



Иннокентий АННЕНСКИЙ

О формах фантастического у Гоголя

(Речь, читанная на годовичном акте гимназии Гуревича
15-го сентября 1890 г.)

Я буду иметь честь говорить присутствующим о формах фантастического у Гоголя.

Гоголь — реалист и сам по себе, и как глава целой школы реалистов, шедших непосредственно по его стопам: Достоевского, Писемского, Островского. Покажется поэтому несколько странным, почему я говорю о Гоголе как творце фантастического. Это надо пояснить. Цель моей речи по преимуществу теоретическая, а Гоголь дает только примеры, важные для меня, потому что они всем известны, — это во-первых. Фантазия Гоголя весьма разнообразна и отличается страшной силой, а потому примеры яркие, — это во-вторых. Наконец, трудно найти в русской литературе более тесное сплетение фантастического с реальным, чем у Гоголя, а это-то именно меня в данном случае и интересует.

Термины «фантастическое» и «реальное» равно применяются к жизни и к творчеству.

Что такое фантастическое? Вымышленное, чего не бывает и не может быть. Богатырь, выпивающий за единый дух чару зелена вина в полтора ведра. Тень Банко, кивающая окровавленной головой. Собака, пишущая письмо подруге¹.

Что такое реальное? В жизни то, что может быть, в творчестве, кроме того, типическое.

Мужики философствуют перед бричкой Чичикова, налетевшей на тарантас губернаторской дочки.

Фантастическое и реальное часто заходят одно в другое, особенно в искусстве, потому что оно не просто *изображает* жизнь, а *раскрывает*, объективируя то, что совершается в душе человека.

Человек, подло убив друга, чувствует живые угрызения совести, и угрызения доводят его до галлюцинаций; представьте это (причем вы не заставите читателя почувствовать смысл галлюцинации для нравственного мира человека, если не изобразите ее как действительность) и вы дадите страшно реальную вещь: оставьте на минуту психологическую или вообще реальную почву, выйдет правоучительная сказка. Бывает, наоборот, что случай действительный имеет совершенно фантастический характер.

В Чикаго как-то недавно несколько человек производили опыт: медиума с завязанными глазами пустили на улицу, задумав, чтобы он нашел в такой-то гостинице такую-то фамилию в книге. Медиум исполняет задачу и без обмана. Это случай протокольный, а опишите его в романе лет 20 тому назад, и кто бы не сказал, что он из области фантастической.

Вспомним еще один пример в этом роде. Вы, конечно, помните трогательную историю, несколько переименованную Рюккертом и Жуковским, но все же сохранившую много индийского и прекрасного. Я разумею историю Наля и Дамаянти². Злой бог Кали из зависти внушает Налью массу скверных вещей и наконец заставляет сделать низость, бросить Дамаянти в лесу, голую и беззащитную. Изображение душевного состояния его, когда остаток воли, вооружившись совестью, борется с адским голосом в сердце, проведено художественно.

В общем вся картина, конечно, фантастическая. Но подставьте вместо Кали какого-нибудь Caseneuve'a или Шарко³ (а в древней Индии хотя Шарко и не было, но Казневы, наверное, были), и разве состояние человека в гипнозе, подвергшегося внушению, не окажется переданным не только правдиво, но и типично. Таким образом, правда, состоящая здесь в художественном раскрытии жизни, остается в своей силе, несмотря на фантастический придачок в виде адского бога Кали.

Бывают параллельные факты реальные и фантастические. Возьмем таких два факта.

Про князя Всеслава Полоцкого предание говорило и песни пели, что он был оборотень и превращался в волка.

Одна больная у Шарко воображает себя кошкой и передает движения, ужимки кошки с фотографической точностью.

Теперь представьте себе эту пару фактов в литературном выражении: не сблизятся ли они и не явятся ли то фантастическими, то реальными, смотря по тому, как описаны.

Какие же выводы для себя мы сделаем из всего сказанного? Фантастическое и реальное не стоят на гранях мира, а часто близки друг к другу.

Сближенность фантастического и реального в творчестве основывается на том, что творчество раскрывает вам по преимуществу душевный мир, а в этом мире фантастического, сверхъестественного в настоящем смысле слова — нет.

Войдите в больницу к душевнобольным, прислушайтесь к горячечному бреду, послушайте алкоголиков, морфинистов, любителей гашиша. В душевной жизни этих людей реальным фактом может оказаться все, что человеческая фантазия в силах создать самого дикого, чудовищного, несообразного.

Дайте это чудовищное и нелепое художнику вроде Эдгара По или Достоевского, он заставит вас самих его пережить — оно станет для вас не только реальным, но и значительным.

Обратимся теперь к положению фантастического в человеческом сознании.

Крошечный ребенок, конечно, считает фантастичным, т. е. противоречащим его представлению о мире (а это представление и есть его опыт), что его рука, свободно проходящая через воздух, не проходит так же свободно через ковер и через печку.

Дикарь, не понимая, что человек может громко читать, объясняет себе это сверхъестественное явление тем, что книга говорит.

А мы, когда перед нами на воздух поднимаются столы, когда люди читают мысли, когда мы слышим, что факиры подвергают себя фиктивной смерти на целые недели, не удивляемся, а только ищем и обыкновенно находим всем этим вещам реальное объяснение.

Очевидно, что фантастическое для всякого момента есть противоречащее человеческому опыту.

Наш опыт не только постоянно расширяется: он, можно сказать, неудержимо несется по рельсам, и тащат его два паровика: один — наука, другой — техника.

Область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы.

Но вместе с тем исконная склонность человека к миру таинственному, сверхъестественному остается в прежней силе. Она, пожалуй, еще растет.

Чем сильнее ум, тем становится он смелее и тем большей хочет свободы, а такая свобода может проявиться именно в работе

метафизической, в области неразгаданных и таинственных явлений и отношений.

Рассмотрим теперь отношение искусства к фантастическому. Это отношение складывается по двум типам.

Оно может быть, во-первых, *наивным*. Фантастическое в народной поэзии, если восстанавливать мысленно именно ее *исконную форму*, наивно. Фантастический мир не находится в распоряжении певца, а владеет его воображением. Как верование облачается в миф, миф в слово, так слово, вероятно, путем совершенно естественного стихийного развития, переходит в поэзию. Тут не может быть места удивлению, страху, тем менее анализу или отделению реального от фантастического. Причудливая смесь того, что бывает, с тем, чего не может быть, не придумывается, — она веками образовалась в сознании и органично правильна. Народ говорит о том, *что должно быть*, и верит, что так есть. Конь Ильи делает скачки по несколько верст; когда нужно, он испроветится человеческим голосом, а рядом с этим хозяин бьет его, как простую лошадь, привязывает, седлает. Реальное переплелось с фантастическим, и в этой первичной основе, которая когда-то послужила началом этого изображения, связь была еще проще и цельнее, хотя в ней не было ничего художественного; она была наивною. «Калевала» изображает дивного медведя. В колыбели, на золотой цепи, привешенной на сук сосны, баюкает Миликки, хозяйка леса, плосконогого, тупоносого медведя. В южноафриканской сказке шакал ворует и обманывает, как у нас лиса.

Везде соединение местного, бытового, реального с фантастическим. Собственно говоря, тут все фантастично. Но, с другой стороны, как ни разнообразны те узоры, которые фантазия вышивает по бытовой канве, они все если не разгаданы, то будут разгаданы и узаконены в связи с народными верованиями и своеобразными попытками объяснить окружающее. Народный певец ничего не вымышлял. Все расцветенное, придуманное, нагроможденное принадлежит позднему времени, книжному влиянию. Эпос в первоначальном своем виде — это одна из элементарных форм народной мысли.

Но есть другое отношение поэта к фантастическому, которое я не умею иначе назвать, как *условным*. Оно весьма разнообразно, соответственно многообразию художественной цели. Общее одно: выбор и форма фантастического зависит от поэта⁴.

У Гомера мы находим мифы. У Овидия не мифы, а художественную разработку мифических сюжетов. У Гомера Зевс не только

бог и создание фантастическое, это и человек: то громовержец, то царь, родовладыка, отец, хозяин. В нем нет настоящей художественной цельности типа. Но это сумма представлений о Зевсе, в известный момент существовавшая у греков, слагавшаяся в нечто цельное мифическим верованием. Совсем не то художественно-цельные Овидиевы Фаэтоны и Нарциссы, Ниобы и Медеи. В миф Овидий не верил и пользовался им лишь как формой своих эстетических и этических воззрений. Мифы Гомера ничему не поучают, а у Овидия они и трогают, и поучают, изящные и полные смысла.

У Гомера рассказывается о поединке Гектора с Ахиллесом: вы видите фантастически сильных людей, фантастическую помощь богов, но вместе с тем вы чувствуете, что перед вами живые люди — устающие, мстительные, проклинаящие. У Оссиана⁵ герои тоже борются, но это уже не греческие герои и вообще не живые люди, это какие-то неуловимые тени, уходящие головой под облака. Естественная связь между фантастическим и реальным нарушена. Фантазия освободилась. Художественная цель заменила стихийное творчество мифа. Вот основания условного отношения человека к фантастическому.

Итак, мы определили, в общем, отношение реального к фантастическому в нашем сознании и в творчестве и показали два главных типа фантастичного в поэзии. Обратимся теперь к художественным формам фантастического в сфере условного к нему отношения — именно у Гоголя.

В каждом явлении, подлежащем нашему разбору, отметим три элемента: 1) художественную цель фантастического; 2) тон, в котором взято это фантастическое; 3) связь между фантастическим и реальным.

Вот фантастический рассказ Гоголя — «Нос». Прежде всего замечаем, что фантастическое не должно и не может здесь давать иллюзии. Мы легко увлечемся представлением ужасных галлюцинаций Хомы Брута, но ни на минуту не будем себя представлять в положении майора Ковалева, у которого на месте носа было совершенно гладкое место. Было бы, однако, большой ошибкой думать, что здесь фантастическое употреблено в смысле аллегории или намек в басне или каком-нибудь современном памфлете, в литературной карикатуре. Ни поучению, ни обличению оно здесь не служит, и цели автора были чисто художественные, как мы увидим при дальнейшем разборе. Тон и общий характер фантастического

в рассказе «Нос» — комические. Фантастические подробности должны усиливать смешное.

Есть мнение, очень распространенное, что «Нос» шутка, своеобразная игра авторской фантазии и авторского остроумия. Оно неверно, потому что в рассказе можно усмотреть весьма определенную художественную цель — заставить людей почувствовать окружающую их пошлость.

Всякий поэт, в большей или меньшей мере, есть учитель и проповедник. Если писателю все равно и он не хочет, чтобы люди чувствовали то же, что он, желали того же, что он, и там же, где он, видели доброе и злое, он не поэт, хотя, может быть, очень искусный сочинитель.

Поэтому мысль поэта и образы его поэзии неразрывны с его чувством, желанием, его идеалом. Гоголь, рисуя майора Ковалева, не мог поступать со своим героем, как с жуком, которого энтомолог опишет, нарисует: вот рассматривайте, изучайте, классифицируйте его. Он выражал в его лице свое одушевленное отношение к пошлости, как к известному общественному явлению, с которым каждый человек должен считаться.

Пошлость — это мелочность. У пошлости одна мысль о себе, потому что она глупа и узка и ничего, кроме себя, не видит и не понимает. Пошлость себялюбива и самолюбива во всех формах; у нее бывает и гонор, и фанаберия, и чванство, но нет ни гордости, ни смелости и вообще ничего благородного. У пошлости нет доброты, нет идеальных стремлений, нет искусства, нет бога. Пошлость бесформенна, бесцветна, неуловима. Это мутный жизненный осадок во всякой среде, почти во всяком человеке. Поэт чувствует всю ужасную тяжесть от безвыходной пошлости в окружающем и в самом себе. И вот он объективирует эту пошлость, придает плоть и кровь своей мысли и сердечной боли. Может ли эта быть шуткой? Но зачем же тут фантастическое? Позвольте мне ответить сравнением. Представьте себе, что вы пришли в аквариум и смотрите на морских обитателей: перед вами медузы, морские ежи, черепахи, осьминоги. Все это отвратительное собрание замерло на песчаном дне в мутной воде, присосалось к куску камня. Но вот сторож просунул туда палку и тем произвел нечто необычайное, сверхъестественное для всей этой дряни: черепахи заползали, осьминоги стали извиваться, фосфорические рыбы беспокойно зашныряли.

Вот такой-то палкой явился и фантастический элемент, необычайное приключение в мутной среде пошлых людей, изображенных

в гоголевском рассказе. Нужно было что-нибудь особенное, чтобы мы заметили этого близняка — майора Ковалева, среди миллиона ему подобных. Фантастическое — это та капля анилина, которая окрашивает клеточки органической ткани под микроскопом, — благодаря необычайности положения героя мы лучше видим и понимаем, что это был за человек.

Ковалев — человек не злой и не добрый — все его мысли сосредоточены на собственной особе. Особа эта очень незначительна, и вот он всячески старается ее увеличить и прикрасить... «Спроси, душенька, майора Ковалева». «Майор» звучит красивее, чем «коллежский асессор». У него нет ордена, а он покупает орденскую ленточку, везде, где можно, он упоминает о своих светских успехах и знакомстве с семьей штаб-офицерши и статской советницы. Он очень занят своей наружностью — все его интересишки вертятся около шляпы, прически, гладко выбритых щек. Он гордится еще и особенно своим чином.

Как вы всколыхнете этого человека? Очевидно, затронув его чин или его наружность, не иначе; больше ничего он в жизни не понимает.

Теперь представьте себе, что майора Ковалева изуродовала бы оспа, что ему перебил бы нос кусок карниза, пока он разглядывал в зеркальное стекло картинку или в другой момент его праздного существования. Неужто кто-нибудь стал бы смеяться? А не будь смеха, каким бы явилось в рассказе отношение к пошлости. Или представьте себе, что нос майора Ковалева исчез бы бесследно, чтобы он не вернулся на свое место, а все бы продолжал разъезжать по России, выдавая себя за статского советника. Жизнь майора Ковалева была бы разбита: он бы стал и несчастным и из бесполезного вредным человеком, стал бы озлоблен, бил бы своего слугу, ко всем бы придирался, а может быть, даже пустился бы лгать и сплетничать. Или представьте себе, что Гоголь изобразил бы майора Ковалева исправившимся, когда нос к нему вернулся, — к фантастичности прибавилась бы ложь. А здесь фантастическое только усилило проявление реальности, окрасило пошлость и увеличило смешное.

Деталь самозванства носа⁶, который выдает себя за статского советника, чрезвычайно характерна. Для кавказского коллежского асессора чин статского советника есть что-то необыкновенно высокое, завидное и обидное по своей недостижимости, и вдруг этот чин достается носу майора Ковалева, а не самому майору, законному

обладателю носа. В общем, сила фантастического в рассказе «Нос» основывается на его художественной правде, на изящном переплетении его с реальным в живое яркое целое.

В этом отношении особенно характерен один момент. Когда майор Ковалев видит утром в зеркало совершенно гладкое место там, где был нос, он сейчас же одевается и едет к полицеймейстеру. Ни смущения, ни грусти, ни раздумыванья — он уверен, что это интрига и людская зависть.

Переход этот так прост, что мы как-то незаметно соскальзываем с почвы фантастической на реальную. Но есть стороны рассказа, где фантастическое и реальное совершенно сливаются.

Вспомните, что нос майора Ковалева (точно Протей или жена Ив. Фед. Шпоньки) является во всевозможных формах. Он и статским советником по России разъезжает, и запечен в хлеб женой цирюльника, и брошен в воду, чтобы потом быть отысканным полицией; он гуляет в Таврическом саду и на Невском, его показывают в окне магазина и просят показать на пользу юношеству, наконец, он возвращается на свое законное место.

Здесь в фантастических формах рисуется очень близкое нам и самое обыкновенное явление. Греки сделали из него богиню — Молву, дочь Зевса, а у нас его называют Сплетня. Сплетня — это сгущенная ложь; каждый прибавляет и прильгает чуточку, а ложь растет, как снежный ком, грозя порой перейти в снежный обвал. В сплетне часто не виновен никто отдельно, но всегда виновна среда: лучше майора Ковалева и поручика Пирогова сплетня показывает, что накопилось мелочности, пустомыслия и пошлости в данной среде. Сплетня — это реальный субстрат фантастического⁷.

И с этой стороны Гоголь не мог выбрать лучшего, более яркого способа выражения, чем фантастическое. В заключение разбора я бы назвал форму фантастического в «Носе» *бытовой*.

Представителем другой формы фантастического у Гоголя мы возьмем «Вия». Основной психологический мотив этого рассказа — страх. Страх бывает двойкий: страх перед сильным и страх перед таинственным — мистический страх. Так вот здесь изображен именно мистический страх. Цель автора, как он сам говорит в примечании, рассказать слышанное предание о Вии как можно проще. Предание действительно передано просто, но если вы подвергнете анализу этот так естественно и свободно развивающийся рассказ, то увидите сложную психическую работу и увидите, как

безмерно далеко отстоит он от предания. Поэтическое создание как цветок: прост с виду, а в действительности ведь бесконечно сложнее всякого паровоза или хронометра.

Поэту надо было прежде всего заставить читателя почувствовать тот мистический страх, который послужил психической основой предания. Явление смерти, представление о жизни за гробом всегда особенно охотно расцветчивались фантазией. Мысль и воображение нескольких тысяч поколений пристально и безнадежно устремлялись в вечные вопросы о жизни и смерти, и эта пристальная и безнадежная работа оставила в душе человека одно властное чувство — боязнь смерти и мертвецов. Это чувство, оставаясь в существе своем одинаковым, изменяется бесконечно в формах и группировке тех представлений, с которыми оно связывается. Мы должны быть введены в область, если не произведшую предания (корни его часто уходят слишком глубоко), то хоть поддерживающую, питающую его. Гоголь указывает в конце рассказа на руины, воспоминание о смерти Хомя Брута. Вероятно, эти заглохшие и таинственные руины, заросшие лесом и бурьяном, и были именно тем толчком, который побудил фантазию произвести предание о Вии в данной форме. Но, чтобы стать и художественным, предание должно было быть поставлено на почву бытовую и психическую.

Первая часть рассказа, по-видимому, составляет эпизод в рассказе. Но это только по-видимому — на самом деле это органическая часть рассказа. Здесь рисуется нам та среда, в которой поддерживалось и расцветчивалось предание. Среда эта — бурса. Бурса своеобразное *status in statu* *, казачество на школьной скамье, всегда впроголодь, сильное физически, с мужеством, закаленным розгой, страшно равнодушное ко всему, кроме физической силы и удовольствий: наука схоластическая, непонятная, то в виде какого-то несносного придатка к существованию, то переносящая в мир метафизический и таинственный.

С другой стороны, бурсак близок к народной среде: ум его часто под корой учености полон наивных представлений о природе и суеверий; романтические странствования на каникулах еще поддерживают связь с природой, с простонародьем и легендой. Хомя Брут верит в чертовщину, как Явтух и Дорош⁸ о он все же человек ученый. Монах, которому всю жизнь виделись ведьмы и нечистые

* Государство в государстве (*лат.*).

духи, выучил его заклинаниям. Его фантазия воспиталась под влиянием различных изображений адских мук, дьявольских искушений, болезненных видений аскетов и подвижников. В среде наивных мифических преданий в народе он, книжный человек, вносит книжный элемент — предание писаное. Тут видим мы проявление того исконного взаимодействия грамоты и природы, которое создало пестрый мир нашей народной словесности.

Что за человек Хома Брут? Гоголь вообще любил изображать средних заурядных людей, каков этот философ.

Хома Брут молодец, сильный, равнодушный, беспечный, любит плотно поесть и пьет весело и добродушно. Он человек прямой: хитрости у него, когда он, например, хочет отпроситься от своего дела или бежать, довольно наивные. Он и лжет-то как-то не стараясь; в нем нет и экспансивности — он слишком ленив даже для этого. Гоголь с редким мастерством поставил в центр страхов именно этого равнодушного человека: надо было много ужасов, чтобы доконали они Хому Брута и поэт мог развернуть перед своим героем всю страшную цепь чертовщины. Величайшее мастерство Гоголя высказалось в той постепенности, с которой нам сообщается в рассказе таинственное: оно началось с полукомической прогулки на ведьме и правильным развитием дошло до ужасной развязки — смерти сильного человека от страха. Поэт заставляет нас пережить шаг за шагом с Хомой все ступени развития этого чувства. При этом Гоголю было на выбор два пути: можно было идти аналитически — говорить о душевном состоянии героя, или синтетически — говорить образами. Он выбрал второй путь: душевное состояние своего героя он объективировал, а работу аналитическую предоставил читателю.

Отсюда и явилось необходимое вплетение фантастического в реальное.

Я не буду входить в детальный разбор «Вия», хотя этот разбор был бы важен для нашей цели. Проследим только, как постепенно сгущается в рассказе чувство страха: начиная с момента, когда сотник послал в Киев за Хомой, даже комические сцены (например, в бричке) не веселы, потом идет сцена с упрямым сотником, его страшные проклятия, красота мертвой, толки дворни, дорога до церкви, запертая церковь, лужайка перед ней, залитая луной, тщетные старания себя ободрить, которые только сильнее развивают чувство страха, болезненное любопытство Хома, мертвая грозит пальцем... Ваше напряженное чувство несколько отдыхает

за день. Вечер — тяжелые предчувствия, ночь — новые ужасы. Вам кажется, что уже все ужасы исчерпаны, но поэт находит новые краски, т. е. не новые краски — он сгущает прежние. И при этом никакого шаржа, никакой художественной лжи. Страх сменяется ужасом, ужас — смятением и тоской, смятение — оцепенелостью. Теряется граница между *я* и *окружающим*, и Хоме кажется, что заклинания говорит не он, а мертвая. Смерть Хомы, вы это чувствуете, а после анализа и понимаете, есть необходимый конец рассказа — заставьте его проснуться от пьяного сна, вы уничтожите все художественное значение рассказа.

В «Вии» фантастическое развилось на почве мистической — отсюда его особенная интенсивность. Характерной чертой мистического у Гоголя вообще является мажорный тон его сверхъестественных созданий. В «Страшной мести» и в «Вии» ведьма и колдун — существа мстительные и злобные, а не ноющие, мечтательные тени вроде Эллис⁹.

Перейдем к третьей и последней форме фантастического.

В рассказе «Шинель» в конце у «значительного лица» тень Акакия Акакиевича срывает шинель. Гоголь начертил этот фантастический конец на фоне молвы и слухов, возникших по поводу рассказа о несчастном чиновнике и плачевной судьбе, — фантастическая форма как бы смягчена этим. Но зачем она явилась?

Как в рассказе «Нос», мы с первых же строк начинаем смеяться, как в «Вии» у нас быстро развивается знакомое каждому из нас чувство мистического страха, так в повести «Шинель» мы с первой страницы испытываем чувство *несправедливости*: как вырос Акакий Акакиевич, как он жил, служил, как к нему относились, как глох в нем всякий жизненный интерес, как его существование оживилось под влиянием идеала — шинели, и что было потом, — обо всем этом мы читаем и чувствуем обиду за *человека*. Всякое чувство, возникшее в нас при чтении, должно найти выход, как всякий диссонанс в музыке должен разрешиться. В жизни часто торжествует зло — это правда, но в поэзии злу не такой простор: в поэзии оно *непременно наказывается*, наказывается не непосредственным страданием, а *обличением* — спрятаться и обмануть в поэзии оно не может. Это-то и есть лучшая сторона художественной правды. Но обличение зла было бы неполное, если бы его не было и в чувстве этого лица, которое это зло в рассказе олицетворяет. Чтобы зло оказалось злом, начальник Акакия Акакиевича должен хоть на минуту почувствовать, что он не прав. Накажи его Гоголь

серьезно, вышла бы скучная, нравоучительная сказка. Заставь переродиться — вышла бы ложь. Но не щелкни он его, мы бы с недовольным чувством оставили книгу. Просветление «значительного лица» не могло быть продолжительным: долго думать о другом, а не о себе он не мог по самой своей душевной организации. Гоголь великолепно выбрал фантастическую форму момента, когда пошлость на мгновение прозрела. Синтетическая форма творчества натолкнула Гоголя и здесь на фантастическое. Тот момент, который заставил «значительное лицо» провести тревожную ночь и потом долго сдерживаться в отношениях с подчиненными, не мог быть простой реальный момент, а несоответствие этого момента с тогдашним настроением «значительного лица», неожиданность момента придали ему тот *карательный* характер, который и обусловил собою собственно появление фантастического в повести «Шинель».

На этой нравственной, *карательной* форме фантастического позвольте мне и закончить. Нужно заключение — оно коснется только одного вопроса и будет вот какое. Фантастическое противоречит *действительности*. Что такое действительность? Это то, что брошенный стул будет лежать, пока его не поднимут. Но действительность есть необходимая форма *только для жизни*. Искусство сближается с жизнью вовсе не в действительности, а в правде, т. е. в различении добра и зла. Торжеству же правды фантастическое служит столько же, а может быть, еще лучше, чем реальное.

