ФЕВРАЛЬ.

1912.

# PYGGHOG HOTATGTRO

**ЕЖЕМЪСЯЧНЫЙ** 

итературный научный и политическій журналь.

Nº 2.



一天张圣

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. Типографія 1-й Спб. Трудовой Артели.— Лиговская, 34. 1912.

## СОДЕРЖАНІЕ:

	CTPAH.
1. Посмертныя записки старца Федора Кузьмича, умер-	
шаго 20-го января 1864 года въ Сибири, близъ	
города Томска, на заимкъ купца Хромова. Л. Н.	
Толетого	9- 27
2. Герой повъсти Л. Н. Толстого. Вл. Короленко	28— 34
з Примъчание къ "Посмертнымъ запискамъ старца	
Федора Кузьмича". В. Черткова	35 — 36
4. Жизнь ушла. Юліи Безродной	37— 70
5. Изъ Цикла "Русь". Стихотворенія. Ал. Богданова.	71— 73
6. Въ волостныхъ старшинахъ. С. Матвъева	74—101
7. Отчужденіе національныхъ имуществъ во Франціи	
въ концъ XVIII в. И. Лучицкаго	102—124
8. Безъ праздника. Бушенъ	125—144
9. 0 толкованіи художественнаго произведенія.	170
А. Горнфельда	145—172
10. Гибель "Анны Гольманъ". Романъ. Густава Френ-	.=0 000
сена (Продолженіе).	173—209
	1- 35
11. Безъ евреевъ. С. Метиславскаго	35— 72
12. Красные выборы. В. Майскаго	72-103
13. Кругообороть. Діонео.	
14. Хроника внутренней жизни: 1. «Остается Россія».—	
2. Изъ ръчи П. Н. Дурново. Ликвидація по въ- домству министерства народнаго просвъщенія. Же-	
лательныя и нежелательныя дъти. — 3. О нъкото-	
рыхъ противоръчіяхъ школьной политики. Ре-	
жимъ для учителей.—4. Народное просвъщеніе	
и логика борьбы съ крамолой. Лозунгъ г. Гово-	
рухи-Отрока и его практическое примъненіе.—	
рухи-отрока и его практическое применен	

(См. на оборотт)

		Control of the Contro
	5. Школьные исполнители предначертаній по	
	борьбъ съ крамолой. А. Петрищева	103—141
15.	Обозрѣніе иностранной жизни: 1. Китайская рес-	
	публика. — 2. Намъчающіяся измъненія въ системъ	
	европейскихъ союзовъ. Н. С. Русанова	141-162
16.	Новыя книги.	
	Степанъ Аникинъ. Деревенскіе разсказы. На зарѣ жизни. Воспоминанія Е. Н. Водовозовой.—Валерій Брюсовъ. Далекіе и близкіе.—Полное собраніе сочиненій И. В. Кирѣевскаго въ двухъ томахъ.—Отечественная война и русское общество.—А. А. Кизеветтеръ. Историческіе очерки.—Н. П. Павловъ-Сильванскій, Феодализмъ въ	
	удъльной РусиН. Каръевъ. Въ какомъ смыслъ можно	
	говорить о существованіи феодализма въ Россіи?—Проф. Д. И. Багалъй. Очерки изъ русской исторіи. Т. І. Статьи	
	по исторіи просвъщенія.— Иванъ Посошковъ. Книга о скудости и о богатствъ и нъкоторыя болъе мелкія сочиненія.— Генри-Чарльсъ Ли. Исторія инквизиціи въ средніе въка. — Памяти Петра Францевича Лесгафта. — Проф. А. И. Введенскій. Логика, какъ часть теоріи познанія.—	
	Гебгардъ. Исторія кооперативнаго движенія въ Финдян-	

дін.—Новыя книги, поступившія въ редакцію. . . . . . 163—188

man Productive and searce and southern the colored

- 17. Отчетъ конторы редакціи.
- 18. Объявленія.

## О толкованіи художественнаго произведенія.

more and stronger territoriality into on the Agreement in the

Internet I.

Не такъ давно критикъ А. А. Измайловъ разсказалъ въ своей книгк «Литературный Олимпъ» о томъ, какъ онъ обратился къ Өедору Сологубу за личными комментаріями въ тому, что критику было неясно въ книгв Сологуба. Къ его удивлению, Сологубъ «вм'всто прямого отв'вта сталъ развивать» передъ нимъ «свою теорію о томъ, что никакого личнаго комментарія автора къ своему произведенію быть не можеть. Единственный комментаторъ писателя-его читатель. Пониманіе есть дело личнаго читательскаго ума... Это ничего, что одинъ пойметъ такъ, другой пойметь иначе. Въ этомъ сила и смыслъ творчества». Поспоривъ и выслушавъ аргументы Өедора Сологуба, не очень оригинальные, но, какъ мы видимъ, для нъкоторыхъ еще необходимые, критикъ остался неудовлетвореннымъ. «Творческая истина, -- говорить онъ, —мни казалась и кажется такой же единой, какъ истина математическая или философская. Есть одно шекспировекое пониманіе Гамлета, и всв семьдесять другихъ пониманій будуть ложны».

Кажется, здёсь произошло недоразумёніе. Кажется, одностороннее возраженіе Сологуба вызвало неправильный отвёть его критика. Онъ могь сказать: «вы меня не поняли; я совсёмъ не хочу, чтобы вы своимъ объясненіемъ избавили меня отъ необходимости самостоятельно понять ваше произведеніе. Я васъ спрашиваю не о его темныхъ глубинахъ, а о его очевидной темнотъ, не о его содержаніи, а о его формъ. Покажите только, что она доступна смыслу, и я ее осмыслю».

Но осмыслить по своему читатель можеть только то, что имело смысль для автора. Имело смысль, то есть представляло собой законченное целов, систему; разъ «въ этомъ безуміи есть система», то оно можеть быть понято. Если же оно ворохъ случайностей, то оно никакому личному читательскому толкованію

февраль. Отдълъ I.

не подлежить. И разумъется, такіе вопросы, относительно хотя бы «Навыхъ чаръ», были бы болье, чъмъ законны. Но Сологубъ уклонился отъ отвъта на нихъ, сбилъ вопрошателя и привель его къ ложной теоріи. По теоріи А. А. Измайлова о единомъ шекспировскомъ толкованіи Гамлета, выходить, все горе въ томъ, что Шекспира нѣтъ въ живыхъ. Вся гигантская литература о Гамлетъ вызвана тѣмъ, что Шекспиръ умеръ, и мы не можемъ его спросить о смыслъ Гамлета: онъ бы покончилъ всъ наши споры. Что это утвержденіе единаго шекспировскаго пониманія есть отрицаніе критики, критику не пришло въ голову. Но не надо думать, что онъ исключеніе, и что въ его мысли все ложь. Нѣтъ, въ ней есть и частица правды, и важной правды.

Соображение вритика въ общемъ-отголосокъ того времени, когда было ясно, что смыслъ каждаго художественнаго произведенія сосредоточенъ въ его идет. Въ ней его содержаніе, въ ней его оправданіе. Она составляеть его сущность, единую сущность, разумъется, ибо въдь ничто не можетъ имъть двухъ сущностей. Эту единую идею искали и находили; въ этомъ исканіи полагадась задача критиковъ и читателей. Истолковать произведение, понять его, значило отыскать его идею. Тэнъ далъ только новую формулу, новую форму старой мысли, которая даже бевъ формулы была разлита въ общемъ сознаніи, да и до сяхъ поръ коренится въ немъ. Когда говорятъ: «что выражаетъ это произведеніе, что хотіль имь сказать авторь?», то явно предполагають, что, во-первыхъ, можеть быть дана формула, логически, раціонально выражающая собою основную мысль художественнаго произведенія и, во-вторыхъ, что эта формула лучие, чёмъ комунибудь, извъстна самому автору. Какъ и въ случав спора о законъ, единое толкование кажется единственно естественнымъ, автентическое толкование представляется безспорнымъ. А пока такого авторитетнаго разъясненія ніть, каждый изъ спорящихъ считаеть себя обладателемъ единой истины. Извъстно стихотвореніе гр. Голенищева-Кутузова, обращенное въ «Мефистофелю» Антокольскаго; менъе изв'встна статья К. Д. Кавелина, вызванная стихотвореніемъ гр. Голенищева-Кутузова:

«Исходя изъ несомивной и всячески дознанной истины, что есть управа на все—говорить К. Д. Кавелинь—я намврень призвать къ суду науки и художественной критики гр. Голенищева-Кутузова за его стихотвореніе «Къ Мефистофелю». Обвиненія, которыя я на него взвожу, касаются двухъ пунктовъ. Поэтъ, вопервыхъ, неправильно поняль созданіе Антокольскаго—его бюсть «Мефистофель»; во-вторыхъ, онъ не поняль вообще Мефистофеля, какимъ онъ можетъ представиться уму и сознанію современнаго человъка, при теперешнемъ состояніи знанія.

«Гр. А. Голенищевъ-Кутувовъ увидалъ у Мефистофеля Антокольскаго искривленную усмъщву на устахъ, туманъ лжи, отраву пре-

эрьныя въ задумчиво-блуждающихъ глазахъ. Ему показалось. будто взоръ Мефистофеля надъ нимъ, поэтомъ, смъется; будто Мефистофель язвить и хохочеть, подмигиваеть на красоту, на чувство, сжигаетъ людей огнемъ презрвнія. Признаюсь, я въ исполненномъ глубокаго значенія произведеніи Антокольскаго не замътилъ ничего подобнаго. Въ искривленномъ ртв выражается. на мой взглядь, совсимь не хохоть и язвительность, а глубокое душевное страданіе преждевременно состаръвшагося человъка. Мефистофель Антокольскаго, съ его редкими волосами и болезненной худобой, обличаеть не стараго, но дряхлаго человека, который много пережиль, много испыталь и завяль еще въ цвъть лъть. Глаза его, въ которыхъ сосредоточена вся сила и вся энергія этого молодого старика, далеко не выражають презранія и еще менве того вадумчиво блуждають; напротивъ, взглядъ его до того сименъ, проницателенъ и сосредоточенъ, что отъ него становится жутко, холодъ пробъгаетъ по жиламъ, когда долго на него смотришь. Поэту хотвлось непремвино увидать въ Мефистофелв злобныя душевныя движенія, это было ему нужно для основной его мысли, которая выражена въ первой строфв и въ самомъ концъ стихотворенія, и вотъ онъ приписываеть бюсту выраженіе, котораго онъ, я думаю, не имветъ».

Можно ли спорить о единомъ смысле художественнаго произведенія, о его единой идев? Мы выросли въ уб'яжденіи, что можно и должно. Въ десяткахъ русскихъ учебниковъ такъ навываемой теоріи словесности, обязательныхъ для школы, повторяются когда-то полныя смысла, но теперь омертвъвшія слова Бѣлинскаго о томъ, что «поэтъ выражаетъ идею не отвлеченно, какъ философъ, а въ живыхъ образахъ, создаваемыхъ его фантазіей»; что по прочтеніи поэтическаго произведенія въ насъ остаются «мысли, чувства и образы, группирующіеся около одной общей идеи» и т. п. Въ «Руководствъ къ чтенію поэтическихъ произведеній» В. Острогорскаго (изданіе 5-е) розыски иден производятся въ каждомъ изъ трехъ поэтическихъ родовъ. Идея элегін Пушкина «Безумныхъ льть угасшее веселье», оказывается, состоить въ томъ, что «въ зралыхъ латахъ человакъ съ душой, хотя расканвается въ ошибкахъ молодости и предвидитъ много горя и заботъ въ будущемъ. но не тяготится жизнью, услаждая ее любовью, размышленіемъ и художественными произведеніями». «Идея «Мертвыхъ душъ» опошление общества въ общемъ единичномъ стремлени-къ наживъ». «Идея «Старосвътских» номъщиковъ» — смерть всявдствіе суевърія».

Въ «Воспитательномъ чтеніи» г.г. Ц. и В. Балталонъ (Москва, 1908 г.) мы находимъ указаніе, что въ Бюжиномо Лугю «основная общественно-бытовая мысль — представить въ яркой картинъ неблагопріятныя условія воспитанія въ кріпостную эпоху крестьянскихъ дътей, лишенныхъ вліянія школы» и т. п. Въ новыйшемъ

изъ рекомендованныхъ учебниковъ въ стилъ схоластической догматики утверждаются такія непоколебимыя истины: «Кром'в самаго содержанія, сочиненіе можеть заключать въ себв идею или идеи, т. е. мысль или мыели, которыя должны являться въ сознаніи читателя на основании или подъ вліяниемъ сочиненія. Въ первомъ случат идея сочиненія, что называется, вытекаеть изъ его содержанія, т. е. можеть быть изъ него логически выведена, во второмъ она внушается читателю посредствомъ дъйствія на душу вообще; последнее мы встречаемъ обывновенно въ сочиненіяхъ художественныхъ, поэтическихъ». Правда, дальше что-то говорится о «естественномъ и неизбъжномъ» «какъ бы соучастіи читателя въ творчествъ поэта»; но это не исключаетъ того, что основная мысля поэта едина и обязательна для его читателя. «Иногда авторъ самъ формулируетъ прямо мысль своего сочиненія въ началъ или въ концъ его. Въ сочиненіяхъ художественныхъ, дъйствующихъ на читателя посредствомъ образовъ, картинъ, этого обыкновенно не двлается за редкими исключеніями, — напр., въ басняхъ снабженныхъ правоучениемъ».

Примъръ басни особенно здъсь поучителенъ. Именно на баснъ, какъ на элементарнъйшемъ примъръ, Потебня показалъ, какъ могутъ быть разнообразны и равноправны толкованія и примъненія художественнаго произведенія. Если басня принадлежитъ къ художественнымъ созданіямъ, то во всякомъ случать правоученіе ея автора для насъ не обязательно. Это одинъ изъ возможныхъ выводовъ, не больше. Мы примъняемъ ее, какъ пословицу, тамъ, гдъ она подходитъ, совершенно не справляясь съ тъмъ, какой конкретный случай, какой выводъ, какую идею имъли въ виду ея создатель — индивидуальный художникъ или творецъ-народъ.

#### II.

Для теоріи искусства всякое художественное произведеніе символично, — и безпредёльно многообразіе его прим'яненій, безконечно множество тіхть обобщеній, для которых в поэтическій образъ можеть служить иносказаніемъ. На вопросъ, какой внутренній смыслъ, какая идея этого поэтическаго произведенія, мы отвітимь, что если бы эту идею можно было исчерпать въ форм'я единой абстракціи, то поэтической мысли здісь не было бы прим'яненія; здісь были бы невозможны художественные пути познанія, ненужны образы, символы, иносказаніе. То, что сказано въ образъ и посредствомъ образа, не существуеть для самаго поэта въ виді отвлеченной идеи. Идею вкладываеть тоть, кто воспринимаеть художественное произведеніе, кто его толкуеть, кто имъ пользуется для уясненія жизненныхъ явленій. Гете сознавался, что у него ніть отвіта на вопросъ о томъ, какую мысль онъ хотіль выразить

не только въ «Фаустѣ», полномъ раціональныхъ элементовъ и какъ бы написанномъ à thèse, но и въ «Торквато Тассо».

Это было въ май 1827 года, во время обычной послиобиденной бесйды у Гете, какъ всегда добросовистно переданной намъ благоговийнымъ Эккерманномъ. Кто-то изъ присутствующихъ возбудилъ вопросъ о томъ, какую собственно идею стремился воплотить Гете въ «Торквато Тассо». «Идею?—сказалъ Гете—и не думалъ! Предо мной была жизнь Тассо, предо мной была моя собственная жизнь; я старался обрисовать эти дви фигуры съ ихъ особенностями—и вотъ предо мной возникъ образъ Тассо; въ види прозаическаго контраста я противопоставилъ ему Антоніо, причемъ у меня также было съ кого списывать. Въ общемъ придворныя, жизненныя, любовныя отношенія были видь въ Веймари такія же, какъ въ Феррари, и я съ правомъ могу сказать о моемъ произведеніи: оно—плоть отъ плоти и кость отъ кости моей».

«Въ общемъ—продолжалъ Гете—мнѣ, какъ поэту, нигда не было свойственно это стремленія къ воплощенію абстракціи. Я воспринималь въ моемъ существѣ впечатлѣнія — впечатлѣнія жизненныя, физическія, радостныя, пестрыя, многообразныя, какія только могло доставить мнѣ живое воображеніе. И мнѣ, какъ поэту, оставалось одно: художественно оформить и преобразовать эти ощущенія и впечатлѣнія и такъ проявить ихъ въ жизвенномъ образѣ, чтобы и другіе, когда они читаютъ или слушаютъ мое изображеніе, получали тѣ же впечатлѣнія.

«Если же мив когда-либо хотвлось дать поэтическое выраженіе идев, я это двлаль въ небольшомъ стихотвореніи, главная мысль котораго можеть быть едина и очевидна... Единственное произведеніе большаго объема, гдв я чувствую, что проводиль единую идею, это, пожалуй, мое «Сродство душъ». Это сдълало романъ болве доступнымъ разсудку; но я не скажу, чтобы онъ сталь оть этого лучше. Вообще воть мое мивніе: чвмъ недоступные разсудку произвеленіе, твмъ оно выше».

Ближайшее и необходимое посл'ядствіе этой ирраціональности художественнаго произведенія—равноправіе его различных толкованій.

Есть области, въ которыхъ, казалось бы, объ этомъ не можетъ быть спора. То, что каждый можетъ исполнить сонату Бетковена или воплощать на сценъ Отелло по евоему, казалось-бы, совершенно очевидно. Однако, напримъръ, Р. Вагнеръ вынужденъ былъ настаивать на томъ, что «единое, стереотипное пониманіе произведенія искусства недопустимо. Какъ ни опредъленно само по себъ завершенное чисто музыкальное строеніе въ художественныхъ пропорціяхъ бетховенской симфоніи, какъ ни совершенна и недълима форма, въ которой она является высшимъ чувствомъ, все же невозможно свести дъйствіе этой композиціи на человъческое сердце къ какому-либо единому толкованію». И, вторя учителю, Ницше возму-

щался редакторами музыкальныхъ произведеній, издающими ихъ съ фразировкой. Онъ называлъ ихъ phraseurs. «Основное предположеніе, на которомъ они строють— замѣчаетъ онъ въ письмѣ къ Фуксу—то есть, будто вообще есть вѣрное, одно вѣрное истолкованіе, кажется мнѣ психологически и по опыту ложнымъ. Композиторъ въ моментъ творчества и воспроизведенія видить эти тонкія тѣни въ неустойчивомъ равновѣсіи: всякая случайность, всякое повышеніе или ослабленіе субъективнаго чувства силы, объединяетъ то большіе, то меньшіе круги. Словомъ, старый филологь, на основаніи всего своего филологическаго опыта, говорить: ни для поэта, ни для музыканта нють единоспасающей интерпретаціи (самъ поэть абсолютно не авторитетенъ въ истолкованіи смысла своихъ стиховъ: есть удивительнѣйшія доказательства того, какъ неясенъ и неопредѣлененъ для нихъ этотъ «смыслъ»)».

И за много лёть до Ницше ту же мысль, до сихъ поръ нуждающуюся, какъ мы видимъ, въ защитв, высказывалъ Потебня: «Слушающій можетъ гораздо лучше говорящаго понимать, что скрыто за словомъ, и читатель можетъ лучше самого поэта постигать «идею» его произведенія. Сущность, сила такого произведенія не въ томъ, что разумѣль подъ нимъ авторъ, а въ томъ, какъ оно дѣйствуетъ на читателя или зрителя, слѣдовательно въ неисчерпаемомъ возможномъ его содержаніи». Нѣтъ ни этого объективнаго содержанія, ни разъ навсегда даннаго смысла, ни идем кудожественнаго произведенія: есть лишь форма для всего этого, неподвижный образъ, рождающій содержаніе въ читатель.

#### Ш.

Вотъ это свойство художественнаго произведенія достойно того, чтобы мы не ограничивались его признаніемъ, но присмотрались въ тому, какія умственныя явленія оно вызываетъ, какъ оно отражается на жизни художественнаго произведенія.

Ибо невозможно отрицать эту жизнь. Созданное художественное произведеніе не пребываеть во віжи-віжовт въ томъ образі, въ которомъ создано; оно міняется, развивается, обновляется, наконецъ, умираетъ: словомъ, живетъ.

Совершенно ясно, что художественное произведение есть нѣкоторое органическое цѣлое, система, элементы которой находятся
въ тѣснѣйшей зависимости другъ отъ друга. Въ этой системѣ
нѣтъ ничего болѣе или менѣе важнаго, болѣе или менѣе выразительнаго; каждая—и самая ничтожная—ея часть говоритъ о цѣломъ, говоритъ за цѣлое. Ритмъ разсказа зависитъ отъ его содержанія, образы соотвѣтствуютъ сюжету, изложеніе связано оъ
тенденціями; краски въ картинѣ опредѣляются гаммой тоновъ, въ
которой она написана; не соотвѣтствіе дѣйствительности является

вдъсь закономъ, а внутренняя логика элементовъ Кажется, что ееть что-то внутреннее и что-то внъшнее, что есть форма и есть содержание, но все это соотносительно:

Nichts ist aussen, nichts ist innen. Denn was draussen, ist auch drinnen.

И форма, и содержание-неотторжимыя части одного цълаго, опредъляемыя жельзнымъ закономъ цълесообразности, и подобно тому, какъ съвдобная и беззащитная бабочка должна быть похожа на листокъ дерева, чтобы не погибнуть, такъ настроеніе, выраженное въ сонетв, должно быть передано въ его условной формв, въ хитросплетеніяхъ простыхъ и вм'яст'й трудныхъ риемъ: вн'й сонета его содержаніе не можеть быть выражено никакъ. Будеть то да не то, то есть ничто. И свободный сонеть есть абсурдь, потому что именно скованность есть необходимое условіе его смысла. И «подмостки означають міръ» совсёмъ не потому, что въ пьесахъ отражается человвческая жизнь, что драматическіе образы типичны, что мимика, жестикуляція, интонація воспроизводять дейетвительность,-но потому, что все это вмёсть ввятое есть само по себ'в цилокупная система, особый міръ, въ которомъ все находится въ идеальномъ равновесіи, и каждая частность есть воплощение ивкотораго цвлаго, построеннаго по единому закону: закону своего стиля. Оттого, напримъръ, одноцвътный рисунокъ не кажется неправдой, весмотря на то, что природа многоцевтна; оттого никакому самому заядлому раціоналисту не придеть въ голову при вида духа Банко сказать, что никакіе духи по земла не ходять; нъть, онъ знаеть, что въ мір'є трагедін о Макбет'я есть духи умершихъ; въ этомъ мірів свои законы, и зритель принимаеть этоть міръ ціликомъ со всімь его своеобразіемъ, со всеми чудовищными нелепостями — вплоть до открытаго извращенія естества, какъ въ карикатурів, вплоть до внутренняго противорвчія, какъ въ гротескъ.

Это — статика художественнаго совданія; есть и его динамика. Это органическое цілое живеть, живеть своею самостоятельной жизнью, и самостоятельность эта способна поразить всякаго, кто пытался схватить общимъ взглядомъ произведеніе художника не въ его эстетической неподвижности, но въ его историческомъ движеніи. Завершенное, отрішенное отъ творца, оно свободно отъ его воздійствія, оно стало игралищемъ исторической судьбы, ибо стало орудіемъ чужого творчества: творчества воспринимающихъ. Произведеніе художника необходимо намъ именно потому, что оно есть отвіть на наши вопросы: маши, ибо художникъ не ставиль ихъ себі и не могь ихъ предвидіть. И — какъ органъ опреділяется функціей, которую онь выполняеть, такъ смысль художественнаго произведенія зависить отъ тіхъ вічно новыхъ вопросовъ, которые ему предъявляють вічно но-

вые, безконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближеніе къ нему есть его возсозданіе, каждый новый читатель Гамлета есть какъ-бы его новый авторъ, каждое новое покольніе есть новая страница въ исторіи художественнаго произведенія.

Къ сожальнію, эта исторія еще не написана. Наукой до сихъ поръ сдълано очень мало въ области изученія судьбы художественныхъ произведеній послю ихъ созданія. Мы имвемъ многочисленныя генеалогіи произведеній, но не имфемъ ихъ біографій, знаемъ ихъ предковъ, но не знаемъ ихъ собственной жизни. Мы иногда знаемъ, какъ зародилось произведение, откуда явился его сюжеть, какъ общественный спросъ подсказаль его настроеніе, какъ обиходныя формы воплотились въ его стиль, какіе личные поводы его вызвали, какъ все чужое и заимствованное перегорёло въ индивидуальномъ творческомъ процессё и своеобразно отразилось въ готовомъ созданіи. Но разъ оно готово, изслідованіе отвернулось отъ него; оно входить въ исторію литературы подъ датой появленія—и какъ будто умираеть. А вёдь на самомъ деле въ этотъ моменть оно только начинаеть жить, мы и терминъ тотъ же употребляемъ: появляется на свътъ. Возьмите любую исторію русской литературы и культуры и посмотрите, что говорится въ ней, напримеръ, о «Горе отъ ума» после 1834 года. Ничего или почти ничего. А въдь мы почти въкъ послъ этого прожили съ Чацкимъ, въкъ думали о немъ, въкъ питались имъ. Наша душевная исторія есть его исторія; онъ ею жиль, онъ ею обогащался, не только мы имъ. Онъ выросъ за эти годы напряженной духовной жизни цълаго народа — и свой первоначальный обликъ онъ напоминаетъ, конечно, не больше, чъмъ взрослый человъкъ напоминаетъ ребенка, только что отдълившагося отъ

Конечно, написать исторію какого бы то ни было художественнаго произведенія послів его завершенія есть задача безконечной трудности. Нътъ матеріала, нътъ точки опоры; воспріятіе, опінка, пониманіе художественнаго произведенія въ исторіи есть интимнъйшій процессъ, и объ эгомъ процессъ мы можемъ судить почти исключительно по такому грубому и случайному свидетельству какъ критика. Мы въдь знаемъ, какъ бъдно литературное и вообще словесное изображение нашей душевной жизни въ сравнении съ ея дъйствительнымъ богатствомъ. Есть другіе способы, но отъ нихъ не остается почти никакихъ следовъ. Какой светъ на исторію образовъ «Горя отъ ума» въ русскомъ обществъ бросаетъ, напримъръ, характеристика ихъ театральнаго воплощенія въ эпоху романтической приподнятости: «Реальное казалось вульгарнымъ и низменнымъ. «Благородство» тона имъло свое особенное толкованіе. Чацкаго играль, конечно, героическій актерь, трагикъ съ крупной фигурой и мощнымъ басомъ, Софью — актриса съ обая-

тельнымъ голосомъ и славившаяся только уменьемъ декламировать на расиввъ» \*). Какъ захватывающе-интересна была бы исторія сценическаго истолкованія большихъ драматурговъ. Від. эта исторія есть; відь разнообразныя толкованія не просто механически и случайно сменяють другь друга; они вытекають одно изъ другого, восполняють одно другое, чередуются въ зависимости отъ смѣны общественныхъ настроеній. Если есть разумная последовательность въ человеческой исторіи, то есть и исторія сценическаго образа, есть развивающаяся сценическая традиція — и мы ничего или почти ничего не можетъ схватить, закрѣнить, констатировать изъ этой исторіи; она несомнѣнна, но и неуловима. Еще болве неуловима, напримвръ, исторія музыкальной интерпретаціи. Углубляется нашъ душевный міръ, развивается жизнь чувства, вмъсть съ тъмъ, разумъется, мъняется пониманіе и передача музыкальныхъ произведеній. Мы играемъ Баха не такъ, какъ его играли при Бахѣ. И здѣсь есть, конечно, своя традиція, не только техническая, своя исторія, - а что мы знаемъ объ этой исторіи творчества исполнителей? Оно, конечно, не все умираетъ вмёстё съ творцомъ, оно сохраняется отчасти въ душевной жизни и въ творчествъ дальнъйшихъ покольній, но воспроизвести для сравненія мы его не можемъ и должны удовлетворяться туманными, словесными определеніями, восторгами современниковъ и теоретическими предположеніями.

Изученіе судьбы художественныхъ произведеній посл'я ихъ вавершенія, конечно, влило бы новое содержаніе въ истрепанное изреченіе Теренція Мавра: habent sua fata libelli. Великсе художественное произведение въ моментъ его завершения-только съмя. Оно можеть попасть на каменистую почву и не дать ростковъ, можеть подъ вліяніемъ дурныхъ условій дать ростки чахлые, можеть вырости въгромадное, величавое дерево. А мы, смотря на это дерево, почему-то думаемъ, что это то самое съмя. Конечно, изъ горошины не выростеть дубъ, конечно, геніальное твореніе таитъ въ себв возможности, какихъ не имветъ художественная однодневка. Но все таки возможности эти раскрываются лишь въ общени съ міромъ, лишь въ коллективномъ творчествъ, лишь въ исторіи. То, что мы открыли, наприм'єръ, Тютчева есть не только радостное обогощение нашей душевной жизни, но и указание на печальнъйшую и невозвратную потерю нашего существа; если бы мы всё семидесятые годы не отрывались отъ Тютчева, то и мы были бы другіе, и, главное, онъ быль бы другой. Есть не только матеріальная патина старой бронзы; такой же благородный духовный налеть даеть старина и поэтическому произведенію. Воть пройдетъ полвъка со смерти князя В. О. Одоевскаго, и его сочиненія освободятся отъ тяжелой власти какихъ-то наследниковъ, ставшихъ

<sup>\*)</sup> Вл. И. Немировичъ-Данченко въ «Въстн. Евр.» 1910 г., май.

между русскимъ читателемъ и авторомъ «Русскихъ ночей, —но, быть можеть, будетъ уже повдно, возможность духовнаго контакта исчезнеть, и не воскреснеть къ новой и достойной жизни высокое духовное наслъдіе, которое было бы долговъчно, если бы его жизнь въ душахъ сочувственныхъ читателей шла непрерывно. Это не безплодная тоска о естественной невозможности историческихъ утратъ, а совершенно конкретное указаніе. И тотъ разрывъ въ культурной жизни средневъковой Европы, послъ котораго понадобилось возрождение духовныхъ богатствъ классическаго міра, отравился кореннымъ образомъ и навъки на пониманіи этихъ богатствъ. Одна была бы Венера Милосская, если бы восторженное преклоненіе предъ ней имъло за собой непрерывную традицію, и другая она теперь—послъ многовъкового погребенія. Не только руки потеряла богиня. Это погребеніе ивуродовало ея священный образъ не только физически, но и морально.

#### IV.

Въ чемъ заключается исторія художественнаго произведенія послів его созданія?

Въ томъ, что образы, созданные художникомъ, остаются неподвижными, непоколебимыми, безсмертными, пустыми формами, которыя сменяющіяся поколенія читателей заполняють новымъ содержаніемъ, новымъ смысломъ. Совданіе художника-это только ферменть новой жизни, всякій художественный образъ есть, въ сущности, только просбравъ. Можно спорить о подлинномъ грибождовскомъ Чацкомъ, но надо помнить, что этого подлиннаго грибойдовскаго Чацкаго ноть, какъ ноть семени, изъ котораго уже вырось дубь. Грибовдовскаго Чацкаго, какъ устойчиваго образа, какъ нъкотораго законченнаго содержанія, нътъ и никогда не было. Гриботдовскій Чацкій это прекрасная, необходимая абстракція, но это абстракція, схематическое представленіе, нуждающееся въ томъ. чтобы чье-нибудь индивидуальное понимание заполнило его содержаніемъ. Какъ живое слово есть абстракція въ словарв и живетъ только въ употребленіи, въ живой річи, такъ художественное произведение существуеть лишь въ своеобразномъ понимании отдельнаго человака. Чапкій Грибовдова существоваль лишь въ ум'я Грибойдова. Мы можемъ посредствомъ научныхъ изысканій доискиваться представленія о томъ, чёмъ быль Чацкій для Грибовдова, что видель Грибоедовь въ Чацкомъ, но неть нужды напоминать, въ какой степени это представление неточно, приблизительно. смутно и-главное-въ какой степени оно не опредъляеть того Чацкаго, который существуеть въ нашей мысли, въ общемъ представленіи. Левъ Толстой сравниваль действіе художественнаго произведенія съ зараженіемъ; это сравненіе здісь особенно уясняетъ

дівло: я заразился тифомъ отъ Ивана, но у меня мой тифъ, а не тифъ Ивана. И у меня мой Гамлетъ, а не Гамлетъ Шекспира. А тифъ вообще есть абстракція, необходимая для теоретической мысли и ею созданная. Свой Гамлеть у каждаго поколенія, свой Гамлеть у важдаго читателя. Они пользуются образомъ великаго поэта для того, чтобы выразить при его посредстви свое душевное состояніе, но, пользуясь имъ, они его преобразують: расширяютъ или съуживають, углубляють или опошляють, но во всякомъ случав пересоздають по образу и подобію своему. Какъ языкъ, по безсмертному опредвленію В. Гумбольдта, есть не ergon, a energeia, не завершенный каниталь готовыхь знаковь, а въчная дъятельность мысли, такъ и художественное произведение, законченное для творца, есть для его современниковъ и потомковъ начало и вираженіе новаго творчества, оно есть не произведеніе, а производительность, долгая линія развитія, въ которой самое созданіе есть лишь точка, лишь моменть; разумвется, моменть безконечной важности: моментъ перелома. Мы знаемъ уже, что нътъ въ искусствъ, какъ и нигдъ нътъ, творчества изъ ничего; мы внаемъ, что если традиція безъ творчества, ее обновляющаго, безсмысленна, то творчество вив традиціи просто немыслимо. Поэть, самый индивидуальный, связанъ готовыми формами, созданными до него. Онъ творить на языка, который направляеть его мысль; для него такъ или иначе неизбъжны господствующіе поэтическіе роды, стихотворныя формы, жанры, сюжеты, пріемы; онъ получаеть въ наслідіесознательное или безсознательное-запасъ поэтическихъ образовъ и оборотовъ, которыми пользуется свободно, увеличивая и видоизмвняя ихъ массу.

> Тщетно художникъ ты мнишь, что твореній теонхъ ты создатель, Въчно носились они надъ землей, незримые оку.

И заслуга величайшаго художника въ томъ, что онъ выкристаливоваль драгоцънные, твердые, опредъленные кристаллы изъ темной, неопредъленной массы насыщеннаго этого раствора.

Все это слишкомъ хорошо извъстно и интересно лишь постольку, поскольку можетъ быть обосновано и ограничено новыми фактами. Здъсь приходится напомнить объ этой многоопредъляющей зависимости творца отъ среды и эпохи лишь затъмъ, чтобы отмътить эту, такъ сказать, мгновенность того, что мы такъ тъсно связываемъ съ художникомъ. Парадоксомъ будетъ, конечно, если мы скажемъ, что «Евгеній Онъгинъ» существовалъ и до Пушкина, или что нынъшній «Евгеній Онъгинъ» уже оторвался отъ Пушкина, и принадлежитъ только намъ. Но парадоксъ этотъ высказанъ Алексвемъ Толстымъ въ цитированномъ нами стихотвореніи, и маленькая доля истины растворена въ великой неправдъ того и другого утвержденія. Наши усиліи должны быть направлены на то, чтобы фактами

сдълать какъ можно конкретнъе, какъ можно нагляднъе и эту истину, и эту неправду.

Художественное произведеніе есть, такъ сказать, сгустокъ душевной жизни, настроеній, запросовъ, мысли. Чьей мысли? Разв'в только автора? Разв'в только предшествовавшихъ ему и его подготовившихъ поколівній? Конечно, нівть; конечно, когда художественное произведеніе дошло до насъ, оно уже вобрало въ себя и душевную жизнь всівхъ поколівній, отдівляющихъ насъ отъ его появленія.

Въ полной мѣрѣ примѣнима къ кудожественному произведенію извъстная теорія, которою Кирѣевскій поясняль Герцену свое преклоненіе передъ иконой: «Я разъ стояль въ часовнѣ, смотрѣлъ на чудотворную икону Богоматери и думалъ о дѣтской вѣрѣ народа, молящагося ей; нѣсколько женщинъ, больные, старики стояли на колѣняхъ и, крестясь, клали земные поклоны. Съ горячимъ упованіемъ глядѣлъ я потомъ на святыя черты и мало-по-малу тайна чудесной силы стала мнѣ уясняться. Да, это не просто доска съ изображеніемъ... Вѣка цѣлые поглощала она эти потоки страстныхъ возношеній, молитвъ людей скорбящихъ, несчастныхъ; она должна была наполниться силой, струящейся изъ нея, отражающейся отъ нея на вѣрующихъ. Она сдѣлалась живымъ органомъ, мѣстомъ встрѣчи между творцомъ и людьми».

Такимъ образомъ чудотворная сила иконы коренится для Кирвевскаго не въ первоначальномъ ея освящении, не въ непосредственномъ воздъйстви высшаго всемогущаго Существа, сразу вложившаго въ нее эту силу, но въ эмоціональномъ творчествъ массы, въ томъ пламенномъ потокъ чувствъ, который, въчно стремясь къ иконъ, концентрировался въ ней, чтобы отнынъ—не по чьей-то волъ, а по самой своей сущности—превращать моленіе върующихъ въ исполненіе. Всего важнъе для насъ въ этомъ сравненіи даже не то, что образъ получаетъ свою силу отъ обращающагося къ нему коллектива, а то, что всякое новое обращеніе къ нему не отнимаетъ у него частицу силы, а, наоборотъ, усиливаетъ его. И въ этомъ образъ художественный совершенно сходенъ съ образомъ священнымъ.

Теоретики охотно сравнивають художественное произведеніе съ аккумуляторомь, вмѣстилищемъ громадной силы, накопленной предшествующими поколѣніями и постепенно отдаваемой. Говорять о нѣкоторой какъ бы эманаціи, вѣчно отдѣляющейся отъ художественнаго произведенія, создающей вокругь него особую атмосферу, охватывающую читателя, зрителя, слушателя. «Поэвія—говориль еще В. Гумбольдть—ставить насъ какъ бы въ нѣкоторое средоточіе, отъ котораго исходять во всѣ стороны лучи въ безконечное». При всей пригодности этихъ сравненій для опредѣленыхъ цѣлей, въ нихъ есть одинъ коренной порокъ. Эти сравненія, взятыя изъ міра матеріальной природы, имѣютъ въ основѣ идею

неизм'винаго количества энергін. Аккумуляторъ, отдавая сосредоточенную въ немъ силу, въ такой же мере теряетъ ее. Эманація выделяется изъ активнаго вещества до техъ поръ, пока энергія заключенная въ немъ, не истратится. Вѣдь и солнце грѣетъ потому, что когда-нибудь погаснеть. А сила, заключенная въ художественномъ произведении, не тратится, а обновляется, умножается по мірів того, какъ дівствуеть. Какъ Антей, созданіе художника набирается силь отъ нрикосновенія къ почет, изъ которой выросло: къ массъ, къ коллективу. Эманація въдь не только терминъ физико-химическій; давно уже имъ пользуется философія. Сторонники эманаціонных в теорій-гностики, неоплатоники-проводять аналогію между развитіемъ міра изъ Божества и исхожденіемъ лучей изъ солнца. Такимъ образомъ, эманація разсматриваеть весь міровой процессъ, какъ постепенное ухудшение путемъ истечения, и философия противополагаеть ей идею эволюціи, идею не нисхожденія, но развитія, постепеннаго усложненія, углубленія, обогащенія. Воть, воспользовавшись этими философскими терминами, мы скажемъ, что объ эволюціи художественнаго произведенія, о его развитіи послів момента его созданія говорить полевніе, чімь о его эманаціи. Понимать значить выладывать свой смысль-и исторія каждаго художественнаго изданія есть ностоянная сміна этихъ новыхъ смысловъ, нопыхъ пониманій. Художественное произведеніе умираеть не тогда, когда оно въ постоянномъ примвнении истратило свою силу: примъняясь, оно обновляется. Оно умираетъ тогда, когда перестаетъ быть ферментомъ броженія, когда перестаеть заражать, когда попадаеть въ среду иммунную, снаваль бы теперешній естествопенытатель — въ среду, не чувствительную къ его возбудительной дъятельности.

Залогь его жизнеспособности—его емкость. Чёмъ больше оно можеть вобрать содержанія, чёмъ шире кругь тёхъ жизненныхъ явленій, на которыя оно можеть дать отвёть, чёмъ сильнёе возбудитель мысли, заключенный въ немъ, тёмъ оно живучёв. Его будутъ толковать, примёнять понимать и тёмъ переводить изъ міра временнаго въ область безсмертнаго,

Мы внаемъ, что это необходимое разнообразіе пониманій художественнаго произведенія безконечно. Они смѣняють другь друга въ исторіи, борются, сплетаются и видоизмѣняють первоначальный замысель поэта до неузнаваемости. «Венеціанскій купець», задуманный, какъ комедія съ Антоніо—какъ показываеть заглавіе—въ видѣ героя, сдѣлался трагедіей Шейлока, и нѣть уже силы, которая заставила бы насъ смѣяться тамъ, гдѣ заливались здоровымъ смѣхомъ Воврожденія зрители «Глобуса». Для художественнаго наслажденія не обязательны ни указанія исторической критики, ни автентическое толкованіе. Что мнѣ въ замыслѣ автора, если твореніе переросло всѣ его намѣренія? Тамъ, гдѣ мы имѣемъ откровенно тееденціозное произведеніе, это очевидно; пусть поэтъ «отправляется отъ идеи»; мы

къ этому равнодушны: намъ важна не та абстракція, изъ которой онъ исходилъ, но тотъ конкретный міръ, къ которому принесли его волны его творчества. Что мив въ тенденціяхъ Льва Толстого? Въ безконечномъ богатствъ образовъ, мыслей, наблюденій, отношеній, которое называется «Анной Карениной», въ чарующемъ образѣ Анны, въ ея страшной судьбѣ и неотравимой прелести ето же могь вычитать одно голое поученіе: «Мий отомщеніе и Азъ воздамъ»? Извёстенъ ходовой критическій шаблонъ: критикъ, несогласный съ тенденціей автора, говорить, что жизненная нравда его талантливаго произведенія отвергаеть его тенденцію, и факты, сообщенные имъ, убивають его публицистическую преднамъренность. Посредствомъ нехитрыхъ пріемовъ сіе обыкновенно и доказывается. Но и въ техъ случаяхъ, когда художникъ не отправлялся отъ иден, не иллюстрироваль тезисъ, а творилъ свободно, его замысе лъ не можеть лишить насъ права на свободное отношение въ его произведенію, его толкованіе не можеть считаться непререкаемымъ, не можеть и не должно зачёнять намъ самостоятельную работу нашей мысли.

Вопросъ только о предвлахъ этой работы, о ея направленіи, о ея значеніи. Чёмъ вдумчивне художники, отказываясь комментировать свои произведенія, чёмъ шире свобода, предоставляемая творческому толкованію теоріей, тёмъ выше притязанія толкователей—и иногда чувствуется необходимость не только обуздать того или иного завнавшагося представителя такъ называемой субъективной критики, но и попытаться найти общія теоретическія основы для того, чтобы положить предёль этой самомнительной разнузданности произвольныхъ толкованій.

#### V.

Изъ того, что наше пониманіе переростаеть образы художника, совдается иллюзія, будто мы своимъ индивидуальнымъ толкованіемъ даемъ нёчто болёе высокое. «Ты считаешь себя выше Аристотеля», —сказали какому-то второстепенному философу». — «Конечно, я выше, —отвётиль онъ: —вёдь я стою на его плечахъ». Тамъ, гдё рёчь идеть объ исторической послёдовательности, о разницё степеней, это, пожалуй, вёрно; но полагать, что толкователь выше художника потому, что опирается на него, нелёно уже потому, что самый геніальный толкователь опирается, естественно, лишь на часть художественнаго замысла. А между тёмъ, такія притязанія —дёло обиходное. Вотъ что пишеть старый критикъ Языковъ въ статьё «Безсиліе творческой мысли» («Дёло» 1875 г. іюнь), посвященной Островскому:

«Русскіе романы и пов'єсти никогда не стояли на высот'я русской критики. Критика уясняла беллетристическія произведенія не только читающимъ, но и самимъ авторамъ; нерѣдко она говорила то, что авторъ и не думалъ говорить... Такъ, Добролюбовъ въ «Темномъ царствѣ» повторилъ басню объ орлѣ и паукѣ и унесъ съ собою на облака Островскаго, который никогда не преднолагалъ улегѣть такъ высоко («Дѣло», 1875 г., іюнь). Еще дальше пошла извѣстная въ свое время поэтесса А. П. Барыкова. Получивъ отъ редакціи «Посредника» предложеніе передѣлатъ «Донъ-Кихота» для народнаго чтенія, она, между прочимъ, пишетъ въ отвѣтъ: «Я очень, очень люблю и уважаю «Донъ-Кихота» и не понимаю, какъ могъ Сервантесъ надъ этимъ типомъ смѣяться и рисовать его въ каррикатурѣ... Это Сервантесъ его въ шуты гороховые нарядилъ, а онъ былъ самоотверженный, безстрашный, прекрасный и добрый. Я знаю «Донъ-Кихота» лучше, чѣмъ его

arronts.

Да, въка прошли съ созданія «Донъ-Кихота» и пересоздали его, и этого новаго нашего Донъ-Кихота, создателемъ котораго надо считать не только Сервантеса, но, напримъръ, и Тургенева, мы пожалуй, знаемъ если не «лучше», то лучшимъ, чёмъ Сервантесъ. Все-таки въ этой обнаженной формъ категорическія притяванія Варыковой звучать забавно. Мы имвемъ однако и болве высокія формы этой притязательности критиковъ. Достоевскій разсказалъ намъ, какъ Бълинскій, придя въ изступленный восторгъ отъ «Бъдныхъ людей», «пламенно, съ горящими главами» доказывалъ молодому писателю, что онъ самъ не понимаетъ своего произведенія. «Да вы понимаете-ль сами-то, - повторяль онъ, - что вы такое написали!.. Вы только непосредственнымъ чутьемъ, какъ художникъ, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы намъ указали?.. Не можеть быть, чтобы вы въ ваши двадцать леть ужъ это понимали... Мы, публицисты н критики, только разсуждаемъ, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художникъ, одною чертой, разомъ, въ образъ выставляете самую суть, чтобы ощупать можно было рукой, чтобъ самому неразсуждающему читателю стало вдругъ все понятно!»

Въ словахъ Бълинскаго какъ будто скрыта мысль, что Достоевскій только талантливо популяризоваль вещи, извъстныя до него. И странное выходитъ противоръчіе: «самому неразсуждающему читателю» дълаетъ «вдругъ все понятно» тотъ, кто самъ «не можетъ быть, чтобы въ свои двадцать лътъ уже это понималъ». Вопросъ о томъ, что самъ художникъ понимаетъ въ своемъ про-изведеніи, сводится, конечно, къ вопросу объ условномъ значеніи слова «понимать». Къ міру, созданному художникомъ, критикъ и толкователь можетъ относиться лишь такъ, какъ нознаніе самого художника относится къ міру, созданному Творцомъ вселенной: понимать его значитъ выбирать; понимать значитъ смотръть съ одной, хотя бы и самой возвышенной точки зрънія; понимать иельзя, не будучи одностороннимъ. Этой односторонности, конечно,

лишенъ истинный художникъ по отношеню въ своему произведеню. Достоевскій охватываль своимъ взоромъ весь міръ своего романа, Бѣлинскій видѣль его частицу, обостряль ее, подчеркиваль и уясняль въ степени, быть можеть, недоступной для Достоевскаго. И вотъ отвѣтъ на сомнѣнія Бѣлинскаго: его толкованіе для насъ черезъ полвѣка—есть ничтожная доля смысла «Бѣдныхъ людей», который растетъ и ширится и охватываетъ собою всякое новое пониманіе. И какъ бы высоко ни ставиль Тургеневъ Донъ-Кихота, его толкованіе есть лишь одна сторона «Донъ-Кихота» Сервантеса; и какъ бы ни быль углубленъ «Вишневый садъ» въ изображеніи Художественнаго Театра, его «Вишневый садъ» есть лишь частица драмы Чехова.

И хорошо еще, если это подлинный Чеховъ, а не нъчто въ высшей степени самостоятельное, сочиненное по поводу Чехова. Это называется субъективностью толкованія, но сплошь и рядомъ это прямое извращение замысла автора. Интерпретирующее творчество плодотворно только тогда, когда опирается на создание художника, когда ограничивается действительнымъ истолкованіемъ настоящаго художественнаго произведенія. Истинный художникъ не нуждается въ такихъ читателяхъ; онъ ихъ бонтся: выходя изъ-подъ его контроля, они неминуемо должны извратить его замысель. Насколько дорогь ему читатель мыслящій, настолько вреденъ читатель сочиняющій. И эти воть самостоятельные домыслы сочиняющаго читателя-критика или музыканта-исполнителя, или актера-истолкователя темъ серьезнее, чёмъ выше и законнее полная свобода толкованія. Исторія литературы, исторія сцены, исторія критики и просто житейскій обиходъ насчитывають множество фантастическихъ, нелепыхъ, произвольныхъ толкованій художественныхъ произведеній, и основная, быть можеть, единственная причина этихъ извращеній-неумініе проникнуться общимъ духомъ произведенія, нежеланіе понять его прежде всего, какъ замыселъ его творца.

Произведеніе художника есть, какъ мы знаемъ, самостоятельное, законченное, уравновъщенное цълое—система—и оно должно быть истолковано какъ цклое. Въ противномъ случав, —если оно не однородно, если оно въ своемъ существъ или въ частностяхъ противоръчиво, —его противоръчія должны быть указаны точно, опредъленно и обоснованно, безъ умолчаній, безъ попытокъ передълать чужое созданіе на нашъ ладъ и тъмъ приспособить его къ нашему толкованію. Оно должно свободно и легко совпадать съ нашимъ пониманіемъ—безъ натяжекъ, безъ затушевыванія того, что намъ неудобно.

Между твмъ—мы знаемъ—такія натяжки и извращенія, особенно въ нѣкоторыхъ областяхъ художественнаго воспроизведенія, дѣло заурядное. Литературное истолкованіе, литературная критика въ этомъ повинны относительно слабо. Но извѣстно, что, напримъръ,

еценическое истолкование кишитъ такими извращениями, подчасъ неввроятными. Конечно, положение артиста не то, что положение критика; критикъ можетъ удовлетвориться анализомъ поэтическаго образа; артисть не можеть уклониться оть обязанности дать художественный синтевъ. Даже въ томъ случав, когда онъ чуждъ творческаго вдохновенія, когда онъ играеть отъ реплики къ репликъ, въ основъ его передачи все-таки лежитъ хоть безсовнательно нъкоторое общее представление объ изображаемомъ имъ характеръ, о его роли, о типъ. Задача изъ трудныхъ: надо творить, считаясь въ наждомъ движении своего творчества съ чужимъ совданіемъ, ни въ чемъ ему не противорфча, стараясь быть свободнымъ и чувствуя себя ваконно связаннымъ. Естественно, что слабые выходять изъ этого неудобнаго положенія, разрішая себі полную, необузданную свободу-не считаясь съ опредъленными требованіями праматурга: съ его текстомъ, его ремарками, его стилемъ, его общимъ духомъ. Этими нарушеніями воли, какъ извістно, богата сценическая практика, и едва ли многіе изъ театральныхъ двятелей хогугь похвалиться дайствительно благовайнымъ отношениемъ нъ поэтамъ, образы которыхъ оне призваны были творчески истолковать. Не даромъ величайшій драматургъ, который быль также и актеромъ, вдожилъ въ уста своему популярнъйшему герою эту извъстную жалобу на актерское своеволіе: «Не позволяй также шугамъ болтать болье, чемъ написано въ пьесъ,--говорить Гамметь актеру.--Я встрвчалъ между ними такихъ, которые для того, чтобы вызвать смехъ несколькихъ глупцовъ, дурачились въ такихъ интермедіяхъ, когда, напротивъ, следовало дать врителямъ отдохнуть, чтобъ обдумать и усвоить виденное. Это нехорошо и обличаетъ только жалкое самолюбіе въ актер'в, не брезгающемъ подобными продълками». Гамлетъ говоритъ объ интермедіяхъ, гдѣ импровиваціи комика предоставлено относительно свободное поле дъйствія. Насволько же строже долженъ быть артисть, когда речь идеть о самой ткани драмы-и какъ редко бывають строги артисты! Если нуженъ болве тонкій примвръ въ болве близкой намъ обстановив, то достаточно напомнить, что, напримъръ, Стокманъ у Ибсена все время протестуетъ противъ сплоченнаго либеральнаго большинства, а въ передачъ Художественнаго Театра о «либеральномъ» не было ни слова; изъ Стокмана, ръшительнаго индавидуалиста, ръшительнаго противника всякой борьбы сомкнутыми рядами, всякой партін уже потому, что она партія, далался-въ соответственно настроенной аудиторіи - пропов'єдникъ либерализма и дружной борьбы съ реакціей. По обстоятельствамъ времени, можеть быть, эта неправда была полезна; не только политика, но и строгая мораль знаетъ условіе, которыми бываетъ оправдана pia fraus. Но искусство, какъ и наука, знаетъ только одну ложь-и одну знаетъ ей цвну.

V1.

Едва ли не опаснъе прямыхъ извращеній, которыя ясны, потому что грубы, - произвольныя истолкованія умолчаній драматурга. Авторъ предоставляеть необходимый просторъ творчеству толкователя; онъ не можетъ и не хочетъ опредблять заранве каждый шагъ артиста, и нътъ возможности указать напередъ, чего артистъ не долженъ делать. Изъ этого получается своеобразное положеніе: все, что кажется недоговореннымъ-а недоговоренность есть естественное свойство искусства - заполняется посредствомъ пріемовъ, основная тенденція которыхъ одна: не считаться съ замысломъ автора. Уже языкъ, чуткій къ колебаніямъ действительности, создалъ соотвътственную терминологію. Мы знаемъ сочиненное Врюлловымъ великолъпное словечко «отсебятина» — и нигдъ оно не стало въ такой степени узаконеннымъ терминомъ, какъ въ театральномъ быту; и, конечно, новъйшая критика также имъетъ на него право. Въ нъмецкомъ театральномъ словаръ есть также ядовитый эпитеть «ein denkender Schauspieler»; такъ называется актеръ, щеголяющій своеобразіемъ пониманія, сочиняющій тонкіе «нюансы» безъ всякаго къ тому основанія. Заполнять своимъ творчествомъ замыселъ автора, конечно, можно и должно, но это творчество неизменно должно восходить къ замыслу, считаться съ нимъ, восполнять его, а не пользоваться его недосказанностью для оправданія «отсебатины». И не часто даже въ оцінкі большихъ артистовъ мы найдемъ такое трогательное признаніе, какое слышится въ рачи Островскаго на объдъ писателей въ честь Мартынова:

«... Можно угодить публикѣ, угождать ей постоянно, не удовлетворяя нисколько автора; примѣръ этому мы видимъ часто. Но ни одинъ изъ русскихъ драматическихъ писателей не можетъ упрекнуть васъ въ этомъ отношеніи... Вы не старались выиграть въ глубинѣ на счетъ пьесы, а, напротивъ, успѣхъ вашъ и успѣхъ пьесъ были неразрывны. Вы не оскорбляли автора, вырывая изъ роди серьезное содержаніе и вставляя, какъ въ рамку, свое, большею частью характера шутливаго, чтобы не сказать рѣзче. Ваша художественная душа всегда искала въ роли правды и находила ее часто въ однихъ намекахъ. Вы помогали автору, вы угадывали его намѣренія, иногда неясно и неполно выраженныя; изъ нѣсколькихъ чертъ, набросанныхъ неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды».

Въ наши дни не принято угадывать намвренія авторовъ. Скорве наоборотъ: и театръ, и читатели склонны цвнить твхъ авторовъ, которые нуждаются не въ угадкв, а въ выдумкв, которые даютъ полную свободу сочинить что-нибудь «по поводу» и ничего противъ этого сочиненія не имвютъ—оно не можетъ ихъ извратить. И какіе же авторы могутъ быть святыней для нынвшняго

дъятеля сцены, когда въ отвътъ на соображенія, высказанныя въ этой статьв, одинъ извъстный и талантливый режиссеръ отвътилъ, что для него, какъ для художника сцены, всякій авторъ есть лишь сырье, лишь матеріалъ—такой же матеріалъ, какимъ была жизнь для художника. Сцена не комментируетъ драматурга, не иллюстрируетъ его, а перевоплощаетъ, какимъ бы извращеніемъ ни представлялось это перевоплощеніе, и что бы для него ни понадобилось, хотя бы искромсать Шекспира.

Къ чему практически ведуть эти воззрвнія, показываеть недавняя жалоба одного драматурга; и, право, какъ ни цвнить его, его весьма второстепенное литературное значеніе не лишаеть эту жалобу основательности. «Въ одномъ лишь второмъ актв моей пьесы режиссеръ вводить четырнадцать новыхъ, своихъ двйствующихъ лицъ. Правда, онъ не далъ имъ своихъ словъ. До этого еще не дошло. Но, я думаю, скоро дойдеть и до этого... Благодаря этому

получилось следующее.

«Эти 14 дъйствующихъ лицъ появлялись въ разное время въ видъ разнообразныхъ «просителей» и, не имъя никакого отношенія къ развитію дъйствія и къ пьесъ восбще, зря отвлекали вниманіе зрителя отъ игры основныхъ дъйствующихъ лицъ или зря заинтересовывали его, потому что зритель могъ предположить, что новое лицо появляется не даромъ. Одну особу въ ротондъ на бъломъ мѣху, какую-то суетливую барыню, бъгавшую отъ одной двери къ другой, режиссеръ выпускалъ въ этомъ актъ четыре раза. И, конечно, когда она бъжала по сценъ въ четвертый разъ, публика смѣялась. Но, за этимъ совсѣмъ не нужнымъ по пьесъ и для пьесы смѣхомъ, публика не слыхала словъ моихъ, основныхъ дъйствующихъ лицъ» \*)...

Формально режиссеръ, конечно, неуязвимъ: невозможно отнять у него право создавать соответственную бытовую обстановку, творить изъ наменовъ автора, развивать его замыселъ. Это его дъло. Въ концъ-концовъ между сценаріемъ и законченной драмой-разница только въ степени. И то и другое есть въ данномъ случав только схема, которая получаетъ жизненное содержание отъ сценическаго воплощенія. Одн'ї ремарки, на которыя такъ скупъ Шекепиръ и такъ щедры современные драматурги, представляють собой необозримый матеріаль для развитія, для творчества. Какъ легко замінить это творчество хитрой выдумкой, иміней результатомъ все, что угодно, кромѣ выясненія смысла, духа, стиля произведенія. Сплошь и рядомъ аргисты и критики, сосредоточивая свое вниманіе на какой-нибудь частности, забывають о ціломъ, увлекаясь эстетикой оригинальнаго и своего построенія, отвлекаются отъ общаго духа произведенія, изъ-за деревьевъ не видять леса, тогда какъ художественное произведение можетъ быть понято и

<sup>\*)</sup> Рышковъ въ «Театръ и Искусствъ», 1910 г. № 3.

надлежащимъ образомъ истолковано лишь какъ нъкоторое органическое цёлое, охватываемое единымъ и всеобъемлющимъ объясненіемъ. И въ литературів, какъ и на сценів, громадное большинство непріемлемыхъ, нелічныхъ, хотя бы и чрезвычайно остроумныхъ проведенных объясненій, коренится въ томъ, что критикъ комбинировалъ частности, забывая о целомъ. О частныхъ извращенияхъ и говорить не стоить. Такихь случаевь, когда толкователь въ стремленіи пересоздать образъ, объяснить его на свой образець, видоизм'вняеть его частности, прямо противорфчить не только замыслу, но и яснымъ указаніямъ художника, -сколько угодно. Иногда въ этомъ никого винить не приходится. Вотъ, мы видели, изъ комедін о венеціанскомъ купцѣ Антоніо исторія сдѣлала трагедію Шейлока. Въ немъ сосредоточился весь смыслъ пьесы, онъ сталъ ея героемъ; естественно, что вся драма перестроилась для насъ. Во-первыхъ, мы не въримъ въ ея благополучно-поворный исходъ для Шейлока; мы лучше Шекспира знаемъ, что Шейлокъ — тотъ Шейлокъ, котораго изобразилъ для насъ Шекспиръ — немыслимъ въ позъ ренегата: какъ истинный трагическій герой, онъ долженъ погибнуть. И, во-вторыхъ: разъ Шейлокъ-герой драмы, то намъ не нуженъ ел пятый актъ, гдв его нвтъ, гдв его забыли, гдв шутягь и веселятся; и въ самомъ дълъ, въ громадномъ большинствъ случаевъ театры и не ставять пятаго акта драмы: она кончается хоть и не трагедіей, но и не фарсомъ. Фарса о Шейлокъ не могь бы осмыслить и принять современный вритель.

Но это, можно думать, исключительный случай. А какъ часто самые добросовъстные изследователи, толкуя по своему художественное произведение, извращають его въ той или иной частности! Достаточно напомнить, что Тургеневъ, въ стремленіи во что бы то ни стало противопоставить Донъ-Кихота Гамлету, замвчаеть: «Донъ-Кихоть едва знаеть грамоть». На самомъ дълъ не только бользнь Донъ-Кихота связана съ его начитанностью, но онъ-и это было указано не разъ — для своего времени очень образованный человакъ. Но это-частность; въ общемъ пламенный панегирикъ, совданный Тургеневымъ въ честь Донъ-Кихота, есть одна изъ глубочайшихъ характеристикъ бъднаго рыцаря-и, конечно, Сервантесъ не отказался бы ее принять. А сколько критиковъ, доходящихъ до геркулесовыхъ столновъ непониманія въ своемъ бурномъ стремленіи понять художественное произведеніе непремінно по своему! Полагаемъ, не нужны комментаріи къ такому, напримфръ, эпизоду въ исторіи истолкованія Шекспира:

«Въ числѣ комментаріевъ къ «Отелло» приведемъ одинъ изъ новѣйшихъ, отличающійся несомнѣнной оригинальностью. Онъ былъ помѣщенъ въ «Заинскахъ» нью-іоркскаго шекспировскаго общества и въ 1899 г. изданъ отдѣльною книгой: «А further study of the Otello». Авторъ Уэлькеръ Гивенъ имѣетъ притязаніе доказать, что всѣ предшествующіе комментаторы и критики этой трагедіи не примѣтили главной въ ней черты которая ставитъ ее еще выше,

тъмъ привнаютъ ся почитатели. По митнію Гивена, Шекспиръ явился въ ней первымъ бордомъ противъ расовыхъ предразсудковъ, вывелъ въ лицъ Отелло такого представителя черной расы, который нравственно выше и чище всъхъ европейскихъ героевъ великаго трагика.

«Отелло-негръ и былъ рабомъ, но возвысился до степени вождя европейскаго войска, снискалъ любовь «бълой» патриціанки, къ тому же выросшей среди богатства и изящества, одаренной тонкой нриродой и чистотою, существа почти святого. Но какъ такое существо могло отдаться негру, какъ могъ допустить нѣчто подобное Шекспиръ въ Елизаветинское время въ Англіи, когда негровъ за связь съ бълыми женщинами закапывали живыми въ землю по груль и умерщвляли голодомъ, причемъ за одну подачу жертвъ пищи полагалась смертная казнь?

«Гивенъ доказываетъ невозможность такого пониманія, говоритъ что тогдашніе арители были бы возмущены этими фактами и не позволили бы представлять такую пьесу. Если же они этого не сділали, а наобороть, увлеклись ею, то это значило, что имъ было понятно одно такое намізреніе Шекспира, которое осталось непонятымъ всёми его толкователями. Намізреніе это, по словамъ Гивена, заключалось въ томъ, чтобы представить Огелло не простымъ звізрекимъ ревнивцемъ, но человізкомъ нравственно-высшимъ, способнымъ на чисто-идеальную любовь. Онъ обожаль въ Дездемоніз совершенство физической и нравственной красоты, и ихъ любовь, ихъ бракъ—были платоническими. Воть, что, по увізренію Гивена, примиряло современныхъ зрителей съ бракомъ, противъ котораго отецъ Девдемоны, Брабанцію, такъ возмущался, что умерь съ горя по его заключеніи.

«И воть, новый комментаторъ положительно утверждаеть (и этому носвящена вся его книга), что бракъ этотъ былъ заключенътолько въ смысле идеальной любви и въ глазахъ закона, но не въ смысле супружескаго сожитія. Въ подтвержденіе своего взгляда Гивенъ приводитъ несколько малодоказательныхъ словъ действующихъ лицъ, словъ, которымъ онъ даетъ произвольно расширенное вначеніе. Но при этомъ онъ ссылается и на одинъ такой фактъ, въ которомъ повволительно видъть, если и не доводъ, то слабое основаніе для довода. Этотъ факть состоить въ томъ, что, осыпанная тяжкими и грубыми оскорбленіями мужа, Дездемона велить прислуживающей ей Эмиліи постлать ей на слідующую ночь (въ которую совершилось убійство) «ея брачныя простыни». Припоминая значеніе, какое придавалось въ тв времена (какъ то было и въ московскомъ государствъ) доказательствамъ непорочности невъсты, Гивенъ утверждаетъ, что Дездемона ръшилась опровергнуть обвиненіе, сделавшись фактическою женою Отелло, а потому и хотвла явиться вновь съ обстановкой невъсты. Иначе, по мнънію Гивена, немыслимо, чтобы Дездемона велёла постлать свадебное бълье именно послъ того, какъ Отелло назвалъ ее падшею женщиной и еще хуже.

«Въ идеальности любви и самого брака критикъ видить черту деликатности Отелло, и ею-то Шекспиръ примириль свою публику съ бракомъ, который долженъ былъ казаться возмутительнымъ, и, такъ сказать, одухотворилъ этого негра, поставивъ его выше всёхъ своихъ героевъ бёлой расы. Въ увлеченіи своей догадкой, Гивенъ доходитъ до того, что предполагаетъ фактъ этотъ извёстнымъ самому венеціанскому сенату, который въ противномъ случав, ввроятно, отрёшилъ бы Отелло отъ командованія, но, зная о «фактё», признаетъ, что Отелло, способный къ такому воздержанію и нравственной дисциплинв, тёмъ самымъ доказываетъ и свою способность повелевать другими» \*).

Русскій изслідователь, познакомившій насъ съ критической экстравагантностью глубокомысленнаго американца, спорить съ нимъ, разбиваетъ его въ подробностяхъ, ловить на противорвчіяхъ, доказываетъ даже, что Отелло менте черенъ, чтмъ абиссинецъ, и болье черень, чымь арабь . . . Но стоить ли? Не достаточно ли отвернуться отъ него и сказать читателю: прочитайте «Отелло», сосредоточьтесь, войдите въ міръ трагедіи. Едва ли остроумные доводы американскаго аболиціониста будуть им'ять посл'я этого какой бы то ни было въсъ. Они, -- какъ дъявольское навождение для вірующаго: приходять, смущають, и исчезають оть одного візннія святого духа художественной цізлокупности. И спорить съ такимъ критикомъ надлежитъ, не опровергая его частности, не подкапываясь подъ его постройку, но однимъ ударомъ опрокидывая ее. Такимъ ударомъ служитъ обыкновенно доводъ элементарнаго здраваго смысла, раскрывающій не то что неверность, а невероятность, и съ нею тщету и нищету хитроумнаго построенія. Оно невъроятно, а стало быть, неинтересно: это - безпредметная игра ума, какъ всякая игра, ни въ чемъ не убъждающая.

#### VII.

Каковы опасности этой игры, можно судить по тёмъ случаямъ, когда толкованіе дёйствительно создаетъ автора, котораго до тёхъ поръ въ самомъ дёлё не существовало. Сплошь и рядомъ благожелательнымъ толкованіемъ имтаются спасти безсмыслицу, и на время успёваютъ и въ этомъ. Еще куже, что эта благожелательность иногда подстрекаетъ къ безомыслицё. Темныхъ изреченій оракула не было бы, если бы толпа вёрующихъ не ломала бы себъ голову надъ ними; и французскій сонетъ, состоящій изъ однихъ собственныхъ именъ, вёрно, не былъ бы написанъ, если бы у поэта не было друзей, готовыхъ понять и истолковать безсмысленное. Захотёвъ, не такъ ужъ трудно осмыслить, что угодно. Нагромоздите безъ всякаго порядка рядъ совершенно произвольныхъ

<sup>\*)</sup> Л. А. Полонскій, предисл. къ "Отелло" въ "Библіотекъ великихъ п исателей" С. А. Венгерова: Шекспиръ, т. III.

знаковъ и назначьте высокую награду за разръшение этой яко бы загадки, и непременно найдется хитроумная голова, которая внесеть какую-нибудь-и вполнъ защитимую-систему въ этотъ сумбуръ. Порядокъ буквъ во французской азбукъ, какъ извъстно произволенъ: это -- сохранившійся порядокъ финикійскаго алфавита; смысль этого порядка намъ неизвістенъ. А французскій острякъ внесъ въ него свой смысль, доказавъ, что это-драма; она извъстна встмъ-Пушкинъ внесъ ее, какъ курьезъ, въ свою записную книжку: «Abbé, cédez.»—«J'ai hâche.»—«Ikaël aime Eno.»—«Pécu est resté» и т. д. Примъровъ такого осмысленія безсмыслицы сколько угодно: въдь и оно коренится въ существъ нашей мысли. И между людьми, которые въ разбросанныхъ по небу свътилахъ увидали медвъдицу, центавра, лиру, близнецовъ, и читателями, которые съ простодушнымъ глубокомысліемъ принимаютъ въ серьезъ произведенія, пригодныя лишь въ пародіи, разница не велика. С. Т. Аксаковъ разсказываеть, какъ въ юности, раздраженный самомнительными умствованіями стараго мартиниста Рубановскаго, онъ выдаль ему свою пародію за подлинное масонское произведеніе нікоего Вольфа,

и какъ удалась эта игра:

«Ломая голову, какъ бы мив отбиться отъ докукъ старика, я напаль на мысль сочинить какой-нибудь вздоръ, разумется, въ темныхъ, мистическихъ выраженіяхъ, и выдать этотъ вздоръ за сочинение Вольфа. Къ этому присоединилось желание испытать, какъ Рубановскій будеть находить смысль и объяснять то, въ чемъ нъть никакого смысла. Мнъ захотелось самому вполнъ, такъ сказать, наглядно убъдиться въ совершенномъ произволь и ложности его толкованій, къ которымъ прибъгаль онъ во время нашихъ споровъ, при нашемъ общемъ чтеніи мистическихъ книгъ,и я різшился на поступокъ, совершенно мніз несвойственный. Я написаль девять отрывковь. Всв они состояли изъ пустого набора словъ и великолъпныхъ фразъ, безъ всякаго смысла; но въ то же время я постарался придать написанному мною некоторую вившнюю связь и мистическое значеніе. Пріемы же я заимствоваль изъ сочиненій Эккарстгаузена, ПІтиллинга и самого Лабзина. Сначала я сказаль Рубановскому, что есть надежда списать кое-что, и, наконецъ, принесъ такъ давно желанные имъ отрывки изъ мнимыхъ сочиненій Вольфа. Я прівхаль часа за два до об'вда; мы заперлись со старикомъ въ его комнатъ, и я, не безъ внутренняго волненія и упрековъ сов'єсти, прочель ему листовъ шесть написаннаго мною вздора. Во время чтенія я нісколько разъ останавливался, говоря: «Какая дичь, какая безсмыслица, вакая галиматья!» Но старикъ съ сожалъніемъ улыбался, повторяя свои выраженія, что «это не про васъ и не для васъ писано». Я попросиять растояковать мив-и онт толковаль цилый чась».

И правда или неправда объжавшая въ прошломъ году парижекія газеты исторія о написанной ослинымъ хвостомъ и принятой за подлинное художественное произведеніе картинь, —она правде-

подобна, и едва ли можно чемъ либо предотвратить эти неизбежные случаи пониманія сумбура, признанія беземыслицы. Здівсь неизбъжная антиномія. Къ произведенію человъческаго творчества надо подходить съ открытой душой, съ безконечнымъ довъріемъ, съ решимостью принять его. Зритель, читатель открываеть неограниченный кредить художнику-и въ этомъ залогь его пониманія. Но здісь же и опасность: легко довіриться тому, что не имветь права на это довбріе. Решившись понимать, слишкомъ легко понять то, что въ сущности не подлежить никакому пониманію. Здісь рискуєть не только публика, здісь подвергается страшнъйшему искушению художественная честность творца. Бывають эпохи, когда затихаеть спросъ на законченность, отчетливость, ясность, когда является жажда полутоновъ, и когда искусство слова объявляеть себя повзіей намековъ. Въ такія эпохии, кажется, мы только что разстались съ такою-мы чаще всего встрвчаемся съ упадкомъ художественной добросовъстности. Творчество зам'вняется спекуляціей на догадливость, разсчетомъ на то, что повадливая мысль четателя, воспользовавшись недодуманными и безсодержательными намеками автора, сообщить имъ смыслъ и содержаніе, растолкуєть по своему то, что безголково по существу. Преднам'вренная неясность становится тягостнымъ соблазномъ даже техъ, вто додумалъ до конца свою мысль; эта соблазнительная темнога прикрываеть безпомощность тахъ, кому просто нечего сказать. Кончается подленное творчество поэтовъ, начинается второсортное творчество воспринимающихъ, надъ которымъ такъ забавно издівался Гете:

> Im Auslegen seid frisch und munter, Legt ihr's nicht aus, so legt was unter.

Это такъ легко и просто: сочинить что нибудь свое по поводу поэта и приписать ему. Оно и заманчиво: оно поражаеть неожиданностью и даеть видимость глубокомыслія. Да оно и бываеть и остроумно и глубокомысленно. Только разъясненный авторъ здъсь не причемъ. Для толкователей этого рода-какъ правильно замътилъ недавно Лансонъ-«Монтень или Руссо-только гири, которыми они жонглирують: все дёло въ томъ, чтобы публика удивлилась силѣ или ловкости критика». Да и въ этомъ, пожалуй, не было бы ничего страшнаго, если бы вдёсь Руссо, откровенно сочиненный, не выдавался за Руссо подлиннаго. Лансонъ упрекаетъ въ этомъ импрессіонистскую критику. «Вся б'яда въ томъ, что она никогда не остается въ границахъ. Пусть человъкъ опишетъ, что происходить въ немъ, когда онъ читаеть ту или другую книгу, и пусть онъ ограничится только изображениемъ своей внутренией реакціи, не утверждая ничего другого-его свидітельство будеть драгоцинно для исторін литературы и никогда не будеть лишнимъ. Но редко критикъ можетъ устоять противъ искушения примешать въ своимъ впечатленіямъ историческія сужденія или выдать свое

индивидуальное пониманіе за подлинную сущность предмета». Это слишкомъ естественно. Въ своей субъективности мы готовы сознаться, лишь пока мы въ области чистой теоріи. А, толкуя про-изведеніе искусства, мы непремѣнно приписываемъ наше толкованіе художнику. Мы считаемъ себя выразителями его намѣреній, а свое толкованіе единственно основательнымъ и правомочнымъ. Мы знаемъ только, что намъ говорить его произведеніе, а утверждаемъ: вотъ что онъ хотѣль этимъ сказать.

Въ свободъ пониманія истины, воплощенной въ художествъ, какъ въ религіозной свободі: какъ бы и ни быль терпимъ, какъ бы я ни уважалъ религіозное разномысліе, разъ я религіозенъ, я не могу не думать, что истина воплощена наиболее полнымъ обравомъ въ моей религии. И какъ бы я ни понималъ, что возможны разныя точки зрвнія на художественное произведеніе, я всегда буду считать, что моя точка эрвнія единственно правильная. Если представление о томъ, что художественный образъ имфетъ одинъ смыслъ, есть иллюзія, то это не всегда вредная иллюзія. Для творчества истолкованія она прямо необходима. Безъ изв'ястнаго фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину. Невозможно отстаивать истину въ убъжденін, что о томъ же предметь рядомъ съ нею могуть существовать другія равноправныя истины. Отойдя на извъстное разстояніе, мы можемъ чисто теоретически, я бы сказаль: разсудочно, признавать, что нъть Гамлета Шекспира, что есть Гамлеть мой, твой, Гамлеть Берне, Гервинуса, Барная, Росси, Мунэ-Сюлли-и что всв они равноправны; одинъ намъ ближе, другой дальше, болье или менье они всъ вфриы. Но это точка эрфнія чисто раціональная: въ подъем'є творчества она губительна. Критивъ или артистъ, создающій своего Гамлета, долженъ быть его фанатикомъ. Мой Гамлетъ есть абсолютная истина-другого нътъ и не можеть быть: только въ такомъ настроеніи можно создать что нибудь действительно свое.

И, конечно, мой Гамлетъ есть Гамлетъ Шекспира. Мое толкование наиболъе близко къ замыслу творца. Теоретически, абстрактно, логически я могу утверждать: воть мой Гамметь, мнв нвть двла до Гамлета Шекспира. Но практически, психологически, это въдь невозможно; мысль воспринимающаго всегда будеть восходить къ автору; автентическое пониманіе всегда будеть его идеаломъ, котораго нельзи воплотить, но къ которому нельзи не стремиться Какъ бы ни было свободно толкованіе, какъ бы ни разрывало оно. съ традиціей, съ эпохой созданія, съ индивидуальностью автора, въ основъ его-безсознательная и необходимая тенденція приписать его автору. Мы можемъ связывать Гамлета съ философскими и моральными проблемами двадцатаго въка, но невозможно оторвать Гамлета отъ Шекспира. Совершенно верно, что у каждаго изъ насъ есть свой Гамлетъ, но совершенно также върно, что есть только одинъ Гамлетъ. Читатель ведь есть своего рода переводчикъ: онъ переводить произведение поэта на языкъ своей

страны, своей эпохи, свой личный языкъ: переводя, онъ видоизмѣняеть и, только видоизмѣняя, онъ добивается пониманія; но всѣ разнообразные переводы восходять вѣдь неизмѣнно къ единому оригиналу. Есть у насъ Фаустъ Фета, Фаустъ Холодковскаго, Фаустъ Губера, но вѣдь всѣ они суть отображеніе Фауста Гете, и каждый изъ нихъ стремится быть наиболѣе близкимъ къ единому гетевскому Фаусту, и утверждаетъ, что въ немъ говорится тоже самое, что въ подлинномъ—«пиг mit ein bischen andern Worten». Совершенно тоже въ критическомъ толкованіи: неизбѣжно, что расходящіеся въ пониманіи не успокоются въ этомъ расхожденіи, не признають его, но будуть отстаивать свою правду, будуть спорить о подлинномъ гетевскомъ Фаустѣ, сливая своего Фауста съ гетевскимъ.

А вопроса о томъ, какое изъ двухъ толкованій върже, и ставить не стоитъ. Если оставить въ сторонѣ толкованія, явно извращающія произведеніе, то прочія равноправны и равно вѣрны. Вопросъ только въ томъ, какое изъ нихъ цѣннѣе, то есть содержательнѣе, и глубже, и послѣдовательнѣе. Проведемъ аналогію съ кудожественными произведеніями. Что върже рисуетъ жизнь человѣческую—«Фаустъ» Гете или «Жили-были» Андреева? Вѣрнѣе?—объ этомъ нѣтъ возможности спорить; и то и другое одинаково вѣрно. Но что цѣннѣе, глубже, содержательнѣе—это ясно. Такъ и въ толкованіи художественнаго произведенія. Маленькій актеръ, маленькій критикъ толкуетъ его въ большинствѣ случаевъ не невѣрно, а ничтожно, бѣдно, скудно содержаніемъ. Надо оцѣнивать значительность этого содержанія, то есть продѣлывать новую критическую оцѣнку.

### VIII.

Итакъ, теорія отказалась дать намъ догматы для сужденія о предвлахъ толкованія художественнаго произведенія, но, пологаемъ, обогатила, усложнила наши мысли о свободъ толкованія. Неизбъжна эта свобода, неизбъжны ен экспессы. «Еще не обезнечить ли эта теорія права самой необузданной и нелогичной графоманін»?—такъ возражаеть А. А. Измайловъ Өедору Сологубу. Да, обезпечить-но что же изъ этого? И здесь ведь свобода носить самоисцеляющую силу. И везде спасти насъ можеть не теорія, а такть, не непреклонность закона, а гибкость искусства. Какое же начало можеть насъ охранить отъ ненужной игры, отч. разнузданности произвольнаго толкованія? Совершенно ясно: мысль объ авторъ. Мы и такъ неизбъжно «выдаемъ свое индивидуальное пониманів за подлинную сущность предмета». И надо сділать все, что въ нашихъ силахъ, чтобы оно приблизилось къ этой «подлинной сущности». Единственный путь къ этому, это восхожденіе къ автору, къ его духовному міру, къ его замыслу, то есть не въ намъреніямъ автора, не къ его публицистикъ, не къ тен-

денціямъ, но къ содержанію, безсознательно вложенному имъ въ его образы. Какъ надо относиться къ этому первоначальному содержанію, лучше всего показываеть судьба отдільнаго слова въ исторіи. Здёсь даже не аналогія, ибо вёдь слово, какъ показала теорія, тоже есть художественное произведеніе. Въ качествъ такового оно также имъетъ свою исторію, также мъняетъ на протяженіи годовъ свой смыслъ, и цілая область знанія — семасіологія-изучаетъ переходы значеній слова. Мы не имъемъ еще литературной семасіологіи, но она, конечно, должна быть и будеть создана. И, разумвется, ту же роль, какую играеть «происхожденіе» слова въ опредъленіи его нынешняго значенія, долженъ играть первоначальный смысль художественнаго произведенія при всякомъ истолкованіи. Всеопредвляющимъ этотъ первичный смыслъ не можеть быть: это очевидно. Юморъ первоначально значить жидкость; но это не мъшаетъ намъ говорить даже о сухомъ юморъ. Тотъ, кто впервые отъ слова «черный» произвелъ слово «чернила», не имълъ въ виду чернила красныя и синія, но теперь этисоединенія насъ не коробять и потому законны. Обозвавь м'вщанина «подлымъ», мы не можемъ ссылаться на то, что первоначально это слово обозначало не безчестность, а принадлежность къ

низшему сословію.

Между нами и первоначальнымъ значеніемъ слова стоить исторія; совершенно также стоить она и между нами и замысломъ автора. Но значить ли это, что намъ до этого первоначальнаго значенія, до этого замысла совершенно н'єть д'єла? Конечно, н'єть. Въ громадномъ большинствъ случаевъ знаніе этого первичнаго смысла обогащаеть, углубляеть наше толкование. Оттого такъ цвина біографія поэта, оттого такъ важны въ ней мелочи, подчасъ болве значительныя, чемъ большія событія. Мы можемъ наслаждаться стихотвореніемъ Пушкина, не зная, кто его написаль и по какому поводу; но когда съ каждымъ стихотвореніемъ мы связываемъ живой обликъ поэта, когда мы знаемъ ближайшій поводъ, его вызвавшій, несомивнно, выигрываеть наше пониманіе и наше наслажденіе. Одно діло «Дьяволь» и «Крейцерова соната» вн'в времени и пространства, другое д'яло т'я же произведенія, какъ странички изъ дневника борющагося съ собой Толстого. Вправ'в мы отвлечься оть этой исторической обстановки? Да, конечно, вправъ, но для поступательнаго хода человъческой мысли полезнъе идти инымъ путемъ: использовать до конца данное, творить въ сознательной связи съ традиціей. Намъ не дано вовсоздать вполнв первичный замысель художника, и не къ этому мы стремимся; этотъ замыселъ-не наша цъль, а регуляторъ нашего движенія къ нашей ціли. Наше пониманіе Фауста не можеть и не хочетъ быть гетевскимъ, но гетевскимъ пониманіемъ оно должно управляться. — «Гдв же, скажите предвлъ читательскому произволу?-спросилъ критикъ Измайловъ въ разговоръ, о которомъ мы

упомянули въ началѣ. — «Критерій для читателя — правильно отвътиль Өедоръ Сологубъ — общій духовный обликъ поэта».

Намъренія его не будуть для насъ закономъ, его тенденціи не будуть для насъ идеей, сосредоточившей въ себѣ весь смыслъ его произведенія. Не толкованіе его будеть для нась обязательно, но обязательно будеть согласіе нашего толкованія съ его внутреннимъ міромъ, широко и исторически понятымъ. Вопросы объ этомъ внутреннемъ мірѣ, объ общемъ обликѣ поэта, о способахъ опредълить его, о затрудненіяхъ въ случаяхъ его внутреннихъ противорвчій, о конкретныхъ его выраженіяхъ давно ждугь научной постановки и изследованія. Но и до этого изследованія, полагаемъ, очевидна вся важность того изученія исторической обстановки, которое-вопреки довольно распространенному мнинію-не подавляеть, а возвышаеть всякое, самое индивидуальное толкованіе. Превосходно самъ Гете -- каждое стихотворение котораго было, какъ извъстно Gelegenheitsgedicht, то есть связано съ опредъленнымъ событіемъ его жизни-указаль въ этомъ смысле истинные пути къ уразумънію и одънкъ Св. Писанія. «Я убъжденъ-говорить онъ-что Библія становится все прекрасніве по мірть того, какъ ее больше понимають, то есть по мфрф того, какъ становится все очевиднъе и несомиънвъе, что каждое слово, которое мы принимаемъ въ общемъ смысле и применяемъ къ своему частному случаю, на самомъ дълъ имъло свое особое, частное, непосредственно индивидуальное значение въ извъстныхъ обстоятельствахъ, въ извъстной обстановкъ времени и мъста».

Примівръ Библіи особенно хорошъ. Вівроятно, ни одно созданіе человівческаго духа не подвергалось такому количеству разнообразнійшихъ толкованій и примівненій. Каждый эпиводъ Св. Писанія сталь притчей, каждое слово поученіемъ; всякій примівняль ее къ своей жизни, всякій приспособляль къ своему пониманію, діаметрально противоположным толкованія Библіи покоились съ равнымъ правомъ на ея словів. Ибо надъ всімъ этимъ громаднымъ духовнымъ напряженіемъ не візяль святой духъ исторіи, безпредівльная субъективность воцарилась здісь столь властно, что не сомнівалась въ полнотів своихъ правъ. Умное слово Гете возвращаетъ насъ къ исторіи, къ творческому первоисточнику, къ реальномуавтору.

И когда мы научимся уважать автора, когда мы выше своихъ субъективныхъ построеній поставимь углубленіе въ его подлинный замысель, въ его личность, въ міръ, ему подсказавшій его твореніе, — тогда и для нашей законной субъективности откроются новыя перспективы, тогда каждое новое ея завоеваніе будеть не только формально правомфрно, но также исторически устойчиво и творчески драгоцьню.

А. Горнфельдъ.