.... видитъ, наконецъ, знакомую *крышу*» (Гог.), «сто *головъ* скота», «дѣйствующія *лица*», «рабочія *руки*», «беречь *копейку*», «на черный *день*», «зарабатывать свой *хлѣбъ*», «на дворѣ морозъ» и т. д.

Такимъ путемъ возникаютъ изъ старыхъ словъ новыя, въ которыхъ данный приѣмъ (синекдоха, «часть вмѣсто цѣлаго») уже затушеванъ, слабо сознается или даже совсѣмъ забытъ. Такъ, говоря «насъ было пять *лицъ*» вмѣсто «пять *человѣкъ*», мы уже почти не сознаемъ, что здѣсь часть («лицо») взята вмѣсто цѣлаго («человѣкъ»), слово «лицо» вполне равносильно здѣсь слову «человѣкъ». Иначе говоря, путемъ синекдохи изъ слова «лицо» = *visage* образовалось новое слово — «лицо» = *человѣкъ*, *homme*, *une personne*.—Поскольку эти два слова уже обособились, постольку въ выраженіяхъ «пять *лицъ*», «сколько *лицъ*?» и т. п. уже не чувствуется приѣмъ утилизаціи части для выраженія цѣлаго, и синекдоха здѣсь почти исчезла,—ее можно назвать «мертвою». Примѣрами *живой* синекдохи могутъ служить вышеприведенныя выраженія «крыша» вмѣсто «домъ», «парусъ» вмѣсто «корабль» и т. д., гдѣ

мы сознательно беремъ часть вмѣсто цѣлаго. Художественный характеръ этихъ выраженій даетъ себя чувствовать даже въ обыденной рѣчи: часть образа, выраженная словомъ, даетъ толчокъ воображенію, которое должно само воспроизвести весь образъ. Такой пріемъ, какъ извѣстно, весьма часто примѣняется въ искусствѣ, какъ въ поэзіи, такъ и въ живописи и въ скульптурѣ, когда художникъ даетъ только часть образа, намекъ, характерную черту, — а въ результатѣ выходитъ яркое и полное представленіе цѣлаго.

Указаніе на часть вмѣсто обозначенія цѣлаго нерѣдко представляетъ большія удобства для мысли, наприм. когда, при данныхъ обстоятельствахъ, предметъ является глазамъ или воображенію не цѣликомъ, а только извѣстною частью или стороною («бѣлѣтъ *парусъ...*», «счастливъ путникъ, который видитъ, наконецъ, знакомую *крышу...*»), или когда не приходитъ въ голову слово для выраженія цѣлаго («*на дворъ морозъ...*»), или наконецъ когда данная часть предмета представляется наиболѣе важною и характерною, такъ что указаніемъ на нее дается болѣе живое и правильное представленіе о предметѣ, чѣмъ то, какое получилось бы при обозначеніи всего предмета.

Другая разновидность синекдохи, получившая особое развитіе въ искусствѣ, это — *обозначеніе группы по индивидууму, часто — по именамъ собственнымъ*. Такъ, мы говоримъ: «наши Цицероны и Демосоены», «Θοмы невѣрные», «помпадуры», «бурбоны» и т. д.; этимъ путемъ образуются и новыя слова, какъ, наприм., «ванька» или «ванькѣ» въ значеніи «одноконный извозчикъ». Въ искусствѣ такую «синекдохою» и является созданіе типичныхъ образовъ, т.-е. рѣзко-очерченныхъ *индивидуальностей*, служащихъ для обобщенія и обозначенія всѣхъ прочихъ индивидуальностей той же категоріи. И не даромъ собственные имена, данныя художниками этимъ фигурамъ, такъ легко переходятъ въ обыденную рѣчь, превращаясь въ ней въ обыкновенную синекдоху: *донъ-кихоты, плюшкины, чичиковы, колупаевы, гамлеты, митрофанушки* и т. д.

Третій тропъ, такъ называемая *метонимія*, это — пріемъ обозначенія предмета черезъ указаніе на мѣсто, гдѣ онъ находится, на время, къ которому онъ пріуроченъ, на его атрибутъ, на его дѣятельность и т. д. Сюда принадлежатъ выра-

женія: «весь *домъ* переполошился», «весь *театръ* аплодировалъ», «*базаръ*» или «*улица*» — вмѣсто «люди на базарѣ, на улицѣ», «*классическая древность*» — вмѣсто «древніе греки и римляне», «исторія *Востока*», «*Средніе вѣка*», «*искусная кисть*», «*бойкое перо*» и т. д. Въ бѣглой или въ дѣловой рѣчи («палата депутатовъ», «Ватиканъ опредѣлилъ...», «Англія объявила...») художественный характеръ метонимій легко скрадывается, и эти выраженія сходятъ за прозаическія. Но не трудно видѣть, что для искусства метонимія является однимъ изъ драгоцѣннѣйшихъ орудій. Такъ, художникъ описаніемъ мѣста (картины природы, города, квартала, улицы, базара) можетъ косвенно, «метонимично», охарактеризовать людей лучше, живѣе и скорѣе, чѣмъ прямымъ изображеніемъ ихъ. Вспомнимъ хотя бы описаніе еврейскаго гето въ неоконченной повѣсти Гейне «*Rabbi von Bacharach*», или «*Степь*» Чехова, далѣе — картины русской природы, деревни, губернскаго или уѣзднаго города у Гоголя, у Тургенева, у Гл. Успенскаго и т. д.

Какъ и метафора, такъ равно и синекдоха и метонимія въ большинствѣ случаевъ являются не только художественными, но и наиболѣе *экономными* приѣмами рѣчи-мысли. Такъ, наприм., очевидно, что выраженіе «*на дворъ* (или: *на улицу*) морозъ», гдѣ названіе части пространства (*дворъ, улица*) взято для обозначенія всего, неопредѣленно-большого, пространства, охваченнаго морозомъ, представляетъ значительное удобство для мысли, избавляя ее отъ необходимости подыскивать особое слово для даннаго понятія. Равнымъ образомъ и выраженіе: «*ложи и партеръ аплодировали, а раекъ шикалъ*» — гораздо проще, короче и удобнѣе выраженія: «зрители въ ложахъ и партерѣ аплодировали, а зрители въ райкѣ шикали».

Итакъ, образные, художественные элементы языка являются, въ экономіи нашего мышленія, орудіемъ сбереженія умственной силы. Другимъ, столь же важнымъ, орудіемъ ея сбереженія служатъ, только на другой ладъ, *прозаическіе элементы языка*, о чемъ у насъ будетъ рѣчь нѣсколько ниже.

На очереди у насъ вопросъ о психологическихъ отношеніяхъ художественнаго творчества, какъ обыденнаго, такъ и высшаго, къ той художественности, которая скрыта въ самомъ языкѣ.