

Идея безконечнаго въ положительной наукѣ и въ реальномъ искусствѣ.

I.

Нѣкогда идея безконечнаго была какъ бы монополіею метафизической философіи. Не трудно показать, что въ настоящее время она есть достояніе положительной науки. Чтобы мыслить безконечное, чтобы созерцать его—нѣтъ ужъ надобности быть непременно философомъ,—для этого достаточно быть адептомъ любой специальной науки. Да и сама философія въ наше время лишь постольку овладѣваетъ идеей безконечнаго, поскольку уже владѣетъ ею положительная наука, на которой и должна основываться всякая философія, достойная этого имени.

Положительная наука (въ противоположность метафизикѣ) есть процессъ познанія *явленій* (а не сущности вещей), „ограниченный“ предѣлами познаваемаго. Не трудно видѣть, что это „ограниченіе“ ничуть не суживаетъ кругозора науки, равно какъ и не ставитъ преградъ ея безконечному развитію. „Ограниченіе“ предѣлами познаваемаго, воздержаніе отъ всякихъ стремленій переходить за эти предѣлы, проникать въ сокровенную сущность вещей,—это только вопросъ *метода*. Довольствоваться изученіемъ явленій, познаніемъ законовъ, ими управляющихъ, не подымать вопросовъ о сущности вещей, о началѣ началъ и концѣ концовъ—это только основа или первый параграфъ научной методологіи, выработанный самой практикой научнаго познанія, т. е. историческимъ развитіемъ науки. Психологическое и философское обоснованіе этого „параграфа“, какъ извѣстно, сдѣлано было Кантомъ, который поэтому и признается творцомъ или, лучше, провозвѣстникомъ, предтечей *научной философіи*.

Научная философія (въ противоположность метафизикѣ) не есть законченная система, построенная „возлѣ“ науки. Она—въ самой наукѣ и является объединеніемъ всего, что въ данную эпоху научно познано, присоединяя къ этому изслѣдованіе психологическихъ законовъ и нормъ познанія, равно какъ и изученіе эволюціи познающаго разума. Такая философія не можетъ быть закончена: она вѣчно измѣняется, вѣчно перестраивается, движется, развивается вмѣстѣ съ развитіемъ самихъ наукъ, вмѣстѣ съ вѣчнымъ движеніемъ познающей мысли.

Теперь обратимся къ искусству. *Реальное* искусство въ области художественнаго творчества занимаетъ такое самое мѣсто, какое въ сферѣ теоретическаго познанія принадлежитъ положительной наукѣ.

Оговорюсь, что рѣчь идетъ у насъ пока только объ искусствѣ образномъ: мы оставляемъ въ сторонѣ искусство „лирическое“, къ которому не приложимо дѣленіе на реальное и нереальное. Лирика—творчество *эмоцій*, а не образовъ. Только образы могутъ быть реальны и нереальны, т. е. отвѣчать дѣйствительности, быть ея воплощеніемъ, ея художественнымъ обобщеніемъ, или не отвѣчать дѣйствительности и быть только плодомъ досужей фантазіи сочинителя. Что касается лирики, то, пожалуй, въ извѣстномъ смыслѣ ее можно бы назвать „реальнымъ“ искусствомъ по преимуществу, потому что эмоціи, ея объектъ,—всегда реальны и не могутъ быть „сочинены“. Излишне пояснять, что „реализмъ“ лирики, съ психологической точки зрѣнія, совсѣмъ не то, что реализмъ образнаго искусства. Онъ сводится къ „искренности“, „внутренней правдивости“ чувства, между тѣмъ какъ въ поэзіи образовъ вполне возможно совмѣщеніе „нереальности“ съ искренностью: можно „сочинять“ и исказить дѣйствительность совершенно—искренно и наивно.

Реальное искусство противопоставляется нереальному, неоднократно выступавшему въ разныхъ видахъ на историческую сцену, то въ видѣ *ложнаго классицизма*, то—*романтизма*, то—*символизма*, наконецъ—*неоромантизма*. Всѣ эти нереальные направленія имѣли или имѣютъ свое значеніе, котораго я не отрицаю, подобно тому какъ не отрицаю я историческаго значенія метафизическихъ системъ, противопоставляя имъ положительную науку и научную философію.

Изъ нереальныхъ школъ искусства выходили и еще могутъ выйти выдающіеся, даже великія произведенія, созданія генія,—и отрицать ихъ было бы дѣломъ напраснымъ. Я утверждаю только, что, подобно тому, какъ развитіе научной мысли дѣлаетъ метафизическія построенія все болѣе и болѣе ненужными, такъ и развитіе искусства въ направленіи истиннаго реализма, художественнаго познанія дѣйствительности все болѣе и болѣе ограничиваетъ роль и значеніе всякаго „сочинительства“ въ искусствѣ, отводя ему второе мѣсто въ умственной производительности человѣчества.

Мы опредѣляемъ пока понятіе реального искусства отрицательно,—противопоставляя его нереальному. И все, что мы сказали о немъ, сводится къ положенію, гласящему такъ: „реальное искусство это—то, въ которомъ нѣтъ искаженія дѣйствительности“. Совершенно очевидно, что такое опредѣленіе не достаточно. Настоящее—положительное—понятіе реального искусства само собою выдѣлится изъ всего нижеслѣдующаго; это и составляетъ одну изъ задачъ предлагаемаго этюда. Здѣсь же къ нашему отрицательному опредѣленію мы прибавимъ еще одно указаніе.

Къ числу нереальныхъ произведеній искусства можно отнести кромѣ ложно-классическихъ, романтическихъ и т. д., также и тѣ, въ которыхъ все, и фабула, и обстановка, и персонажи, *повидимому*, взято изъ дѣйствительности и находится въ полномъ согласіи съ существующими отношеніями, нравами и т. д., но, вмѣстѣ взятое, даетъ ложное освѣщеніе дѣйствительности, или же, хотя-бы и не ложное, а только такое, которое никому и ни на что не нужно.

Такія произведенія достаточно извѣстны во всѣхъ литературахъ. Ихъ можно сопоставлять съ тѣми, также довольно многочисленными, учеными изслѣдованіями, которыя, хотя и произведены по всѣмъ правиламъ науки, но даютъ въ результатѣ превратное понятіе объ изслѣдуемомъ явленіи, или же приводятъ къ выводамъ, которые, будучи вѣрными, однако никому и ни на что не нужны. Въ искусствѣ это—*ложный реализмъ*, въ наукѣ это—*ложная наука*.

Въ дальнѣйшемъ мы всегда будемъ имѣть въ виду, говоря о наукѣ и искусствѣ: 1) положительную теоретическую науку, какъ процессъ познанія законосообразности явленій, и 2) реальное искусство, какъ процессъ познанія дѣйствительности

путемъ претворенія ея въ художественно-типичные образы или въ типичную картину жизни.

Послѣ этихъ предварительныхъ замѣчаній, мы можемъ обратиться къ нашей темѣ—о безконечномъ въ наукѣ и искусствѣ.

II.

Безконечное дано въ научномъ и художественномъ познаніи потому, что оно дано въ самомъ явленіи, въ самой дѣйствительности, составляющихъ объектъ того и другого познанія.

Это положеніе станетъ совершенно очевиднымъ, если мы придадимъ ему слѣдующую форму:

Міръ явленій (въ искусствѣ дѣйствительность) воспринимается и постигается нами не иначе какъ въ категоріяхъ: 1) пространства и времени, 2) матеріи и силы, 3) причины и слѣдствія, 4) эволюціи ¹⁾.

Эти категоріи суть формы нашихъ воспріятій и формы нашей мысли. Для насъ нѣтъ объекта воспріятія и познанія, который не былъ бы данъ въ этихъ формахъ. На первый взглядъ, пожалуй, можетъ показаться, что эти категоріи, эти формы воспріятія и познанія, внѣ которыхъ для насъ нѣтъ ничего, намъ доступнаго, только ограничиваютъ нашу познавательную способность, ставятъ ей предѣлы, суживаютъ нашъ кругозоръ, но это—явная иллюзія. Напротивъ: эти категоріи или формы воспріятія и мысли открываютъ намъ безконечность міра явленій и, въ сущности, всѣ они могли бы быть сведены къ одной: *къ категоріи безконечнаго, къ идее вѣчности.*

И въ самомъ дѣлѣ:

Наука, именно *точная* наука, математическая и опытная, доказала:

- 1) *безконечность* пространства и времени;
- 2) *постоянство* (вѣчность) матеріи и силы, откуда само собою вытекаетъ:

¹⁾ Эта послѣдняя категорія принадлежитъ къ числу новыхъ, пока еще не пользующихся всеобщей обязательностью. Отсталые умы ея не знаютъ или не умѣютъ ею пользоваться. Но въ научно-философскомъ развитіи современной мысли эта категорія уже утвердилась и все болѣе становится привычною и необходимою формою мышленія.

3) непрерывность (безначальность и безконечность) причинной связи (чередования причинъ и слѣдствій)

и 4) вѣчность—эволюціи.—

Итакъ:

Все, что подлежитъ познанію, дано намъ „sub specie aeternitatis“,—постигается нами категоріями или формами мысли, заключающими въ себѣ идею безконечнаго.

Различныя науки вѣдаютъ различныя стороны или формы безконечнаго. Такъ, астрономія есть созерцаніе и познаніе безконечнаго въ пространствѣ и во времени; физика и химія, это—познаніе безконечнаго въ матеріи и силѣ; біологія и соціологія, это—познаніе и созерцаніе безконечнаго въ эволюціи.

И всякій астрономъ, физикъ, химикъ, біологъ, соціологъ скажетъ намъ, что созерцаніе безконечнаго является не только какъ результатъ научныхъ изысканій, но и какъ *необходимая предпосылка самихъ методовъ изслѣдованія*. Нельзя сдѣлать астрономическаго наблюденія, физическаго или химическаго опыта, не держа въ головѣ мысли о безконечности пространства и времени, о вѣчности матеріи и силы. Необходимость и неизбѣжность присутствія той же мысли въ головѣ біолога и соціолога явствуютъ изъ того, что, вѣдь, нѣтъ социальныхъ и біологическихъ явленій безъ физико-химическихъ и механическихъ, т. е. міръ явленій жизни органической и психической связанъ въ эволюціонномъ порядкѣ съ міромъ неорганическимъ, съ міромъ матеріи и силъ.

До сихъ поръ рѣчь шла о научномъ познаніи явленій. Теперь обратимся къ художественному познанію дѣйствительности.

Въ чемъ существеннѣйшее различіе между наукою и искусствомъ?

Въ точкѣ зрѣнія, въ цѣляхъ, въ стремленіяхъ, въ идеалѣ. А именно: точка зрѣнія науки «космическая»; цѣли, стремленія науки—сводитъ все, что познается, къ основнымъ космическимъ силамъ, низводя сложныя явленія къ простымъ, простыя къ простѣйшимъ. Такъ, соціологи, историки, психологи, работая въ сферѣ сложнѣйшихъ явленій, созидая научную соціологію и психологію, въ сущности, готовятъ матеріалъ и изыскиваютъ пути къ открытію генезиса этого порядка явленій изъ порядка явленій біологическихъ. Эти ученые могутъ работать въ своей области, не заглядывая въ біологію, но ихъ наука,

въ своихъ идеальныхъ цѣляхъ, несомнѣнно смотреть въ сторону биологіи, какъ эта послѣдняя—въ сторону физики и химіи. Настоящая цѣль науки это—космосъ. Ея идеаль въ томъ, чтобы, познавая части космоса, созерцать въ нихъ цѣлое, т. е. космосъ, т. е. безконечное.

Точка зрѣнія искусства не космическая, а *человѣческая*. Его задачи, стремленія, цѣли—познавать человѣчество и все человѣческое. Искусство есть процессъ самопознанія человѣчества. И все, чего только касается искусство, сводится имъ къ человѣческому, такъ или иначе приводится въ связь съ этимъ послѣднимъ. Вся природа, весь космосъ въ его безконечности служатъ для искусства только матеріаломъ для познанія человѣка и человѣчества. Когда художникъ рисуетъ пейзажъ или море, то цѣль его не въ томъ, чтобы дать картину, по которой можно было бы изучить данный уголокъ природы, а въ томъ, чтобы подѣлиться съ нами своими мыслями, чувствами, настроеніями, для которыхъ данная картина служить только способомъ изображенія.

Дѣйствительность, воспроизводимая искусствомъ, въ сущности, всегда есть дѣйствительность *человѣческая*—жизнь и психологія людей, міръ ихъ стремленій, ихъ радостей, ихъ горя, вопросы счастья, проблема добра и зла въ человѣческихъ отношеніяхъ, исканіе идеала.

Если станемъ на космическую точку зрѣнія, то какимъ маленькимъ и ничтожнымъ покажется намъ этотъ мірокъ человѣческій! Но отчего же искусство, только и занимающееся этимъ міркомъ, такъ велико и такъ—вѣчно? И не обнаруживается ли въ искусствѣ, въ его историческомъ развитіи, явное стремленіе уравновѣсить космическую точку зрѣнія—человѣческою,—противупоставить идеалу науки обратный идеаль—сведенія космическаго къ человѣческому и создать апофеозъ человѣчества?

Антитеза науки и искусства есть антитеза космическаго и человѣческаго, какъ будто человѣчество не часть того же космоса.

Мы видѣли, какъ ясно обнаруживается, какъ яркоказывается безконечное въ научномъ познаніи. Въ познаніи художественномъ оно словно замаскировано, оно какъ будто прячется: человѣчество выступаетъ здѣсь во всей своей ограниченности, бренности, относительности. Но вѣдь дѣйствитель-

ность, образующая объект искусства, есть только часть или разновидность все тѣхъ же *явленій*, образующихъ объектъ научнаго познанія, и категория безконечнаго должна бы прилагаться къ нему въ той же мѣрѣ, какъ прилагается она ко всему прочему. Мы видимъ здѣсь особую постановку идеи безконечнаго, свойственную искусству.

Явная и ясная въ наукѣ, идея безконечнаго въ искусствѣ является идеей сокровенною, прячущеюся. Ее можно обнаружить путемъ изученія психологій художественнаго творчества. Изслѣдованія въ этой области приводятъ къ открытію *особой формы проявленія или особой разновидности безконечнаго, свойственной искусству.* Постараемся сдѣлать это — и начнемъ нашъ посильный анализъ психологій идеи безконечнаго въ искусствѣ разсмотрѣніемъ вышеуказанной антитезы космическаго и человѣческаго, природы и человѣка.

III.

Прочтемъ сперва слѣдующее мѣсто изъ «Поѣздки въ Полѣсье» Тургенева:

«Видъ огромнаго, весь небосклонъ обнимающаго бора, видъ Полѣсья напоминаетъ видъ моря; и впечатлѣнія имъ возбуждаются тѣ же; та же первобытная нетронутая сила разстилается широко и державно передъ лицомъ зрителя. Изъ нѣдра вѣковыхъ лѣсовъ, съ безсмертнаго лона водъ поднимается тотъ же голосъ: «Мнѣ нѣтъ до тебя дѣла», говоритъ природа человѣку: «я царствую, а ты хлопочи о томъ, какъ бы не умереть». Но лѣсъ однообразнѣе и печальнѣе моря, особенно сосновый лѣсъ, постоянно одинаковый и почти безшумный. Море грозитъ и ласкаетъ. Оно играетъ всѣми красками, говоритъ всѣми голосами; оно отражаетъ небо, отъ котораго тоже вѣетъ вѣчностью, но вѣчностью какъ будто намъ не чуждою... Неизмѣнный мрачный боръ угрюмо молчитъ или воетъ глухо, и при видѣ его еще глубже и неотразимѣе проникаетъ въ сердце людское сознаніе нашей ничтожности. Трудно человѣку, существу единаго дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взглядъ вѣчной Изиды; не однѣ дерзостныя надежды и мечтанія молодости смиряются и

гаснуть въ немъ, охваченныя ледянымъ дыханіемъ стихій; нѣтъ—вся душа его никнетъ и замираетъ и чувствуетъ, что послѣдній изъ его братій можетъ исчезнуть съ лица земли—и ни одна игла не дрогнетъ на этихъ вѣтвяхъ; онъ чувствуетъ свое одиночество, свою слабость, свою случайность и съ торопливымъ тайнымъ испугомъ обращается онъ къ мелкимъ заботамъ и трудамъ жизни; ему легче въ этомъ мірѣ, имъ самимъ созданномъ: здѣсь онъ дома, здѣсь онъ смѣетъ еще вѣрить въ свое значеніе и въ свою силу».

Мірокъ человѣческій, потерянный, какъ точка, въ безпредѣльной стихіи вѣчнаго—это и есть то самое, чѣмъ занимается реальное искусство, изученіемъ и воспроизведеніемъ чего оно скромно ограничиваетъ свою задачу. Оно есть искусство *дѣйствительности* *человѣческой*, той дѣйствительности, гдѣ человѣкъ у себя дома и гдѣ «онъ смѣетъ еще вѣрить въ свое значеніе и въ свою силу». Но чтобы быть по возможности реальнѣе, т. е. въ наибольшемъ согласіи съ дѣйствительностью, искусство стремится не только описывать этотъ мірокъ, этотъ «домъ человѣческій», въ его обстановкѣ, въ его бытовомъ устройствѣ, съ его нравственной атмосферой и т. д.—но также ставить себѣ задачей объяснять, почему и на какомъ достаточно основаніи человѣкъ «смѣетъ» здѣсь вѣрить въ свое назначеніе и въ свою силу. Этимъ опредѣляется та вѣчная проблема искусства, въ силу которой оно перестаетъ быть чисто описательнымъ, реальнымъ въ узкомъ смыслѣ, и становится *реально-идеалистическимъ*. Оно обращается къ изученію, критикѣ, истолкованію стремленій и идеаловъ человѣческихъ, которые вѣдь составляютъ часть все той же дѣйствительности. Преслѣдуя эту задачу, искусство отвѣчаетъ не только на вопросъ: какъ живетъ человѣчество у себя дома?—но и на вопросъ: чѣмъ люди живы и куда и какъ, живя, движется человечество?

Изображаетъ ли искусство мірокъ человѣческій въ его statu quo, или въ его стремленіи къ идеалу,—всегда въ искусствѣ дана, скрытая или явная, антитеза человѣческаго и космическаго, которую такъ живо (хотя и нѣсколько односторонне) воспроизвелъ Тургеневъ въ вышеприведенномъ отрывкѣ. Искусство есть мысль человечества о самомъ себѣ, и въ этой мысли такъ или иначе заключена оглядка на космосъ, порождающая различныя, но всегда для человечества харак-

терныя чувства и настроенія, въ ряду которыхъ Тургеневъ отмѣтилъ страхъ передъ космическимъ, сознаніе своей ничтожности, своей бренности. Здѣсь отчетливо выступаетъ одно изъ различій между научно-философскимъ и художественнымъ сознаніемъ человѣчества. Страхъ передъ вѣчностью, передъ безпредѣльностью космоса (страхъ, который можно бы сблизить съ извѣстной боязнью пустого пространства) есть чувство по преимуществу «художественное», если можно такъ выразиться, но отнюдь не «научное», не «философское». Никакой астрономъ не боится космическихъ пространствъ и располагается тамъ, какъ у себя дома; никакой физикъ или химикъ, дѣлая опыты, не трепещетъ предъ вѣчностью матеріи и постоянствомъ энергіи.

Имѣ, какъ представителямъ «космическихъ» стремленій разума человѣческаго, чужда антитеза «природы и человѣка», и ихъ не смущаетъ холодный, равнодушный взоръ вѣчной Изиды.

Эта антитеза, совершенно ненаучная, но въ высокой степени художественная, и связанный съ нею страхъ передъ безконечнымъ, трепетъ передъ вѣчностью являются выраженіемъ *человѣческаго* міровоззрѣнія, въ этомъ смыслѣ всегда *дуалистическаго*. Мы находимъ этотъ дуализмъ и въ практической жизни людей, и въ исторической жизни народовъ, и въ религіяхъ, и въ искусствѣ. Тутъ и борьба человѣка съ природой, и страхъ смерти, и обоготвореніе природы, и вѣра въ безсмертіе. Мы имѣемъ здѣсь различныя формы, различные способы проявленія идеи безконечнаго, взятой со стороны ея отношеній къ человѣчеству. Въ страхѣ смерти, въ вѣрѣ въ безсмертіе, въ созерцаніи природы, какъ и въ борьбѣ съ нею, раскрывается все та же перспектива безконечнаго, но только точка зрѣнія на нее здѣсь не та, что въ наукѣ,—здѣсь дана *человѣческая* точка зрѣнія,—и зрѣлище безконечнаго предстаетъ нашимъ духовнымъ очамъ въ особомъ—дуалистическомъ—освѣщеніи.

Это можно выразить еще такъ.

Человѣкъ, какъ дѣятель жизни, какъ существо общественное, членъ общества (различныя, исторически смѣняющіяся формы котораго суть лишь различные способы борьбы съ природой), человѣкъ, какъ существо религіозное, наконецъ человѣкъ, какъ создатель искусства, стоитъ передъ безконеч-

нымъ, живетъ на лонѣ безконечнаго, но постигаетъ и созерцаетъ картину безконечнаго не иначе, какъ противопоставляя ее себѣ, мысля ея отношенія къ себѣ, создавая идеи, вѣрованія, образы и, наконецъ, учрежденія, въ которыхъ такъ или иначе воплощается эта человѣчески-дуалистическая концепція безконечнаго.

Во всѣхъ этихъ сферахъ безконечное дано, если можно такъ выразиться, не въ своемъ подлинномъ космическомъ видѣ, а въ формѣ разныхъ приближенныхъ величинъ, разныхъ замѣстителей, которые его замаскировываютъ. Здѣсь берется часть вмѣсто цѣлаго, какъ замѣститель или символъ цѣлаго; но такъ какъ это послѣднее безконечно, то и часть, его символъ, его замѣститель, имѣетъ смыслъ приближенной величины, заступающей мѣсто безконечнаго и психологически ему равносильной. Такъ, здѣсь мы имѣемъ дѣло не съ «космосомъ», а только съ «природою»; не астрономическое пространство съ его превосходящими всякое воображеніе цифрами развертывается здѣсь передъ нами, а только голубая даль небесъ, синяя даль океана, зеленый просторъ полей,—пространство, которому, какъ мы знаемъ, есть предѣлъ; но этотъ предѣлъ намъ не виденъ, и этого для насъ достаточно, чтобы пользоваться теряющейся въ дали перспективой пространства, какъ маской безконечнаго. Не космическое время безъ конца и начала, не *вѣчность* во всемъ научно-философскомъ смыслѣ этого непонятнаго слова, этого супрараціональнаго понятія, очаровываетъ или пугаетъ нашъ умъ, а только относительно-далекая перспектива геологическихъ эпохъ, доисторическихъ временъ, исторического прошлаго, идеала будущаго. Этой маски вѣчности для насъ достаточно.

IV.

Изъ предыдущаго, полагаю, уже ясно видна наша точка зрѣнія: *идея безконечнаго дана въ искусствѣ, но она въ немъ замаскирована; говорить о безконечномъ въ искусствѣ значитъ раскрывать психологию чаянія безконечнаго, психологию приближенія къ нему*, осуществляющагося путемъ созданія художественныхъ образовъ, заключающихъ въ себѣ извѣстные психологическіе элементы безконечнаго.

Начнемъ съ психологіи созданія типовъ.

Художественные образы всегда такъ или иначе типичны, — они раскрываютъ намъ типичныя черты жизни или души человѣческой. Но въ ихъ ряду первенствующее мѣсто принадлежитъ тѣмъ, которые не только типичны для извѣстнаго общества, времени, эпохи, но, кромѣ того, сами являются законченными типами. Такъ, на примѣръ, Маниловъ, Собакевичъ, Плюшкинъ, конечно, типичны для нашей дореформенной общественности, но помимо того они, взятые сами по себѣ, являются широкими типами, имѣющими значеніе общечеловѣческое (Маниловы, Собакевичи, Плюшкины найдутся вездѣ — *mutatis mutandis*), но только приуроченными къ русской дѣйствительности и къ извѣстной эпохѣ. Напротивъ, герои Чехова большею частью только типичны для эпохи, для извѣстной дѣйствительности, но сами не представляютъ законченныхъ типовъ. Это ничуть не умаляетъ ихъ высокаго художественнаго достоинства и ихъ огромнаго значенія; это только говоритъ о томъ, что они продуктъ другого художественнаго метода, другого рода творчества. О художественномъ методѣ Чехова будетъ рѣчь ниже. Здѣсь же мы имѣемъ пока въ виду только тотъ родъ творчества, который создаетъ законченные художественные типы.

Художественные типы бываютъ весьма разнообразны и ихъ можно классифицировать, расположивъ ихъ по степенямъ возрастающей общности, т. е. восходя отъ наиболѣе узкихъ къ болѣе широкимъ. Мы получимъ такую схему: 1) *типы бытовые — этнографическіе* (мужики Писемскаго, купцы Островскаго, казаки въ «Козакахъ» Толстого); 2) *національные или національно-психологическіе* (Каратаевъ, Кутузовъ въ «Войнѣ и мирѣ», Обломовъ, Чичиковъ); 3) *національно-общественные*, приуроченные къ извѣстнымъ фазисамъ общественнаго развитія (Онѣгинъ, Рудинъ, Лаврецькій, Базаровъ); 4) *классовые*, приуроченные къ націи, мѣсту и времени, но вмѣщающіе въ себѣ черты общечеловѣческія или лучше интернаціональныя (въ классовой психологіи національныя различія часто затушевываются. Таковы велико-свѣтскіе типы Толстого); 5) *чисто-психологическіе, общечеловѣческіе типы*, наприм. типы женскихъ натуръ (у Пушкина, Тургенева, Толстого), типы, построенные на той или

иной страсти (Шекспировскіе ¹⁾; Донъ-Жуанъ; Скупой; Моцартъ и Сальери—Пушкина).

Сущность художественныхъ типовъ сводится къ слѣдующему. Художественный типъ ни въ какомъ случаѣ не можетъ быть схематическимъ обобщеніемъ извѣстныхъ явленій: это всегда конкретный, рѣзко-индивидуальный образъ, «живой человѣкъ», а не абстракція, но только этотъ образъ надѣленъ обобщающей силою,—онъ является весьма удобнымъ представителемъ себѣ подобныхъ, родственныхъ ему характеровъ, натуръ, бытовыхъ, національныхъ укладовъ психики и т. д., онъ въ своемъ ряду типичный экземпляръ и, какъ таковой, служить представителемъ и замѣстителемъ всего ряда. Тамъ, гдѣ нѣтъ этого совмѣщенія обобщенности съ индивидуальностью, нѣтъ и настоящей художественности образа. Если дана обобщенность безъ индивидуальности, то выходитъ блѣдная схема, могущая имѣть свое значеніе, но не производящая художественнаго эффекта (таковы Фаустъ и Мефистофель у Гете). Если дана индивидуальность безъ обобщенности, то получается частный случай, разрозненный фактъ, имѣющій лишь анекдотическое значеніе. Въ томъ и другомъ случаѣ настоящей, подлинной художественности нѣтъ; но, разумѣется, могутъ быть другія—подкупающія—достоинства: значительность идеи, интересъ замысла, блестящій стиль, великолѣпные стихи, поэзія лиризма и т. д.

Итакъ, возьмемъ настоящіе художественные типы, т. е. образы, въ которыхъ даны типичныя индивидуальности, и постараемся проникнуть въ психологию ихъ созданія и ихъ созерцанія. Иначе говоря, насъ здѣсь интересуютъ тѣ черты, которыми характеризуется процессъ созданія типовъ художникомъ, и тѣ, которыя мы сами наблюдаемъ въ себѣ, въ своихъ умственныхъ актахъ и въ чувствахъ, когда воспринимаемъ, созерцаемъ созданіе художника. Здѣсь передъ нами два процесса: *творчества* и *воспріятія*. Можно считать установленнымъ, что, въ своихъ существенныхъ чертахъ, эти два процесса совпадаютъ: *воспріятіе и пониманіе художественнаго образа есть повтореніе процесса творчества*. Душевный строй въ обоихъ актахъ одинаковъ. Иначе мы не могли бы, такъ сказать, откликнуться на созданіе художника, не могли

¹⁾ Отелло, Макбетъ, Гамлетъ, Лиръ.



бы понять и прочувствовать его. Художникъ создалъ образъ, какъ типъ. Этотъ образъ, чтобы онъ могъ быть понятъ нами и произвести художественный эффектъ, долженъ быть заново воссозданъ нами, *какъ типичный*. У художника былъ запасъ наблюденій, рядъ фактовъ,—они обобщились у него въ типичномъ образѣ, сгустились и кристаллизовались въ этой формѣ. Нужно, чтобы и мы имѣли въ своемъ распоряженіи соотвѣтственный матеріалъ наблюденій, опыта жизни. Образъ, данный художникомъ, послужить для этого нашего матеріала такою же формою обобщенія, кристаллизаціи, какою явился онъ для матеріала, бывшаго въ распоряженіи художника. Если же у насъ нѣтъ такого матеріала, то образъ будетъ воспринятъ нами, какъ фактъ, а не обобщеніе (такъ это у дѣтей или подростковъ, читающихъ Пушкина, Гоголя, Тургенева и т. д.), и стало бы художественнаго эффекта не послѣдуетъ.

Изъ сказаннаго уже видно, что творческій процессъ созданія типовъ и повторяющій его процессъ воспріятія (пониманія), это, одинаково,—родъ индукціи, это—движеніе мысли отъ частнаго къ общему, отъ фактовъ къ ихъ обобщенію въ типъ.

Здѣсь мы имѣемъ уже возможность заглянуть въ психологію процесса.

Мы имѣемъ матеріалъ фактовъ и наблюденій надъ окружающей жизнью, «впечатлѣній бытія», воспоминаній, опыта, «ума холодныхъ наблюденій и сердца горестныхъ замѣтъ» и т. д. и типичный образъ, завершающій рядъ фактическихъ данныхъ, ихъ объединяющій, ихъ обобщающій. Для наглядности можно представить это въ такой формулѣ: $a, a^1, a^2, a^3, a^4 \dots a^{100} \dots$ (матеріалъ, факты) = A (художественному обобщенію, типу). Здѣсь очевидно, что матеріалъ ($a, a^1, a^2, a^3 \dots$) есть рядъ неопредѣленно большой, нигдѣ не кончающійся; ибо, если у художника было всего счетомъ 1000 соотвѣтственныхъ наблюденій, то онъ отлично знаетъ, что въ жизни найдется 1001-ый, 1002-ой и т. д. случаи «этого» же порядка и для него данный рядъ—не имѣетъ видимаго предѣла.

У насъ съ вами было, скажемъ, всего 50 соотвѣтственныхъ случаевъ, которые мы наблюдали, но мы, воспринимая A (типичный образъ, созданный художникомъ), тотчасъ же превращаемъ эти 50 случаевъ въ неопредѣленно-большую ве-

личину. Къ этому соображенію нужно присоединить слѣдующую поправку, еще лучше выясняющую психологическое значеніе количественной неопредѣленности матеріала. Вѣдь ни художникъ, ни мы не вели бухгалтеріи наблюденій и не записывали числа фактовъ того или другого сорта. Въ дѣйствительности цифра сдѣланныхъ наблюденій или полученныхъ впечатлѣній остается неизвѣстною. Обыкновенно это всего только 2—3, много десятковъ случаевъ, но эти немногіе случаи производятъ впечатлѣніе неопредѣленнаго множества. Пока они не обобщены, не выдѣлены въ особый рядъ, пока они разрозненны и потеряны среди другихъ впечатлѣній, до тѣхъ поръ они будутъ казаться ограниченными и весьма немногочисленными, хотя бы попадались на глаза ежедневно и, за много лѣтъ, ихъ число представляло бы довольно большую цифру. Но разъ они выдѣлены и вытянуты въ однородный рядъ ($a, a^1, a^2 \dots a^{100} \dots$), то, хотя бы ихъ было счетомъ всего 3 или 4, они уже кажутся намъ весьма многочисленными, неопредѣленно-большимъ порядкомъ явленій, которыхъ и не сосчитаешь, которые не имѣютъ видимаго конца. Ихъ обобщеніе въ одномъ типичномъ образѣ (A) дѣлаетъ ихъ счетъ не нужнымъ. Ненужность перечисленія производить впечатлѣніе его невозможности; впечатлѣніе же невозможности содѣйствуетъ тому, что неопредѣленный, непрерывный рядъ ($a, a^1, a^2 \dots$) превращается въ одну изъ маскъ безконечнаго.

Оттуда выводъ: художественные типы, въ психологій ихъ созданія и воспріятія, сопряжены съ чаяніемъ (если угодно съ иллюзіей, а лучше съ впечатлѣніемъ) безконечнаго, скрытаго въ формѣ количественно-неопредѣленнаго ряда фактовъ, находящихъ въ художественномъ образѣ свое объединеніе, обобщеніе и истолкованіе.

Излишне пояснять, что, чѣмъ шире, чѣмъ общечеловѣчнѣе типъ, тѣмъ сильнѣе, тѣмъ ярче это впечатлѣніе безконечнаго; ибо тѣмъ безконечнѣе кажется рядъ фактовъ, неограниченныхъ узкими предѣлами, напримѣръ—данной этнографической разновидности или данныхъ бытовыхъ формъ. Психологическое воспріятіе безконечнаго въ шекспировскихъ типахъ гораздо энергичнѣе, чѣмъ въ типахъ Островскаго. Отмѣтимъ еще слѣдующее: въ ряду великихъ художественныхъ образовъ найдутся такіе, которые, повидимому, не могутъ устарѣть, потому ли, что въ нихъ воплощены коренныя свойства человѣческой на-



туры, или же потому, что жизнь создаетъ все новыя явленія, для которыхъ данный образъ остается наилучшею формою художественнаго обобщенія. Яркими образчиками послѣдняго случая могутъ служить «Донъ-Кихотъ» и «Гамлетъ». Это типы общечеловѣческіе и міровые, не только сохраняющіе живой интересъ, но даже, съ каждымъ поколѣніемъ, приобретающіе все больше и больше обобщающей силы. Не даромъ XIX вѣкъ интересовался этими образами, изучалъ ихъ и пользовался ими для художественнаго истолкованія соотвѣтственныхъ явленій жизни въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ это было въ XVII и XVIII вѣкахъ. Были выдвинуты самой жизнью, историческимъ развитіемъ человѣчества новыя факты того же порядка, явились многочисленные донъ-кихоты и гамлеты въ самой дѣйствительности,—и для художественнаго обобщенія, для психологическаго истолкованія такихъ натуръ, такихъ укладовъ духа образы, созданные Сервантесомъ и Шекспиромъ, доселѣ остаются незамѣнимы. Идея и чувство безконечнаго въ такихъ художественныхъ созданіяхъ выступаютъ съ наибольшею отчетливостью. Подводя итогъ всему сказанному о художественныхъ типахъ, мы выставимъ такую формулу: *безконечное въ художественномъ типѣ есть психологическій эффектъ, возникающій отъ сознанія того, что обобщающая сила образа простирается на неопредѣленно-огромное количество фактовъ дѣйствительности, которыхъ нельзя перечислить и учесть, и изъ которыхъ слагается какъ бы перспектива жизни, все расширяющаяся, все удаляющаяся и теряющаяся гдѣ-то далеко, далеко, куда глазъ не хватаетъ.*

Это—тотъ же психологическій эффектъ, который возникаетъ у насъ, когда мы созерцаемъ (въ натурѣ или же на картинѣ художника-живописца) далекія перспективы, просторъ степей, гладь моря, небесную высь, мірады звѣздъ. Все это различныя маски безконечнаго, различныя ступени приближенія къ нему. И безъ нихъ, безъ этой возможности заглянуть въ безконечное—нѣтъ искусства, нѣтъ поэзіи. Даже наивная и бѣдная идеями народная поэзія знаетъ это:

Высота-ль, высота поднебесная!
Широта-ль, широта, окіанъ-море!
Глубоки омуты Днѣпровскіе!..

✓ Художественные типы, обобщая явленія дѣйствительности, открываютъ намъ *перспективы самой жизни*. Магическою силою искусства раздвигаются горизонты жизни, расширяется нашъ кругозоръ,—и наша человѣческая дѣйствительность, какъ бы ни была она бѣдна, мелка, ничтожна, являетъ намъ, возведенная въ «перль созданія», чудное, необычное, манящее зрѣлище широкихъ перспективъ, о которомъ мы можемъ также сказать: высота-ль, высота... широта-ль, широта... глубоки омуты жизни!

У.

Реальное искусство есть познаніе дѣйствительности, достигаемое путемъ строгихъ методовъ, аналогичныхъ тѣмъ, которыми орудуешь положительная наука. Въ послѣдней различается: 1) *наблюдение* и 2) *опытъ*. Въ художественномъ творествѣ есть и то, и другое.

(*Наблюдение*, какъ методъ художественнаго познанія дѣйствительности, преобладаетъ у тѣхъ художниковъ, которые относятся къ жизни безъ предвзятой идеи, въ большей или меньшей мѣрѣ *sine ira et studio*, стремясь понять дѣйствительность, какъ она есть, и нарисовать возможно полную и правдивую картину ея. Они присматриваются къ различнымъ сторонамъ жизни, изучаютъ людей, вникаютъ въ ихъ нравы, бытъ, обстановку и стараются уловить характерныя черты всего уклада жизненныхъ отношеній, взятыхъ въ извѣстныхъ предѣлахъ мѣста и времени. Такъ Л. Н. Толстой изображалъ жизнь великосвѣтскихъ круговъ въ раннихъ повѣстяхъ, въ «Войнѣ и Мирѣ», въ «Аннѣ Карениной». Такъ Тургеневъ рисовалъ русское передовое общество 30—60 г.г. въ лицѣ его выдающихся и его заурядныхъ представителей и въ его быту, стремясь возможно полнѣе и правдивѣе охарактеризовать дѣйствительность, въ ея типичныхъ чертахъ, раскрывающихъ намъ ея «суть», ея подлинный психологическій укладъ. Такъ Писемскій, съ рѣдкимъ мастерствомъ и глубокимъ знаніемъ дѣла, изображалъ нашу провинціальную жизнь въ до-реформенное время. Такъ Гончаровъ въ яркихъ и живыхъ краскахъ далъ исчерпывающую картину нашей обломовщины. Это—художники—бытописатели, хроникеры эпохи, творцы

больших картинъ, огромныхъ полотень, на которыхъ типичныя формы и черты жизни отразились выпукло и ярко, и гдѣ во весь ростъ написаны, со всей роскошью анализа изображены законченные типы характеровъ и натуръ, раскрывающіе намъ глубокую психологическую правду. — Этотъ методъ, по праву, можетъ быть названъ—въ нашей литературѣ—«*пушкинскимъ*»: его творцомъ былъ у насъ Пушкинъ, великій геній художественнаго наблюденія, великій созерцатель жизни, поэтъ-реалистъ по преимуществу, необычайный мастеръ поэтизировать и претворять въ художественную картину самыя обыденныя, самыя невзрачныя впечатлѣнія жизни. «Евгеній Онѣгинъ» — первый реальный романъ въ русской литературѣ, положившій основаніе художественному познанію нашей дѣйствительности, орудуя «методомъ наблюденія».

Любопытно отмѣтить у одного изъ величайшихъ представителей этого метода, у Тургенева, сознательное стремленіе къ всестороннему изученію жизни, къ полнотѣ наблюденій, къ провѣркѣ и критикѣ своихъ впечатлѣній. Еще въ 1859 г. Тургеневъ писалъ Дружинину о «необходимости возвращенія Пушкинскаго элемента въ противовѣсъ Гоголевскому». Въ этомъ письмѣ читаемъ слѣдующее: «Стремленіе къ безпристрастію и къ истинѣ всецѣлой есть одно изъ немногихъ добрыхъ качествъ, за которыя я благодаренъ природѣ, давшей мнѣ ихъ». Черезъ 20 лѣтъ, въ письмѣ къ г. Кигну (1879 г.) Тургеневъ говорилъ: «нужно... читать, учиться безпрестанно, вникать во все окружающее, стараться не только уловить жизнь во всѣхъ ея проявленіяхъ, но и понимать тѣ законы, по которымъ она движется, и которые не всегда выступаютъ наружу; нужно сквозь игру случайностей добиваться до типовъ»...

Эта «методологія» Тургенева въ высокой степени знаменательна: здѣсь художникъ идетъ рука объ руку съ ученымъ, и художественное творчество, т. е. художественное познаніе и поэтическая обработка дѣйствительности возводится на уровень научнаго изслѣдованія, орудуя методомъ наблюденія. Въ этомъ сродствѣ искусства съ наукою отмѣтимъ одну для насъ особенно важную черту: подобно тому, какъ въ научномъ изслѣдованіи раскрывается *безконечное въ явленіи*, такъ и въ искусствѣ—*дѣйствительность*, разъ она стала предметомъ художественнаго наблюденія, превращается въ

*источникъ ощущенія, чаянія, созерцанія безконечнаго, хотя бы и замаскированнаго въ той или иной формѣ. И въ самомъ дѣлѣ: начните вникать въ дѣйствительность съ цѣлью наблюденія ея типичныхъ чертъ, раскрытія ея «законовъ», ея смысла, начните присматриваться къ вѣчно смѣняющимся, повседневно мелькающимъ фактамъ жизни, — и вы почувствуете себя стоящимъ на берегу океана жизни, охваченнымъ безпредѣльной стихіей дѣйствительности, — передъ вами далеко и широко разстилается перспектива человѣческихъ отношеній и міръ душевныхъ движеній, чувствъ, мысли, страстей, радости, горя, добра и зла, — и эта стихія духа, вѣчно движущаяся, немолчно звучащая, очаруетъ, околдуетъ и разбудитъ вашъ умъ вѣчнымъ шумомъ волнъ людскихъ, вѣчнымъ прибоемъ чело-
вѣчности...*

Созерцаніе дѣйствительности на почвѣ художественнаго наблюденія ея пробуждаетъ нашъ умъ для воспріятія человѣчески-безконечнаго.

Этотъ выводъ всецѣло прилагается и къ тому изученію дѣйствительности, которое основано не на наблюденіи въ собственномъ смыслѣ, а на «опытѣ».

Опытъ (экспериментъ) есть только особый сортъ наблюденія: онъ — наблюденіе, обставленное искусственными условіями, усиливающими впечатлѣніе, разъединяющими то, что въ дѣйствительности соединено, соединяющими то, что въ дѣйствительности разъединено. Опытъ въ искусствѣ это — наблюденіе, сдѣланное при помощи реактивовъ смѣха, слезъ, скорби, унынія, восторга, негодованія, прони, сарказма.

Сатира — вотъ исконный образецъ художественнаго эксперимента. Существенное различіе между художникомъ-экспериментаторомъ и художникомъ-наблюдателемъ сводится къ тому, что первый, въ противоположность второму, не стремится къ «всецѣлой правдѣ», къ полному безпристрастію, — онъ преслѣдуетъ правду одностороннюю и относительную, которая, однако, часто оказывается и глубже, и важнѣе «всецѣлой правды».

Картина жизни, раскрывающаяся передъ нами въ созданіи художника-экспериментатора, не отвѣчаетъ дѣйствительности, какъ она есть, — зато она отвѣчаетъ дѣйствительности, какъ источнику скорби, смѣха, слезъ, негодованія. По такой картинѣ нельзя составить себѣ точнаго, всесторонняго, правди-

ваго понятія о дѣйствительности; зато по ней можно составить себѣ весьма точное и глубоко-вѣрное представленіе о томъ, какъ дѣйствительность оскорбляетъ идеальное въ чловѣкѣ, — и здѣсь, рядомъ съ ощущеніемъ безконечнаго въ созерцаніи дѣйствительности, возникаетъ еще идея *безконечности идеала*.

Экспериментальнымъ методомъ въ искусствѣ возможно создавать *типы* и рисовать *типичную картину жизни* — такъ же точно, какъ и путемъ наблюденія, но только смыслъ и художественное значеніе этихъ типовъ и картинъ здѣсь иные. Но психологія безконечнаго остается здѣсь въ существенномъ той же, лишь съ добавленіемъ нѣкоторыхъ особыхъ душевныхъ движеній, опредѣлить которыя и предстоитъ намъ теперь.

VI.

Зачастую трудно или даже невозможно провести точную границу между наблюденіемъ и опытомъ въ искусствѣ. Есть не мало произведеній, въ созданіи которыхъ участвовали оба метода. Иногда образъ, построенный путемъ наблюденія, становится «экспериментальнымъ» въ силу того только, что художникъ намѣренно придалъ ему такіа идеальныя черты, которыя въ дѣйствительности встрѣчаются лишь спорадически и даны скорѣе, какъ намекъ, какъ возможность, чѣмъ какъ положительное достояніе и движущій мотивъ соответствующихъ натуръ. Таковы нѣкоторые изъ женскихъ типовъ Тургенева, въ особенности Лиза, героиня «Дворянскаго гнѣзда». Съ другой стороны присутствіе ироніи и сарказма придаетъ фигурѣ, построенной на данныхъ наблюденія, характеръ опыта. Такъ, напримѣръ, Гоголь Сквозника-Дмухановскаго могъ взять прямо изъ жизни, не дѣлая искусственнаго подбора чертъ, не сгущая красокъ. Но особое освѣщеніе, придающее этой фигурѣ такую яркость и выразительность, принадлежитъ не наблюденію, а, если можно такъ выразиться, добыто въ художественной лабораторіи поэта. Въ самой дѣйствительности Сквозниковъ-Дмухановскихъ, не уступающихъ Гоголевскому, было не мало, но они не были поставлены подъ этотъ яркій снопъ лучей сатиры. Дать особое освѣщеніе фигурѣ — значитъ уже перейти отъ наблюденія къ опыту, хотя бы самая фигура

была построена исключительно на данныхъ наблюдений. Такъ точно и Салтыкову незачѣмъ было дѣлать намѣренный подборъ чертъ и сгущать краски, когда онъ рисовалъ «ташкентцевъ» и «помпадуровъ»: подборъ былъ сдѣланъ самой дѣйствительностью—и превосходно сдѣланъ! И краски были достаточно сгущены въ самой «натурѣ»... Художнику оставалось только копировать «натуру». Но онъ этимъ не ограничился: онъ устроилъ художественную «лабораторію», гдѣ эти типы, эти созданія самой жизни были поставлены подъ перекрестнымъ огнемъ знаменитой — щедринской — сатиры и «обработаны» убійственными ядами ея сарказма, ея желчи и гнѣва.

Освѣщеніе художественнаго образа, самой жизнью не данное, а вытекающее изъ особенностей ума, таланта и самой натуры художника—вотъ въ чемъ главное отличіе опыта отъ наблюденія въ искусствѣ. При этомъ не нужно думать, что это освѣщеніе должно быть непременно сатирическое: оно бываетъ весьма разнообразно, и потому «экспериментальные» элементы встрѣчаются во многихъ, пожалуй—въ большинствѣ художественныхъ созданій, но только въ различной степени, съ различнымъ художественнымъ значеніемъ. Если «освѣщеніе» не играетъ существенной роли, если оно не важно для пониманія образа, который и безъ этого освѣщенія сохраняетъ свой смыслъ и значеніе, то такой придатокъ «опыта» можно считать равнымъ нулю и смотрѣть на данный образъ, какъ на продуктъ одного лишь наблюденія. Не рѣдко приходится такъ именно понимать тѣ фигуры, которыя освѣщены безобиднымъ, благодушнымъ юморомъ, напримѣръ, зачастую—у Тургенева: юморъ вносить, конечно, извѣстную долю «опыта», но эта доля недостаточно—велика для того, чтобы наблюдательный образъ преобразить въ экспериментальный.

Послѣ этихъ замѣчаній мы можемъ уже обратиться къ нашей попыткѣ—обнаружить присутствіе безконечнаго въ созданіяхъ художественнаго опыта. И мы начнемъ съ указанія на тотъ минимальный, нерѣдко равный нулю, элементъ «опыта», о которомъ мы только-что упомянули, именно на «юморъ» и отсюда, отъ этихъ зачатковъ, пойдемъ дальше,—слѣдя за все большимъ усиленіемъ или сгущеніемъ опытныхъ приемовъ творчества.

Уже юморъ присоединяетъ къ художественному обобщенію дѣйствительности новый элементъ душевныхъ настроеній, опре-

дѣляетъ собою родъ «отношенія къ дѣйствительности»; слѣдовательно, здѣсь уже дана не одна только дѣйствительность, въ ея художественно-типичномъ выраженіи, но еще нѣчто, какъ бы парящее надъ этою дѣйствительностью, родъ психической атмосферы, надъ нею образующейся. Подвигаясь дальше въ направленіи увеличивающейся экспериментальности творчества, мы встрѣчаемся съ тѣмъ «освѣщеніемъ» дѣйствительности, которое дано въ ея «сатирическомъ» изображеніи. Этотъ переходъ отъ безобиднаго юмора къ сатирѣ нерѣдко совершается почти незамѣтно. Такъ, на примѣръ, у Тургенева (въ особенности въ «Дымъ» и «Нови») мы нечувствительно попадаемъ въ болѣе густую атмосферу настроеній, сразу не отдавая себѣ отчета въ томъ, что художникъ уже пересталъ быть юмористомъ и сталъ настоящимъ сатирикомъ, и передъ нами результаты настоящаго художественнаго опыта. Атмосфера настроеній сгущается и растеетъ, слагаясь уже не изъ одного безобиднаго смѣха, но и изъ новыхъ элементовъ отрицанія, негодованія, осужденія... Дальнѣйшее движеніе въ этомъ направленіи ведетъ къ Гоголю и Щедрина. Остановимся на Гоголѣ. Герои «Ревизора» и «Мертвыхъ душъ» освѣщены и юморомъ, и сарказмомъ, и вся картина жизни, развертывающаяся здѣсь передъ нами, со всѣхъ сторонъ охвачена атмосферою особыхъ настроеній, чувствъ и мыслей, вытекающихъ не прямо изъ обобщеній, сдѣланныхъ художникомъ, а изъ «освѣщенія», и «особой переработки», какимъ онъ подвергъ свои художественныя наблюденія. Эта «атмосфера» въ «Мертвыхъ душахъ» — громадна, можно сказать, это цѣлый сонмъ душевныхъ элементовъ, витающій надъ картиною дѣйствительности, здѣсь воспроизведенной. Художникъ не вводитъ васъ въ дѣйствительность, а помѣщаетъ гдѣ-то высоко-высоко надъ нею, и вы, съ этою выси, созерцаете ее сквозь атмосферу ироніи и смѣха, то веселаго, то грустнаго, переходящаго въ скорбь, въ «невѣдомыя, незримыя міру слезы». И вы подымаетесь все выше и выше, ваша мысль царитъ высоко и мощно надъ этимъ нескончаемымъ рядомъ картинъ русской дѣйствительности, среди которой поставлены монументальныя фигуры «героевъ», ярко освѣщенные совѣмъ особымъ — Гоголевскимъ — свѣтомъ, о которомъ трудно сказать, въ какой именно пропорціи даны въ немъ составляющіе его свѣтовые элементы. Богъ вѣсть! но все освѣщено, все искрится, все движется и живетъ на этихъ огромныхъ полотнахъ, — и вы все это видите, все

созерцаете и понимаете. Вы *понимаете* и этот городъ N, въ ворота котораго въѣхала бричка Чичикова, и гостиницу и Селифана съ Петрушкою, и знаменитыхъ трехъ коней Чичикова, и тихія деревушки, и помѣщичьи усадьбы, и господъ, и мужиковъ, и «дорогу», и все и все... Вы *глубоко чувствуете* все это—вы *въ самомъ дѣлѣ понимаете* все это—и *вотъ изъ этого-то художественно-мудраго чувства дѣйствительности, изъ этого проникновеннаго пониманія ея и вытекаетъ особый порядокъ мыслей, чувствъ, настроеній, стихійно и властно овладѣвающихъ вами и уносящихъ васъ въ безконечность, подобно тому, какъ овладѣваетъ и уноситъ музыка...*

Въ «Мертвыхъ душахъ» нѣтъ (и это можетъ показаться страннымъ) негодованія и нѣтъ унынія. Тамъ уродства жизни возведены въ «перлъ созданія», и вы созерцаете эти перлы безъ всякой желчи, безъ гнѣва, *sine ira*,—вамъ достаточно сознанія, что явленія и формы жизни, въ нихъ воплощенныя,—отрицательны. Вы получаете отрицаніе, знаменитое Гоголевское отрицаніе, сыгравшее такую огромную роль въ нашемъ общественномъ развитіи и въ исторіи нашего самосознанія. И вы нѣкоторымъ образомъ успокаиваетесь на этомъ отрицаніи, вмѣстѣ съ которымъ великій художникъ внушаетъ вамъ вѣру въ прогрессъ, въ движеніе впередъ, въ высокое призваніе Россіи. Безсмертная поэма полна этой вѣры и сама она—вся порывъ, вся движеніе. Быстро мелькають картины, она за другою, одинъ «пейзажъ» дѣйствительности смѣняется другимъ, „вдохновенно» мчатся кони Чичикова, летитъ стрѣлою тройка, знаменитая гоголевская «птица-тройка», летитъ, не смущаясь тѣмъ, что везетъ она никого иного, какъ всего только—Павла Ивановича Чичикова. Далѣе—апоѳеозъ «дороги». «Какое манящее и несущее и влекущее въ словѣ: дорога!..»—Наконецъ, необычайное «движеніе» мысли, могучій полетъ вдохновенія—въ знаменитомъ мѣстѣ, гдѣ Чичиковъ, разсматривая списокъ купленныхъ «душъ», воспроизводитъ «исторію» этихъ мертвецовъ...

Гоголевскія «слезы» въ самомъ дѣлѣ—незримы, и его скорбь глубоко скрыта подъ видимымъ смѣхомъ, заслонена творческимъ вдохновеніемъ, разгуломъ мысли...

VII.

Но пойдѣмъ дальше... Попробуемъ взглянуть на дѣйствительность человѣческую, напримѣръ, со стороны тоски существованія и тоски порыва. Кто изъ насъ не переживалъ минутъ томленія, когда намъ кажется, что жизнь потеряла смыслъ и интересъ, и нѣтъ охоты жить, нѣтъ силъ откликаться на призывы жизни, но въ то же время гдѣ-то въ глубинѣ души ужъ шевелится (выражаясь терминомъ Пушкина) «безкрылое» желаніе, безсильное, неясное стремленіе и сердце ноетъ безымянной тоской и томится душа въ безысходномъ порывѣ? Кто изъ насъ не испытывалъ хоть изрѣдка такихъ необыденныхъ, странныхъ, чуждыхъ жизни состояній духа? Поэты-лирики хорошо знаютъ ихъ и умѣютъ находить для нихъ яркія выраженія, своего рода поэтическія формулы. Вотъ, напримѣръ, формулы Пушкина:

...Цѣли нѣтъ передо мною
Сердце пусто, празденъ умъ,
И томить меня тоскою
Однозвучный жизни шумъ...

Или: Въ степи мірской, печальной и безбрежной,
Таинственно пробились три ключа.
Ключъ юности, ключъ быстрый и мятежный
Бѣжить, кипить, сверкая и журча.
Кастальскій ключъ волною вдохновенья
Въ степи мірской изгнанниковъ поить...
Послѣдній ключъ, холодный ключъ забвенья,
Онъ слаще всѣхъ жаръ сердца утолить.

Поэтамъ лирики, какъ и поэтамъ музыки, въ этомъ случаѣ и книги въ руки: имъ дано уловлять эти мгновенья, отливать въ поэтическія или музыкальныя формулы эти сокровенныя душевныя движенія, разоблачать эти тайны духа. Но вотъ представимъ себѣ, что за это дѣло взялся поэтъ образовъ, художникъ, созерцающій жизнь, наблюдающій нравы, вникающій въ пеструю картину бытовыхъ отношеній.

Прежде всего онъ увидитъ, что дѣйствительность, которую

онъ изучаетъ, далеко не идетъ навстрѣчу его задачамъ. Вѣдь сущность нашей жизни въ томъ, что она течетъ и уноситъ насъ въ своемъ потоцѣ, что она не дѣлетъ намъ отдыха отъ впечатлѣній, не позволяетъ задумываться и философствовать. «Пофилософствуй—умъ вскружится!». Это намъ не полагается. Намъ некогда! Надо жить или, по крайней мѣрѣ, дѣлать видъ, что живешь. Надо исполнять всѣ обряды жизни. Самому праздному изъ насъ некогда сосредоточиваться и углубляться въ себя, въ свою тоску, въ свою мечту. И потому тѣ мгновенья, о которыхъ мы говоримъ, такъ рѣдки, такъ мимолетны и—сплошь и рядомъ—пропадаютъ для насъ даромъ. Мы не въ силахъ остановить ихъ... Да и нужно ли ихъ останавливать?

Въ высокой степени нужно! такъ нужно, что всѣ формулы лирики и музыки оказываются недостаточными. Необходимо оправдать эти мгновенья очной ставки съ дѣйствительностью, обосновать ихъ на реальной почвѣ, связать съ опредѣленными условіями жизни, приурочить къ мѣсту и времени. «Формулы» лирики и музыки, при всей ихъ чарующей мощи и вѣчности, такъ же мимолетны и неуловимы, какъ тѣ мгновенья. Прозвучалъ аккордъ и нѣтъ его, и снова дѣйствительность вступаетъ въ свои права, попирая мечту, убаюкивая душу—гипнозомъ впечатлѣній и возбужденій повседневности. Задача всякаго искусства—пробуждать отъ повседневности. Этимъ между прочимъ объясняется огромный прогрессъ и популярность музыки, этого антипода дѣйствительности, этого воплощеннаго въ гармонію и мелодію протеста противъ повседневности и всѣхъ гипнозовъ ея.

Но вотъ возникаетъ художникъ, который задается, на первый взглядъ, безумной задачей—перенести этотъ «музыкальный протестъ» въ самую дѣйствительность, въ ея художественномъ выраженіи, заставить ее самое говорить о тоскѣ, пѣть о томленіяхъ духа, о тайныхъ мгновеньяхъ, ею попираемыхъ. Для этого онъ не можетъ пользоваться дѣйствительностью—такъ, *какъ она есть и какъ она художественно наблюдается*, а долженъ подвергнуть ее ряду «художественныхъ опытовъ», устроить живую «лабораторію», гдѣ искусственно будутъ добываться изъ матеріала дѣйствительности тѣ «яды», которые въ ней существуютъ, но нейтрализованы противо-

ядіями повседневныхъ впечатлѣній, вѣчныхъ возбужденій и разсѣяній жизни.

Такова сущность творчества *Чехова*, и ключъ къ пониманію его удивительныхъ созданій, гдѣ все живьемъ взято изъ подлинной повсёдневной жизни и въ то же время такъ не похоже на нее, гдѣ *сама дѣйствительность, переработанная художественнымъ опытомъ, выдаетъ тайну тоски человеческой*, гдѣ изъ сѣрыхъ красокъ, изъ тусклыхъ тоновъ захудалой жизни слагается потрясающая, — смѣло скажу — *музыкальная картина душевныхъ томленій и «безкрылыхъ желаній»*, которыя такъ характерны для современнаго человечества и такъ нужны и цѣлебны для всѣхъ насъ, больныхъ дѣтей выздоравливающаго вѣка. Геніальными художественными опытами Чеховъ изъ узкой жизни добываетъ ядъ широкой тоски, изъ пошлой дѣйствительности извлекаетъ отраву оздоравливающей скорби, — и вотъ передъ нами уходящая въ безконечную даль перспектива тѣхъ сокровенныхъ движеній души, для выраженія которыхъ доселѣ годились только лирика да музыка. Чеховъ доказалъ, что этому художественному дѣлу можетъ съ огромнымъ успѣхомъ служить и реальное искусство.

Безконечность, которая намъ раскрывается здѣсь и манитъ насъ, есть безконечность томленія духа человѣческаго среди пошлыхъ и уродливыхъ формъ жизни, вѣчность порыва изъ тьмы къ свѣту, вѣчность «безкрылыхъ желаній», стихійное, часто безотчетное стремленіе къ другому, невѣдомому будущему, гдѣ уже вспыхиваютъ, уже разгораются зарницы «здоровой бури», о которой говорить одинъ изъ героевъ «Трехъ сестеръ» Чехова.

«Три сестры» — это художественный опытъ, который прежде всего поражаетъ насъ тою простотой и тою геніальностью, какими отличались, напримѣръ, опыты Пастера. Матеріаль опыта живьемъ взять изъ подлинной жизни, изъ русской провинціальной жизни, — и *къ нему не присочинено ничего*, не прибавлено ни малѣйшей черточки, которая такъ или иначе нарушала бы полнѣйшій, законченный реализмъ картинъ. Но этотъ матеріаль подвергнуть опыту, а не данъ какъ результатъ наблюденія. И въ этомъ геніальномъ опытѣ получены тѣ «яды» жизни, о которыхъ я говорилъ выше и прививка которыхъ такъ необходима намъ, обнажены и ярко выставлены

здѣсь и щемная тоска русскаго—да и всякаго—захудалаго существованія, и безкрылый порывъ къ лучшему будущему навстрѣчу зарницамъ далекаго идеала,—и мучительный вопросъ о смыслѣ жизни, о смыслѣ нашихъ страданій, и все, чего—какъ говоритъ Гоголь—«не зрятъ равнодушныя очи», но что видятъ и глубоко чувствуетъ художникъ, носящій въ своей душѣ всю тяготу эпохи. И все это сливается въ удивительную симфонію, заключительный аккордъ которой: «о если бы знать! о если бы знать!»—звучитъ, и томить, и чаруетъ, какъ музыка нашего собственнаго духа, которой, за дѣлами и бездѣльемъ, мы и не подозрѣвали въ себѣ. Занавѣсъ опустилась, и частью подавленные, частью восторженные, расходимся мы по домамъ—не такими, какими пришли въ деатръ, и не узнавая себя думаемъ: was hat man dir du, armes King, gethan?

Бѣдныя дѣти жизни—мы отравлены чеховской скорбью, современною разновидностью міровой скорби. И благо намъ! Нельзя жить безъ такой отравы. Нельзя дѣлать даже маленькихъ, очередныхъ дѣлъ текущей жизни, а тѣмъ болѣе быть на высотѣ ея историческихъ задачъ безъ приобщенія къ идеалу тоскующаго и стремящагося духа, безъ познанія тяготы существованія, безъ этого «о если бы знать! о если бы знать!»

VIII.

Конечный выводъ изъ нашего этюда можетъ быть выраженъ такъ:

1) наука (и заключенная въ ней *философія*) есть, въ концѣ концовъ, познаніе и разработка идеи безконечнаго въ его космическихъ формахъ.

2) Искусство (и заключенная въ немъ идеологія) есть, въ концѣ концовъ, познаніе и разработка идеи безконечнаго въ его человѣческомъ выраженіи.

3) Чтобы быть на высотѣ своей задачи, наука должна прежде всего претворять факты, съ которыми она имѣетъ дѣло, въ «явленія»—иначе она будетъ мнимою, схоластическою наукою. Познавая явленія, она орудуетъ *раціональными методами*, исключаящими произволъ, то, что можно назвать «сочинительствомъ» въ наукѣ.

4) Чтобы быть на высотѣ своей задачи, *искусство* должно прежде всего претворять факты жизни, съ которыми оно имѣетъ дѣло, въ нѣчто отвѣчающее «явленію» въ наукѣ, въ «законосообразную дѣйствительность», подлежащую художественному познанію путемъ извѣстныхъ *методовъ* искусства. Художественно-методическое познаніе дѣйствительности исключаетъ произволъ, выражающійся въ разныхъ видахъ «сочинительства».

5) Въ искусствѣ *экспериментальномъ* (какъ у Гоголя и у Чехова), а иногда и въ *наблюдательномъ* (какъ у Пушкина въ «Евг. Онѣгинѣ», въ «драматическихъ опытахъ») выделяются *элементы лиризма*, въ которыхъ человѣческая форма идеи безконечнаго находитъ своеобразное и чарующее выраженіе, психологически близкое къ музыкальному.