

ІЮЛЬ.

1904.

М-81.

РУССКОЕ БОГАТСТВО

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ И НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛЪ.

№ 7.

п 2808

БИБЛИОТЕКА
ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТ.
БИБЛИОТЕЧНОГО ИНСТИТУТА
им. Н. Н. КРУПСКОЙ



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Н. Н. Клобукова, Лиговская ул., д. № 34.

1904.

Экспериментальное искусство.

Четверть вѣка назадъ талантливый французскій романистъ, пытаясь дать теоретическое оправданіе тому, что онъ считалъ новымъ въ своемъ творествѣ, выступилъ передъ русской публикой съ теоріей, отъ которой теперь осталось, какъ извѣстно, одно лишь названіе. Теорія „экспериментальнаго романа“ удивляла слабостью логической мысли въ выдающемся художникѣ и вызывала въ средѣ поклонниковъ его изобразительнаго дара одно недоумѣніе.

Приемы построенія теоріи были очень просты. Взявъ въ руки „Введеніе въ изученіе экспериментальной медицины“ Клода Бернара, Эмиль Зола рѣшилъ, что здѣсь именно нашелъ то, что ему надо. Почему? Потому что „медицина, въ глазахъ очень многихъ, остается еще на степени искусства, подобно роману“. Разницы въ психологіи созданія и логики построенія между медицинской теоріей и романомъ нѣтъ никакой; это облегчаетъ задачу теоріи романа. „Это будетъ только компиляція текстовъ, такъ какъ я намѣренъ по всемъ пунктамъ держаться Клода Бернара. Чаще всего мнѣ будетъ достаточно замѣнить слово „экспериментаторъ“ или „медикъ“ словомъ—„романистъ“, чтобы придать своей мысли ясность и силу научной истины“.

Такъ Зола и сдѣлалъ. Онъ замѣнилъ слова и думалъ, что преобразуетъ мысли; ему казалось, будто онъ посредствомъ этой перестановки придаетъ своей теоріи ясность и силу научной истины. Нигдѣ онъ не позволилъ себѣ сказать о различіи между творчествомъ художественнымъ и теоретическимъ: онъ перенесъ „Введеніе“ Клода Бернара цѣликомъ въ теорію литературы. Клодъ Бернаръ разсуждаетъ о возможности примѣненія медицинскаго эксперимента къ живымъ тѣламъ,—Зола переноситъ этотъ вопросъ туда, гдѣ его нѣтъ: „если экспериментальный методъ могъ быть перенесенъ изъ химіи и физики въ физиологію и медицину, онъ можетъ быть примѣненъ къ натуралистическому роману“. Клодъ Бернаръ проводилъ разницу между наблюдателемъ и экспериментаторомъ въ естественныхъ наукахъ; Зола находитъ это различіе безъ всякихъ оговорокъ въ романѣ. Трудно представить себѣ путаницу ясныхъ и опредѣленныхъ терминовъ, получившихся отъ

этого преднамѣреннаго смѣшенія. „Имя наблюдателя даютъ тому—говоритъ Клодъ Бернаръ,—кто употребляетъ простые и сложные процессы изслѣдованія при изученіи явленій, не заставляя ихъ измѣняться и, слѣдовательно, принимая ихъ такими, какими предлагаетъ природа; имя экспериментатора даютъ тому, кто употребляетъ простые и сложные процессы изслѣдованія, чтобы разнообразить или измѣнять, съ извѣстною цѣлью, явленія природы и заставлять ихъ появляться въ такихъ обстоятельствахъ или условіяхъ, въ какихъ природа ихъ не представляетъ“. „Напримѣръ,—пояснялъ Зола отъ себя,—астрономія есть наука наблюдательная, такъ какъ нельзя себѣ представить астронома, дѣйствующаго на звѣзды, между тѣмъ какъ химія наука экспериментальная, такъ какъ химикъ дѣйствуетъ на природу и измѣняетъ ее“. Такимъ образомъ, художникъ-романистъ сходенъ не съ астрономомъ, который наблюдаетъ извѣстныя явленія и обобщаетъ, сводитъ къ законамъ ихъ отношенія, но съ химикомъ, который для этой наблюдательной и обобщающей работы продѣлываетъ извѣстныя манипуляціи надъ изучаемыми веществами, измѣняя ихъ и ставя въ извѣстныя условія. Романистъ не только наблюдаетъ живыя явленія и воспроизводитъ ихъ въ конкретно-обобщенныхъ образахъ: нѣтъ, онъ еще продѣлываетъ для этого опыты надъ живыми людьми. Аббатъ Мурэ или Нана Эмиля Зола суть результаты не только наблюденія, но и опыта. Баронъ Гюло въ „Cousine Bette“ Бальзака—тоже. Это дѣлается очень просто—совсѣмъ какъ въ химіи. „Общій фактъ, наблюденный Бальзакомъ, это вредъ, который страстный темпераментъ челоѣка приноситъ ему самому, семейству и обществу. Разъ выбравъ сюжетъ, онъ отправился отъ наблюденныхъ фактовъ, потомъ произвелъ свой опытъ, подчиняя Гюло цѣлой серіи испытаній, заставляя его дѣйствовать въ различной средѣ, чтобы показать функционированіе механизма его страсти. Итакъ, очевидно, что здѣсь не только наблюденіе, но и опытъ, потому что Бальзакъ не является строгимъ фотографомъ собранныхъ имъ фактовъ, потому что онъ прямо вмѣшивается, ставя своего героя въ условія, которыхъ самъ остается хозяиномъ. Задача въ томъ, чтобы узнать, какія будутъ послѣдствія извѣстной страсти, дѣйствующей въ извѣстной обстановкѣ и условіяхъ, съ точки зрѣнія индивидуума и общества; и экспериментальный романъ, напримѣръ, „Cousine Bette“, есть только протоколъ опыта, который романистъ повторяетъ передъ глазами публики. Въ результатѣ вся операція состоитъ въ томъ, чтобы взять факты въ природѣ, затѣмъ изучать ихъ механизмъ, дѣйствуя на явленія посредствомъ измѣненія обстоятельствъ и среды, не удаляясь никогда отъ законовъ природы. Въ концѣ концовъ является знаніе челоѣка, научное знаніе, въ его индивидуальныхъ и социальныхъ дѣйствіяхъ“.

„Безъ сомнѣнія,—прибавлялъ Зола,—мы далеки здѣсь отъ химической и даже фізіологической точности“. Только степень точности смущала его. Въ остальномъ „нельзя отрицать, что натуралистическій романъ есть настоящій опытъ, производимый романистомъ надъ человѣкомъ, при помощи наблюденій“.

Едва ли есть необходимость останавливаться на множествѣ наглядныхъ несообразностей, вмѣщенныхъ неудачнымъ и несвѣдущимъ теоретикомъ въ его теорію. Она на шумѣла, была встрѣчена по заслугамъ и по заслугамъ забыта.

Тѣмъ страннѣе встрѣтиться въ наши дни съ попыткой—хотя бы и болѣе серьезной—вновь создать въ теоріи искусства категорію экспериментальнаго творчества; еще болѣе удивительно то, что на этотъ разъ этимъ безнадежнымъ дѣломъ занялся ученый, который по научной подготовкѣ, воспитанію мысли, по всѣмъ умственнымъ привычкамъ представляетъ, можно сказать, прямую противоположность создателю теоріи экспериментальнаго романа. Между тѣмъ въ цѣломъ рядѣ послѣднихъ критическихъ работъ проф. Овсяннико-Куликовскаго *) мы находимъ подробно развитую теорію особаго вида художественнаго творчества—творчества экспериментальнаго.

I.

Эта теорія экспериментальнаго искусства въ изображеніи проф. Овсяннико-Куликовскаго покоится на различеніи двухъ типовъ художественнаго творчества: наблюдательнаго и опытнаго. Есть художники по преимуществу наблюдатели; другіе—по преимуществу экспериментаторы. „Художникъ либо *наблюдаетъ* дѣйствительность и въ своемъ произведеніи подводитъ итогъ этимъ наблюденіямъ, либо дѣлаетъ своего рода *опыты* надъ дѣйствительностью, выдѣляя извѣстныя, его интересующія черты или стороны ея, которыя вовсе въ ней не выдѣляются, а всегда или въ огромномъ большинствѣ случаевъ даны въ соединеніи съ другими чертами или сторонами, ихъ заслоняющими“.

Уже это предварительное и общее различеніе рождаетъ вопросы, на которые мы не находимъ здѣсь достаточнаго отвѣта. Прежде всего, какъ можно одной только категоріи художниковъ приписывать выдѣленіе извѣстныхъ чертъ, въ дѣйствительности соединенныхъ съ другими чертами? Вѣдь это выдѣленіе есть характернѣйшее свойство всякаго творчества. Еслибы дѣйствительность представляла намъ свои существенныя черты въ отобранномъ и подчеркнутомъ видѣ, то какое мѣсто могла бы имѣть

*) „Вопросы психологіи творчества“. (Спб. 1902). „Н. В. Гоголь“ (Москва, 1903). „Наблюдательный и экспериментальный методы въ искусствѣ“. („Вѣстн. Восп.“ 1903 г., 2—5).

дѣятельность творца и мыслителя, заключающаяся именно въ улавливаніи этихъ чертъ и созданіи изъ нихъ образовъ, воспроизводящихъ хаотическій міръ дѣйствительности въ преображенномъ, упорядоченномъ видѣ. Неужто какой нибудь методъ творчества не подлежитъ этому общему опредѣленію?

Присмотримся еще ближе къ различію, предложенному проф. Овсяннико-Куликовскимъ, и для этой цѣли вспомнимъ предварительно, что въ концѣ концовъ, какъ напоминаетъ и авторъ, „опытъ есть разновидность наблюденія“: разница только въ томъ, что иногда явленіе наблюдается въ дѣйствительности, иногда— для удобства или самой возможности наблюденія воспроизводится искусственно. Итакъ творчество одного художника заключается въ томъ, что онъ „подводитъ итогъ наблюденіямъ“; творчество другого состоитъ въ томъ, что онъ „выдѣляетъ изъ дѣйствительности извѣстныя черты, въ ней не выдѣленныя“. Позволительно спросить: что такое это „подведеніе итоговъ“? Механическое соединеніе? Случайный подборъ? Едва ли. И до тѣхъ поръ, пока не раскрыто содержаніе этого неопредѣленнаго понятія, вполне законно недоумѣніе: какая же, собственно, разница между „подведеніемъ итога“ и „выдѣленіемъ чертъ“; между творчествомъ наблюдательнымъ и экспериментальнымъ?

Въ дальнѣйшемъ различіе двухъ намѣченныхъ типовъ художественнаго творчества получаетъ развитіе, которое однако не даетъ имъ достаточной степени отчетливости: почти все, что авторъ относитъ, какъ отличающую черту, къ одному типу, можетъ быть безъ натяжки отнесено къ другому; то же, что, дѣйствительно, указываетъ на нѣкоторую разницу, указываетъ не на небывалые и немислимые въ искусствѣ эксперименты, а на *нѣчто иное*.

Итакъ, художникъ-наблюдатель, изучая людей и жизнь, стремится дать по возможности *правдивое* воспроизведеніе дѣйствительности, освѣтить картину такъ, какъ освѣщена сама дѣйствительность. Онъ не склоненъ очень сгущать краски или затуманивать извѣстныя явленія жизни; онъ не придаетъ особливаго развитія одной сторонѣ дѣйствительности въ ущербъ другой; онъ старается „соблюдать пропорціи“. Наоборотъ „въ произведеніяхъ художниковъ-экспериментаторовъ мы имѣемъ не широкую и разностороннюю картину жизни, а *нарочитый подборъ извѣстныхъ чертъ*, въ силу котораго изучаемая художникомъ сторона жизни выступаетъ такъ ярко, такъ отчетливо, что ея смыслъ, ея роль становятся понятны всѣмъ. Въ нашей жизни вообще не мало сторонъ, ускользающихъ отъ сознанія или отъ правильной оцѣнки: мы плохо сознаемъ, напр., ту массу пошлости, глупости, умственной и нравственной темноты, какая разлита въ насъ и вокругъ насъ. Этого-то рода „стороны жизни“ рѣзко выдѣляются въ художественныхъ опытахъ и выставляются, какъ говорилъ Гоголь,

„на всенародныя очи“ въ созданіяхъ художниковъ-экспериментаторовъ“.

И здѣсь мы, конечно, не найдемъ ничего, говорящаго о художественномъ экспериментѣ. Всѣ художники именно потому художники, то есть мыслители, что въ ихъ произведеніяхъ „рѣзко выдѣляются“ посредствомъ „нарочитаго подбора“ извѣстныя черты. Если намъ кажется, что эти черты выдѣлены слишкомъ рѣзко, мы отмѣчаемъ это несогласіе съ нашимъ представленіемъ о дѣйствительности, говоримъ, что это неправда, тенденція, шаржъ и т. п. Называя „экспериментаторами“ художниковъ, односторонне изображающихъ дѣйствительность и противопоставая имъ художниковъ, „совершающихъ разносторонній подборъ чертъ“, проф. Овсяннико-Куликовскій дѣйствительно признаетъ тенденцію однимъ изъ видовъ художественнаго эксперимента. Его характерныя черты односторонность и источникъ этой односторонности—предвзятость. Художникъ-наблюдатель не направляется въ своей творческой работѣ ничѣмъ, предрѣшающимъ ея результаты. Душа его—какъ безразличное зеркало—„отражаетъ самую жизнь, которая есть равновѣсіе, хотя и неустойчивое, разнообразныхъ психическихъ факторовъ—чувствъ, страстей, мыслей, идей, идеаловъ. И въ творческой работѣ художника ни одно изъ этихъ предварительныхъ чувствъ, ни одна изъ этихъ интуитивныхъ мыслей не получаетъ рѣшительнаго преобладанія надъ другими и не является направляющимъ и предрѣшающимъ моментомъ художественныхъ изысканій, которыя такимъ образомъ сохраняютъ характеръ строго индуктивной работы мышленія“. Наоборотъ, въ дѣятельности художника-экспериментатора все предрѣшается извѣстной предварительной интуиціей. Это—„предпосылка и пружина“ его творчества. У него „всегда наготовѣ данный порядокъ чувствъ и мыслей, являющійся свойственною данному художнику формою апперцепціи впечатлѣній жизни, и иногда эта форма получаетъ характеръ „большой посылки“ „художественнаго силлогизма“, такъ что процессъ творчества перестаетъ быть строго индуктивнымъ и становится въ нѣкоторой мѣрѣ дедуктивнымъ“. Запомнимъ это словечко о дедукціи въ творествѣ—оно понадобится намъ впослѣдствіи—и пойдемъ далѣе въ характеристикѣ предварительной интуиціи. Она „даетъ творческому процессу определенное направленіе и рѣдко выраженную „окраску“, и явленія жизни, образы людей выходятъ изъ этой лабораторіи въ коренной переработкѣ, въ особомъ освѣщеніи“. Да, это бываетъ и очень часто. Такъ часто, что немного найдется художниковъ, о которыхъ этого не скажешь; очевидно, слѣдовало отмѣнить что разница въ типахъ вышла изъ разницы въ степеняхъ. Но такъ или иначе: почему предварительная интуиція есть характерный признакъ эксперимента? Развѣ она не свойственна въ такой же степени наблюденію?

Припомнимъ наши общія понятія о роли эксперимента въ научной работѣ, мы непремѣнно найдемъ, что и эту роль проф. Овсяннико-Куликовскій изображаетъ не вполнѣ обычно. „Ученые для произведенія опыта — говорятъ онъ въ статьѣ о Чеховѣ — имѣютъ инструменты, аппараты, приборы, которые для посторонняго зрителя заслоняютъ истинную лабораторію опыта — *творческую мысль* ученаго. Художникъ никакихъ инструментовъ и приборовъ для художественнаго опыта не имѣетъ — и для посторонняго зрителя *творческая мысль* его, истинная лабораторія опыта, ничѣмъ не заслонена“. Здѣсь нельзя не видѣть нѣкоторой неясности. Истинная лабораторія для произведенія опыта есть всетаки та матеріальная лабораторія, которая даетъ ученому возможность реально видоизмѣнять условія наблюденія: лабораторія съ инструментами, аппаратами и приборами. Въ творческой мысли ученаго нѣтъ никакой „лабораторіи опыта“, ибо надо помнить, что „между двумя (этими) процессами изслѣдованія (экспериментомъ и наблюденіемъ) нѣтъ никакой разницы въ родѣ, *никакого логическаго различія*“ (Милль), не говоря ужъ о различіи психологическомъ, единственномъ здѣсь для насъ важномъ. Различіе — исключительно *практическое*; въ сферѣ изученія художественнаго творчества оно не имѣетъ никакого примѣненія. И характернымъ признакомъ того, въ какой степени насильственно и искусственно притянута къ теоріи искусства понятіе эксперимента можетъ служить такая мелочь: только что, мы видѣли, лабораторіей художественнаго опыта была „творческая мысль“ писателя. Въ книгѣ о Гоголѣ оказывается, что „лабораторіей, гдѣ совершались художественные эксперименты Гоголя“ была — „дорога“. Дорожное уединеніе, дававшее Гоголю творческой подъемъ, было, дѣйствительно, обстановкой, въ которой подготовлено было много образовъ и настроеній великаго писателя. Проф. Овсяннико-Куликовскій сумѣлъ показать, что предварительная, интуитивная работа Гоголя падаетъ на его пребываніе „въ дорогѣ“, когда онъ удалялся отъ непосредственныхъ наблюденій надъ русской дѣйствительностью и среди мимо бѣгущихъ, не раздражающихъ, не заставляющихъ впечатлѣній путника созерцалъ творческимъ воображеніемъ картины русской жизни, вперя задумчивый взоръ въ ея суть, въ ея характерную складку, въ смыслъ ея явленій, въ психологію русскихъ характеровъ, въ своеобразную поэзію русской природы и жизни. Много, много „родилось“ тутъ „чудныхъ замысловъ“ и „поэтическихъ грезъ“, которые кристаллизовались потомъ въ монументальные типы художественныя картины „Мертвыхъ Душъ“. Но почему изъ этого слѣдуетъ, что дорога была необходима Гоголю, какъ художнику-экспериментатору, не явствуется ни изъ чего. Это была подходящая обстановка для размышленій, о наблюденіяхъ, не больше.

II.

Конечно, требовать исчерпывающихъ доказательствъ въ этой области трудно. Извѣстно вѣдь какъ разительно отличается процессъ художественнаго творчества отъ теоретической мысли тѣмъ именно, что по результатамъ его невозможно судить о его приѣмахъ. Въ противоположность научному работнику художникъ не рассказываетъ намъ, какъ работалъ, какъ додумался, не приводитъ доказательствъ. Онъ убѣдителенъ правдой и силой своихъ образовъ, но какимъ путемъ онъ дошелъ до нихъ, онъ не скажетъ, да и не убѣдить насъ этимъ рассказомъ. Онъ говоритъ намъ: вотъ Отелло, вотъ Плюшкинъ, вотъ Донъ-Карлосъ; жизнь *такая*. И мы вѣримъ ему или не вѣримъ — сообразно тому, съ какимъ запасомъ знаній о жизни пришли къ нему. И лишь въ постороннихъ обстоятельствахъ, въ его письмахъ, сообщеніяхъ, лирическихъ признаніяхъ, въ послѣдовательныхъ текстахъ его сочиненій мы иногда находимъ драгоценныя крупныя указанія на то, какъ онъ творилъ, какъ изъ мимолетныхъ и разсѣянныхъ впечатлѣній создавалъ божественное зданіе художественнаго образа, какъ возводилъ грубую массу дѣйствительности въ перлъ созданія.

Проф. Овсянико-Куликовскому кажется, что въ одной изъ такихъ сокровищницъ — въ письмахъ Гоголя и его близкихъ — онъ нашелъ вполне убѣдительныя указанія на то, что творецъ „Мертвыхъ Душъ“ и въ самомъ дѣлѣ былъ экспериментаторомъ.

Гоголь, какъ извѣстно, для избавленія отъ своихъ недостатковъ употреблялъ способъ, который изобразилъ съ несравненной силой и ясностью. „Не думай, — писалъ онъ пріятелю — чтобы я самъ былъ такой же уродъ, каковы мои герои. Нѣтъ, я не похожъ на нихъ. Я люблю добро, я ищу его и сгораю имъ; но я не люблю моихъ мерзостей и не держу ихъ руку, какъ мои герои... Я уже отъ многихъ своихъ гадостей избавился тѣмъ, что передалъ ихъ своимъ героямъ, ихъ осмѣялъ въ нихъ и заставилъ другихъ также надъ ними посмѣяться“. Процессъ художественнаго творчества, охарактеризованный въ этихъ словахъ Гоголемъ, представляется проф. Овсянико-Куликовскому образцомъ экспериментальнаго искусства; онъ видитъ здѣсь „выдѣленіе, въ художественномъ опытѣ, извѣстныхъ — отрицательныхъ — сторонъ жизни и души человѣческой, изученіе ихъ въ себѣ путемъ самоанализа, преувеличеніе ихъ значенія, болѣзненное реагированіе на нихъ, переходъ отъ самоанализа къ самобичеванію, жажду освободиться отъ нихъ, взглядъ на художественное творчество, какъ на путь къ этому освобожденію“...

Все это такъ, но мало говорить намъ о томъ практическомъ

пріемъ при индуктивной работѣ мысли, который называется экспериментомъ. Художественное творчество, какъ путь къ самоочищенію, объективированіе своего душевнаго содержанія въ образѣ, какъ средство къ его разрѣшенію—какому художнику чуждъ этотъ мотивъ творчества? И будемъ помнить: это мотивъ, а не пріемъ. Допустимъ, онъ отражается на пріемахъ; но чѣмъ эти пріемы сходны съ экспериментомъ?

Но Гоголь не довольствовался самоанализомъ: онъ конструировалъ свои образы по даннымъ наблюденія—посредственнаго и непосредственнаго—надъ другими людьми; не съ себя же—или хоть не только съ себя—писалъ онъ Коробочку. Мы знаемъ, какъ для ничтожества первой части „Мертвыхъ Душъ“ онъ „отбираетъ отъ всѣхъ прекрасныхъ людей, которыхъ зналъ, все прошлое и гадкое, что они захватили нечаянно и возвращалъ ихъ законнымъ владѣльцамъ“. Проф. Овсянико-Куликовскому представляется несомнѣннымъ, что и эта, объективная сторона творчества Гоголя „имѣла психологическій смыслъ опыта, а не чистаго наблюденія“. Подтверждается это тѣмъ, что Гоголь и здѣсь не просто наблюдалъ и созерцалъ, а *мучительно реагировалъ, болѣзненно отзывался*, преувеличивалъ, перерабатывалъ изучаемыя стороны души человѣческой. Пусть такъ; примемъ эти особыя категоріи „чистаго“, „простого“ наблюденія, якобы равнаго пассивному „созерпанію“ и однако въ результатъ всетаки дающаго познаніе. Почему же всякое иное наблюденіе, не столь „чистое“ и „простое“ есть уже экспериментъ?

Чтобы выйти за заколдованные предѣлы художественнаго мышленія, съ его неопредѣленностью и ирраціональностью, обратимся къ области, нѣсколько болѣе доступной намъ со стороны логической и психологической: къ изученію общественныхъ явленій. И здѣсь, конечно, возможно, что какой нибудь статистикъ „не просто наблюдаетъ и созерцаетъ“, а „мучительно реагируетъ, болѣзненно отзывается“, быть можетъ, въ своихъ выводахъ даже „преувеличиваетъ“ и ужъ навѣрное „перерабатываетъ“ изучаемыя стороны общественнаго строя. Но развѣ *это* мы назовемъ социальнымъ экспериментомъ? И если назовемъ, то что изъ этого получится кромѣ путаницы въ ясныхъ понятіяхъ?

Но эти разнообразныя признанія Гоголя заканчиваются новымъ ихъ рядомъ, дающимъ, наконецъ, автору доводы весьма любопытныя и значительныя. Гоголь неоднократно и самъ указываетъ на то, что продѣлывалъ надъ людьми опыты. Цитаты изъ писемъ Гоголя, превосходно подобранныя проф. Овсянико-Куликовскимъ, представляютъ собою поистинѣ драгоцѣнную находку и даютъ ему полное право утверждать, что „экспериментированіе надъ человѣкомъ было у Гоголя коренною, органическою чертой ума и натуры“. Дѣйствительно, „нарочито сказать то или другое или поступить такъ или иначе—съ цѣлью посмотрѣть, какъ это

отразится, что отвѣтитъ или сдѣлаетъ экспериментируемый субъектъ,—это было, можно сказать, любимымъ занятіемъ Гоголя, и самъ онъ порою склоненъ былъ смотрѣть, какъ на „опытъ“, даже на тѣ поступки свои, которые, по первоначальному замыслу, могли и не быть таковыми“. Онъ сознавался, что еще въ школѣ нарочно старался завести ссору съ товарищемъ, чтобы тотъ въ сердцахъ высказалъ ему, что онъ о немъ думаетъ; тоже самое онъ продѣлалъ позже съ Погодинымъ. „Выбранныя мѣста изъ переписки съ друзьями“ казались ему средствомъ для той же цѣли. „Замѣтили ли вы необыкновенное свойство моей книги—писалъ онъ Смирновой:—служить *пробнымъ камнемъ* для узнанія нынѣшняго человѣка? Въ сужденіяхъ своихъ о ней обнаружится предъ вами весь человѣкъ, даже позабывши свою осторожность. Это весьма не бездѣлица для писателя, а особливо такого, для котораго предметомъ сталъ не шутя человѣкъ и душа человѣка“. Наконецъ, онъ прямо указалъ на то, что „Выбранныя мѣста“ были опытомъ для созданія второй части „Мертвыхъ Душъ“. „Эта разность, дикость и заносчивость многого въ моей книгѣ расшевелить и задѣнетъ за живое многихъ умныхъ людей. Что-же дѣлать, если такова натура русскаго человѣка, что его не заставишь до тѣхъ поръ говорить, покуда не выведешь его изъ терпѣнія, зацѣпля за самую живую струну. Повѣрь, что безъ этой книги мнѣ бы не узнать всего того, что мнѣ необходимо знать для того, чтобы мои „Мертвыя души“ вышли то, чѣмъ имъ слѣдуетъ быть“.

Болѣе, чѣмъ къ чему либо, относится, намъ кажется, къ „Выбраннымъ мѣстамъ“ удачное замѣчаніе проф. Овсянико-Куликовскаго о томъ, что Гоголь порою склоненъ былъ смотрѣть, какъ на „опытъ“, даже на тѣ поступки свои, которые, по первоначальному замыслу, могли и не быть таковыми. Увлеченный идеей о своемъ назначеніи, Гоголь говорилъ въ письмахъ съ близкими людьми о томъ, что считалъ самымъ существеннымъ и нужнымъ въ ихъ жизни и дѣятельности; онъ могъ заблуждаться или сознательно, съ учительными цѣлями, преувеличивать или ослаблять значеніе тѣхъ или иныхъ жизненныхъ элементовъ, но въ общемъ онъ говорилъ то, что думалъ и что считалъ нужнымъ внушить другимъ безъ всякихъ стороннихъ цѣлей. Едва ли, излагая Смирновой, какою должна быть въ Россіи жена губернатора, онъ продѣлывалъ надъ нею опытъ; едва ли, собирая изъ этихъ писемъ къ близкимъ въ отдѣльную книгу то, что ему казалось пригоднымъ для болѣе широкаго круга читателей, онъ готовилъ себѣ матеріалъ для наблюденій: у него были болѣе важныя цѣли. Но согласимся съ нимъ; повѣримъ, что цѣлью „Выбранныхъ мѣстъ“ было въ самомъ дѣлѣ не поученіе, а подготовительный шагъ къ „Мертвымъ душамъ“: экспериментъ надъ русскимъ обывателемъ, особая уловка, чтобы поставить его въ особыя условія и въ

этихъ особыхъ условіяхъ наблюдать надъ нимъ. Какое отношеніе имѣть это къ экспериментальному творчеству? Вѣдь предполагалось доказать, что самыя „Мертвыя души“ суть образецъ художественнаго эксперимента, а не только результатъ экспериментальнаго изслѣдованія, гдѣ экспериментомъ была уже не поэзія, а публицистика. Вѣдь предполагалось доказать, что самый образъ Плюшкина съ его „нарочито подобранными“, „подчеркнутыми“ свойствами есть нѣчто „правдивое и въ тоже время не правдивое“, существующее и не существующее—явленіе созданное художникомъ, какъ создается явленіе въ экспериментѣ. А здѣсь намъ представлено доказательство того, что Гоголь, создавая свои образы и наблюдая для этого живыхъ людей, искусственно ставилъ ихъ для этого въ особыя условія. Вѣдь это совсѣмъ иное—и съ художественной работой имѣть такую же связь, какъ и со всякими иными процессами мысли, хотя бы и весьма прозаическими. Вѣдь такіе опыты надъ живыми людьми—опыты съ цѣлью узнать, „что онъ на это скажетъ“, „какъ онъ къ этому отнесется“,—продѣлываются сплошь и рядомъ. Ихъ продѣлываетъ спекулянтъ, который выпытываетъ у собесѣдника торговую тайну, ихъ продѣлываетъ кокетка, дразня влюбленнаго мнимой измѣной, ихъ продѣлываетъ дипломатъ, обманывающій другаго разсчитанной откровенностью, ихъ продѣлываетъ опытный слѣдователь, неожиданно оглушающій преступника страшными для того знаніями, чтобы видѣть, какъ это на него подѣйствуетъ: во всей этой сложной игрѣ разсчета есть конечно элементы психологическаго воссозданія, но нѣтъ ничего общаго съ тѣмъ, что въ опредѣленіяхъ проф. Овсяннико-Куликовскаго было названо художественнымъ экспериментомъ.

Этотъ терминъ кажется намъ обреченнымъ на вторичное забвеніе. Нѣтъ и не можетъ быть ни художественныхъ опытовъ, ни экспериментальнаго искусства: это неудачные и опасные термины; опасные, потому что наводятъ на ложныя ассоціаціи, неудачные, потому что основаны на внѣшней аналогіи процессовъ художественнаго творчества съ практическими категоріями логики. Они создаютъ преувеличенное представленіе о роли рациональных элементовъ въ искусствѣ и порождаютъ ошибку, не существенную въ началѣ, но чреватую чрезвычайными заблужденіями: ибо отчетливое различеніе формъ художественнаго творчества есть, быть можетъ, важнѣйшій шагъ въ изученіи его сущности. Эксперимента въ искусствѣ нѣтъ, потому что экспериментъ есть матеріальное воспроизведеніе дѣйствительности, а искусство имѣетъ дѣло лишь съ ея символами. Припомнимъ, что научная мысль пользуется опытомъ для построенія и провѣрки своихъ обобщеній; здѣсь же намъ предлагаютъ называть опытомъ именно эти самыя обобщенія.

III.

Собственно, отношеніе „правдивых“ изображеній Гоголя къ живой дѣйствительности настолько сложно и представляет собою величину настолько условную, что указанія на его особенный „ирреализмъ“ даже не новы. Отмѣтимъ два указанія, особенно любопытныя. Мэкензи Уоллесъ, который съ хорошимъ знаніемъ русской жизни соединяетъ выгодную для наблюденія позицію иностранца, сопоставляя Гоголя съ Диккенсомъ прямо говоритъ: „Оба они обладали неисчерпаемымъ запасомъ здороваго юмора, какъ и воображенія, изумительно сильнаго, и оба имѣли даръ замѣчать смѣшныя стороны обыкновенныхъ вещей и воспроизводить карикатуры, представлявшія удивительное сходство съ дѣйствительностью. Но небольшого спокойнаго обдумыванія достаточно, чтобы показать, что характеры представляють по большей части *психологическія невозможности*“ *). Съ преувеличеніями, но зато и съ доводами выразилъ ту же мысль г. Розановъ. „Вовсе не отразилъ онъ (Гоголь) дѣйствительность въ своихъ произведеніяхъ, но только съ изумительнымъ мужествомъ нарисовалъ рядъ карикатуръ на нее: отъ этого-то и запоминаются онѣ такъ, какъ не могутъ запомниться никакіе живые образы. Разсмотрите рядъ лучшихъ портретовъ съ людей, дѣйствительныхъ въ жизни, одѣтыхъ плотью и кровью,—и вы рѣдкій изъ нихъ запомните; взгляните на очень хорошую карикатуру, и еще много времени спустя, даже проснувшись ночью, вы вспомните ее и разсмѣетесь. Въ первыхъ есть смѣшеніе чертъ различныхъ, и добрыхъ и злыхъ наклонностей, и пересѣкаясь другъ съ другомъ, онѣ взаимно смягчаютъ одна другую,—ничего яркаго и рѣзкаго не поражаетъ васъ въ нихъ; въ карикатурѣ взята одна черта характера, и вся фигура отражаетъ только ее—и гримасою лица, и неестественными конвульсіями тѣла. Она ложна и навѣки запоминается. Таковъ и Гоголь“. И дѣйствительно, на исторіи образа Акакія Акакіевича, какъ она вырисовывается послѣдовательными текстами повѣсти, г. Розанову удалось показать, что „сущность художественной рисовки у Гоголя заключалась въ подборѣ къ одной избранной, какъ бы *тематической* чертѣ создаваемого образа другихъ все подобныхъ же, ее только продолжающихъ и усиливающихъ чертъ, съ строгимъ наблюденіемъ, чтобы среди ихъ не замѣчалась хоть одна, дисгармонирующая имъ, или просто несвязанная черта (въ лицѣ и фигурѣ Акакія Акакіевича нѣтъ ничего не безобразнаго, въ характерѣ—ничего не забитаго). Совокупность этихъ подобранныхъ

*) Лугаковский. Русскіе писатели въ польской литературѣ. Спб. 1903.

чертъ, какъ хорошо собранный вогнутымъ зеркаломъ пучъ однородно направленныхъ лучей, и бьетъ ярко, незабываемо въ память читателя; но, конечно, это не свѣтъ естественный, разсѣянный, какой мы знаемъ въ природѣ, а искусственно полученный въ лабораторіи, и видѣть какую нибудь фигуру, точнѣе—одну въ ней черту, подъ лучомъ этого свѣта, когда всѣ прочія черты оставлены въ совершенной темнотѣ, значить узнать о ней менѣе, какъ еслибы въ обыкновенномъ свѣтѣ (*позднѣйшее наше художество*) мы видѣли всю ее въ полнотѣ ея неразъединенныхъ чертъ“.

Въ словахъ о „позднѣйшемъ нашемъ художествѣ“, подчеркнутыхъ нами, г. Розановъ намекаетъ на свою теорію, по которой вся наша послѣ-гоголевская литература явилась какъ бы отрицаніемъ Гоголя, борьбою противъ его творческихъ приемовъ. Къ нѣкоторымъ изъ позднѣйшихъ писателей, чуждыхъ тенденціи, шаржа, сатиры—это противоположеніе, пожалуй, примѣнимо; въ творествѣ Тургенева и Гончарова, дѣйствительно, гораздо труднѣе отыскать эту неподвижность отрицательныхъ образовъ, чѣмъ у Гоголя. Но г. Розановъ относитъ къ этому широкому, непредвзятому, объективному „позднѣйшему художеству“ также Достоевскаго: ослѣпленіе удивительное даже въ такомъ поклонникѣ Достоевскаго, какимъ былъ десять лѣтъ назадъ г. Розановъ. Едва ли надо теперь доказывать, что громадное большинство образовъ Достоевскаго—такія же „психологическія невозможности“, какъ образы Гоголя: фигуры фантастическія, ирреальныя, поразительныя въ своей внутренней законченности, но весьма далекія отъ „дѣйствительности“. Свѣтъ „не естественный, а искусственно полученный въ лабораторіи“: къ чьему же творчеству относится это удачное опредѣленіе больше, чѣмъ къ литературному творчеству больной души, которая изъ своего подполья на все направляла этотъ странный свѣтъ, все искажая на свой образецъ, все пересоздавая по образу своему и подобию. „Предварительная интуиція“, опредѣляющая творчество такого художника, владѣла созданіями Достоевскаго всецѣло; и г. Овсянико-Куликовскій съ полнымъ правомъ напоминаетъ о заслугѣ Н. К. Михайловскаго, который въ статьѣ „Жестокій талантъ“, „принадлежащій къ числу самыхъ лучшихъ произведеній русской литературной критики“, впервые раскрылъ и опредѣлилъ „тотъ порядокъ мыслей и чувствъ, *подъ властью* котораго творилъ Достоевскій“. Это, конечно, не „экспериментъ“, но вѣдь это и не тотъ простой, „всесторонній“, наблюдательный реализмъ, который ему противопоставляется. Что же это такое?

„Когда я—говорить Гоголь въ одномъ письмѣ,—читалъ Пушкину первыя главы изъ „Мертвыхъ душъ“ въ томъ видѣ, какъ онѣ были прежде, то Пушкинъ, который всегда смѣялся при моемъ чтеніи (онъ же былъ охотникъ до смѣха), началъ понемногу становиться все сумрачнѣе, сумрачнѣе, а наконецъ сдѣ-

лался совсѣмъ мраченъ. Когда же чтеніе кончилось, онъ произнесъ голосомъ тоски: „Боже, какъ грустна наша Россія!“ Меня это изумило. Пушкинъ, который такъ зналъ Россію, не замѣтилъ, что *все это карикатура и моя собственная выдумка!*“

Проф. Овсянко-Куликовскій считаетъ это свидѣтельство весьма характернымъ для художественнаго метода Гоголя и доказательствомъ того, въ какой степени неясны были для великаго художника приемы его собственного творчества. По его мнѣнію страшные образы „Мертвыхъ душъ“, ужаснувшіе своей трагической пошлостью жизнерадостнаго Пушкина, были, конечно, не карикатура и не выдумка.—„Еслибы это была именно „карикатура и выдумка“, Пушкинъ продолжалъ бы смѣяться. Но великому художнику-наблюдателю было не до смѣха, — онъ, съ его изумительнымъ даромъ пониманія, хорошо понялъ всю глубину захвата, всю *обнаженную правду* того, что читалъ ему великій художникъ-экспериментаторъ“. Если „обнаженная правда“, то, конечно, не „выдумка“. И, однако, страницей раньше авторъ нашелъ возможнымъ не противопоставлять правду выдумкѣ, а прямо указать на ихъ любопытное совмѣщеніе въ томъ, чему онъ далъ названіе экспериментальнаго искусства. „Интуиція художника-экспериментатора—говоритъ онъ—даетъ творческому процессу опредѣленное направленіе и рѣзко выраженную „окраску“, и явленія жизни, образы людей выходятъ изъ этой лабораторіи въ коренной переработкѣ, въ особомъ освѣщеніи. Тогда то и получается столь извѣстный художественный эффектъ: образы и картины, строго говоря, *не правдивы* въ смыслѣ точнаго и разносторонняго изображенія дѣйствительности, но они по своему говорятъ намъ о дѣйствительности, о человѣкѣ, о человечествѣ ту грустную или страшную *правду*, которую не скажетъ самое точное изображеніе ихъ“.

Думается, именно на это свойство своего творчества хотѣлъ указать Гоголь, говоря о выдумкѣ и карикатурѣ. Карикатура—вотъ слово, которое стоитъ здѣсь десятка теоретическихъ страницъ и которое показываетъ, какъ вѣрно опѣнивалъ Гоголь формы своего творчества. Выдумка и карикатура—эти слова, конечно, грубы и неточны, въ примѣненіи къ творчеству великаго юмориста, но они указываютъ на ту область, къ которой относятся его художественные приемы. Образы Гоголя не карикатура, но приемы ихъ созданія даютъ намъ право отнести ихъ къ одной чрезвычайно обширной категоріи искусства, къ которой принадлежитъ и карикатура. „Выдумка“, сознательная „и правда, и неправда“—характерный признакъ произведеній этого рода.

Вспомнимъ еще разъ указаніе Гоголя на источникъ, изъ котораго онъ бралъ матеріалъ для созданія своихъ уродцевъ. Не уродцевъ онъ искалъ въ жизни и не ихъ очевидныя уродства

изображалъ въ преувеличенномъ видѣ. „Для первой части поэмы—говорить онъ—требовались именно люди ничтожные. Эти ничтожные люди однако же ничуть не портреты съ ничтожныхъ людей; напротивъ, въ нихъ собраны черты тѣхъ, которые считаютъ себя лучшими другихъ, разумѣется только въ разжалованномъ видѣ изъ генераловъ въ солдаты. Тутъ, кромѣ моихъ собственныхъ, есть даже черты многихъ моихъ пріятелей, есть и твои. Мнѣ необходимо было отобрать отъ всѣхъ прекрасныхъ людей, которыхъ я зналъ, все прошлое и гадкое, что они захватили нечаянно, и возвратить ихъ законнымъ владѣльцамъ“.

Карикатура считается невысокимъ родомъ искусства и называть великаго писателя карикатуристомъ значить быть заподозрѣннымъ въ неуваженіи къ нему. Но не воспроизводятъ ли въ точности приведенныя строки процессъ карикатурирующаго творчества.

Что такое карикатура? Правдива ли она и если нѣтъ, то поскольку? Совпадаетъ ли съ нею что нибудь въ дѣйствительности? И да, и нѣтъ.

Когда карикатуристъ, изображая человѣка, въ дѣйствительности имѣющаго нѣсколько загнутый внизъ носъ, снабжаетъ его вмѣсто носа гигантскимъ крючкомъ, упирающимся въ подбородокъ, онъ употребляетъ обычный въ художественномъ творчествѣ приемъ: онъ преувеличиваетъ одну черту, чтобы выдѣлить ее насчетъ другихъ, подчеркнуть, сдѣлать замѣтной. Почему именно ее? Потому что она слегка преувеличена насчетъ другихъ въ живой дѣйствительности и потому характерна для этой фizioноміи. Но въ чемъ отличіе карикатуриста отъ иного, уравновѣшеннаго художника? Въ томъ, прежде всего, что его преувеличеніе переходитъ границы возможнаго, и при томъ такъ, что зритель ничего противъ этого не имѣетъ. Карриатура есть, конечно, не только вѣрное изображеніе, но также извращеніе дѣйствительности. Но въ этомъ извращеніи есть цѣлесообразность, „въ этомъ безуміи есть система“. И законъ этого извращенія настолько ясенъ для зрителя, что мысль его приводитъ извращеніе къ нормѣ.

Когда карикатуристъ рисуетъ человѣка съ громаднымъ туловищемъ и маленькими ножками, онъ ни на мгновеніе не думаетъ обмануть зрителя насчетъ дѣйствительнаго существованія такого уродца, и зритель тоже не считаетъ себя жертвой обмана; зритель понимаетъ, что это только особый способъ, *особый стиль* изображенія дѣйствительности—способъ столь же законный, какъ и всякій иной, „правдивый“ и „разносторонній“. Художникъ и зритель какъ бы заключаютъ молчаливое соглашеніе, по которому художникъ получаетъ право создать особую, новую дѣйствительность, въ чемъ-то совпадающую съ нашей дѣйствительностью, въ чемъ-то уклонившуюся отъ нея, но всегда строго подчиненную своимъ законамъ.

Въ области литературы карикатурѣ соответствуетъ такъ называемый *шаржъ*. Оба слова близки и по происхожденію: французское *charger* тождественно по значенію и по корню съ итальянскими *caricare*. Шаржъ, конечно, прежде всего воспроизводитъ дѣйствительность; подобно всякому художественному изображенію, онъ отбираетъ характерныя черты дѣйствительнаго явленія и заставляетъ эти черты выступать съ большей отчетливостью, чѣмъ это имѣетъ мѣсто въ жизни; этого мало: онъ преувеличиваетъ характерныя черты не въ той только степени, въ какой это необходимо для того, чтобы отбѣнить ихъ: онъ преувеличиваетъ ихъ до полного неправдоподобія, онъ доводитъ ихъ до абсурда. Когда рассказываютъ, что извѣстный французскій слесарь Х. такъ хорошо и быстро открывалъ секретныя замки, что они открывались отъ одного его взгляда, или когда рассказываютъ, что парижская пожарная команда пріѣзжаетъ на мѣсто пожара черезъ пять минутъ послѣ его начала, лондонская—черезъ двѣ минуты, а нью-іоркская—за пять минутъ до пожара, то смѣющийся слушатель также хорошо знаетъ, что это „и правда, и неправда“, какъ когда смотритъ на карикатурнаго Бисмарка съ тремя волосами: непременно три, не больше и не меньше.

IV.

Таково то намѣренное уклоненіе отъ элементарной правды дѣйствительности, которое дѣлается съ виду для комическихъ цѣлей, но по существу для болѣе глубокаго проникновенія въ суть и правду этой дѣйствительности и которое мы называемъ карикатурой, шаржемъ. Было бы ошибочно думать, что въ искусствѣ нѣтъ иныхъ видовъ такого преднамѣреннаго, сознательнаго, для обѣихъ сторонъ—творящей и воспринимающей—очевиднаго уклоненія отъ „правды“ механическаго воспроизведенія ради правды проникновенія, одухотворенія—ради того, что кажется болѣе, а иногда единственной доступной правдой. Разумѣемъ такъ называемую стилизацію. Взявъ ея простѣйшую форму—естественный орнаментъ *), рассмотримъ, какимъ образомъ поль-

*) Орнаменту естественному, воспроизводящему явленія живой природы, противопоставляется геометрическій, состоящій изъ комбинацій прямыхъ и кривыхъ линій, не соответствующихъ—для художника—ничему въ дѣйствительности. Умѣстно напомнить, что Гроссе (*Die Anfänge der Kunst*) считаетъ первобытный геометрическій орнаментъ производнымъ отъ естественнаго. Онъ указываетъ—вслѣдъ за Эренрейхомъ, на мѣстѣ изучавшимъ орнаментику австраійскихъ дикарей, что и въ этой орнаментикѣ „всѣ, повидимому, геометрическія фигуры на самомъ дѣлѣ представляютъ сокращенныя, отчасти стилизованныя изображенія опредѣленныхъ матеріальныхъ предметовъ,—по большей части животныхъ“. Такъ, напримѣръ, простѣйшій крестъ есть у американскихъ дикарей ни что иное, какъ изображеніе особаго вида ящерицы.

зается онъ формами органическаго міра? Какая разница между обработкой одного и того же сюжета въ растительномъ орнаментѣ и въ свободномъ рисункѣ? Орнаментъ прежде всего отказывается отъ намѣренія произвести впечатлѣніе живой дѣйствительности. Онъ не реаленъ, онъ полонъ грифовъ и тритоновъ, женщинъ, вырастающихъ изъ цвѣтка, и ребятишекъ, переходящихъ въ завитушки; онъ изображаетъ четырехугольныя деревья и симметрическое пламя костра; онъ очерчиваетъ толстыми контурами профиль, который въ дѣйствительности очерченъ чуть не математической линіей, не имѣющей второго измѣренія, и заполняетъ этотъ профиль краской одного тона, тогда какъ для нашего глаза здѣсь играютъ недоступныя изображенію міриады оттѣнковъ. Здѣсь нѣтъ той иллюзіи дѣйствительности, которую мы привыкли видѣть въ живописи. Но никто здѣсь ея не ищетъ, никто не скажетъ: „этого не бываетъ“, никому не придетъ въ голову упрекнуть художника-орнаменталиста въ томъ, что онъ изобразилъ небывалое: это ему лучше извѣстно, чѣмъ зрителю; онъ знаетъ, что дѣлаетъ. Изображеніе дѣйствительности есть для него не цѣль, а средство, и оно подчиняется особымъ законамъ. Это тоже реализмъ, но реализмъ менѣе элементарный. Орнаментъ переливаетъ формы дѣйствительности въ формы не существующія. Онъ изображаетъ природу не свободными средствами подражанія, но опредѣленными условными знаками, совокупность которыхъ составляетъ такъ называемый стиль. Стилизовать растеніе значитъ изобразить его, пользуясь предустановленными, готовыми формами, имѣющими извѣстное значеніе въ извѣстномъ стилѣ. Одно и тоже растеніе, изображенное въ разныхъ стиляхъ, получаетъ разныя формы, которыя могутъ въ большей или меньшей степени уклониться отъ дѣйствительныхъ; и однако мы всегда узнаемъ это растеніе. Размахи этихъ уклоненій тоже ограничены, но они во всякомъ случаѣ достаточно велики, чтобы, напримѣръ, листья акамеа на греческой вазѣ и въ узорѣ нѣмецкаго ренессанса были весьма мало схожи между собою; уже изъ этого видно, что здѣсь изображеніемъ дѣйствительности руководитъ не стремленіе изобразить ее только „похоже“, а нѣчто иное. Никто, взглянувъ на стилизованную розу, не скажетъ: „какъ настоящая!“—а между тѣмъ всякій скажетъ, что это именно роза. Ибо какъ бы далеко не отклонился стилизованный орнаментъ отъ формъ природы, слѣдуя формамъ своего стиля, онъ никогда не противорѣчитъ ни существу природной формы, ни законамъ природы. Наоборотъ: онъ выясняетъ это существо. Прежде всего онъ отвлекается отъ индивидуальныхъ особенностей, закрывающихъ родовыя черты. Онъ абстрактнѣе и схематичнѣе, но онъ законосообразнѣе. Стилизирующій художникъ исправитъ случайные недостатки отдѣльнаго растенія; онъ восполнитъ недостающія части и сведетъ непомѣрно разросшіяся къ ихъ нормѣ. Въ ихъ расположеніи онъ

также устранить все случайное, съ виду не вытекающее изъ природы и положенія растенія, хотя весьма возможное. Какъ и всякій истинный художникъ, онъ предпочитаетъ „невозможное“ возможному, не существующее существующему, но не типичному.

Если мы теперь обратимся къ теоріи проф. Овсяннико-Куликовского и вспомнимъ, въ чемъ собственно онъ видитъ экспериментированіе въ искусствѣ, для насъ станетъ ясно, что онъ имѣлъ въ виду обширныя области стилизаціи. „Не широкая и разносторонняя картина жизни, а нарочитый подборъ извѣстныхъ чертъ“: это, вѣдь, то самое, что мы имѣемъ въ стилизованномъ рисункѣ, въ которомъ устраненіе индивидуальныхъ чертъ, „широты и разносторонности“ доходитъ до того, что онъ смѣшивается съ научной схемой. „Предрѣшающая дѣятельность извѣстныхъ чувствъ и мыслей“: это предустановленныя формы, въ которыя складывается для стилизующаго художника разнообразіе наблюдаемой жизни. „Образы и картины *не правдивы* въ смыслѣ точнаго и разносторонняго изображенія дѣйствительности, но они по своему говорятъ намъ о дѣйствительности“: это вѣдь то самое, что мы имѣемъ въ карикатурѣ, извращающей лицо и въ то же время разительно его выражающей, въ орнаментальномъ гиппогрифѣ, небываломъ, но не имѣющемъ ни одной черточки, не списанной съ дѣйствительности, въ Мефистофелѣ, чертахъ и вѣдмахъ „Фауста“. „Правдивы“ они или не „правдивы?“ Кажется, вопроса нѣтъ; его нѣтъ, потому что его никто себѣ и не задаетъ. Они правдивы, если они не противорѣчатъ *себѣ*; они противостественны, если въ нихъ есть внутреннее противорѣчіе. Они соотвѣтствуютъ жизни, если соотвѣтствуютъ законамъ, по которымъ построены. Въ искусствѣ, какъ въ геометріи: всякая система законна, лишь бы между ея теоремами не было противорѣчія. Для насъ болѣе удобна Евклидова геометрія, но есть и другія—и онѣ также законны; „если же мы обратимся къ вопросу, является ли Евклидова геометрія истинной, то найдемъ, что онъ не имѣетъ смысла. Это было бы все равно, что спрашивать, правильна ли метрическая система въ сравненіи со старинными вѣсами“ *). Искусство также создаетъ свои системы, о реальности которыхъ нѣтъ—и ненужно рѣчи. Въ мірѣ „Фауста“ дьяволъ Мефистофель также правдивъ, какъ толстый Зибель, и ночь на Брокенѣ также реальна, какъ погребокъ Ауэрбаха, который и теперь показываютъ туристамъ.

И всякое искусство — самое реальное и самое идеалистическое—запечатлѣно тѣмъ же характеромъ; гиппогрифы также сочинены, какъ Коробочка; Базарова также никогда не было, какъ вѣдьмъ въ „Макбетѣ“; разница въ степени, разница въ стилѣ.

*) Пуанкаре. *Наука и гипотеза*. Москва. 1904.

Вопросъ о правдѣ въ искусствѣ слишкомъ сложенъ, чтобы его можно было считать рѣшеннымъ; есть, однако, его рѣшенія, которыя, надо думать, отвергнуты безповоротно; они были основаны на недоразумѣніи. Нѣтъ нужды повторять доводы, по которымъ они отвергнуты. Еще недавно они были превосходно объединены и сформулированы Фолькельтомъ. Цѣлью искусства никогда не было и не могло быть изображеніе дѣйствительности; достаточно напомнить, что мы имѣемъ искусства, въ которыхъ нѣтъ этого изображенія: музыку, архитектуру. Искусство есть мышленіе о дѣйствительности; изображеніе—реалистическое или идеалистическое—это средство. Копированіе само по себѣ даже самой рѣзкой теоріи реализма никогда не представлялось цѣлью искусства; было бы безцѣльно и бессмысленно создавать искусственно обрывки міра, совершенно тождественнаго съ существующимъ. Искусство создаетъ систему образовъ—условныхъ знаковъ, символизирующихъ міръ; эти образы связаны между собою общимъ закономъ—и эта законосообразность есть символъ той гармоніи, которую художникъ осмысляетъ доступную ему дѣйствительность. „Въ этомъ смыслѣ — превосходно формулируетъ Александръ Веселовскій—дантовскій символизмъ также условенъ и вмѣстѣ реаленъ, какъ описанія *bric-à-brac* реалистическаго романа. Символизмъ и реализмъ въ отношеніи къ художественной правдѣ, лишь различныя выраженія одной и той же условности; не направленія, а приемы, видимыя противорѣчія которыхъ ощущаются лишь въ переходныя эпохи, въ смѣнѣ литературныхъ школъ, пока они не сгладятся, и что ощущалось, какъ реализмъ, не войдетъ въ ряды условностей и символовъ“.

Экспериментъ или стилизація, приемы или направленія,—не все ли равно, скажетъ кто нибудь: вѣдь это споръ о словахъ. И да, и нѣтъ. Это споръ о словахъ, потому что это споръ о терминологіи; это споръ о сущности предмета, потому что за разницей въ терминахъ здѣсь стоитъ разница въ распредѣленіи явленій, разница въ категоріяхъ: а вѣдь это распредѣленіе есть единственная задача науки.

А. Горнфельдъ.