

Чужак Н

К диалектике искусства

**От реализма до искусства как
одной из производственных
форм**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 101
ББК 87
Н11

Н11 **Н Ч.**
К диалектике искусства: От реализма до искусства как одной из производственных форм / Чужак Н – М.: Книга по Требованию, 2022. – 122 с.

ISBN 978-5-521-30457-8

ISBN 978-5-521-30457-8

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Поскольку же наше внутреннее осознание будет отставать от революционной стихии, постольку мы уже в самих себе несем начало будущего поражения, контр-революции.

Все это, казалось бы, до азбуки просто, но все это нам кровно важно помнить, а это-то кровно важное так многие и забывают.

В частности, применительно к охвату нашего сборника—мы скажем:

Всякая школа или течение в области науки, социального строительства и искусства—есть явление текучее, не абсолютное, возникшее в противоречии минувшей школе.

Школа, возмнившая себя абсолютном—уже вредный пережиток.

Но—нельзя перескочить „через“ антитезу (противопоставление) сегодняшнему и вчерашнему дню, не сломив себе в конечном счете шеи. Нельзя пройти мимо явно бывшей школы, не противопоставив ей и ее рабской цепи своей грядущей свободы.

„Прыжок из царства необходимости в царство свободы“ мыслится—как гениальный синтез, в результате небывалого еще в истории столкновения противоречий.

Для того же, чтобы столкновение это было гибельно для прошлого, а не для нас, мы должны гениально внимательно оцупать прошлое, гениально критически нащупав слабые его стороны—антитезу,—и эти стороны, лишь эти стороны, взметнуть в пожар восстаний.

Пошлой демагогией занимаются те, кто внушает рабочему мысль, что он может завоевать весь мир—ничему не учась.

Они не хотят, чтобы рабочий воочию увидел завтрашний день.

Пошлой демагогией занимаются те, кто отмахивается от пристального изучения того или иного противоречия вчерашнему, таившегося и созревшего в недрах современности, отгородившись от него тупым, враждебным «не понимаю».

Они не хотят приветствовать потенциальные ростки грядущего.

Это они «не поняли» когда-то (ибо и не хотели понять) еще теории движения земли вокруг солнца,—и они сжигали тех, кто выдвигал это «новшество».

Это они «не поняли», далее, творца «научного социализма», поставившего на боги «разумное», не беспокоящее гегельянство,—и они воздвигли на Маркса гонение.

Это они же „не поняли“ и гениальнейшего тактика новейших дней, крича: «распи, распи его»!

Но это они же и—извечно, тупо!—поклонялись тем потом, кого сжигали.

Они никогда еще не приветствовали ростков грядущего, ибо извечно отгораживались от них тупым „не понимаю“.

Мы, коммунисты-диалектики, хотим, чтобы рабочий „понял“ все и все постиг.

Он, гениальная антитеза сегодняшнему дню, сумеет выплотить тогда чудеснейшие сны в волшебной яви; он, огромно изучивший свои цепи, потому лишь и взмахнет тогда невиданными крыльями.

Кто хочет этого гигантского прыжка—тот должен думать так.
Все прочие рецепты—обман и злостарство.

2.—0 текучести форм.

Никакая культура—в частности, искусство—никакому выступающему на авансцену истории классу—не достаются в готовом виде сразу. Всякая культура—в частности, искусство—постепенно и мучительно перерабатываются восходящим классом в длинном процессе его осознания себя, как класса, и продвижки к гегемонии. Всякая новая культура—как мы выше говорили—в частности, и новое искусство—вырастают, прорастая в „завтра“, в недрах культуры и искусства прошлых. От частушки «рабочего сословия» до гимна „пролетариата“—длинный и мучительный, но совершенно не предотвратимый и диалектически «необходимый», путь.

Рабочий класс в России не так-то уж молод. Было время, когда ему,—тогда еще „сословию“,—взятому объективно и в развитии,—был не враждебен и зачатый от чужой культуры «реализм», ибо последний обращал внимание на Растеряеву улицу и уже тем самым выводил ее из состояния социального небытия, ставя как социальную проблему. А, ведь, сам-то рабочий класс (сословие) тогда еще „Милордом глупым“ пытался... Было, далее, время,—из дряхлой Растеряевой улицы тогда уже город рождался,—когда тревожный «импрессионизм», зачатый также от чужой культуры, представлялся (в своей первой фазе) объективно-соответствующим данному периоду переживаний и рабочего, и сам рабочий уже его своей беспокойной частушкой погонял. Было, наконец, и такое время, когда „символизм“—это искусство новых построений—уже не просто соответствовал, а был, как воздух, необходим осознававшему себя классу работников, уже начинавшему демонстрировать свою историческую убедительность, но еще не сильно-му настолько, чтобы заразить этой убедительностью не своего художника и тем заставить его творить в искусстве новую, невиданную жизнь—по образу и подобию рабочего класса.

Положение с «футуризмом» уже совсем иное. Футуризм зародился тогда, когда «беременный будущим» класс уже готовился родить революцию. Вот почему—и организационно, как завтрашний потребитель, и духовно, как грядущий гегемон—пролетариат уже подчинял себе, допустим даже, и „не своего“ художника (но точно так же, как «не своя», наприм., революционному пролетариату революционная интеллигенция), наглядно убеждая его в своей неотвратимой необходимости.

Лабораторные изыскания в области формальной вообще и «словотворчества» в частности—отличают первый футуризм, и эти изыскания понадобятся завтра же огромно шагнувшему классу, как новый, железный язык, когда железная необходимость поставит его перед задачей новой нагорной проповеди. Новое, по принципу сплибания противоречий, строение образа; новое, многоголосое, звучание; новая, динамически развивающаяся,

ритмика—отличают и первый и второй шаги футуризма, и все это, вместе с циничным отрицанием тихой „красивости“ и „жаления“, формально и по содержанию понадобится классу работников завтра же, когда все та же необходимость вынудит его «кастетом раскроить мир в черепе».

Пролетариат уже оплодотворил своим живительным дыханием новое искусство,—не дожидаясь, когда ему укажут его «термин» фарисеи и книжники, и, если футуризм второго этапа уже не только должен быть признан нужным, но и стал необходимым рабочему классу, окрасив в основные устремления свои и творчество наиболее видных и талантливых пролетарских поэтов, то футуризм последних дней, поставивший, быть может еще впервые, на ноги ходившее на голове понятие искусства, не как индивидуального „искусничанья“ и „украшения“ жизни, а как одной из производственных форм, как коллективного выковывания из самой жизни новых образцов,—то футуризм последних дней, футуризм, раздвинувший рамки вчера еще «школы» до реальнейшей, чем сама реальность, «философии»,—футуризм ныне уже по праву должен быть признан пролетарским искусством в самом буквальном—организационном и духовном—смысле этого слова...

Счастье футуризма в том, что он, зародившись в рамках буржуазного строения искусства, завершил свое развитие не „школьным“ самоизжитием, как это было с иными течениями в нашем художестве последних десятилетий, а прямым, в соответствии с открывшейся новой эрой бытия, проростанием в коммунистическое, новое сознание человека. Каковы бы ни были даже ближайшие только очертания искусства класса работников и какие бы новые и новые названия отдельные моменты и углубления его ни приобретали,—футуризма из него, особенно последнего этапа футуризма,—как «слова из песни»—«не выкинешь»...

Лишь намечая здесь этот последний—„производственный“—этап искусства (дальнейшая проработка его—дело реальной необходимости),—автор хотел бы обратить внимание читателя на следующее.

Оторванный—сначала годами тюрьмы, потом годами ссылки и, наконец, годами внутренней войны—от непосредственных работников искусства и его единственных, быть может, теоретиков,—автор всегда считал себя вправе умышленно и неумышленно расширять рамки понятия всякого нового, приемлемого для него, течения,—делая это определенно во имя того будущего, цепкого осознания которого всегда не хватало буржуазным художникам. Умышленно и неумышленно, он всегда,—не считаясь с наличным, готовым понятием или тенденцией его «нормального» развития,—вливал в это понятие свое, казавшееся ему нужным в интересах представляемого им класса, содержание, а то и прорабатывал его самостоятельно параллельно.

Такого рода чужаяדם (ведь, своего искусства у нас не было) вмешательство в дела искусства, представлявшееся автору законным и императивно-нужным, далеко не всегда, конечно, приветствовалось делателями искусства, поскольку до них доходили эти строчки, но оно же и неизменно откалывало от них наиболее чутких, побуждая их делать одно общее с нами дело. Диалектически-марксистский метод, с которым автор подходил к

вопросам вообще искусства, значительно облегчал ему этот подход, и—даже
ощутительно порою отходя от общепринятых определений—он продолжал,
и ныне продолжает, оставаться на надежном, правильном пути—единствен-
но нужном пути к последним человеческим завершениям последнего в исто-
рии человечества класса.

За это да простятся ему те или иные шероховатости, а может быть—
и целые эстетические грехи... еже вольная и невольная, еже ведением и
неведением.

Ч и т а.

Сентябрь 1921 г.

Н. Ч у ж а к.

Гоголевское в искусстве.

С понятием о гоголевском начале в искусстве обыкновенно связывается представление о так называемом реализме. Это верно только отчасти. Верно в известной мере и в известном отношении. Во-первых, что такое реализм? Во-вторых, всякий ли так называемый реализм есть подлинно реализм? И в третьих, каков характер гоголевского реализма? На эти три вопроса я и хочу ответить в настоящей статье.

Здесь было бы долго останавливаться на философских предпосылках реализма, как известного мирозерцания вообще. Да это и не так уж важно для темы. Гораздо важнее понять, в каких общественно-психологических условиях зародился русский реализм, вылившийся в те или иные, весьма различные по существу, литературные формы.

Уже к середине двадцатых годов минувшего века, т. е. к концу царствования императора Александра I, был нанесен серьезный удар тем прекрасным иллюзиям, которые преобладали, как господствующее настроение, в русском либерализме и в значительной мере питали прогрессивнейшую часть литературной школы, на смену которой реализм, собственно, и явился. Я говорю о романтизме.

По мере того, как рушились надежды на совместную работу с правительством, незаметно создавалось настроение, все более и более враждебное беспочвенной мечтательности «романтизма»,—настроение, требовавшее от каждого человека—и, прежде всего, от художника—значительного проявления волевого, действительного начала. Я едва ли ошибусь, сказав, что событие 14 декабря 1825 года явилось, далее, той первой пробой, которая, лучше всяких разсуждений, вскрыла полную несостоятельность всякого рода романтических оценок вообще. И если, все же, в последующую вторую половину 20-тых и тридцатые годы замечается расцвет того же романтизма, то во-первых, это уже не „романтизм“ меланхолически-сантиментальный, а романтизм, типичным представителем которого являлся Лермонтов; а во-вторых, это обстоятельство только служит лишней иллюстрацией той мысли, что между жизнью и искусством есть известная прослойка, именуемая законами развития художественного творчества, и что всякое литературное явление может продолжать существовать, как форма, и тогда, когда определенное идейное содержание его уже покинуло. И в третьих, наконец,—и это самое важное,—уже и в то время, в ряду с писаниями лучших романтиков, все более и более пробиваются отдельные произведения, если и не чисто реалистические, то все же главными чертами своими существенно отличные от романтизма. Таковы некоторые из позднейших творений Пушкина и того же Лермонтова,—с его напр., реалистическим по форме «Героем нашего вре-

мени». То же пришлось бы заметить и относительно других авторов этого периода, называемого обыкновенно периодом романтизма.

Что же касается творчества Гоголя, то,—не считая „Мертвых душ“, появившихся в начале 40-х годов,—можно сказать, что все оно, в главных чертах своих, протекло как раз в этот период. Начавшись с чисто романтических мотивов («Ганц Кюхельгартен»), колеблясь, далее, между фантастикой и реализмом (некоторые вещи из «Вечеров на хуторе», некоторые из петербургских повестей), оно заканчивается (к середине 30-х годов) такой типично-реалистической комедией, как «Ревизор», включая в себя опять-таки такие несомненно реалистические произведения, как «Старосветские помещики», «О том, как Иван Иванович...», «Женитьба» и «Шинель».

Меж тем, с переменою царствования, водворился тот режим правительственной опеки над мыслью и чувством, который не оставлял уже места никаким иллюзиям относительно общности интересов между правительством и нарождавшимся—дворянским—„обществом“. И вот, мы видим, что чем более официальная власть пытается регламентировать не только общественную, но и частную жизнь, чем более ищет она опоры в литературе, тем ощутительнее с каждым днем становится живой протест закрепощенной дворянской „личности“ и тем яснее разлад между задачами литературы и стремлениями власти. Наконец, к 40-м годам уже довольно ясно чувствуется, что такое отношение к реальной жизни, при котором человек исходит из повышенного чувства или из абстракций, идет в разрез с назревшею потребностью в раскрепощении. Отсюда—реализм, отсюда и борьба со всеми видами романтического парения над жизнью. Так возникает мысль, что только медленная работа в силах изменить существующий строй и что для выполнения этой работы нужно прежде всего трезвое и—выражусь пока условно—„объективное“ (дабы не повторилось ошибки 25-го года) изучение действительности. Словом, нужно то, чего как раз и не хватало нашим художникам, занятым до сих пор почти исключительно своей собственной личностью, своими настроениями и своими идеями. И вот в литературе происходит явный перелом: художники стремятся возможно вернее и полнее охватить и изобразить окружающую их жизнь, которая обращается теперь к ним с требованием войти в ее интересы, принять в ее движении активное участие.

Таково в самых общих чертах происхождение и первые шаги на русской почве того течения общественной и литературной мысли, которое принято называть реализмом. Размеры статьи не позволяют мне, к сожалению, коснуться крайне интересного вопроса о том, как мог консервативно настроенный Гоголь являться не только починателем, но и вождем юной школы, так неприветливо, к тому же, встреченной официальной Русью (да и большей частью критики). Говорить об этом—значило бы останавливаться на взаимных отношениях между «искусством и действительностью»—в самом широком смысле. Но что для нас важно пока отметить, так это то, что общий характер гоголевского начала в искусстве—пусть, даже помимо желания самого Гоголя—был для того времени не только прогрессивным, но и единственно жизненным.

Это, разумеется, еще не предрешает самой индивидуальности гоголевского реализма. Она выяснится для нас полнее, по мере того, как мы будем следить за дальнейшим развитием школы.

Я уже выше заметил, что новые настроения, естественно, требовали от художника прежде всего напряжения воли, а не пассивного раздумья. И это действительное начало, выгодно отличающее новую реалическую школу от романтизма, особенно характерно для реализма той эпохи. Это было время подлинного реализма, едва ли не единственным истолкователем которого явился тогда же Белинский. Его определение задач реалистического творчества должно быть признано классическим.

«Сближение с жизнью, с действительностью—писал он в 1843 году («Отеч. Зап.» № 1, Отчет о лит. 42 г.)—есть прямая причина мужественной зрелости последнего периода нашей литературы. Слово «идеал» только теперь получило свое истинное значение. Под ним уже разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть; но (внимание!--Н. Ч.) факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного, случайного) значения, возведенный в перл создания, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему оригиналу».

И это повторяю, лучший гимн в честь «золотого века» реализма. Когда писались эти слова, еще так живы были идеалы, цели, ради которых было предпринято это изучение действительности. Это, если можно так выразиться, не было накопление („фактов“) для накопления, а—накопление с целью «производства». Словом, это был период творческого реализма.

Увы, творческий дух, так горячо отмеченный Белинским в реализме, был не долговечен. Слепое преклонение перед фактом начинает понемногу вытеснять сознание конечной цели. И это увлечение „реальным“ настолько всеобщее, что даже и у лучших критиков последующего периода—нередко бессознательно—проскальзывает жилка легкого пренебрежения ко всему, что не похоже на слепую „правду“ жизни. Так, даже, напр., у Чернышевского, на ряду с признанием огромного значения Белинского в деле развития и пропаганды идеи реалистической школы, мы не находим уже того юношеского воодушевления к конечным идеалам творчества, которое ключом бьет у его учителя. Зато много говорится о «романтиках»—современниках автора.

«И до сих пор—пишет Чернышевский в своих «Очерках гоголя. периода в рус. лит.» („Соврем.“ 1855—56 г.г.)—романтизм живет еще во всех тех, которые по добродушной робости или по любви к мишуре не любят правды, высказываемой без прикрас, и находят, что как поле красно рожью, так речь ложью».

Отсюда, разумеется, еще очень далеко до полной идеализации «темных истин», но изветная тенденция к последним уже намечается.

Для темы настоящей статьи совсем не обязательно касаться социально-психологических причин, способствовавших росту этой тенденции к „на-

туральному“ в искусстве. Так или иначе, а преклонение перед «прозой жизни», охватившее уже к 60-тым годам чуть ли не всю нашу литературу (за исключением разве Тургенева), есть факт, в котором сомневаться не приходится. Не останавливаясь на отдельных художественных произведениях этой скорее «натуралистической» полосы, сошлюсь на свидетельство такого знатока литературы, как покойный Н. К. Михайловский.

«Искусство»—писал он в 1873 году («Идеализм, идолопоклонство и реализм») — есть обособленный от жизни и возвышающийся над нею мир чудных звуков и прекрасных образов. Так смотрели и практиковали наши отцы. Мы противопоставили этому идеалу требование строго точного изображения действительности, низкой истины. Само по себе это требование не исключало ни идеалов вообще, ни в частности идеальных типов. Но, спускаясь со ступеньки на ступеньку, мы предлагали, наконец, художнику обратиться в фотографический аппарат, в гонении всяческих символов и нереальных образов дошли до того, что серьезно костили Шекспира за тень отца Гамлета и проч.»

Таков был этот псевдо-реализм, реализм с потерянными крыльями. С ним, как это обыкновенно бывает в искусстве, случилось то же, что когда-то с романтизмом, т. е. живое содержание покинуло оболочку, и вот осталась одна мертвая форма—самодовольно хлопающий фотографический аппарат.

Теперь мы вплотную подошли к последнему из поставленных мною в начале этой статьи вопросов—о характере реализма гоголевского. Мне думается, можно не распространяться о том, какой из двух указанных видов реалистического творчества, т. е. реализм или натурализм, имеет корни в гоголевском начале. Интереснее определить характер этого начала, сказать, что есть в искусстве специфически-гоголевского. Потому что и понятие действительного, творческого реализма еще не охватывает всего Гоголя: без отрицания—нет Гоголя.

Всякое художественное творчество, по самой природе своей, субъективно. В том смысле, что художник преломляет жизнь чрез призму своего художественно-творческого понимания. Это такой трюизм, о котором не стоило бы и говорить,—особенно, после блестящей разработки этого вопроса в знаменитой диссертации Чернышевского „Об эстетических отношениях искусства к действительности“ (1854). Но, к сожалению, еще и ныне встречаются, критики,—и, увы, не из числа литературных опростителей,—которые находят нужным что-то толковать о «строго объективном изображении действительности». Как, напр., проф. Нестор Котляревский в своей известной книге „Литер. направления Александр. эпохи“. Меж тем, если и можно о чем говорить, то—только о различной степени субъективизма.

И вот, рассматривая с этой точки зрения творчество Гоголя, мы должны признать его в высшей степени субъективным (как это ни странно звучит по отношению к главе «объективной» по преимуществу школы). Перед нами—не спокойный регистратор „фактов“, и даже не благожелательно настроенный к людям деятель „накопления ради производства“,—нет, перед нами страстно мятущаяся душа гениального художника-творца в ее ре-

альной оболочке. Безумно-любящая в своей ненависти, мятежно-пищущая в отрицании, с неутоленно-творческой тоской по идеалу. Хватает глыбы, опрокидывает их вот так и этак, разрушает, созидает снова. Врывается в водоворот «громадно-несущейся жизни», рыдает над людьми с их безнадежной пошлостью, смеется «горьким смехом». И творит, и разрушает снова.. Вот в этом-то мятежно-искательском отношении к жизни, при реализме творческих приемов, и есть—весь Гоголь.

Пытаясь охватить характер гоголевского начала в искусстве в употребительных терминах, я не могу найти ничего более подходящего, как сочетание: идеалистический реализм,—т. е. в реалистической форме идеалистическое содержание. Или—что, в сущности, одно и то же—реализм отрицающий. Потому что более конкретное и яркое определение—суб'ективный реализм—было бы ненаучно. И это специфическое, заповеданное Гоголем, в искусстве русском живо и доныне (1909). Я не говорю уже о так называемой гоголевской школе, один из лучших представителей которой (Достоевский) сказал: „Все мы, господа, из гоголевской Шинели вышли“. Не буду говорить о Щедрина, с его сплошным почти отрицанием и тончайшим лиризмом. Скажу о современной нам (1909) литературе,—с ее безвременно-погибшим Чеховым, классически-спокойным и ясным Толстым, мучительно-мятущимся Андреевым. Вот в них-то, не своих, но все же много говорящих нам писателях, живым ключом бьют те начала, которые легко найти у Гоголя. И этот кажущийся классицизм творца „Войны и мира“, лишь прикрывающий его искание (или возьмите близкого в этом отношении к Толстому Короленко). И этот реалистический символизм Андреева, с его бунтарски-немирящимся сознанием. И этот, наконец, импрессионизм покойного Антона Чехова, единственный герой которого—тоска. И как это ни странным может показаться,—даже в самом чеховском импрессионизме, как таковом, лишь заключается развитие тех черт, которые, присмотревшись внимательней, находим у того же Гоголя. И в этом опять-таки нет ничего удивительного: нетерпеливо-страстное отношение к жизни и самый субъективизм Гоголя естественно влекли за собой повышенную впечатлительность, стремление во всем схватить главнейшее.

Так ни одно течение в искусстве не выявляется из „абсолюта“, не спускается в искусство „с неба“, как нечто безусловно небывалое и не имеющее тех или иных корней, а развивается из непрерывного взаимодействия законов общего развития и требований имманентных, формально-внутренних. Вот так и гоголевское начало—в дальнейшем—органически вольется в русское искусство, как диалектически-материальное, как **ЗЕМЛЯНОЕ**, из которого не угасающий во времени дух художника создаст нечто количественно столь „реальное“, что качественно перейдет в иную, и невиданную еще дотоле—разве только во сне—действительность.

Творчество слова.

Много ненужных пережитков, давно уже, казалось бы, отвергнутых и жизнью и наукой об искусстве, все еще продолжают по старой памяти—нередко бессознательно—обращаться к публике, в журналах, в газетах.

Как на развитие искусства, так и на рост понимания его, пережитки эти влияют несравненно более отрицательно, нежели „извращения“ нового искусства тем или иным бунтующим художником. Не косность-ли в оценке нового искусства и толкает порой того или иного автора, музыканта, живописца и т. д. на крайности, манерность, на „чудовищно-зеленые“ преувеличения?

В статье „Искусство—зеркало-ли жизни“, я уже отмечал один из вредных пережитков—взгляд на творчество художника, как на простое отражение действительной жизни,—взгляд, исключающий возможность самого развития искусства, принижающий, суживающий размах его.

Здесь я хочу коснуться другого пережитка—в отношении развития слова. Как ни печально это, а и в настоящее время все еще приходится повторять, что творчество живое в области слова не только нужно, но и возможно. Казалось-бы—трюизм? А вот, подите-же!

Недавно, после появления в „Восточной Заре“ одного небольшого рассказа, мне приходилось объясняться с некоторыми читавшими и разругавшими рассказ людьми интеллигентными. В рассказе, видите ли, автор допустил неприятую расстановку слов—„под Сологуба“. А недавно же, такое точно осуждение я встретил в критике.

В своих последних „Критических набросках“, присяжный критик „Вестника Европы“ С. А. Адрианов, беседуя о повести Андрея Белого „Серебряный голубь“, упрекает автора в том, что он употребил в своем произведении „противоестественную расстановку слов, которою так любит щеголять Сологуб“.

Итак, та расстановка слов,—безспорно, неприятая,—которой пользуется иногда автор „Творимой легенды“, известной части публики и критики представляется недопустимой, противоестественной. Иначе говоря—насилием над самой природой языка. А в лучшем случае—манерностью.

Я с этим в корне не согласен. И—вот почему.

* * *

Много интересного материала на затронутую тему имеется еще у Лессинга („Лаокоон“). Самые корни такого понимания естественных преград и растяжимостей языка, какое обнаруживает критик Адрианов, как и многие другие основы формальной эстетики—в Лессинге.

Но, наряду со здоровыми зернами (часть их я уже отметил в статье „Пуначарский и Лессинг—о Лессинге“), в писаниях творца „Лаокоона“ не мало противоречивого и ныне уже совершенно изжитого.

„Подобно живописи—читаем в „Лаокооне“—и поэзия, где все представляется лишь в последовательном развитии, может уловить только одно какое-либо свойство тела (первое противоречие: если „последовательное развитие“, то откуда же „только одно какое-либо свойство“?—Н. Ч.) и потому должна избирать такое свойство, которое бы возбуждало самое живое представление о той стороне каждого тела, которая нужна для ее цели“ (верно, но это уже задача импрессионизма, Лессингом, конечно, не предусмотренного.—Н. Ч.).