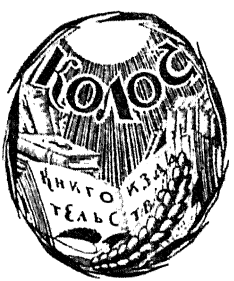
Г.67.

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

ПУТИ ТВОРЧЕСТВА

„КОЛОС"
ПЕТРОГРАД
1922


КОЛОС
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

А. Г. ГОРНФЕЛЬД

ПУТИ ТВОРЧЕСТВА

Статьи о художественном слове.

ПЕТЕРБУРГ
«КОЛОС»
1922

Настоящее издание отпечатано в 9-й Государственной типографии в количестве 1.700 экземпл. Обложка и издательская марка работы художника С.В.Чехонина



Р. В. Ц. № 447. — Петроград.

Е. Б. Диканской.

Дань сыновней любви.

Вместо предисловия.

Название этого сборника шире его содержания. В статьях, объединенных в нем, рассматривается не всякое творчество и не всякие пути его. Речь идет не о творчестве научном или моральном, организационном или техническом, но единственно о творчестве, совершающемся в формах искусства, преимущественно словесного, и языка. Пути и приемы этого творчества, как известно, беспредельно разнообразны и мало обследованы, и полный обзор их не только не составлял задачи автора, но никогда и не привлекал его во всем своем объеме. Здесь сведены лишь немногие попытки осветить некоторые вопросы художественного и словесного созидания. Тот, кто знаком с научным направлением, с точки зрения которого дано это освещение, без труда определит то многое, что здесь принадлежит направлению, и то немногое, на что может притязать автор. Существеннейшее в этом направлении—его взгляд на искусство, как на один из способов, одну из форм познания действительности. От Вико и Баумгартена через Гер-

дера и Гегеля воззрения этого направления дошли у нас до Белинского, который определял искусство, как мышление в образах. Положительная наука не отказалась впоследствии от этого определения, дав ему более отчетливое содержание. В формулах, выставленных затем, поэзия определялась, как «преобразование мысли посредством конкретного образа, выраженного в слове», или как «создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного ограниченного словесного знака».

Здесь есть трудности и есть пробелы, на которых здесь не место останавливаться. Можно для примера указать хотя-бы на то, что великие научные истины сходны с художественными образами в способности к некоторой самостоятельной жизни, в безграничной емкости, дающей им возможность явиться вместилищем обширного содержания, не предвиденного создателем такого научного символа. Не даром Герц по поводу законов, уясненных Клерком Максуэллем, в восхищении и недоумении заметил, что «математические формулы одарены самостоятельной жизнью и собственным разумом и бывают умнее нас, умнее своего автора». Очевидно, данное определение поэзии нуждается в более тонкой differentia specifica, найти которую не так легко. С другой стороны, некоторые трудности представляются просто кажущимися, и если пред кем нибудь встанет—как оно бывало—вопрос, каким образом завиток на персидском ковре или пи-

руэт на балетной сцене, музыкальная фраза или аллитерационное созвучие представляют собою акты мышления, да еще в образах, то не трудно показать ему, что так оно и есть, что всякие другие определения с вышеуказанным не расходятся, а многие им покрываются. Выдвинем ли мы в понимании искусства на первый план элемент теоретической незаинтересованности или объединения разрозненных элементов действительности, оттеним ли мы в нем свободную игру человеческих сил или обусловленность практической деятельности, все равно—понимание его как познания охватывает эти разные точки зрения и дает возможность решать или устранять многоразличные вопросы, возникающие в исследовании. Этим не исключается неполнота этого определения: оно захватывает одну лишь сторону художественного процесса Один из виднейших представителей направления указывал, в свое время, на то, что «как первичное создание поэтического образа, так пользование им (вторичное создание) сопряжено с известным волнением». Это волнение—не только узко-эстетическое, всегда сопутствующее действенному процессу познания,—эта роль чувства в художественном творчестве остается вне рассмотрения в нижеследующих очерках. Помимо прочих соображений, автору казалось, что для тех пропедевтических, в широком смысле образовательных целей, которые он неизменно имел в виду, неизмеримо более воспитателен для мысли

именно этот подход к искусству. Задачей при этом было не давать сведения, не сообщать о положении проблем в современной науке, но заставить задуматься в определенном направлении, указать на проблемы там, где их не предполагает неподготовленная мысль.

Поэтому неизменно в предлагаемых очерках обсуждаются вопросы центральные, и приемы, посредством которых они обсуждаются, и материалы, на основании которых они так или иначе решаются, не требуют никаких специальных знаний. По путям, намеченным здесь, всякий любящий литературу, искусство, слово, может начать идти самостоятельно: подбирать данные, читать с тем вниманием, которого требует ткань художественного создания, обсуждать те или иные теории и произведения изящной словесности не по внешней указке, но по их собственному внутреннему закону. И вопросы, поставленные здесь,—не голая теория, не отвлеченная эстетика, какую охотно представляет себе незнание, а сплошь находятся в теснейшей связи с самыми живыми и волнующими явлениями художественного слова за последнюю четверть века.

С конца прошлого столетия, с первого появления символистских сборников, мы, несомненно, переживаем литературную революцию. Новых форм ищет искусство слова. За органическим веком могучего мирного развития последовала эпоха стремительного отвержения старых форм и создания новых. Через

три четверти века после «Арапа Петра Великого», почти одновременно написаны «Хаджи-Мурат» Льва Толстого и «Симфонии» Андрея Белого; однако, расстояние между художественной прозой Пушкина и историческим рассказом Толстого неизмеримо меньше расстояния между «Хаджи-Муратом» и «Симфониями»; расстояние же между такими современниками, как Бунин и Хлебников, равно бесконечности. Там было последовательное развитие традиции, здесь попытка прервать ее — ради свободы и выразительности нового творчества. Рвалась не только литературная, стилистическая, словесная традиция; речь шла о переоценке всех ценностей, и переоценка эта практически опиралась на новое представление о свободе ничем неограниченной личности, творящей, действующей, умствующей. Субъективность была провозглашена оправданием не только всякого уклонения от канона, от общепризнанного, от условного: она была признана себе законом. В области литературы это должно было выразиться в создании новых словесных форм, нарушающих законы грамматики, новых ритмов, попирающих законы установленной версификации, новых тропов, идущих в разрез с обычной связью представлений, новых литературных видов, в сравнении со старыми, как бы намеренно безформенных, нового искусства, исходящего из новой формулы суверенитета художественной—и не только художественной—личности: «я так вижу, я так хочу». Как из-

вестно, последовательное развитие дошло здесь до полного практического и теоретического отрицания смысла в художественном слове. Это устремление естественно нашло выражение и в толковании накопленных литературных ценностей. Критика объявила себя «откровенно субъективной», видя свое назначение в том, чтобы, согласно учению Анатоля Франса, рассказывать о себе по поводу Расина или Паскаля, смешивая, однако, Расина с собой и выдавая свои домыслы за размышления Паскаля. В области сценического творчества не только актеры стали открыто отстаивать свое право на «отсебятину», но оказалось, что и для режиссерского творчества подлинный авторский текст существует лишь постольку, поскольку может послужить поводом для театрального создания, в дальнейшем совершенно не считающегося с этой исходной точкой.

Вот этими разнообразными проявлениями крайнего индивидуализма в творчестве вызваны предлагаемые очерки. В них слышна подчас полемическая нота, но полемика против новых течений никогда не была их целью. Кому известны критические работы автора, тот знает, что к этим новым течениям он относился обычно с благожелательным вниманием, редко с осуждением, не раз с сочувственным увлечением. Его теоретические очерки должны были только помочь разобраться в новом, дать опору для оценки, отбросить безграмотную идеологию, на которую слиш-

ком часто опирались как одушевленные поборники нового, так и его закоренелые противники, — исследовать пути творчества, чтобы расчистить их.

Самый вопрос о законности создания нового казался ненужным философствованием закоснелым любителям старины, успокоенным в своем реакционном самодовольстве. Статьи «Муки слова» и «Новые словечки» показывают всю неизбежность нового «словотворчества» и вместе с тем всю необходимость стилистического и логического самоограничения в этом процессе, всю естественность непроизвольного протеста против эксцессов, отнимающих у обновления весь его смысл. Такую же попытку предложить теоретические основы для борьбы с неистовствами субъективного понимания в критике и на сцене представляют собою очерки, посвященные толкованию художественного произведения, в которых впервые поставлен вопрос о теоретических пределах такого толкования. В течении всей его деятельности автора меньше всего занимали его идейные антиподы, те, с кем у него не нашлось бы общего языка, кого можно—пред лицом страстной толпы или бесстрастной логики—победить, но невозможно убедить. Поэтому, чаще всего противники подбирались так, что полемика с ними была не столько борьбой с их выводами, сколько пересмотром их аргументации. Неизменно автору приходилось указывать, что он борется с ними во имя их правды, во имя общей правды, что его

больше всего занимают не конечные тезисы их умствования, но их доказательства, пути, а не результаты их теоретического творчества, то содержание, которым заполняется голая формула их теории. Верно ли, что в языке стертое клише становится на место живого слова и что новая поэтическая мысль повелительно требует нового слова? Да, конечно, но это не значит, что это творчество нового может быть замещено дешевым сочинительством и беспардонной отвагой. Верно-ли, что точным изображением жизни не только не исчерпываются, но даже и не затрагиваются задачи искусства? Да, конечно: всякое искусство есть лишь мышление о действительности, и мышление при посредстве символов, все равно, реалистических или ирреальных. Но это не значит, что «быт умер», что Гоголь не реален, что художество должно искусственно сосредоточиться на измышлении внеземных форм, абстрактных сочетаний, мистико-несвязных повествований о том, чего не бывало не только в действительности, сущей или мыслимой, но и в душе самого автора. Всякая поэзия есть только намек,—конечно. Но намек на то, что в напряженном борении действительно чует вещая душа поэта, не обретя еще исчерпывающего выражения, а не на то, что не додумано. Всякое искусство есть более или менее стилизация—это вопрос степени,—но стилизация не есть стерилизация, ибо искусство есть чистая форма, но не пустая форма. Поэзия мо-

жет быть недоступна «здравому смыслу», может и должна быть неразложима в путях логического умствования: это несомненно. Но разумная бессмыслица ее форм должна быть выражением стихийной осмысленности ее содержания. Невозможно преувеличить значение формальных элементов в искусстве; но невозможно ни в эстетической теории, ни в художественной практике подменять их бесшабашным превознесением точное определение их веса, их роли, их содержания.

Так в формы борьбы на два фронта неизбежно складывается то, что автор хочет внедрить в мысль читателя, начинающего думать об искусстве. Старую свою формулу он позволяет себе напомнить как некий эпиграф к этим очеркам об искусстве, как некое воплощение его тенденций: «творчество без традиции немыслимо, традиция без творчества бессмысленна». В этой борьбе за живую традицию, попираемую безоглядными и бессильными попытками творчества, за подлинное творчество, удушаемое опустошенной традицией и омертвевшим каноном, сосредоточен для автора весь смысл, весь замысел каждой его работы. Эта двойственность фронта, это оправдание противоположных тяготений не во имя вялого примирения и оппортунизма, но, наоборот, во имя твердого определения должного неотторжимо связаны с основными свойствами того пути, который представляется автору наиболее плодотворным в изучении и оценке явлений духовной жизни.

Определяя позицию автора, критики различных теоретических лагерей, в общем достаточно благожелательные и внимательные, неизменно сходились в том, что без враждебного отвержения, все-таки относили его к разряду инако-мыслящих. «Аполлон» охотно называл его «реалистом», общественники именовали его эстетом. Было-бы при этом естественно, чтобы эти единомышленные противники видели в нем врага своего направления; но не было и этого: наоборот, при всей определенности этих характеристик, автор обычно представлялся приемлемым для тех и других. Казалось-бы, никак не возможно называть исключительным поборником реализма писателя, который не раз имел случай высказать, что реализм есть не вековечный закон искусства, не высшее и разумнейшее его достижение, как полагали у нас, а один из художественных стилей, самая отчетливость которых ощутима лишь в моментах перехода, преходящий, равноправный, обновляемый и лишь в этом смысле вечный. Едва ли кличка эстета подходит к теоретику, для которого восторги «перед святыней красоты» были неизменно не высшей точкой, но лишь исходной точкой живого отношения к произведению искусства, который при этом в тенденции общественной, моральной, политической видит одну из законных и часто благодетельных предпосылок художественного творчества. Так или иначе, определяя автора как чужого, его охотно привлекали в свои

ряды; чувствовали, что с этим несогласным можно и нужно сговориться, что его точка зрения не безразлична и для тех, кто раз навсегда утвердился в других, и достаточно определенных, взглядах.

В этой точке зрения, быть может, все дело; автор решился бы определить, ее как историческую. В противоположность статике эстетизма и статике реализма она динамична. Догмату она противополагает не другой догмат, а исследование путей. И так как современный эстетизм, равно как современный реализм, давно отошли от первичной элементарности, то естественно их тяготение к той сложности, которую несет с собой исторический подход к вопросам. Понять произведение в акте его созидания и живую форму его, как становление, понять жизнь слова и художественного явления, как его пересоздание, понять самое художество в его индивидуальном или коллективном завершении, как вековечное движение,—таков единственный путь в недра художественного произведения, путь к углубленному наслаждению созданным, путь к углубленному пониманию создавания.

Два момента, намеченные здесь, их существо, их взаимоотношение должны стать средоточием исследования: художник и масса, творчество и традиция. Творчество индивидуально, традиция коллективна, творчество выражает личный характер, традиция воплощает общий стиль, творчество есть новое сочетание хранимых в традиции форм, традиция есть ка-

питал унаследованных условностей, живое наследие всего предшествующего творчества. Это взаимоотношение между личным почином и групповой обусловленностью создания среди всех областей человеческого творчества находит наиболее отчетливое выражение в жизни языка. На изучении языка особенно ясно, что познание его путей, как познание путей искусства, нравов, быта, религий, не может быть ничем иным, как определением этого взаимоотношения между творящей личностью и вмещающей ее творчество группой. Эта точка зрения, являясь инобытием исторической, также лежит в основе предлагаемых очерков. В каких борениях и для каких целей из подвижной массы возможностей, лежащих в общем языке, рождается напряжением личного творчества новое слово, как отдельный творческий акт преобразуется в понимании множества, как традиция оживляется творчеством, как творчество смыкается в традицию, как на почве этого взаимодействия рисуется дальнейшая жизнь искусства—таковы некоторые вопросы, в размышление о которых вводят эти очерки.

Технические стороны поэтического создания стали в последние десятилетия с особенной силой занимать внимание исследователей; изучение всех элементов как формальных представляется важнейшим и, быть может, единственным способом постижения путей творчества. Тому, кто видит в художественном создании

исключительно форму, для кого, при этом, в том, что называется формой нет ничего, что-бы не было содержанием, это направление, конечно, представляется единственно плодотворным. Независимо от общей, законной в своих метафизических заданиях эстетики сверху, построения которой не нуждаются в постижении путей творчества, в его психологии, в его технике, мысль исследователей занята изучением структуры поэтического произведения, уяснением его выразительных стихий, вопросами его происхождения и т. п. Изучение пластических искусств и музыки, самое занятие которыми предполагает предварительное усвоение специальной техники, давно представляется немыслимым вне углубления в эту технику. Изучение поэзии лишь с недавнего времени становится на этот путь. История искусств уже излагается, как история стилей; история поэтической литературы еще очень далека от этой конечной цели. Кое-что, конечно, делалось всегда, делалось и в старой риторике и стилистике, и в той старой критике, которая, занимаясь эстетическими оценками и публицистическим руководительством, иногда по необходимости затрагивала вопросы формы. Но очередными вопросы эти стали лишь в последние десятилетия; вслед за французами, всегда находившими самодовлеющий интерес в поэтической форме, и англичанами, применившими к изучению ее свои методы, исследование ее углубили и теоретически обосновали немцы. Простейшие элементы поэтической выразi-

тельности, архитектура и микроструктура художественного произведения, строение стиха, ритм художественной прозы, значительность звуковых стихий в технике поэтического создания, все это, раньше затрагивавшееся мимоходом, теперь получило надлежащее место в системе и занимает мысль десятков исследователей, а работы Т. А. Мейера и П. Эрнста о сути поэтической формы, Сиверса и Сарана по стихосложению, Эльстера и Р. Мейера по стилистике, равно как ряд общих обзоров поэтики дают теоретическое обоснование этим новым стремлениям. Они дошли и до России, наука которой в этой области в течении ряда десятилетий гордится могучими, хоть и фрагментарными созданиями Потебни и Александра Веселовского.

Новые русские работы в этом направлении еще проникнуты естественной реакцией против исключительно «идейного» подхода русской критики к художественному созданию; здесь обычны и эксцессы незрелости, и недостаточная отчетливость мысли, и отвага, столь же безоглядная, сколь бесполезная, и открытия весьма открытых—на Западе, не на Востоке—Америк; но здесь есть уже ценные начинания, ценные группировки молодых сил, тем более важные, что в современной университеской аудитории они находили подчас сочувствие, но не нашли руководительства; и в общем тот, кто в течении десятилетий искал в русском обществе интереса к вопросам поэтической техники и художе-

ственной речи, может лишь радоваться этому устремлению научной молодежи к самостоятельному исследованию поэтической формы. Когда-то могло казаться, что это изучение в лучшем случае не должно выходить за пределы мастерской художника и кабинета узкого специалиста по стилистике, истории текстов, лингвистике. Теперь совершенно очевидно, что новая поэтика—независимо от самодовлеющего научного интереса—есть одна из самых общеобразовательных наук, при широкой постановке вбирающая так много разнообразного поучительнейшего материала, что в этом отношении с нею едва ли может сравниться какая либо из наук, на совокупности которых должна быть основана система общего образования. Об этом общем образовании, о живом общении с теми, кто хочет учиться, кто учится думать, не отрывалось сосредоточенное внимание автора, когда он излагал свои и чужие мысли в возможно возбуждающей форме. Этим новым читателям он посвящает свои очерки.

СПБ. 31 августа 1921 г.

МУКИ СЛОВА.

Памяти Пушкина.

Нет на свете мук сильнее муки слова;
Тщетно с уст порой безумный рвется крик,
Тщетно душу сжечь любовь порой готова:
Холоден и жалок нищий наш язык.

Эпиграф напомнил читателю знакомое стихотворение, из которого взяты слова, стоящие в заголовке, и указал на их значение. Мы хотим, в самом деле, поговорить о муках слова,—не столько о самом «*страдании*, что мысль не пошла в слова», как говорит Достоевский, сколько о том, что его вызывает. В какой степени обще это сознание неполной пригодности слова для выражения мысли, не есть ли оно тягостный удел немногих исключений, в какой степени оно важно и правильно? От чего зависит оно? Одно ли слово страдает этим недостатком, или он присущ и другим способам внешнего выражения духовного содержания? Имеем ли мы здесь дело с одной недостаточностью формы для воплощения готовой мысли—или невозможность найти подходящую форму бросает

некоторый свет и на состояние содержания? Таковы некоторые из сомнений, необходимо встречающихся всякому, кто когда нибудь задумывался над вопросом об отношении слова к мысли. Рассеянные замечания об этом предмете встречаются за последние годы довольно часто, хотя редко идут далее указаний на факт. Между тем лирические признания в «муке слова» просто переполняют литературу нашего века; их встречаешь не только у певцов неуловимых ощущений: даже Писемский жалуется на грубость слова для выражения мысли — дальше уж, пожалуй, идти некуда. К тому же не трудно видеть размеры теоретического интереса, представляемого этим явлением; оно — в центре самых разнообразных вопросовъ, к которым и можно придти, идя от него по разным направлениям. Рядом вопросов—если не по форме, то по содержанию — будут по преимуществу и эти заметки. Быть может, они вызовут новые вопросы теоретиков и наведут на новые признания художников слова; этим исчерпывается их цель.

I.

Памяти великого поэта посвящаются эти замечания об одном из важнейших вопросов искусства, которому он отдал жизнь. Легенда о сверхъестественной легкости, с которой Пушкин владел формой, падает с успехами изучения его подготовительных ра-

бот и подлинных рукописей. Над видеть эти листки, сплошь исчерканные исправлениями, чтобы понять, чем была для Пушкина точность выражения, и это — от лицейских стихотворений до конца дней. Пушкин владел формой, а не форма владела им, и именно поэтому он напряженно искал слова. Не тот владеет формой, кто легко находит подходящее выражение, но тот, кто знает ему цену и не может с легким сердцем обойтись без него. Мы привыкли судить по результатам работы, потому что от нас скрыт ее процесс и потому смешиваем совершенство формы с ее доступностью поэту. И Пушкин знал муки слова; он прямо говорил об этом Смирновой, и в этом можно ей поверить. Но эти муки заглушались бурным потоком вдохновения, вечно кипевшего в Пушкине, и настоятельной потребностью сказать хоть без оттенков то многое и важное, что он считал необходимым.

Wenn einem Ernst ist was zu sagen,
Ist's nöthig Worten nachzujagen?

Поэт, яростными сарказмами боровшийся за свою творческую свободу с чернью — чернью салонов, а не улиц, ибо не к простому народу пристали эпитеты «хладный и надменный», — и не думал посвящать эту свободу беспредметному лирическому восторгу: достаточно веским доказательством служат произведения Пушкина. Не «звуков сладких и молитв» искал он для изображения в прошлом и настоящем родного на-

рода: «житейские треволнения» были его жизненной стихией; он требовал сана жреца — и делал черную работу. В этой черной работе без сибаритства рефлексии, без искания неуловимых нюансов, не до погони за идеально точным словом. «Гамлет Баратынский» мог скорбеть о том, что «внутренней своей во веки ты не передашь земному звуку». Пушкин не застывал в этом раздумьи. Он говорил «ты сам свой высший суд», но ценил и иное суждение: «я всегда читал с особенным вниманием критики, коим подавал повод... Похвалы трогали меня... Смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего противника» и т. д. («Критические заметки»). В минуты тягостного разочарования он провозглашал:

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил,
Не ждал за чувства воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт!

Но чаще он знал и предпочитал иное блаженство—блаженство сочувствия и понимания, блаженство единения с родным народом, блаженство сознания своих заслуг. От оды «Памятник» во веки веков будет отправляться всякая оценка личности поэта, не говоря о его деятельности, каждая характеристика которой будет наполнять «Памятник» новой правдой. И чем яснее будет для нас наше прошлое, тем ярче будет светить в нем фигура Пушкина. Она уже при-

нимает легендарные размеры—и в добрый час: благо народу, в сознании которого героями становятся не только видные политические деятели и храбрые полководцы, но и великие поэты.

Вдохновение захватывало Пушкина, и первый эскиз он набрасывал легко и смело:

И мысли легкие волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута—и стихи свободно потекут.

Этот творческий восторг пока неясен и беспредметен:

Громада двинулась и рассекает волны.
Плывет... *Куда-же нам плыть?*

И вот—первый набросок, бурный, вдохновенный и смутный; он не удовлетворяет поэта, так точно отграничившего «восторг» от «вдохновения», основанного на труде,—и начинается та трудная, томительная работа отделки, живыми свидетелями которой остались его рукописи. Едва ли лишена некоторой насмешки одна «критическая заметка»: «Один из наших поэтов говорил гордо: пускай в стихах моих найдется бессмыслица, за то уж прозы не найдется». Не найдется прозы и у Пушкина, но не найдется и бессмыслицы, хотя он тут же прибавляет, что и «Байрон не мог объяснить некоторые свои стихи». Но как он смотрел на роль выражения и характер этой

бессмыслицы, видно из его дальнейших слов: «есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами, другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения». Вот прямое свидетельство поэта о муке слова и уже попытка объяснить ее. За ним следуют другие.

Нужно ли приводить примеры жалоб на недостаточность слова? Их так много, и они так похожи друг на друга. Если мы отметим некоторые из них, то лишь для того, чтобы показать их ближе; исчерпать этот материал немыслимо, да и не к чему. Чаще всего мы встречаем их в художественной лирике, но и вне ее, в научной прозе, в рассказе, в отвлеченном рассуждении, везде, вплоть до самых низов, до слабого биения человеческой мысли мы встретим этот вечный стон: мысль не идет в слова, за пределами слова остается еще нечто, иногда самое важное, что человеку надо сказать, и—невыразимое.

Wir suchen die Dinge zu benennen
Und glauben am Namen sie zu kennen.
Wer tiefer sieht, gesteht es frei:
Es bleibt was Anonymes dabei.

Не рассчитывая исчерпать материалы, которые могли бы служить исходной точкой при обсуждении этих явлений, мы постараемся по возможности не выходить за пределы русской литературы—примеры

из русских поэтов и ближе нам, и понятнее, и в то же время достаточно интересны.

Особенно ярки и часты рассуждения о невыразимости у тех наших писателей, которые испытали на себе влияние шеллингианства. Видя в бессознательной интуиции источник мышления о мире, система трансцедентального идеализма естественным образом должна была столкнуться с вопросом о выражении в слове результатов этого неясного познания; слово не могло удовлетворить тех, кого не удовлетворяло логическое, прозаическое мышление и кто видел последнее, высшее слово философии—в искусстве. И, действительно, вся система нашего шеллингианства проникнута мыслью о невыразимом. Красноречивейшее свидетельство этого—«Русские ночи» Одоевского, где вопрос о несовпадении слова и мысли—основной мотив всех рассуждений и рассказов этой оригинальной кучки фантазеров и мыслителей, собирающихся вокруг своего Фауста. Мысль и выражение—это два соперника, вечно борющиеся между собой; если человек и может решить какой либо вопрос, то никогда не может верно перевести его на обыкновенный язык; слова похожи на морскую зрительную трубу, которая колеблется в руках у стоящего на палубе; в этой трубе есть для глаза некоторое ограниченное поле, но на этом поле предметы меняются беспрестанно, — слова наши еще хуже подзорной трубы — «не на что и опереть их; мысли скользят

под фокусом слова; мыслитель сказал одно,—для слушателя выходит другое; мыслитель избирает лучшее слово для той же мысли, силится приковать слово к значению той же мысли нитями других слов,—а вы, господа, думаете, что он переменил и самую мысль». Герои «Русских ночей»: человек, который, «преследуя с жаром свои выкладки, нашел в конце своих силлогизмов нечто такое, что ускользает от цифр и уравнений, чего нельзя передать другим, что понимается одним инстинктом сердца»; учитель Баха, Альбрехт, говорящий таинственными иносказаниями, которые не передают мыслей, но возбуждают чувства; безумный Бетховен, умирающий в бессильном порыве выразить невыразимое.

Около того же времени, когда появились «Русские ночи», Киреевский защищает права «гиперлогического» познания. По его мнению, «слово не только не в силах охватить содержание идеи, но оно, в сущности, убивает жизненную силу идеи. Мысль и чувство тогда только могущественны, пока они не вполне высказаны. Раз они совершенно уяснились для разума и нашли выражение в слове,—они превратились в цветок, изображенный на бумаге: он не ростет и не пахнет. Так и совершенно изъясненная мысль утрачивает свою власть над душой человека. Она родится втайне и воспитывается молчанием».

Поэтическое выражение этой идее дал современник и единомышленник Киреевского, Тютчев, в «Silentium»:

...Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи.

Едва ли когда либо идея невыразимости мысли была выражена в более обнаженной форме; доводя эту идею до абсурда, поэт как бы говорит между строк: чем грубее, чем неправдоподобнее я выражу свою мысль, тем лучше —будет яснее, до какой степени она невыразима в своих тонких деталях. Пантеизму Тютчева сродни эта переоценка «неясного познания», результаты которого не только не поддаются словам, но даже как будто боятся их.

Лишь жить в самом себе умей:
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их заглушит наружный шум,
Дневные ослепят лучи:
Внимай их пенью и молчи!

Эта поэтическая «агорафобия» кажется на первый взгляд довольно далекой от муки слова. Как легко решался бы вопрос, если бы можно было молчать. До молчания, однако, не дошел никто из тех, которые сознавали, что «мысль изреченная»—не вся правда. Наоборот, и «признания» писателей, и то немногое, что мы знаем о процессе их работы—подавляющая

масса указаний на вечное, неустанное искание слова—единственного слова, в которое может воплотиться их подлинная мысль.

Неопытные ставили точку над і и прямо—хотя бы для примера—пытались наметить, *чего* именно не могут выразить, как бы забывая, что этим ослабляется самое впечатление невыразимости, которое они хотят произвести:

Радуга цветов, разлитая в природе,
Звуки стройной песни, стихшей на струнах,
Боль за идеал и слезы о свободе,—
Как их передать в обыденных словах?

Юноша-Лермонтов тоже пытался наметить недостаточность слова в чертах определенных и грубоватых—позже на их место в его поэзии стали очертания бесконечно тонкие и более выразительные.

Холодной буквой трудно объяснить
Боренье дум. Нет звуков у людей
Довольно сильных, чтоб изобразить
Желание блаженства. Пыл страстей
Возвышенных я чувствую; но слов
Не нахожу, и в этот миг готов
Пожертвовать собой, чтоб как нибудь
Хоть тень их перелить в другую грудь.

Эта мысль не оставляет поэта,—наоборот, она крепнет и усложняется в нем. Через несколько лет после приведенного стихотворения он возвращается к ней в французском письме к М. А. Лопухиной:

«Право, следовало бы, когда пишешь, ставить ноты над словами, а то теперь читать письмо—то же, что глядеть на портрет: нет ни жизни, ни движения; выражение неподвижной мысли; что-то отзывающееся смертью». И эта борьба с выражением выливается, наконец, в мучительный сарказм:

Случится-ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе, давно безмолвной,
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный—
Не вслушивайся в них, не предавайся им,
Набрось на них покров забвенья!
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

Это глубокое и выстраданное сознание всей трудности найти выражение своей мысли особенно хорошо оттеняется—в эпиграфе к этому стихотворению—патетическим презрением к тем, кому легко дается слово, потому что в нем нет мысли:

Les marchands de pathos et les faiseurs d'emphase
Et tous les baladins, qui dansent sur la phrase...

И до Лермонтова—Батюшков, Баратынский—и после него—чуть не все наши лирики останавливались на этом мотиве; здесь и Алексей Толстой, и Фет, и Голенищев-Кутузов, и Мережковский, и так далее вплоть до Льдова и Аполлона Коринфского и других, которые совершенно напрасно жалуются на муку слова, потому что им попросту нечего сказать:

...Aber was die Herren wollten,
Ward mir niemals ganz bekannt.
Wenn sie wüssten, was sie sollten
Wär'es auch wohl bald genannt.

Алексей Толстой охотнее останавливался на иных узах, гнетущих поэта. Вдохновляясь идеей свободы поэтической мысли, как и всякой другой мысли, он часто говорил о том внешнем гнете, который он, «двух станов не боец, а только гость случайный», в своем двусмысленном положении свободомыслящего царедворца испытывал особенно часто. Мыслью об этом внешнем гнете, связывающем свободу вдохновения, проникнут весь «Иоанн Дамаскин»; она же удачно выражена в стихотворениях: «Есть много звуков в сердца глубине», «Когда природа вся» и т. д.

Но и у А. Толстого не всякое настроение находило внешнее выражение, и он знал «две думы»— одну сознательную, которую «разум сможет окинуть, сможет слово высказать», другую—неясную, «что ни высказать, ни вымерить, ни обнять умом, ни окинути».

Промелькнет она без образа,
Вспыхнет дальнею зарницею,
Озарит на миг душу темную,
Много вспомнится забытого,
Много смутного, непонятного
В миг тот ясно сердцу скажется.
А рванешься за нею, погонишься—
Только очи ее и видели,
Только сердце ее и чуяло!

Не поймать на лету ветра буйного,
Тень от облака летучего
Не прибить гвоздем ко сырой земле.

Это состояние неполного вдохновения, когда поэт уже трепещет в творческом охвате какого-то нового, ищущего формулы чувства, но еще не в силах найти ему словесное выражение, было не раз предметом лирических признаний поэтов:

В усердных поисках все кажется: вот-вот
Приемлет тайна лик знакомый,
Но сердца бедного кончается полет
Одной бессильною истомой...

Мы как-бы присутствуем при ритмическом биении мысли. Сперва—рой впечатлений, неясных, бесформенных,

Как мошки зарею,
Крылатые звуки толпятся.
С любимой мечтою
Не хочется сердцу расстаться.

Еще мгновение—и они отлетят: их надо закрепить в слове, но желанного слова нет: старое—бедно, холодно, грубо, новое не создается—и сложное ощущение, не связанное с определенным образом, бледнеет:

...Цвет вдохновенья
Печален средь будничных терний,
Былое стремленье
Далеко, как отблеск вечерний.

Тускнеет мысль, и творческое переживание, только что всецело владевшее поэтом, грозит покинуть его.

Но память былого
Все крадется в сердце тревожно.

Волна вдохновения прихлынула обратно, мысль становится яснее, определеннее: вот-вот воплотится в желанное слово; поэт как будто уже

Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах.

Но это—лишь обманчивый миг; «темный бред души» так и не уяснился для поэта, так и не переступил порога сознания, оставшись за ним; удрученному поэту кажется, что иные способы выражения могли-бы передать его погибшую мысль—и у него вырывается крик отчаяния:

О, если-б без слова
Сказаться душой было можно!

И вот—пред читателем произведение поэта. Он думает, что здесь, на вершинах лирического вдохновения, он войдет в сокровенные глубины поэтической мысли,—но нет, поэт уже отрекся от своего создания:

О, мои песни, как вы стали далеки
На страницах книги от сердца, создавшего вас.

И Сюлли-Прюдом, поэт-мыслитель по преимуще-

ству, во главе своего стихотворного сборника помещает такое поэтическое обращение—«К читателю»:

«Я передал вам мое стихотворение—и оно стало чуждо моему сердцу: лучшее осталось во мне—моих истинных стихов не будут читать никогда. Как вокруг цветов порхают белые бабочки, так вокруг дорогих мне мыслей толпится рой трепещущих стихов. Едва коснулась их рука,—они вспорхнули и умчались, оставив по себе лишь легкий след своих крылышек, хрупких и робких. Я не съумею схватить их, не стирая их нежной окраски: наколоть их попарно на булавки—значит убить их. Так наши души полны стихов, слышных лишь нам и неведомых другим; вы так и не видите этих мотыльков—вам видны лишь наши пальцы, окрашенные их цветною пылью».

Таковы признания поэтов и мыслителей—тех вершин человечества, которым, в самом деле, даровано чудное умение «шепнуть о том, пред чем язык немеет». Они исполняют свое высокое призвание в неистребимом, мучительном сознании, что все, бывшее истиной в их мысли, перестает быть таковою, переливпись в слово. Великий поэт, бывший замечательным ученым, не раз останавливался на этом трагическом противоречии. «Вещь собственно простая,—говорил он не задолго до смерти верному Эккерману,—все языки возникли из окружающих человека потребностей, его занятий и вообще из человеческих ощущений и воззрений. Когда выдающийся

мыслитель при признании таинственных явлений и законов природы доходит до предощущения и проникновения, то готовый язык, созданный до него, не дозволяет ему выразить эти отношения, столь чуждые повседневным человеческим делам. Для точного выражения своих необычных впечатлений ему потребовался бы язык духов. Но такого языка нет,—и вот, формулируя никем еще не подмеченные отношения в природе, он вынужден пользоваться повседневными выражениями, для чего он должен окарнать свое воззрение, видоизменить, а то и просто извратить его». Это объяснение наполняет содержанием мрачный афоризм Тютчева.

Гете говорил с Эккерманом о мыслителях, о тех, кому недостатки языка мешают выразить нечто действительно новое. Однако, слова ищет всякий, кто думает,—в каких-бы сферах ни вращалась его мысль,—ищет старик, ищет ребенок. Но ребенок находит его сравнительно легко—в готовом капитале слов окружающих; круг идей его не велик, и для тех повседневных понятий, которым он ищет выражения, названия есть; он находит в языке готовые слова, существование которых было им, так сказать, предвидено, подобно тому как—по удачному сравнению, охотно повторяемому филологами—астроном-наблюдатель открывает на небе планету в том именно месте, где ей, по вычислениям, следовало быть. Не то со взрослым, когда ему приходится выйти за пределы

повседневного обихода; и не только на высотах человеческого гения, но и в тех недрах, где с болезненной слабостью бьются бледные начатки сознания — и там, подчас с особенной силой слышны стоны о том, что мысль не идет в слова. Иначе и быть не может: вся трагедия смутного познания в том, что оно не может быть выражено в словесной форме. Литературные примеры не редки и между ними есть чрезвычайно яркие. Оставляя в стороне—в виду их общеизвестности—героев Достоевского—Кириллова, Шатова, Подростка и даже князя Мышкина («идиота»), с языка которого так часто срывается томительная жалоба: «у меня слова другие, а не соответственные мысли, а это унижение для этих мыслей»,—напомним одну удивительную фигуру у Успенского—фигуру эпизодическую, но весьма выразительную. Это ходок в «Наблюдениях одного лентяя». «Глаза у него были бледно серые, как будто без зрачков, и производили впечатление человека, помешанного на какой-то мысли, которая непрестанно удручает мозг». Сцена, где несчастный, не находя слов для выражения огромной мысли, владеющей им, бессильно терзается и уходит молиться угоднику, «чтобы Бог дал понятие», оставляет невыразимо тягостное ощущение. И однако, по существу, то, что переживает этот бедный пришибленный ум, ничем не разнится от такой-же «муки слова» в поэте или мыслителе. Он и говорит почти теми-же словами: «я-бы тебе, друг ты мой, сказал,

вот как, эстолького вот не утаил бы,—да языка-то нету у нашего брата... Вот что я скажу! Будто как по мыслям-то и выходит, а с языка-то не слезает. То-то и горе-то наше дурацкое». По временам мрак сменяется мимолетными светлыми промежутками; мысль уясняется для несчастного, и ему— как поэту— «кажется, вот-вот приемлет тайна лик знакомый». Он приступает к ее объяснению:

— «Ежели я, к примеру, пойду в землю, потому я из земли вышел, из земли. Ежели я пойду в землю, например, обратно; каким-же, стало быть, родом можно с меня брать выкупные за землю?

— А-а!—радостно произнесли мы.

— Погоди! Тут надо еще бы слово... Видите, господа, как надо-то.

Ходок поднялся и стал посреди комнаты, приготовляясь отложить на руке еще один палец.

— Тут самого-то настоящего-то еще нисколько не сказано. А вот как надо: почему, например...—Но здесь он остановился и живо произнес:—душу кто тебе дал?

— Бог.

— Верно! Хорошо! Теперь гляди сюда...

Мы было приготовились «глядеть»; но ходок снова запнулся, потерял энергию и, ударив руками о бедра, почти в отчаянии воскликнул:

— Нет! Ничего не сделаешь! Все не туды.. Ах, Боже мой! Да тут, я тебе скажу, нешто столько!

Тут надо говорить вона откудова! Тут о душе-то надо—эво сколько! Нету, нету!»

Мы начали Пушкиным и дошли до человека, чуть не переступившего границу болезненного слабоумия. Это указывает на высоту интересующего нас явления; характерно, что нам не пришлось отметить ни особого разнообразия форм, ни особенно глубоких попыток проникнуть в суть его. Эти попытки, как и следовало ожидать, принадлежат не поэтам, а языковедам; их замечания о «муке слова» немногочисленны и разрозненны, но достаточно объясняют смысл и причины явления. С особым вниманием останавливалась на нем—вслед за своим основателем—школа Гумбольдта: в Германии Лацарус, посвятивший вопросу о «совпадении языка и духа и понимании» целую главу своей книги о языке; у нас Потебня, говоривший об этом между прочим, но с обычной глубиной и тонкостью.

II.

Из сознания невыразимости мысли выростает идея одиночества человека. «Мы живем в пустыне—никто никого не понимает»,—говорит Флобер, тот самый Флобер, для которого, слово это—«вальцы, растягивающие чувства» или «разбитый котел, на котором мы барабаним мелодии, пригодные для медвежьей пляски, тогда как нам хотелось-бы разжалобить ими

звезды». В глубине человеческого существа, несмотря на страстное и искреннее желание передать все другому, близкому, остается нечто для него непонятное; «язык нам дан для того, чтобы скрывать свои мысли» не только потому, что мы злоупотребляем даром слова, но и потому, что он злоупотребляет нами, и из средства сообщения делается источником *недоразумения* (превосходное слово, какого, кажется, нет в других языках), то есть неполного разумения, которое подчас хуже решительного непонимания.

Чужое сердце—мир чужой,—
И нет к нему пути!
В него и любящей душой
Не можем мы войти

В чем причины и где пределы этого непонимания?

В своих скитаниях Гулливер набрел на немое царство, где люди вместо того, чтобы называть предметы, передавали друг другу из рук в руки знаки этих предметов. В этом сказочном примере исследователь роли языка видит диаметральную противоположность тому процессу понимания, который имеет место на самом деле. Люди ничего друг другу не передают—они лишь вызывают деятельность мысли в другом—«дотрагиваются до той же клавиши духовного инструмента собеседника». Мысль есть процесс, и потому метафорические разговоры о ее передаче, ее сообщении надо и принимать в смысле иносказательном; не иносказате-

лен—сравнительно—будет лишь термин возбуждение. Подобно брожению или заразительной болезни, мысль «передается» лишь в том смысле, что служит причиной аналогичного, сходного процесса.

И подобно тому, как болезнь зараженного может—в сущности, должна—иметь иное течение и иные—в известных пределах—формы, так и мысль, переданная словом, имеет в слушателе не тот вид, что в говорящем. Отсюда—непонимание. Глупый анекдот о том, как доктор велел бабе поставить горчичник на лопатку, а она прилепила его к железной лопатке, дает пример наиболее грубой формы непонимания, вызванного словом. Лопатка—омоним, то есть имеет два совершенно различных значения. Но если мы будем наблюдать всякое слово не на страницах словаря, а в живой речи, мы увидим, как часто оно имеет для говорящего одно значение, а для слушателя другое. И если мы вдумаемся в сущность слова и речи, мы увидим, что иначе и быть не может. Определенность значения слова есть нечто устойчивое лишь в известных пределах: окончательно определяется оно лишь в недрах души человека. Слово—точно сосуд, можно налить в него вино, масло, ртуть—все примет одну и ту же форму, но все будет по существу различно. Никто, произнося слово, не думает при этом точь в точь того, что может думать другой: таково основание знаменитого положения основателя философского языкознания—«всякое пони-

мание есть в то же время всегда непонимание, всякое согласие в мыслях и чувствах есть также несогласие» (Гумбольт, Ueber die Verschiedenheit etc. § 9, p. 78).

Сравним два содержания слова *учитель*: для ребенка, который в первый раз узнал от старших детей, что это такое, и для взрослого человека. Для ребенка— это сердитый Иван Петрович с черной бородкой и в сером сюртуке, который приходит каждое утро и которого брат Митя боится: больше ничего. Для него слово учитель—такой-же знак определенного предмета, какой передавали из рук в руки немые Гулливера. Когда ребенок узнает, что веселый старичек, который так смешил детей, когда они были в гостях,— тоже учитель, он удивляется, и лишь после некоторого усилия мысли, эти два разнообразных представления примиряются в одном названии. Но вот он вырос—и в слове учитель для него сгустилась необозримая масса воспоминаний, знаний, впечатлений, мыслей, метафорических образов. Одно слово, оставаясь все тем же с точки зрения звука и общего отношения к предмету, прошло долгий путь усложнения, развиваясь вместе с человеком. Понятия моральные, научные, религиозные, социологические, педагогические наполнили содержанием слово; целая жизнь прошла в обогащении его значения. Что из всего этого приходит в движение и выступает на первый план в сознании человека, когда он произносит это слово, известно его собеседнику или читателю

только до некоторой степени. Чужая душа, в самом деле, потемки, и слово, имея возможность превратить их в бледные сумерки, бессильно пролить в них полный свет. Скажут, — наука, делая из ходячего слова термин, как бы сообщает ему некоторую определенность значения; но это относится разве лишь к естественным и математическим наукам; общественные же науки в их теперешнем состоянии не доросли еще до установления терминологии — их термины слишком употребительны в повседневной речи, чтобы иметь одно, раз навсегда принятое значение. Когда два человека говорят о жидком воздухе или о рентгеновских лучах, можно быть, заранее уверенным, что слова эти не явятся причиной того взаимного непонимания, какое так легко вызвали-бы слова: нация, религия, красота, и даже более конкретные—убийство, протестантство, Петр Великий, «Отцы и дети». И не только в таких сложных понятиях: значение слов, означающих самые элементарные ощущения, относительно до крайности. В народе пресную воду часто называют сладкой,—очевидно, лишь потому, что она не соленая и не горькая; для общего капитала народной речи с его точностью и определительностью такой прием — исключение; но в ощущениях отдельного человека все относительно, и потому он разве по исключению сойдется с другим в тонком различении смежных представлений, для которых в языке имеется два-три синонима, а подчас всего одно слово.

И, разумеется, чем понятия сложнее, тем это делается труднее. В понятиях, обозначенных двумя разными людьми одним и тем-же словом, как в двух пересекающихся кругах есть область общая; но за пределами ее остается еще так много неопределимо различного, что о полном понимании не может быть и речи. Смысл слов говорящего создается слушателем; он «понимает» не только то, что ему, в самом деле, понятно, но и то, что ему не понятно—понимает по своему, нередко доводя этим своеобразным пониманием пишущего или говорящего до полного отчаяния, до афоризмов вроде «*spricht* die Seele, so spricht die *Seele* nicht mehr», «никто никого не понимает» и т. д.

Между тем пределы этого непонимания совсем не так уж широки и неопределенны. Нельзя утверждать, что слова имеют одинаковое, покрывающее и исчерпывающее индивидуальность отдельного предмета значение, вполне тождественное для слушающего и говорящего, но они все-таки указывают на *этот* предмет, а не на другой. Можно согласиться с тем, что каждый человек, говоря *моя мать*, говорит до известной степени нечто иное, но не надо за этим забывать самого главного: того, что для всякого выражается именно этим словом, а не другим. Есть одно основное значение слова: та мысль, которую оно представляет в языке; оттенки значения отходят от него на известное расстояние,—но не дальше: подобно разма-

хам маятника они тяготеют к единому средоточию. Разные люди вложат во время разговора в одно слово разное конкретное содержание, но в течении беседы они съумеют выяснить собеседнику истинный смысл своей речи в той степени, в какой это необходимо для данного случая. Возможны и неизбежны недоразумения, но пределы их ограничены, и о каком-то полном непонимании не может быть и речи. Наоборот, только взаимное понимание—при всей его ограниченности — дает устойчивость нашей собственной умственной работе. Человек мыслит для себя, даже тогда, когда мыслит ради других; но он мыслит всегда при помощи других. Бессилие уединенной мысли— факт в высшей степени важный и упускаемый из виду при всяких рассуждениях о самодовлеющем творчестве — было вполне определенно охарактеризовано Потебней еще в начале шестидесятых годов. Коллективность есть основное условие деятельности мысли даже до сих пор, не говоря о первобытном человеке, который умеет мыслить только сообща. Келейная работа мысли есть явление позднейшее, предполагающее значительный запас опытности; без разговора, потом без переписки и, наконец, теперь без литературы она немыслима. «Без книг и без людей едва ли кто и теперь был бы способен к продолжительным и плодотворным усилиям ума; без размена слов человек при всевозможных внешних возбуждениях нравственно

засыпает, «не горит, а тлеет», как пасмурно и печально тлеющая головня. Если наоборот, в спорах и вообще в одушевленном разговоре, речь течет свободнее и приобретает стилистические достоинства, незаметные при уединенной мысли, которая есть та же речь, но только сокровенная, то это зависит от внутренних достоинств мысли, вызываемых словом, от совершенств апперцепции, от порождаемого словом убеждения, что *сказанное нами будет понято* и заслужит сочувствие».

Таково истинное положение вопроса о понимании. Мучительно для человека сознание, что его могут не понять, трудно искание слова, наименее способного вызвать недоразумение, но все же не боязнь быть непонятым есть истинный источник муки слова. Как ни съуживать границы понимания, как ни настаивать на его призрачности, — еще более призрачным окажется при внимательном исследовании взаимное непонимание. В грубой, упрощенной форме можно передать свою мысль другому — это главное, и это понимают все те, что жалуются на невыразимость. «Никто не говорил бы в обществе, если-бы люди сознавали, как часто их не понимают» — любопытное признание в устах Гете, разговоры которого сведены и изданы теперь в пяти солидных томах. Очевидно, то, что люди понимают, все-таки важнее того, что остается непонятным.

III.

Так как понимания добиться невозможно, то остается—молчать. Поэты и дают такой совет, но—продолжают творить и писать. Пушкин говорит «блажен, кто молча был поэт». Тютчев и Метерлинк посвящают целые произведения молчанию («Le silence» в «Le trésor des Humbles» последнего) и, несмотря на всю искренность этих гимнов молчанию, по прежнему радуют своих почитателей неиссякающим напряжением творчества. Почему они не умолкают и для кого они творят? Мы не войдем в подробности этого важного и сложного вопроса теории творчества; для наших целей достаточно оттенить, что творят во всех областях духовной производительности не только для других—и эта сторона творчества служит источником еще более тяжелой муки слова, чем чужое непонимание. Из многих отметим два-три поэтических признания.

Тебе, я знаю, не понять
Мою тоску, мою печаль;
И если-б мог—мне было-б жаль:
Воспоминанья тех минут
Во мне, со мной пускай умрут,—

говорит старому монаху умирающий Мцыри. Для кого-же он говорит?

...Верь моим словам
Иль не верь—мне все равно,—

кончает он исповедь. И, однако, он говорит, съедаемый внутренней необходимостью «душу рассказать», и у него прорывается признание:

Все лучше перед кем нибудь
Словами облегчить мне грудь.

Это двустишие весьма характерно для поэта, который оставил нам не одно сходное признание:

...и этот дикий бред
Преследовал мой разум много лет,
Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался—*стихами*.

Оригинальным и едва ли верным средством от душевного волнения покажутся, пожалуй, эти стихи тому, кто не знает, как многочисленны указания поэтов на такой же внутренний процесс. У Гете и Шиллера они были так часты и разнообразны, что стали общим местом: поэт ищет в творчестве освобождения от волнений, страданий, впечатлений, переживаемых им; воплощая смутные чувствования в слово, он проясняет их и освобождается от них.

«На случай, когда у мужа не хватает сил выносить дольше муки, природа даровала ему слезы и крики страдания,—говорит у Гете Тассо,—но мне дала она, сверх того, возможность выразить всю глубину моей скорби мелодией и речью: и там, где всякий человек в страдании умолкает, мне Бог дал силу высказать, как я страдаю».

С такой же силой испытал и передал это освобождение от аффектов путем творчества Баратынский:

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей.

Чувствовал это и Пушкин:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум;
Пишу,—и сердце не тоскует

Что же дает творчество этим людям? Попросту заглушает их боль, отвлекая внимание к другим интересам? Разумеется, нет—и это можно было бы подтвердить их же словами. Но мы возьмем подтверждение из совсем другой области—из «Хозяина и работника» Толстого.

«Петруха тоже видел, что ехать опасно, и ему было жутко, но он храбрился, притворяясь, что он ни крошечки не боится, и, кроме того, стишки о том, как «вихри снежные крутят» бодрили его тем, что совершенно выражали то, что происходило на дворе».

Сперва это кажется чем-то чрезвычайно странным и выдуманным. Мальчику надо ехать в страшную мя-

тель; он боится, но всплывшие в его памяти стихи, в которых нет ни слова успокоения, а лишь верное изображение того, что ему предстоит испытать, бодрят его. И однако, психологически это совершенно верно. Творчество—восприятия или создания, все равно—успокаивает нас потому, что объясняет нам наше состояние; давая выражение нашим чувствам, оно, так сказать, выводит их за пределы нашей личности; объективируя их, оно «отодвигает их в прошедшее». Стишки Пушкина «из Пульсона» бодрят Петруху не потому, чтобы они уменьшили понимание опасности, но потому, что они выясняют ему то, что делается в его душе. Дикарь выкрикивает слово, называющее или объясняющее новую для него вещь, культурный человек произносит это слово про себя—но оба равно жаждут объяснения, оба не могут молчать, а должны творить, мыслить, искать для нового явления нового слова. «Mihi ipsi scripsi» могут вслед за Ницше сказать все те, в чьих произведениях есть хоть крупица новой, им лично принадлежащей истины.

Охваченный ею, не может молчать,
Он раб ему чуждого духа.
Вожглась ему в грудь вдохновенья печать,
Неволей иль волей он должен вещать,
Что слышит подвластное ухо.

В своих глубинах вопрос о том, для кого, собственно, творит поэт, весьма сложен—столь же сложен, как вопрос о том, в какой степени он является твор-

цом: открывает он или изобретает. Додэ — свидетель достаточно в этом деле интересный—говорит: «сколько ни выделяйся и не возвышайся над толпой, пишешь в конце концов для толпы» и утверждает, что младшего Гонкура—вот уж на что старался о выделении из толпы—свело в могилу упорное невнимание публики. Всякому, конечно, как «смешному человеку» Достоевского, «тяжело одному знать истину», но сообщение ее—даже и по словам Додэ – *вторая* причина творчества (c'est *en fin de compte* pour la foule qu'on écrit). Если бы слово было только средством сообщения мысли, человек пользовался бы им, подчас смущаясь тем, что не может добиться полного понимания, но никогда не испытывал бы той подлинной муки, о которой так ярко свидетельствуют многочисленные признания, приведенные нами; а ведь число их легко удесятерить. Но слово есть прежде всего средство создания мысли. Язык не *придуман для того, чтобы* облегчить сношения между людьми, но *явился потому, что* был, и до сих пор остается, для человека средством объяснить себе самому мир явлений. Слово необходимо для самого говорящего; поэтому-то так тягостно его напрасное искание: именно напрасное,—потому что раз форма найдена, никто уже не жалуется на то, что ее трудно было найти—жалуются тогда, когда слово найти невозможно. Ибо отсутствие слова препятствует самой мысли достигнуть достаточной ясности. Вокруг этого вопроса—вечный спор.

Одни утверждают, что при полной ясности душевного состояния можно не найти слова для его выражения; другие говорят: что ясно понимается, то ясно излагается. Истина в стороне от этих крайностей; *полная* ясность есть понятие довольно-таки неопределенное и относительное. Несомненно, однако, что высшая ступень ясности создается именно словом. Напомним любопытные слова некрасовского Каютина («Три страны света») о русском крестьянине: «вот уж кажется, ты довольно сблизился с ним... ты думаешь, говорит он тебе всю подноготную... Погоди, она у него самого не ясна, а ты не настолько расположил его к себе и расшевелил, чтобы она у него выяснилась, облеклась в слово». Некрасов ставит рядом, чуть не отождествляя, *выяснилась и облеклась в слово,* и это признание будущего большого поэта было бы для нас весьма ценно даже в том случае, если бы с ним не сходились наши теоретические познания о том, что такое слово и какую роль оно играет в экономии мысли. Здесь не место излагать соответственные теории, но кой что необходимо и возможно наметить в самых общих чертах.

В повседневной речи и в литературе нередко приходится слышать, как для характеристики людей известного склада пользуются уподоблением их ума некоторому помещению, разделенному на отдельные клеточки. «У этого человека—говорит Гельфрейх в «Надежде Николаевне»—в голове все ящики и отде-

леньица: выдвинет один, достанет билетик, прочтет, что там написано, да так и действует. Представился ему вот этот случай. Видит падшая девушка. Ну, он сейчас себе в голову (а там у него все по алфавиту); достал, прочел: они не возвращаются никогда».

В различных формах этот упрек делают людям, которых называют узкими, ограниченными, односторонними. С точки зрения психологической такое уподобление имеет смысл: оно основано на существе мысли. Мыслить значит связывать отдельное явление с рядом других, уже обобщенных в сознании. Всякая голова разделена на «клеточки», о которых говорит Гельфрейх: всякое мышление совершается при посредстве готовых комплексов понятий, в состав которых входит всякое новое впечатление. Объяснение есть переход от познаваемого, неизвестного к известному, и достигнуть его можно только путем приобщения познаваемого к данным в сознании запасам известного, понятого, объясненного. Новое лишь постольку входит в сознание, поскольку вступает в соединение с той или иной группой представлений, поскольку покрывается какой-либо готовой категорией; до этого процесса оно остается за порогом сознания.

Этот процесс и совершается в нас, когда мы даем название новому явлению: мы не выдумываем для него нового названия—мы называем его готовым словом; мы переносим на него название того, что нам уже известно. Всякое слово имеет, так сказать, пред-

шествующее значение—и это, в сущности, знает всякий, но сознает лишь в особых случаях. Это знание и служит основой вопросов об этимологии слова, вопросов, что, *собственно,* значит просак, тупик, рожон, черезчур? Когда мы узнаем, что просак это, *собственно,* спутанные нити в канатном производстве, тупик—глухой переулок, рожон—заостренный кол, через-чур—через того чура (идола), которого ставили на меже,—мы останавливаемся на этом объяснении; между тем, мы могли бы идти дальше, спросить, *почему* глухой переулок получил название от слова тупой—и получив на это ответ, затем идти еще дальше, все назад—до того значения, на котором в данный момент останавливаются наши знания. Не для всех слов известно это «предшествующее значение»; в некоторых оно бросается в глаза: всякий знает, что *молокосос* первоначально значило сосущий молоко, *чугунка*—нечто сделанное из чугуна и т. д.; менее известно, что *бык* значит ревущий, *месяц*—измеритель, *мышь*—вор и т. д.; есть, наконец, слова, этимология которых совсем неизвестна. Но это не делает спорным основное положение: так называемых *собственных* слов в языке нет, значение всякого слова есть значение переносное, *всякое слово есть троп.* Что же представляет собой для мысли это предыдущее «собственное» значение слова? Чем послужило понятие воровства для человека, искавшего названия для маленького зверька, похищавшего у него еду?

Оно было группой представлений, к которой присоединился наиболее выдающийся признак нового явления. Человек искал объяснения; он спросил себя—что это такое?—и сказал: вор. Слово было найдено. Мы видим, какой путь проходит мысль, чтобы найти его: она разлагает, по мере возможности, новое явление, находит наиболее характерный, определяющий его признак и по этому признаку дает ему название.

Явление индивидуально, между тем получает название, принадлежащее целой группе. Медведь занимается не только тем, что ест мед, и мед едят не только медведи, но медведь значит едящий мед. Теперь это слово сидит в нас со всеми признаками живого явления, и мы забыли о том признаке медведя, который казался наиболее любопытным первоначальной мысли. Надо было остановиться на этом признаке, выбрать его из ряда других и им обозначить явление. Изобретатель его, несомненно, искал этого слова тем же путем и с тем же напряжением, что и новый поэт, жаждущий «сказаться без слова». Самое трудное здесь то, что явление, входя в состав тех или иных групп представлений, теряет что нибудь из своей живой оригинальности. Это мучительно для человека: ему нужно для нового явления новое слово; иначе то, что он скажет, будет непроизвольная ложь, с которой он бороться не в силах. Если в данный момент в сознании не будет подходящей для нового явления категории — потому, например, что она отте-

снена на дальний план другими, более сильными, или потому, что сознание вообще бедно категориями—явление пройдет бесследно или же войдет в иную, непригодную для него группу представлений, потеряв при этом всю суть своей индивидуальности: если у нас нет слова для новой мысли, и мы не в силах найти его, она исчезнет для нас или получит извращающее ее выражение. Если в сознании для различения известных явлений есть только две категории—*люди дурные* и *люди хорошие*, то какая масса людей получит у него неверную характеристику! Сохранился рассказ о том, как на диспуте Буслаева Катков обратился к диссертанту с требованием выяснить, кто он собственно такой, кто хозяин в его книге—*лингвист*—или *историк*. Третьей категории в этом узком сознании прямолинейного систематика не было—и как характерна эта выходка для мысли, которая впоследствии в массе разнообразных воззрений умела различать только патриотов и преступников. Характерен и ответ Буслаева. «*Я* здесь хозяин»—сказал он: другими словами—в живой индивидуальности совмещается то, что разделено в классификации; она шире всяких категорий и кличек, и тот никогда не поймет ее, кто процесс мышления заменил операцией наклеивания ярлыков. Благо тому, у кого этих ярлыков много или кто довел их употребление до минимума, создавая на каждый новый случай свое новое обозна-

чение; остальные видят перед собой не живую жизнь, а систему ярлыков.

В многочисленности категорий, допускающей более полное, по возможности исчерпывающее усвоение явления, заключается то, что называют широтой воззрений. Широта—умение индивидуализировать явление—первое условие истинности всякого познания. Узость есть скудость категорий, при которой одни явления, не находя подходящих рамок, совершенно ускользают от сознания, другие же, войдя в категории неподходящие, не исчерпывающие их, попадают в сознание в извращенном виде. Об узости и широте принято говорить только по отношению к суждениям общественным, политическим, религиозным; но по существу—это свойства всякого мышления. Это—количество форм, которыми орудует мысль. Все человеческое творчество, направленное на познание мира, заключается в умножении и усложнении этих форм, в создании новых категорий для усвоения новых оттенков мысли, в перераспределении материала между ними. В этом стремлении наука и искусство не разнятся; их общий источник—необходимость познания, потребность в объяснении, в обобщении разрозненных представлений. Арабеска и пейзаж, также хоть и в иной форме, отвечают этой потребности, как и научная идея. Разрозненность и беспорядок невыносимы для духа; мысль жаждет системы—и получает ее прежде всего в языке.

IV.

Мы, кажется, можем подвести некоторые итоги и перейти к дальнейшим выводам. Мы ищем слова не столько для сообщения нашей мысли другим, сколько для окончательного уяснения ее. Мука слова не есть погоня за выражением вполне готовой мысли—это стремление определить при посредстве слова наше состояние, осмыслить его, дать ему место в космосе. Поэт, жаждущий «сказаться душою без слова», забывает, что без слова ему бы нечего было сказать, что все богатство переливов душевной жизни, жаждущее выражения, не могло бы развиться, если-бы предыдущие состояния души не были закреплены в слове. Слова—как ступени лестницы: не ступени поднимают нас, а наши усилия,—но лишь став твердой ногой на одной ступени, мы можем подняться на следующую: лишь сообщив нашей мысли достаточную определенность путем словесного выражения, мы можем идти от нее далее. Лишь в слове представление становится понятием; лишь в слове впервые сознается дотоле бессознательная идея всеобщей законосообразности. Обыкновенно говорят, что путь науке уготовляется словом; этого мало: слово есть первая наука, первая попытка свести мир к системе—и эту роль оно исполняет до сих пор в связи с наукой и искусством. Фраза—«в языке—мировоззрение народа»—

повторяется часто, но глубокий смысл ее доходит не до всякого сознания. При всем бесконечном разнообразии национальных особенностей можно сказать, что язык воплощает мировоззрение не только народа, но и всего человечества или той его части, которая переходит за границы национальных рамок, и определяется степенью усвоенной культуры: a priori можно предположить, что слово законность, составляющее необходимую категорию в мысли европейца, не существует в языке жителя Огненной Земли.

Язык—это первая научная система, и мука слова есть, в сущности, мука мысли, мука всякого творчества. Давно уже Лотце (в «Микрокосме») указал, что голое восприятие предмета никак не удовлетворит нас; он мог-бы прибавить, что оно и невозможно: мы требуем, чтобы место, занимаемое этим предметом в системе, было ясно, и первый шаг к этому—наименование предмета. Увидя незнакомое вещество, мы спрашиваем—что это такое?—и одно название уже несколько удовлетворяет нас. «Имя свидетельствует нам, что внимание многих других покоилось уже на встреченном нами предмете, оно ручается нам за то, что общий разум, по крайней мере, пытался уже и этому предмету назначить определенное место в единстве более обширного целого. Если имя и не дает ничего нового, никаких частностей предмета, то оно удовлетворяет человеческому стремлению постигать объективное значение вещей, оно

представляет незнакомое нам чем-то не безызвестным общему мышлению человечества, но давно уже поставленным на свое место». Вот потому так трудно дать название явлению новому для мысли. Это не термин — его нельзя сочинить искусственно, объяснить при этом его значение и пустить в обиход вместе с коментарием: это вот будет отныне называться *александрит*, это — *кинематограф*, это — *ампер* и т. д. — точно собственные имена. Так обозначать вновь предметы в обиходной речи, в поэзии — немыслимо; это годится только для определенных и очень узких областей. На лекции одного немецкого психолога нам как-то пришлось слышать забавный, но полный смысла анекдотъ. В кабачке,—рассказывал старый профессор,—сидит компания студентов и беседует о новых работах в области астрономии. За тем же столом кончает свою кружку пива какой-то ремесленник. Несколько раз он порывается вмешаться в разговор и, наконец, решившись, обращается к студентам: «Извините, господа, не будете ли вы добры объяснить мне одну вещь. Я, вот, все слушаю вас, одного никак в толк не возьму. Я понимаю, что люди могли измерить расстояние до звезд, что они узнали их форму, величину, вес; ну, может быть, и состав можно было как нибудь определить. Но скажите, пожалуйста, *каким образом узнали, как звезды называются*»?

Смешной вопрос любознательного бюргера, в сущности, весьма характерен для заурядного мышления—

оно привыкло к тому, что название выражает мысль, что оно имеет смысл, что оно носит печать неразрывной связи с сущностью явления и потому законно. «Произвольно данное нами имя не есть имя,—с некоторой прямолинейностью говорит Лотце,—недостаточно назвать вещь, как попало: она действительно должна так называться, как мы ее зовем; имя должно быть свидетельством, что вещь принята в мир общепризнанного и познанного и, как прочное определение вещи, должно ненарушимо противостоять личному произволу».

Вот в этом трудность: выразить мысль—даже для самого себя—надо так, чтобы поняли другие. Это дает ей устойчивость, это связывает ее с традицией, с общим капиталом мысли. Попытки идти в противоположном направлении—выражать свое душевное состояние в формах доступных только мне или немногим близким—делались не раз, и всегда безуспешно.

При всяком оживлении того «символистского» направления в искусстве, которое принято считать чем-то новым и чрезвычайным и которое на самом деле есть, по существу, обновление путей, не раз пройденных, начинается усиленное применение одного приема: центр тяжести содержания поэтического произведения переносится из общепринятого смысла слов в их условный смысл, принятый лишь небольшим кружком, а то и просто в звуки поэтического слова.

Известно стихотворение новейшего французского поэта, сплошь состоящее из набора звонких собственных имен и потому, разумеется, лишенное всякого смысла. Этот, подобно столь многим его собратьям, вероятно, тоже жалуется на муку слова, но отделывается от нее с чрезвычайной легкостью. «Мыслить — значит примыкать своей мыслью к общечеловеческой», сказал Гумбольдт. Страдание о том, что мысль не идет в слова, зависит именно от трудности найти в запасе общепринятых и общепонятных слов осязательную оболочку для своей индивидуальной мысли; выражать ее в образах, ясных немногим приятелям поэта, нет трудности, нет и нужды. Ибо, поверхностно сходные, глубоко различны по существу поэт немногих избранников и поэт кружковый; первый только временно и случайно — поэт немногих, второй — умрет с своими поклонниками; язык первого — новое и потому пока еще не всем доступное слово, язык второго — условный и потому темный для непосвященных жаргон; образы первого чреваты будущим содержанием, которому суждено вечно молодеть и обновляться, образы второго — не жизнеспособны: смысл их уходит с последним их толкователем. Герой «Детства и отрочества» рассказывает об особом семейном жаргоне, на котором говорили мальчики в его семье. «Уже и папа отстал от нас, и многое, что для нас было также ясно, как дважды два, было ему непонятно. Например, у нас с Володей установились, Бог

знает как, следующие слова с соответствующими понятиями: *изюм* означало тщеславное желанье показать, что у меня есть деньги, *шишка* (при чем надо было соединить пальцы и сделать особенное ударение на оба *ш*) означало что-то свежее, здоровое, изящное, но не щегольское; существительное, употребленное во множественном числе, означало несправедливое пристрастие к этому предмету и т. д. и т. д.» Очевидно, к общему капиталу средств выражения жаргон прибавлял свои; он имел способность выразить в одном слове то, для чего в общем языке пришлось бы прибегнуть к описательным и недостаточным выражениям. Быть может, что нибудь из этого жаргона вошло через посредство Толстого в обще-русский язык, как вошло в нашу речь из школьного жаргона словечко *стушеваться* при посредстве Достоевского. Но Толстой не стал писать на этом жаргоне, хорошо понятном только Володе, менее понятном отцу и уже совсем непонятном сестрам, а декаданс хвастает тем, что пишет на жаргоне. И потому—между прочим—Толстой великий писатель всего мира, а поэты декаданса—кроме тех, что крупнее всякой доктрины—забываются на наших глазах. Разъединяя язык и мысль, они рассчитывают на услужливую сообразительность своего читателя, который свяжет их расползающиеся, туманные образы со своим определенным душевным содержанием; тщетная надежда: жизнеспособно лишь то создание слова, которое, внося нечто новое в язык,

проникая его своей индивидуальностью, в то же время не выходит из его рамок, не рвет с традицией. Произведения, написанные на своем, особенном языке, может быть, и велики, но судить об этом никому, кроме автора, не приходится: они, как звуки ниже известного числа колебаний — вне нашего восприятия.

В конце концов, пред нами антиномия: новую мысль надо выразить в форме новой категории; между тем мы мыслим готовыми формами. В этом — трагедия выражения мысли. Мы не можем выбиться из под власти чужих слов—и чувствуем, что они извращают нашу мысль, вносят в процесс нашего мышления неистребимые особенности. Тягостнее всего здесь то, что неудачное выражение мысли непоправимо: жестоко мстит за себя мысль, извращенная словом: ее первоначальный, чистый облик надолго покидает автора. Вот почему и самое удачное воплощение мысли в слове имеет—на ряду с положительными сторонами, важность которых трудно преувеличить—и некоторое отрицательное значение. Высказаться, конечно, надо—надо и для себя, и для других, но, несомненно, формулировать свою мысль значит, в известной степени, не только изменить ее, но на известное время нарушить ее свободное развитие. Боязнь выразить мысль, столь смешная в нелепой форме, приданной ей «безмолвными» поэтами декадентов, имеет смысл, когда относится к мысли, не до конца продуманной. Бы-

вает момент, когда человек, размышляя над известным предметом, мог-бы уже как нибудь формулировать мысль, хотя она и не достигла еще полной ясности и определенности. Этого соблазна должно, конечно, избегать: мысль, вылитая в слово до срока, грозит оказаться и остаться непоправимой ложью. Раз объективированная, она перестает быть чем то колеблющимся, неустойчивым, развивающимся, еще доступным той или иной форме выражения; ее течение прерывается и оттенки ее исчезают; она застыла в слове, и самому творцу кажется чем-то готовым, вне его данным; он относится к ней не как к своему творению, которое он волен изменять по прежнему: как гетевский Zauberlehrling, он теряет власть над формулой, которую сам вызвал:

Die ich rief, die Geister
Werd' ich nun nicht los.

Но это именно удел ученика, творца незрелых мыслей. Знаменательно, что из всех воплей о невыразимости, которых у нас так много, громадное большинство принадлежит молодым и начинающим: в мастере опытном мука слова не так остра, не так болезненна—он знает ее пределы. Знаменательно, что у Достоевского именно *подросток* заносит в свой дневник ряд замечаний о невыразимости.

«Может быть, я очень худо сделал, что сел писать: внутри безмерно больше остается, чем то, что выхо-

дит в словах. Ваша мысль, хотя бы и дурная, пока при вас,—всегда глубже, а на словах смешнее и бесчестнее. Версилов мне сказал, что обратно тому бывает только у скверных людей. Те лгут, им легко, а я стараюсь писать всю правду — это ужасно трудно».

Трудно потому, что трудно иметь свои слова, а это значит иметь свои мысли,— не то, что новые, а именно свои: ходок Успенского, конечно, ничего нового поведать миру не мог, но то, что он хотел сказать, было для него свое—и оно могло быть высказано только в форме своих слов. Но до ясности выражения не доросла его мысль, а с взятыми на прокат банальностями не мирится его честность; не одни «скверные» лгут, как кажется Подростку,—лгут поневоле и те, кто так же искренно, как и он «старается писать всю правду». Эти старания встречаются на пути с недостаточностью средств для изображения этой правды. Мы видим в природе и знаем больше, чем наши отцы, а наши средства выражения определяются именно тем, что знали до нас. Наша жажда создать новые формы для изображения новых оттенков жизни или новых мыслей совпадает с нашей жаждой познания. Мы ищем формы, потому что до нее нет еще всего содержания: ибо в так называемой форме нет ничего, что бы не было содержанием. Искание слова есть искание правды.

V.

Несколько фактов для выяснения этого влияния готовых категорий языка на мысль.

Истощив свои усилия в бесплодной борьбе с словом, поэты изрекают ему безжалостный приговор: оно бедно, холодно, бледно, мертво, сурово, не нужно; Голенищев-Кутузов ставит слову в упрек его точность. Из этих эпитетов видно, что́ именно противоположно слову в мире, подлежащем выражению, и чем грешит язык: мир ярок, колоритен, многообразен, а язык недостаточно гибок, покорен и податлив. Он заставляет меня говорить не то, что я хочу, а то, что он хочет.

> И клонит голову маститую мудрец
> Пред этой ложью роковою.

Но там, где мудрец склоняет голову лишь после тщетной борьбы, там люди простые и не замечают «роковой лжи». В их речи всякое их чувствование находит готовую форму, – а той неправды, которая заключена в этой готовой форме, они не видят. Если бы речь шла здесь только о передаче неуловимых нюансов тонких душевных ощущений, то это было-бы не так заметно. Кто нибудь прибавит, пожалуй, что оно и не так страшно. Но есть другие области, где «роковая ложь», условленная словом, более бросается в глаза—и давно замечена специалистами. То,

что выводы сплошь и рядом принимаются за непосредственные восприятия, известно всякому; менеё известна роль, которую играет в большинстве таких заблуждений язык—готовая система установленных выводов, суждений и обобщений. История науки полна рассказов о том, как идеи даже наиболее выдающихся мыслителей шли вслед за их языком,—в сущности, идут и до сих пор, лишь не вводя их в такие грубые заблуждения. История будущего покажет с непреложной ясностью, как самое понятие материи вышло из свойств языка, который отливал впечатления действия, силы в форму субстанции. Повседневная речь пересыпана примерами этой подстановки готовых категорий, обобщений на место непосредственных ощущений. Последние составляют удел совсем не тех простых, необразованных людей, которым принято приписывать эту ясность здравого смысла; наоборот, умение отрешиться от готовой теории является результатом глубокого развития и образования. Но хуже всех в этом отношении, разумеется, те половинчатые головы, которые усвоили чужие слова, не впитав в себя всей полноты их содержания и всецело подчиняя свою мысль их форме. Образованный специалист прибегает к словарю терминов лишь в узко-деловом разговоре с специалистом: обыкновенно действительность для него шире его терминологии; наоборот, человек полузнающий видит весь мир сквозь эту терминологию—и мысль его ло-

жится в ее клеточки. От одного даровитого русского криминалиста, отдававшего свой досуг также практической деятельности в суде, нам пришлось слышать такое замечание: «дело не в той сознательной неправде, в которой иногда повинен свидетель; страшно не то, что он врет, а то, что—если можно так выразиться—его врет: он говорит не то, не так, потому что не может сказать иначе». Еще ярче и точнее указывает на тот-же факт английский врач Догальд Стюарт (цит. у Милля «Логика», V, гл. IV): «Деревенский аптекарь и—если это возможно, то еще в большей степени, опытная кормилица - редко способна описать самый простой случай, не прибегая к выражению, *каждое слово которых есть теория*».

Но, ведь, в сущности—это только вопрос степени: каждое наше слово тоже теория; разница только в том, что одни спокойно и бессознательно выдают чужую теорию за свою мысль, другие для выражения своего состояния — своих теорий ищут своих слов. Понятно, как это трудно: это не искание забытого слова, которое уже есть в языке,—это создание новой формы мысли, особый вид творчества, иногда не менее важный, чем творчество научное или художественное Этим, до некоторой степени, и оправдываются попытки взглянуть на язык, как на особую отличную от поэзии, отрасль искусства,—попытки, нашедшие исчерпывающее выражение в известном обширном труде Гербера: «Die Sprache als Kunst».

Роль готовых форм языка, в которые волей-неволей укладывается наша мысль, получает особенно яркое освещение в свете разнообразных случаев выражения одной и той же мысли на разных языках. Различные языки—по удачному сравнению одного ученого—делят струю мысли в различных местах; суммы понятий, которыми располагают народы одной степени культуры, могут показаться приблизительно равными, но самые понятия эти различны до чрезвычайности. Всякий язык состоит из идиотизмов, и потому самый лучший перевод на другой язык есть перенесение предмета в несколько иную сферу идей, а не только слов. Бенжамен-Констан в «Адольфе» рассказывает о своей героине: «Она говорила на нескольких языках, правда не безукоризненно, но всегда с живостью, иногда с изяществом. Казалось, что ее мысли пробиваются сквозь препятствия и выходят из этой борьбы более приятными, более живыми и свежими; это потому, что чуждые наречия обновляют мысли и освобождают их от тех оборотов, которые делают их то плоскими, то афектированными».

«Как смешно—говорил известному синологу Габеленцу девятилетний мальчик, свободно владеющий несколькими языками,—когда я о какой нибудь вещи думаю по-немецки, или по-французски, или по-английски,—всякий раз она совсем другая» (Die Sprachwissenschaft, p. 71). «Я не мог-бы больше читать «Фауста» по немецки,—говорил Гете Эккерману,—но во фран-

цузском переводе он кажется мне вновь чем то свежим, новым и остроумным»; «Герман и Доротея» нравилась ему особенно в латинском переводе; в нем поэма казалась ему «более значительной и, по форме, как бы возвращенной к своему первоисточнику». Наконец, в своих стихотворениях он оставил грациозное признание в чувствах, какие вызывает в нем его произведение в сфере иных слов—иных понятий (Ein Gleichniss). Нарвав букетик полевых цветов, поэт приносит их домой; цветы увяли в горячей руке. Он ставит их в воду—они оживают, выпрямляются, свежеют, точно вновь срослись с матерью-землей—

So war mir's als ich wundersam
Mein Lied in fremder Sprache vernahm

Иные формы мысли—и она, как тот же мотив, сыгранный на органе в другом регистре—принимает новый характер, совершенно своеобразный. Каков гнет этих «внешних» форм выражения, знает всякий, кто, серьезно и честно относясь к своей мысли, старался точно передать ее на чужом языке. Если «мысль изреченная есть ложь»—парадокс или преувеличение по отношению к родному языку, то по отношению к иностранному это сама истина: здесь бедность категорий для выражения оттенков мысли сказывается с решающей силой. Сторм (Englische Philologie I, Abt. 2, p. 609) рассказывает, как знакомый

англичанин жаловался ему на одного немца, преследовавшего его банальными и бесцветными фразами. Англичанин утверждал, что это—глупейшее и скучнейшее создание в мире. К счастию, он говорил и по-немецки и, встретившись как то в другой раз с тем же немцем, заговорил с ним на его родном языке. Оказалось, что немец очень неглупый и образованный человек, но—учился английскому языку по Оллендорфу. Капитал банальностей, усвоенных из дурного учебника, сковывал его мысль, не давая ей пробиться сквозь эту преграду чужих и пошлых слов. Не шутя поэт Нелединский-Мелецкий однажды на вопрос: «умна-ли эта дама?»—ответил: «не знаю, я говорил с ней только по французски». Мы видели, как чужой и недостаточно знакомый язык сделал человека неглупого дураком. Бывают, однако, противоположные случаи, когда покорный язык дает пустому болтуну всю видимость мыслителя: припомним Нума Руместана с его знаменитой фразой: «Quand je ne parle pas, je ne pense pas». В этом великолепном признании есть две стороны. Импровизировать, думать во время живой речи для героя Додэ может быть то же, что для писателя думать с пером в руке. Самый процесс работы возбуждает его мысль; она оживляется в деятельности. Этому способствует одушевление слушателей, обратно влияющее на вдохновение оратора, на которое действует также настоятельная необходимость высказаться тут же, на месте:

это убивает неумелого оратора, и вдохновляет истинного трибуна. Но здесь, в словах Руместана есть и другая сторона. Любопытно, что это говорит не мыслитель, не писатель, а политик,—и какой политик! Он думает лишь тогда, когда говорит? Нет, он никогда, в сущности, не думает. Возможно ли представить себе новую истину в какой бы то ни было области человеческого знания, добытую Нума Руместаном? Конечно, нет. Человек действия, карьерист в роли демагога, вся мысль которого направлена на то, чтобы влиять на толпу, он никогда не скажет ей ничего нового; он владеет обширным капиталом фраз, которые под влиянием ораторского воодушевления цепляются одна за другую; вырываясь бурным потоком из этой пустой души, они говорят его слушателям больше, чем ему самому. Он сам упивается своими словами, потому что с удивлением слышит в них нечто новое для самого себя, нечто такое, чего он сам не думал. В этом его талант. Это олицетворенное отрицание муки слова, но это в то же время отрицание муки мысли. Другим кажется, что он говорит легко и свободно, потому что у него есть много, что сказать. На самом деле ему легко говорить, потому что ему нечего сказать—«своих слов» у него нет. Руместан, легкомысленно бессчестный, вечно лгущий и меняющий направления с сверхъестественной непринужденностью человека, свободного от всяких убеждений, Руместан, набрасывающий

проект речи о семейных добродетелях в укромном уголке с опереточной певичкой,—вот черточки, превосходно увенчивающие портрет человека, который «не думает, когда не говорит».

Готовые формы богатого традицией языка думают за Руместана: не то было бы, если бы ему пришлось от рождения говорить на другом языке—хотя бы на русском. Словечко о правдивости русского языка, брошенное Тургеневым, может казаться случайным панегирическим эпитетом, но оно на самом деле полно глубокого смысла.

Вот отрывок из французского стихотворения XVIII века:

Point de courage, point d'espoir!
Mille objets obsedent mon âme!
Mais d'où me vient ce penser noir?
Ah! l'amour du monde m'enflamme—

и вот перевод его на русский язык того времени:

Где бодрость, где надея!
От куду дики мысли?
Что случилось всех злея?
Мир сей из серца вышли.

Гладкое, довольно красивое, хотя и бесцветное четверостишие обратилось в какую-то дикую тарабаршину без склада и лада. И, однако, оба стихотворения, начинающиеся этими куплетами—довольно большие и до конца сохраняющие все то же отношение—принадлежат перу одного и того же поэта—профес-

сора элоквенции, бессмертного творца «элефантов и леонтов», Василия Кирилловича Тредьяковского, который писал французские стихи не хуже любого среднего французского поэтика своего времени. В русском языке надо было создать формы поэтического выражения—на это его сил не хватило; во французском он нашел эти формы готовыми—и съумел воспользоваться ими. Но как ни ужасны русские вирши Тредьяковского в сравнении с его гладкими салонными французскими стихотворениями, не трудно видеть, что в развитии человеческой мысли первые представляют неизмеримо большую величину, чем вторые: они—настоящий шаг вперед, в них больше сказалась душа автора, в них, стало-быть, и больше правды, чем в тех стихах, которые легко слагаются сами из готовых форм, подобно речам Руместана.

> Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildeten Sprache,
> Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein?

Не велико было поэтическое дарование Тредьяковского, правда; но, конечно, он не стал бы посмешищем, если бы пред ним не стояла задача, для него непосильная: создание поэтического языка; не вполне сознавая ее трудность, он взялся за ее решение—и терпел поражение не так часто, как об этом принято думать. В его стихах есть все, кроме банальностей, которых тогда у нас и не могло быть и которых

теперь, увы, так много у самых экзотических наших поэтов. Но их еще не слишком много, и эти поэты не знают, какое преступление они совершают по отношению к своему родному языку, так сказать— чтобы не употреблять более грубого русского слова— «тривиализируя» нашу поэтическую речь; они не знают, что́ такое форма, слишком верят в нее и злоупотребляют ею.

Формы мысли не думают за нас, но в умелых руках производят все впечатление действительной мысли. Это особенно видно в стихотворной форме. При всей ее способности передавать ее оттенки содержания, невыразимые в прозе, она легко вводить творца в искушение недумания, хотя не так легко обманывает его читателя. В последнее время не раз делались попытки приписать форме некоторую самостоятельную творческую силу. «Вместо того, чтобы сказать: идея вызывает идею, я сказал бы, что слово вызывает слово: если бы поэты были откровенны, они признались-бы, что рифма не только не мешает их творчеству, но, напротив, вызывает их стихотворения, являясь скорей опорой, чем помехой», говорит с некоторым удовольствием Рише (цит. по Веселовскому). В этом взгляде крупица истины растворена в море неправды. Мы видели, чего стоит творчество, вдохновляемое стихом и словом: оболочка останется оболочкой. Против таких поэтов, сеющих шелуху и творящих, потому что это им ничего не

стоит, высказался с достаточной определенностью поэт, которого никто не заподозрит в пренебрежении к чарам стихотворной формы,—Гете. Говорили как раз о молодых поэтах и было отмечено, что никто из них не дал ничего в хорошей прозе. «Очень просто,—сказал Гете,—чтобы писать прозой, надо что-нибудь иметь сказать; а кому сказать нечего, тот может подбирать стихи и рифмы; одно слово тянет за собой другое и, в конце концов, выходит нечто такое, что, правда, представляет собой ничто, но имеет такой вид, как будто есть нечто» (Эккерман, 29. I. 1829). Такова сила форм. Надо их создавать, но затем с ними приходится бороться: смотря по употреблению, они могут служить и двигателем, и помехой мысли. В молодом русском литературном языке их меньше, чем в языке других культурных народов. И у нас уже есть поэты, произведения которых созданы не вдохновением творческой мысли, а игрой выработанных форм, но у нас труднее Руместановщина: наши лжецы грубее и сознательнее. Превосходно оттенил это Лев Толстой тем, что когда Элен Безухой надо было с особенным напряжением лжи извернуться в разговоре, она переводила разговор на французский с русского языка, «на котором ей всегда казалась какая то неясность в ее деле» («Война и мир», т. III, ч. I, гл. VII). И с той-же отчетливостью чувствовал это Гете, у которого правдивая Аврелия ненавидит французский язык, ибо и

ее друг, пока был правдив, писал ей по немецки, а как задумал от нее отделаться, то начал писать по французски «Чудесный это язык для умолчаний, полуправды и обмана, c'est une langue *perfide*. Слава Богу, немецкого слова для перевода этого *perfide* во всем его значении я не нахожу. Наше жалкое *вероломный*—невинное дитя в сравнении с *perfide*, где кроме вероломства есть и увлечение, и восторг, и злорадство. О, можно позавидовать развитию народа, который умеет выразить в *одном* слове столько тонких оттенков» (Учебные годы Вильгельма Мейстера, кн. V, гл. XVI). Больше столетия прошло с тех пор, как отмечалась эта разница, но для нас она осталась. До сих пор в русском языке неизмеримо меньше условных формул и заученных выражений, говорящих не то, что должен бы сказать произносящий их. Речь русского человека – поскольку это зависит от его языка индивидуальнее, ближе к личности говорящего. «Кажется, ни на каком европейском языке не пишется так трудно, как на русском». замечает один герой Достоевского. Трудно потому, что до сих пор – как и во времена Тредьяковского — приходится создавать формы. Европейцу стоит захотеть—и язык думает и говорит за него; русский сам должен говорить за себя. Сознательно он может лгать сколько угодно, но бессознательной лжи, условленной подавляющей массой ходячих форм и выражений, в его речи нет. В этом—великая правдивость русского

языка, отмеченная Тургеневым. И это возлагает строгие обязанности на всякого, кому дорог его родной язык: не угашать его духа, не заменять его суровой правды льстивыми условностями, думать до конца и думать честно. Noblesse oblige.

VI.

Нам могут поставить в упрек, что мы до сих пор говорили как будто только об отдельных словах; могут возразить, что средства связной речи не то, что материал разрозненных слов, что речью можно выразить многое такое, чего, в сущности, не откроет в отдельно взятом слове самый тщательный логический анализ; могут напомнить, что выделенное из речи слово существует только в словаре, и в сущности, лишено значения; нам могут указать—в качестве самого сильного аргумента—на поэзию.

Средства языка, то есть живой речи, действительно, не ограничиваются словами и формами. Устная речь имеет мимику, жестикуляцию и интонацию—столь могущественные способы для окраски содержания. Речь состоит—следуем упрощенной формуле Спенсера—из слов и тонов—знаков идей и знаков чувств; и всякий знает, в какой степени слова уступают в выразительности звуку, которым произносятся. «В соединении с телодвижениями и выражениями лица, изменения голоса придают жизнь мерт-

вым словам, в которых разум выражает свои идеи, и, таким образом, дают слушателю возможность не только понимать то состояние души, которое они сопровождают, но и принимать участие в нем».

Некоторой заменой интонации в устной речи служит в письменной пунктуация — «жестикуляция мысли», по меткой метафоре Легуве. Как часто многоточие вместо точки в конце фразы меняет ее настроение, то есть ее смысл.

Средства поэтического выражения выходят далеко за пределы простого прозаического содержания слов, которыми орудует поэт. Поэзия переводит нашу мысль в иную сферу, где смысл повседневного слова углубляется и усложняется. Ритм поэтической речи, конкретность метафорического выражения, гипнотизирующее действие припева, который может казаться бессмысленным мысли, настроенной прозаически, все чары стихотворной формы—все это средства для передачи содержания; все это приближает нас к чувству, пульсирующему под тонкой оболочкой слов, и уясняет мысль поэта. «Этот стих—*О, ива, ты ива, зеленая ива*,—говорит Белинский о припеве в песенке Дездемоны,—стих, не выражающий никакого определенного *смысла*, заключает в себе глубокую *мысль*, отрешившуюся от слова, бессильного выразить ее, и превратившуюся в чувство, в звук музыкальный. И потому-то этот стих так глубоко западает в сердце и волнует его мучительно-сладостным чувством неуто-

лимой грусти» («Разделение поэзии на роды и виды»). Какой смысл имела бы стихотворная форма философской лирики, если бы она не была средством для передачи содержания?

Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Почему это охватывает нас атмосферой раздумья, какого не вызвали бы те же слова в прозе? Почему они здесь значительнее, содержательнее? Потому что ритм стихотворения приблизил нас к тому настроению, в каком оно писалось, то есть передал нам полнее то, что хотел выразить поэт.

Стих, как монету, чекань:
Строго, отчетливо, честно,
Правилу следуй упорно:
Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно.

Лишим эти стихи ритма, переставим слова и напечатаем на отдельной странице журнала: «Чекань стих, как монету, отчетливо, строго, честно следуй упорно правилу» и т. д. Что, кроме недоумевающей улыбки, вызовет эта страница, которая могла быть украшена этим превосходным «Подражанием Шиллеру?» Что, кроме заурядного дидактического афоризма, осталось от лирического стихотворения? И к этим вопросам естественно присоединяется новый:

что отпало вместе со стихотворной формой? Отпала некоторая неопределимая часть содержания, условленная тем подъемом чувств, который мог найти выражение лишь в ритмической и рифмованной речи.

Но, очевидно, и средства поэзии недостаточны: больше всего на муку слова жалуются именно поэты. Поэзия имеет возможность передать многое из недосказанного, но и эта возможность не беспредельна, и пределы ее там же, где пределы всякого иного завоевания в области мысли: в комбинации индивидуальных усилий и условий времени. Пользуясь готовым языком, мысля в рамках его слов и форм, поэт может произвести лишь микроскопические изменения в его организме: масса таких изменений меняет всю структуру языка. Но каждое из них требует нового усилия, нового напряжения мысли—и поэт, забывая о том, что слово есть условие мысли, видит в нем только помеху. И он начинает мечтать как о чем-то невозможном—об иных средствах выражения.

«*О, еслиб без слова сказаться душой было можно*». Поэт бросает это восклицание как бы в непреложной уверенности, что жаждет невозможного. А между тем, так ли оно невозможно, как казалось поэту,—да и не ему одному, и поможет ли чему нибудь?

Мы имеем целый ряд разнообразных способов, «сказаться душою»—выразить ощущения—и без помощи слова. Нахмуренные брови и судорожно сжатый кулак говорят иногда больше, чем самое красноречи-

вое слово. Целые области духовной деятельности создаются вне словесного выражения: нет и не может быть произведения пластического искусства, содержание которого возможно было бы исчерпать словами. Самый богатый и гибкий язык, способный дать удовлетворительную форму сложившимся идеям, столь же бессилен выразить духовное содержание, заключенное в простейшей мелодии, сколько музыка бессильна передать смысл фразы: «в среду утром я был у доктора». Ваятель и живописец «мыслят» пластическими формами, музыкант звуками: пред этими несомненными фактами идет на уступки прямолинейное утверждение, что всякое мышление *дискурсивно,* что оно совершается в словах. Да, есть возможность передать или, вернее, возбудить посредством звука или краски настроения, быть может, невыразимые в слове. Но неограниченна-ли эта мощь звуков и форм, не соответствует ли в пластике и музыке «муке слова» такая же мука краски, рисунка, звука? Можно спросить об этом музыкантов и художников, как спрашивали мы поэтов; но можно и не спрашивать их: если бы они могли высказать все, что просится в их душе наружу, если бы они могли воплотить в осязательные пластические или тонические формы все, что во внешней или внутренней природе ищет такого воплощения, искусство остановилось бы в своем дальнейшем развитии. Вся жизнь языка и искусства — вечное, непрестанное создание новых, более сложных,

более близких к истине форм и орудий мысли. Вся деятельность художника — неутомимое искание форм для выражения своего душевного содержания; можно заранее предположить, что в этом искании есть нечто недостижимое. Но обратимся к фактам и для облегчения нашей задачи ограничимся фактами, прошедшими чрез горнило художественной мысли.

Читателям знаком «L'oeuvre» Золя—эта трагическая история пейзажиста, покончившего с собой под гнетом невыносимого, болезненного бессилия дать воплощение той художественной правде, которую он носил в своей груди. Художественные идеалы Клода Лантье весьма несложны; они определяются довольно коротко: это импрессионизм:—не реализм сюжета, ибо это уже достигнуто Курбэ и Делакруа, а реализм изображения—безусловная правда в передаче подробностей, полная отрешенность от школы, от традиции, полная эмансипация глаза от того антиреального взгляда на природу, в котором ясность непосредственного впечатления извращена условностью, созданной в нас наследственностью и воспитанием. Предмет изображения по теории Клода безразличен — лишь бы изобразить его правдиво: «разве все в искусстве не сводится к тому, чтобы показать людям то, что у тебя в нутре? Разве все дело не в том, чтобы поставить пред собой хорошую бабу, да показать ее другим так, как чувствуешь ее? Разве корзина моркови—да, да, корзина моркови, изученная непосредственно, изображенная

наивно, с моей, личной точки зрения, так, как я ее действительно вижу, — не стоит академической размазни, позорно состряпанной по старым рецептам? Придет день — и одна оригинальная морковь будет чревата революцией!» Но эта страстно искомая правда не дается ему; на полотне она не та, что в природе. «О, это напряжение творчества, эта жажда создать тело, вдохнуть в него жизнь, доводившая его до слез, до агонии! Вечная борьба с подлинной правдой и вечное поражение! Он надрывался в этом невозможном усилии схватить и удержать на полотне всю природу и изнемогал от непрестанного напряжения дать жизнь тому, чем чревата его душа». От этого напряжения Клод и погиб.

Еще определеннее выступает та-же проблема в удачном рассказе довольно известного мюнхенского беллетриста фон-Перфалля—«Im Banne der Farbe». История пейзажиста Штарка, в погоне за истиной колорита чуть не кончившего так же, как его французский собрат, ясно указывает на то, с чем, собственно, борется искатель новой правды. Штарк находит, что его произведения написаны «таинственными письменами, которых не могут прочесть большие дети в их тупой привычке к старым знакам». Люди освоились с несколькими вполне определенными категориями, под их влиянием они не видят в природе тех бесконечно многообразных переливов, которые видит глаз художника; таков старый рыбак, у

которого живет летом Штарк. Этого человека не мучает грубость средств для передачи впечатлений: его впечатления—в зависимости от этих грубых и не разнообразных средств, и для него все ясно, просто и понятно. «Весь горизонт его обнимал лишь шесть цветов. Деревья были зеленого цвета, море—синего, масло—желтого, молоко—белого, праздничный сюртук—черного». Оттенки не допускались, а разных освещений, настроений и «прочей чертовщины» он не признавал. На попытки Штарка указать, что все это не так просто и несомненно, что предметы не имеют заранее присвоенной им неизменной окраски, рыбак отвечает: «Ну, все вы с ума посходили. Что зелено, то зелено, и кончено. Недостает, чтоб деревья были так же непостоянны, как люди!» Этого гнета традиции, убивающего всякую непосредственность и «наивность» творчества, и боится Штарк. Он думает, что ребенок его, «свободный от всяких понятий», видит гораздо больше красок, чем сам он, сдавленный этими понятиями. — «О, если бы он мог рассказать мне, *что* он видит, о, если-бы настал этот день! Но все это пустое, ибо, когда придет этот желанный день, ребенок будет уже испорчен; он научится уже, что это—зеленое, то—красное, и всю жизнь будет долбить то же самое». На замечание жены, что, стремясь передать живое движение тонов, он, в сущности, ищет недостижимого и переступает границы своего искусства, он отвечает: «Нет, все

горе во мне: граница, о которой ты говоришь, не неподвижна—она раздвигается в зависимости от индивидуального умения. Я слишком груб в краске, слишком связан ею, слишком материален (stofflich). Моя борьба—борьба с материалом, моя победа над материей—победа искусства».

О музыке говорят особенно часто и настойчиво чуть не все, затрагивающие вопрос о выражении мысли в слове. Они ставят ее выше. «Есть высшая ступень души человека, — говорит один из героев «Русских ночей», — которой он не разделяет с природой, которая ускользает из-под резца ваятеля, которую не доскажут пламенные строки стихотворца... чувство, возбуждающееся на этой ступени, люди назвали невыразимым; единственный язык сего чувства — музыка». Предполагается, таким образом, что музыка способна выразить то, на что средств словесного выражения не хватает. При этом происходит некоторое разногласие: одни ставят музыке в заслугу, что она передает жизнь чувств так же неясно и сложно, как они проходят в душе, тогда как слово слишком определенно для этого тонкого предмета; другие утверждают, что музыка определенее всякого слова. Автор «Песен без слов» находил, что слова в сравнении с музыкой «многозначны, неопределенны, порождают недоразумения» (sind missverständlich). «Если я, сочиняя песню, и имел в мысли то или иное слово, то я не хотел бы произносить его, потому что слово для одного

значит не то, что для другого, потому что только песня может сказать одному то же, что и другому, возбудить в одном то же чувство, что и в другом — чувство, которое выразилось бы в разных словах. Слово всякий понимает по своему, а музыку мы, ведь, все понимаем, как следует».

Надо быть великим творцом в области музыки, чтобы так ошибаться в действительных средствах своего искусства; воззрения Мендельсона встретили в свое время сильную и справедливую критику Лацаруса. Если многозначно слово, то музыка, конечно, неизмеримо многозначнее. Если музыка «выражает» невыразимое, то потому лишь, что это невыразимое заключается в смутном, неопределенном состоянии души; композитор создает под его влиянием музыкальное произведение, которое настраивает слушателя более или менее подходящим образом. Таким образом, не может быть и речи о том, будто музыка говорит то, чего не говорят слова; она лишь возбуждает новое столь же неясное и потому столь же невыразимое настроение; она передает мысли лишь постольку, поскольку их передает заражение чувствами. В этом разница между музыкой и словом—не разница типов, но лишь разница степеней. Музыканты-мыслители сами выставляют это на вид: «всякий художник, всякий поэт—говорит Лист—вдыхает в свое произведение веяние невыраженной мысли, которая сообщается чувству ранее, чем поддается определению словами».

Но как ни несомненно, что музыка в способности перенести воспринимающего в нужное настроение стоит впереди других искусств, необходимо признать, что и она натыкается на те же препятствия, что и выражение мысли в слове. Борьба с материалом здесь так же упорна, как и в других искусствах; и здесь за пределами выражения остается также громадная область невыраженного; и здесь границы этой области изменяются в зависимости от индивидуального умения того или иного творца; и здесь, стало быть, мы, в конце концов, приходим к тому же сознанию невыразимости и к муке творчества, какие видели в других искусствах. Одоевский даже вложил соответственную жалобу в уста своего Бетховена: «от самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения. Увы, никогда я не мог выразить души своей: никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать бумаге; напишу-ли? — играют?— не то!.. В моем воображении носятся целые ряды гармонических созвучий; оригинальные мелодии пересекают одна другую, сливаясь в таинственном единстве, хочу выразить — все исчезло: упорное вещество не выдает мне ни единого звука, — грубые чувства уничтожают всю деятельность души. О! что может быть ужаснее этого раздора души с чувствами, души с душой! Зарождать в голове своей творческое произведение и ежечасно умирать в муках рождения!»

Мы видим, что не одно слово составляет мучение тех, кто вынужден пользоваться им для выражения душевного содержания. Дело не в слове, не в звуке, не в краске. Везде одна мука—мука творчества. Останавливаются на муке слова, потому что это проще, ближе, яснее, легче поддается описанию и чаще бросается в глаза. Создание более сложного художественного образа, типа, картины вызывает, несомненно, такую же борьбу с материалом, как и воплощение простейшей мысли в слове, но художники, к сожалению, не так часто говорят об этой борьбе. Смысл ее понятен: это борьба с своим прошлым, с готовыми рамками, в которые против нашей воли укладывается наша мысль, изуродованная этим прокрустовым ложем; это — создание новых форм мысли, более правдивых или более сложных, более дифференцированных, более способных усвоить живую действительность во всем ее бесконечном разнообразии; это залог прогресса мысли. Афоризм Ренана: «истина в оттенках» по отношению к словесному выражению мысли переходит в иную форму: «истина в синонимах». С этой точки зрения надо оценивать муку слова: она может быть невыносимо тягостна для отдельного мыслителя и поэта, но она—как боль за идеал, как скорбь о попранной правде—не проклятие, а благословение человечества. Одни говорят о муке создания, другие молчат о ней, но она, несомненно, — трагический и благодатный удел всякого, кому пришлось сказать

свое, новое слово, хотя бы в самой незаметной области. Молчать она никого не заставляет; молчание это testimonium paupertatis, неизвестное тому, кто думает и додумывается. Лучшая оценка муки слова в простых словах Версилова в «Подростке»: «А, и ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова! Это благородное страдание, мой друг, и дается лишь избранным; дурак всегда доволен тем, что сказал».

1900 г.

О толковании художественного произведения.

I.

В своей книге «Литературный Олимп» критик А. А. Измайлов рассказал о том, как он обратился к Федору Сологубу за личными комментариями к тому, что критику было в книге Сологуба неясно. К его удивлению, Сологуб «вместо прямого ответа стал развивать» перед ним «свою теорию о том, что никакого личного комментария автора к своему произведению быть не может. Единственный комментатор писателя—его читатель. Понимание есть дело личного читательского ума... Это ничего, что один поймет так, другой поймет иначе. В этом сила и смысл творчества». Поспорив и выслушав аргументы Федора Сологуба, не очень оригинальные, но, как мы видим, для некоторых еще необходимые, критик остался неудовлетворенным. «Творческая истина, — говорит он,—мне казалась и кажется такой же единой, как истина математическая или философская. Есть одно шекспировское понимание Гамлета, и все семьдесят других пониманий будут ложны».

Кажется, здесь произошло недоразумение. Кажется, одностороннее возражение Сологуба вызвало неправильный ответ его критика. Он мог сказать: «вы меня не поняли; я совсем не хочу, чтобы вы своим объяснением избавили меня от необходимости самостоятельно понять ваше произведение. Я вас спрашиваю не о его темных глубинах, а о его очевидной темноте, не о его содержании, а о его форме. Покажите только, что она доступна смыслу, и я ее осмыслю».

Но осмыслить по своему читатель может только то, что имело смысл для автора. Имело смысл, то есть представляло собой законченное целое, систему; раз «в этом безумии есть система», то оно может быть понято. Если же оно ворох случайностей, то оно никакому личному читательскому толкованию не подлежит. И разумеется, такие вопросы, относительно хотя бы «Навьих чар», были бы более, чем законны. Но Сологуб уклонился от ответа на них, сбил вопрошателя и привел его к ложной теории. По теории А. А. Измайлова о едином шекспировском толковании Гамлета, выходит, все горе в том, что Шекспира нет в живых. Вся гигантская литература о Гамлете вызвана тем, что Шекспир умер, и мы не можем его спросить о смысле Гамлета: он бы покончил все наши споры. Что это утверждение единого шекспировского понимания есть отрицание критики, критику не пришло в голову. Но не надо ду-

мать, что он исключение, и что в его мысли все ложь. Нет, в ней есть и частица правды, и важной правды.

Соображение критика в общем — отголосок того времени, когда было ясно, что смысл каждого художественного произведения сосредоточен в его идее. В ней его содержание, в ней его оправдание. Она составляет его сущность, единую сущность, разумеется, ибо ведь ничто не может иметь двух сущностей. Эту единую идею искали и находили; в этом искании полагалась задача критиков и читателей. Истолковать произведение, понять его, значило отыскать его идею. Тэн дал только новую формулу, новую форму старой мысли, которая даже без формулы была разлита в общем сознании, да и до сих пор коренится в нем. Когда говорят: «что́ выражает это произведение, что́ хотел им сказать автор?»,—то явно предполагают, что, во-первых, может быть дана формула, логически, рационально выражающая собою основную мысль художественного произведения, и, во-вторых, что эта формула лучше, чем кому-нибудь, известна самому автору. Как и в случае спора о законе, единое толкование кажется единственно естественным, автентическое толкование представляется бесспорным. А пока такого авторитетного разъяснения нет, каждый из спорящих считает себя обладателем единой истины. Известно стихотворение гр. Голенищева-Кутузова, обращенное к «Мефистофелю» Антокольского; менее

известна статья К. Д. Кавелина, вызванная стихотворением гр. Голенищева-Кутузова:

«Исходя из несомненной и всячески дознанной истины, что есть управа на все—говорит К. Д. Кавелин—я намерен призвать к суду науки и художественной критики гр. Голенищева-Кутузова за его стихотворение «К Мефистофелю». Обвинения, которые я на него взвожу, касаются двух пунктов. Поэт, во-первых, неправильно понял создание Антокольского—его бюст «Мефистофель»; во-вторых, он не понял вообще Мефистофеля, каким он может представиться уму и сознанию современного человека, при теперешнем состоянии знания.

«Гр. А. Голенищев-Кутузов увидал у Мефистофеля Антокольского искривленную усмешку на устах, туман лжи, отраву презренья в задумчиво-блуждающих глазах. Ему показалось, будто взор Мефистофеля над ним, поэтом, смеется; будто Мефистофель язвит и хохочет, подмигивает на красоту, на чувство, сжигает людей огнем презрения. Признаюсь, я в исполненном глубокого значения произведении Антокольского не заметил ничего подобного. В искривленном рте выражается, на мой взгляд, совсем не хохот и язвительность, а глубокое душевное страдание преждевременно состарившегося человека. Мефистофель Антокольского, с его редкими волосами и болезненной худобой, обличает не старого, но дряхлого человека, который много пережил, много испытал и за-

вял еще в цвете лет. Глаза его, в которых сосредоточена вся сила и вся энергия этого молодого старика, далеко не выражают презрения и еще менее того задумчиво блуждают; напротив, взгляд его до того силен, проницателен и сосредоточен, что от него становится жутко, холод пробегает по жилам, когда долго на него смотришь. Поэту хотелось непременно увидать в Мефистофеле злобные душевные движения, это было ему нужно для основной его мысли, которая выражена в первой строфе и в самом конце стихотворения, и вот он приписывает бюсту выражение, которого он, я думаю, не имеет».

Можно ли спорить о едином смысле художественного произведения, о его единой идее? Мы выросли в убеждении, что можно и должно. В десятках русских учебников так называемой теории словесности, обязательных для школы, повторяются когда-то полные смысла, но теперь омертвевшие слова Белинского о том, что «поэт выражает идею не отвлеченно, как философ, а в живых образах, создаваемых его фантазией»; что по прочтении поэтического произведения в нас остаются «мысли, чувства и образы, группирующиеся около одной общей идеи», и т. п. В «Руководстве к чтению поэтических произведений» В. Острогорского (издание 5) розыски идеи производятся в каждом из трех поэтических родов. Идея элегии Пушкина «Безумных лет угасшее веселье», оказывается, состоит в том, что «в зрелых летах че-

ловек с душой, хотя раскаивается в ошибках молодости и предвидит много горя и забот в будущем, но не тяготится жизнью, услаждая ее любовью, размышлением и художественными произведениями». «Идея «Мертвых душ» — опошление общества в общем единичном стремлении—к наживе» «Идея «Старосветских помещиков»—смерть вследствие суеверия».

В «Воспитательном чтении» Ц. и В. Балталон (Москва, 1908) мы находим указание, что в *Бежином Луге* «основная общественно-бытовая мысль — представить в яркой картине неблагоприятные условия воспитания в крепостную эпоху крестьянских детей, лишенных влияния школы» и т. п. В новейшем из рекомендованных учебников в стиле схоластической догматики утверждаются такие непоколебимые истины: «Кроме самого содержания, сочинение может заключать в себе *идею* или *идеи*, т. е. мысль или мысли, которые должны являться в сознании читателя *на основании* или *под влиянием* сочинения. В первом случае идея сочинения, что называется, вытекает из его содержания, т. е. может быть из него *логически выведена*, во втором она *внушается* читателю посредством действия на душу вообще; последнее мы встречаем обыкновенно в сочинениях художественных, поэтических». Правда, дальше что-то говорится о «естественном и неизбежном» «как бы соучастии читателя в творчестве поэта»; но это не исключает того, что основная мысль поэта едина и

обязательна для его читателя. «Иногда автор сам формулирует прямо мысль своего сочинения в начале или в конце его. В сочинениях художественных, действующих на читателя посредством образов, картин, этого обыкновенно не делается за редкими исключениями,—напр., в баснях, снабженных нравоучением».

Пример басни особенно здесь поучителен. Именно на басне, как на элементарнейшем примере, Потебня показал, как могут быть разнообразны и равноправны толкования и применения художественного произведения. Если басня принадлежит к художественным созданиям, то, во всяком случае, нравоучение ее автора для нас не обязательно Это один из возможных выводов, не больше. Мы применяем ее, как пословицу, там, где она подходит, совершенно не справляясь с тем, какой конкретный случай, какой вывод, какую идею имели в виду ее создатель — индивидуальный художник или творец-народ.

II.

Для теории искусства всякое художественное произведение символично, — и беспредельно многообразие его применений, бесконечно множество тех обобщений, для которых поэтический образ может служить иносказанием. На вопрос, какой внутренний смысл, какая идея этого поэтического произведения,

мы ответим, что если бы эту идею можно было исчерпать в форме единой абстракции, то поэтической мысли здесь не было бы применения; здесь были бы невозможны художественные пути познания, ненужны образы, символы, иносказание. То, что сказано в образе и посредством образа, не существует для самого поэта в виде отвлеченной идеи. Идею вкладывает тот, кто воспринимает художественное произведение, кто его толкует, кто им пользуется для уяснения жизненных явлений. Гете сознавался, что у него нет ответа на вопрос о том, какую мысль он хотел выразить не только в «Фаусте», полном рациональных элементов и как бы написанном à thèse, но и в «Торквато Тассо».

Это было в мае 1827 года, во время обычной послеобеденной беседы у Гете, как всегда добросовестно переданной нам благоговейным Эккерманном. Кто-то из присутствующих возбудил вопрос о том, какую собственно идею стремился воплотить Гете в «Торквато Тассо». «*Идею*?—сказал Гете и не думал! Предо мной была *жизнь* Тассо, предо мной была моя собственная жизнь; я старался обрисовать эти две фигуры с их особенностями—и вот предо мной возник образ Тассо; в виде прозаического контраста я противопоставил ему Антонио, причем, у меня также было с кого списывать. В общем, придворные, жизненные, любовные отношения были ведь в Веймаре такие же, как в Ферраре, и я с правом могу сказать

о моем произведении: оно—плоть от плоти и кость от кости моей».

«В общем—продолжал Гете—мне, как поэту, нигде не было свойственно это стремление к воплощению абстракции. Я воспринимал в моем существе впечатления—впечатления жизненные, физические, радостные, пестрые, многообразные, какие только могло доставить мне живое воображение. И мне, как поэту, оставалось одно: художественно оформить и преобразовать эти ощущения и впечатления и так проявить их в жизненном образе, чтобы и другие, когда они читают или слушают мое изображение, получали те же впечатления.

«Если же мне когда-либо хотелось дать поэтическое выражение идее, я это делал в небольшом стихотворении, главная мысль которого может быть едина и очевидна.. Единственное произведение большого объема, где я чувствую, что проводил единую идею, это, пожалуй, мое «Сродство душ». Это сделало роман более доступным разсудку; но я не скажу, чтобы он стал от этого лучше. Вообще, вот мое мнение: чем недоступнее разсудку произведение, тем оно выше».

Ближайшее и необходимое последствие этой иррациональности художественного произведения—равноправие его различных толкований.

Есть области, в которых, казалось бы, об этом не может быть спора. То, что каждый может исполнять сонату Бетховена или воплощать на сцене

Отелло по своему, казалось-бы, совершенно очевидно. Однако, например, Р. Вагнер вынужден был настаивать на том, что «единое, стереотипное понимание произведения искусства недопустимо. Как ни определенно само по себе завершенное чисто музыкальное строение в художественных пропорциях бетховенской симфонии, как ни совершенна и неделима форма, в которой она является высшим чувством, все же невозможно свести действие этой композиции на человеческое сердце к какому-либо единому толкованию». И, вторя учителю, Ницше возмущался редакторами музыкальных произведений, издающими их с фразировкой. Он называл их phraseurs. «Основное предположение, на котором они строют—замечает он в письме к Фуксу—то есть, будто вообще есть верное, *одно* верное истолкование, кажется мне психологически и по опыту *ложным*. Композитор в момент творчества и воспроизведения видит эти тонкие тени в неустойчивом равновесии: всякая случайность, всякое повышение или ослабление субъективного чувства силы, объединяет то большие, то меньшие круги. Словом, старый филолог, на основании всего своего филологического опыта, говорит: ни для поэта, ни для музыканта *нет единоспасающей интерпретации* (сам поэт абсолютно не авторитетен в истолковании смысла своих стихов: есть удивительнейшие доказательства того, как неясен и неопределенен для них этот «смысл»)».

И за много лет до Ницше ту же мысль, до сих пор нуждающуюся, как мы видим, в защите, высказывал Потебня: «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что́ скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать «идею» его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании». Нет ни этого объективного содержания, ни раз навсегда данного смысла, ни идеи художественного произведения: есть лишь форма для всего этого, неподвижный образ, рождающий содержание в читателе.

III.

Вот это свойство художественного произведения достойно того, чтобы мы не ограничивались его признанием, но присмотрелись к тому, какие умственные явления оно вызывает, как оно отражается на жизни художественного произведения.

Ибо невозможно отрицать эту жизнь. Созданное художественное произведение не пребывает во веки-веков в том образе, в котором создано; оно меняется, развивается, обновляется, наконец, умирает: словом, живет.

Совершенно ясно, что художественное произведение есть некоторое органическое целое, система, эле-

менты которой находятся в теснейшей зависимости друг от друга. В этой системе нет ничего более или менее важного, более или менее выразительного; каждая — и самая ничтожная — ее часть говорит о целом, говорит за целое. Ритм рассказа зависит от его содержания, образы соответствуют сюжету, изложение связано с тенденциями; краски в картине определяются гаммой тонов, в которой она написана; не соответствие действительности является здесь законом, а внутренняя логика элементов. Кажется, что есть что-то внутреннее и что-то внешнее, 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 — неотторжимые части одного целого, определяемые железным законом целесообразности, и подобно тому, как съедобная и беззащитная бабочка должна быть похожа на листок дерева, чтобы не погибнуть, так настроение, выраженное в сонете, должно быть передано в его условной форме, хитросплетениях простых и вместе трудных рифм: вне сонета его содержание не может быть выражено никак. Будет то, да не то, то есть ничто. И свободный сонет есть абсурд, потому что именно скованность есть необходимое условие его смысла. И «подмостки означают мир» совсем не потому, что в пьесах отражается человеческая жизнь, что драмати-

ческие образы типичны, что мимика, жестикуляция, интонация воспроизводят действительность,—но потому, что все это вместе взятое есть само по себе целокупная система, особый мир, в котором все находится в идеальном равновесии, и каждая частность есть воплощение некоторого целого, построенного по единому закону: закону своего стиля. Оттого, например, одноцветный рисунок не кажется неправдой, несмотря на то, что природа многоцветна; оттого никакому самому заядлому рационалисту не придет в голову при виде духа Банко сказать, что никакие духи по земле не ходят; нет, он знает, что в мире трагедии о Макбете есть духи умерших; в этом мире свои законы, и зритель принимает этот мир целиком, со всем его своеобразием, со всеми чудовищными нелепостями вплоть до открытого извращения естества, как в карикатуре, вплоть до внутреннего противоречия, как в гротеске.

Это—статика художественного создания; есть и его динамика. Это органическое целое *живет*, живет своею самостоятельной жизнью, и самостоятельность эта способна поразить всякого, кто пытался схватить общим взглядом произведение художника не в его эстетической неподвижности, но в его историческом движении. Завершенное, отрешенное от творца, оно свободно от его воздействия, оно стало игралищем исторической судьбы, ибо стало орудием чужого творчества: творчества воспринимающих. Произведение

художника необходимо нам именно потому, что оно есть ответ на наши вопросы: *наши*, ибо художник не ставил их себе и не мог их предвидеть. И—как орган определяется функцией, которую он выполняет, так смысл художественного произведения зависит от тех вечно новых вопросов, которые ему предъявляют вечно новые, бесконечно разнообразные его читатели или зрители. Каждое приближение к нему есть его воссоздание, каждый новый читатель Гамлета есть как-бы его новый автор, каждое новое поколение есть новая страница в истории художественного произведения.

К сожалению, эта история еще не написана. Наукой до сих пор сделано очень мало в области изучения судьбы художественных произведений *после* их создания. Мы имеем многочисленные генеалогии произведений, но не имеем их биографий, знаем их предков, но не знаем их собственной жизни. Мы иногда знаем, как зародилось произведение, откуда явился его сюжет, как общественный спрос подсказал его настроение, как обиходные формы воплотились в его стиль, какие личные поводы его вызвали, как все чужое и заимствованное перегорело в индивидуальном творческом процессе и своеобразно отразилось в готовом создании. Но раз оно готово, исследование отвернулось от него; оно входит в историю литературы под датой появления—и как будто умирает. А ведь на самом деле в этот момент оно только начинает жить,

мы и термин тот же употребляем: появляется на свет. Возьмите любую историю русской литературы и культуры и посмотрите, что говорится в ней, например, о «Горе от ума» после 1834 года. Ничего или почти ничего А ведь мы почти век после этого прожили с Чацким, век думали о нем, век питались им. Наша душевная история есть его история; он ею жил, он ею обогащался, не только мы им. Он вырос за эти годы напряженной духовной жизни целого народа—и свой первоначальный облик он напоминает, конечно, не больше, чем взрослый человек напоминает ребенка, только что отделившегося от матери.

Конечно, написать историю какого бы то ни было художественного произведения после его завершения есть задача бесконечной трудности. Нет материала, нет точки опоры; восприятие, оценка, понимание художественного произведения в истории есть интимнейший процесс, и об этом процессе мы можем судить почти исключительно по такому грубому и случайному свидетельству, как критика. Мы ведь знаем, как бедно литературное и вообще словесное изображение нашей душевной жизни в сравнении с ее действительным богатством. Есть другие способы, но от них не остается почти никаких следов. Какой свет на историю образов «Горя от ума» в русском обществе бросает, например, характеристика их театрального воплощения в эпоху романтической при-

поднятости: «Реальное казалось вульгарным и низменным. «Благородство» тона имело свое особенное толкование. Чацкого играл, конечно, героический актер, трагик с крупной фигурой и мощным басом, Софью— актриса с обаятельным голосом и славившаяся только уменьем декламировать на распев» *). Как захватывающе - интересна была бы история сценического истолкования больших драматургов. Ведь эта история есть; ведь разнообразные толкования не просто механически и случайно сменяют друг друга; они вытекают одно из другого, восполняют одно другое, чередуются в зависимости от смены общественных настроений. Если есть разумная последовательность в человеческой истории, то есть и история сценического образа, есть развивающаяся сценическая традиция,—а мы ничего, или почти ничего, не можем схватить, закрепить, констатировать из этой истории; она несомненна, но и неуловима. Еще более неуловима, например, история музыкальной интерпретации. Углубляется наш душевный мир, развивается жизнь чувства, вместе с тем, разумеется, меняется понимание и передача музыкальных произведений. Мы играем Баха не так, как его играли при Бахе. И здесь есть, конечно, своя традиция, не только техническая, своя история,—а что мы знаем об этой истории творче-

*) Вл. И. Немирович-Данченко в «Вестн. Евр.» 1910 г., май.

ства исполнителей? Оно, конечно, не все умирает вместе с творцом, оно сохраняется отчасти в душевной жизни и в творчестве дальнейших поколений, но воспроизвести для сравнения мы его не можем и должны удовлетворяться туманными, словесными определениями, восторгами современников и теоретическими предположениями.

Изучение судьбы художественных произведений после их завершения, конечно, влило бы новое содержание в истрепанное изречение Теренция Мавра: habent sua fata libelli. Великое художественное произведение в момент его завершения—только семя. Оно может попасть на каменистую почву и не дать ростков, может под влиянием дурных условий дать ростки чахлые, может вырости в громадное, величавое дерево. А мы, смотря на это дерево, почему-то думаем, что это то самое семя. Конечно, из горошины не вырастет дуб, конечно, гениальное творение таит в себе возможности, каких не имеет художественная однодневка. Но все таки возможности эти раскрываются лишь в общении с миром, лишь в коллективном творчестве, лишь в истории. То, что мы открыли, например, Тютчева есть не только радостное обогащение нашей душевной жизни, но и указание на печальнейшую и невозместимую потерю нашего существа; если бы мы все семидесятые годы не отрывались от Тютчева, то и мы были бы другие, и, главное, он был бы другой. Есть не только материаль-

ная патина старой бронзы; такой же благородный духовный налет дает старина и поэтическому произведению. Вот пройдет полвека со смерти князя В. Ф. Одоевского, и его сочинения освободятся от тяжелой власти каких-то наследников, ставших между русским читателем и автором «Русских ночей,—но, быть может, будет уже поздно, возможность духовного контакта исчезнет, и не воскреснет к новой и достойной жизни высокое духовное наследие, которое было бы долговечно, если бы его жизнь в душах сочувственных читателей шла непрерывно. Это не бесплодная тоска о естественной невозможности исторических утрат, а совершенно конкретное указание. И тот разрыв в культурной жизни средневековой Европы, после которого понадобилось *возрождение* духовных богатств классического мира, отразился коренным образом и навеки на понимании этих богатств. Одна была бы Венера Милосская, если бы восторженное преклонение пред ней имело за собой непрерывную традицию, и другая она теперь—после многовекового погребения. Не только руки потеряла богиня. Это погребение изуродовало ее священный образ не только физически, но и морально.

IV.

В чем заключается история художественного произведения после его создания?

В том, что образы, созданные художником, остаются неподвижными, непоколебимыми, бессмертными, пустыми формами, которые сменяющиеся поколения читателей заполняют новым содержанием, новым смыслом. Создание художника — это только фермент новой жизни, всякий художественный образ есть, в сущности, только прообраз. Можно спорить о подлинном грибоедовском Чацком, но надо помнить, что этого подлинного грибоедовского Чацкого нет, как нет семени, из которого уже вырос дуб. Грибоедовского Чацкого, как устойчивого образа, как некоторого законченного содержания, нет и никогда не было. *Грибоедовский* Чацкий это прекрасная, необходимая абстракция, но это абстракция, схематическое представление, нуждающееся в том, чтобы чье-нибудь индивидуальное понимание заполнило его содержанием. Как живое слово есть абстракция в словаре и живет только в употреблении, в живой речи, так художественное произведение существует лишь в своеобразном понимании отдельного человека. Чацкий Грибоедова существовал лишь в уме Грибоедова. Мы можем посредством научных изысканий доискиваться представления о том, чем был Чацкий для Грибоедова, что видел Грибоедов в Чацком, но нет нужды напоминать, в какой степени это представление неточно, приблизительно, смутно и—главное—в какой степени оно не определяет того Чацкого, который существует в нашей мысли, в общем представлении.

Лев Толстой сравнивал действие художественного произведения с заражением; это сравнение здесь особенно уясняет дело: я заразился тифом от Ивана, но у меня мой тиф, а не тиф Ивана. И у меня мой Гамлет, а не Гамлет Шекспира. А тиф *вообще* есть абстракция, необходимая для теоретической мысли и ею созданная. Свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя. Они пользуются образом великого поэта для того, чтобы выразить при его посредстве свое душевное состояние, но, пользуясь им, они его преобразуют: расширяют или съуживают, углубляют или опошляют, но во всяком случае пересоздают по образу и подобию своему. Как язык, по бессмертному определению В. Гумбольдта, есть не ergon, а energeia, не завершенный капитал готовых знаков, а вечная деятельность мысли, так и художественное произведение, законченное для творца, есть для его современников и потомков начало и выражение нового творчества, оно есть *не произведение*, а *производительность*, долгая линия развития, в которой самое создание есть лишь точка, лишь момент; разумеется, момент бесконечной важности: момент перелома. Мы знаем уже, что нет в искусстве, как и нигде нет, творчества из ничего; мы знаем, что если традиция без творчества, ее обновляющего, бессмысленна, то творчество вне традиции просто немыслимо. Поэт, самый индивидуальный, связан готовыми формами, созданными до него. Он творит на языке, ко-

торый направляет его мысль; для него так или иначе неизбежны господствующие поэтические роды, стихотворные формы, жанры, сюжеты, приемы; он получает в наследие—сознательное или бессознательное—запас поэтических образов и оборотов, которыми пользуется свободно, увеличивая и видоизменяя их массу.

Тщетно художник ты мнишь, что творений твоих
ты создатель,
Вечно носились они над землей, незримые оку.

И заслуга величайшего художника в том, что он выкристаллизовал драгоценные, твердые, определенные кристаллы из темной, неопределенной массы насыщенного раствора.

Все это слишком хорошо известно и интересно лишь постольку, поскольку может быть обосновано и ограничено новыми фактами. Здесь приходится напомнить об этой многоопределяющей зависимости творца от среды и эпохи лишь затем, чтобы отметить эту, так сказать, мгновенность того, что мы так тесно связываем с художником. Парадоксом будет, конечно, если мы скажем, что «Евгений Онегин» существовал и до Пушкина, или что нынешний «Евгений Онегин» уже оторвался от Пушкина, и принадлежит только нам. Но парадокс этот высказан Алексеем Толстым в цитированном нами стихотворении, и маленькая доля истины растворена в ве-

ликой неправде того и другого утверждения. Наши усилия должны быть направлены на то, чтобы фактами сделать как можно конкретнее, как можно нагляднее и эту истину, и эту неправду.

Художественное произведение есть, так сказать, сгусток душевной жизни, настроений, запросов, мысли. Чьей мысли? Разве только автора? Разве только предшествовавших ему и его подготовивших поколений? Конечно, нет; конечно, когда художественное произведение дошло до нас, оно уже вобрало в себя и душевную жизнь всех поколений, отделяющих нас от его появления.

В полной мере применима к художественному произведению известная теория, которою Киреевский пояснял Герцену свое преклонение перед иконой: «Я раз стоял в часовне, смотрел на чудотворную икону Богомагери и думал о детской вере народа, молящегося ей; несколько женщин, больные, старики стояли на коленях и, крестясь, клали земные поклоны. С горячим упованием глядел я потом на святые черты, и мало-по-малу тайна чудесной силы стала мне уясняться. Да, это не просто доска с изображением... Века целые поглощала она эти потоки страстных возношений, молитв людей скорбящих, несчастных; она должна была наполниться силой, струящейся из нее, отражающейся от нее на верующих. Она сделалась живым органом, местом встречи между творцом и людьми».

Таким образом, чудотворная сила иконы коренится для Киреевского не в первоначальном ее освящении, не в непосредственном воздействии высшего всемогущего Существа, сразу вложившего в нее эту силу, но в эмоциональном творчестве массы, в том пламенном потоке чувств, который, вечно стремясь к иконе, концентрировался в ней, чтобы отныне—не по чьей-то воле, а по самой своей сущности—превращать моление верующих в исполнение. Всего важнее для нас в этом сравнении даже не то, что образ получает свою силу от обращающегося к нему коллектива, а то, что всякое новое обращение к нему не отнимает у него частицу силы, а, наоборот, усиливает его. И в этом образ художественный совершенно сходен с образом священным.

Теоретики охотно сравнивают художественное произведение с аккумулятором, вместилищем громадной силы, накопленной предшествующими поколениями и постепенно отдаваемой. Говорят о некоторой как бы эманации, вечно отделяющейся от художественного произведения, создающей вокруг него особую атмосферу, охватывающую читателя, зрителя, слушателя. «Поэзия—говорил еще В. Гумбольдт—ставит нас как бы в некоторое средоточие, от которого исходят во все стороны лучи в бесконечное». При всей пригодности этих сравнений для определенных целей, в них есть один коренной порок. Эти сравнения, взятые из мира материальной природы, имеют

в основе идею неизменного количества энергии. Аккумулятор, отдавая сосредоточенную в нем силу, в такой же мере теряет ее. Эманация выделяется из активного вещества до тех пор, пока энергия заключенная в нем, не истратится. Ведь и солнце греет потому, что когда-нибудь погаснет. А сила, заключенная в художественном произведении, не тратится, а обновляется, умножается по мере того, как действует. Как Антей, создание художника набирается сил от прикосновения к почве, из которой выросло: к массе, к коллективу. Эманация ведь не только термин физико-химический; давно уже им пользуется философия. Сторонники эманационных теорий—гностики, неоплатоники—проводят аналогию между развитием мира из Божества и исхождением лучей из солнца. Таким образом, эманация рассматривает весь мировой процесс, как постепенное ухудшение путем истечения, и философия противополагает ей идею эволюции, идею не нисхождения, но развития, постепенного усложнения, углубления, обогащения. Вот, воспользовавшись этими философскими терминами, мы скажем, что об эволюции художественного произведения, о его развитии после момента его создания говорить полезнее, чем о его эманации. Понимать—значит вкладывать свой смысл—и история каждого художественного создания есть постоянная смена этих новых смыслов, новых пониманий. Художественное произведение умирает не тогда, когда оно в постоянном применении истратило свою

силу: применяясь, оно обновляется. Оно умирает тогда, когда перестает быть ферментом брожения, когда перестает заражать, когда попадает в среду *иммунную*, сказал бы теперешний естествоиспытатель—в среду, не чувствительную к его возбудительной деятельности.

Залог его жизнеспособности—его емкость. Чем больше оно может вобрать содержания, чем шире круг тех жизненных явлений, на которые оно может дать ответ, чем сильнее возбудитель мысли, заключенный в нем, тем оно живучее. Его будут толковать, применять, понимать и тем переводить из мира временного в область бессмертного

Мы знаем, что это необходимое разнообразие пониманий художественного произведения бесконечно. Они сменяют друг друга в истории, борются, сплетаются и видоизменяют первоначальный замысел поэта до неузнаваемости. «Венецианский купец», задуманный, как комедия с Антонио—как показывает заглавие—в виде героя, сделался трагедией Шейлока, и нет уже силы, которая заставила бы нас смеяться там, где заливались здоровым смехом Возрождения зрители «Глобуса». Для художественного наслаждения не обязательны ни указания исторической критики, ни автентическое толкование. Оно бесконечно важно, но оно ни в малой мере не повелительно. И как оно может быть обязательно, когда законченное художественное произведение стоит пред своим твор-

цом, как самодовлеющее целое, от него теперь не зависящее и имеющее свою самостоятельную жизнь. Иногда художник глубоко сознает это. Разбирая сцену с Шаховским (челобитье бояр о разводе с женою) в «Царе Феодоре» Алексей Толстой указывает на отсутствие у царя личных мотивов в поспешном осуждении Шуйского. Он, однако, прибавляет: «*Не смею утверждать*, что поспешность Феодора происходит от одного негодования» (Проект постановки трагедии «Царь Феодор»). Так объективируется готовый образ для самого поэта, он разбирает его, как посторонний, он не может изменить его значение своими толкованиями, как не может переделать свое прошлое. Он видит в нем подчас не свое создание, а игру иных творческих сил. С. Максимов рассказывал, как Островский, сидя с ним рядом в ложе во время представления «Грозы», сидел молча, углубленный в себя, а в той патетической сцене, где Катерина, терзаемая укорами совести, бросается при всем народе в ноги мужу и свекрови, каясь в своем грехе, поэт весь бледный шептал: «Это не я, не я; это—Бог». Этот Бог был чужое творчество, чужое толкование замысла поэта. Так что мне в его замысле, если создание его переросло все его намерения?

Там, где мы имеем откровенно тенденциозное произведение, это равнодушие к идее автора обычно и очевидно; пусть поэт «отправляется от идеи»; мы к этому равнодушны: нам важна не та абстракция, из

которой он исходил, но тот конкретный мир, к которому принесли его волны его творества. Что мне в тенденциях Льва Толстого? В бесконечном богатстве образов, мыслей, наблюдений, отношений, которое называется «Анной Карениной», в чарующем образе Анны, в ее страшной судьбе и неотразимой прелести, кто же мог вычитать одно голое поучение: «Мне отомщение и Аз воздам»? Известен ходовой критический шаблон: критик, несогласный с тенденцией автора, говорит, что жизненная правда его талантливого произведения отвергает его тенденцию, и факты, сообщенные им, убивают его публицистическую преднамеренность. Посредством нехитрых приемов сие обыкновенно и доказывается. Но и в тех случаях, когда художник не отправлялся от идеи, не иллюстрировал тезис, а творил свободно, его замысел не может лишить нас права на свободное отношение к его произведению, его толкование не может считаться непререкаемым. И чем, кроме великого сочувствия, можем мы отозваться на мольбу, обращенную Щепкиным к Гоголю, когда тот пытался по своему уяснить великому художнику-толкователю образы «Ревизора»: «Отнять их у меня было бы действие бессовестное; чем вы их мне замените?—взывал Щепкин:—Оставьте мне их, как они есть. Я их люблю, люблю со всеми слабостями, как и вообще всех людей. Не давайте мне никаких намеков, что это де не чиновники, а наши страсти, я не хочу этой переделки... я их вам не дам,

пока существую. После меня переделывайте хоть в козлов, а до тех пор я не уступлю вам Держиморды, потому что и он мне дорог». (Кизеветтер. М. С. Щепкин). Но и там, где великому художнику-создателю противопоставлен не великий художник-толкователь, а углубленное в творческие образы понимание всякого, свободно мыслящего человека, никакое толкование автора не может и не должно заменять нам самостоятельную работу нашей мысли.

Вопрос только о пределах этой работы, о ее направлении, о ее значении. Чем вдумчивее художники, отказываясь комментировать свои произведения, чем шире свобода, предоставляемая творческому толкованию теорией, тем выше притязания толкователей—и иногда чувствуется необходимость не только обуздать того или иного зазнавшегося представителя так называемой субъективной критики, но и попытаться найти общие теоретические основы для того, чтобы положить предел этой самомнительной разнузданности произвольных толкований.

V.

Из того, что наше понимание перерастает образы художника, создается иллюзия, будто мы своим индивидуальным толкованием даем нечто более высокое. «Ты считаешь себя выше Аристотеля»,—сказали какому-то второстепенному философу. — «Конечно, я выше, — ответил он: — ведь я стою на его плечах».

Там, где речь идет об исторической последовательности, о разнице степеней, это, пожалуй, верно; но полагать, что толкователь выше художника потому, что опирается на него, нелепо уже потому, что самый гениальный толкователь опирается, естественно, лишь на часть художественного замысла. А между тем, такие притязания—дело обиходное. Вот что пишет старый критик Языков в статье «Бессилие творческой мысли» («Дело» 1875 г., йюнь), посвященной Островскому:

«Русские романы и повести никогда не стояли на высоте русской критики. Критика уясняла беллетристические произведения не только читающим, но и самим авторам; нередко она говорила то, что автор и не думал говорить... Так, Добролюбов в «Темном царстве» повторил басню об орле и пауке и унес с собою на облака Островского, который никогда не предполагал улететь так высоко» («Дело» 1875 г., июнь). Еще дальше пошла известная в свое время поэтесса А. П. Барыкова. Получив от редакции «Посредника» предложение переделать «Дон-Кихота» для народного чтения, она, между прочим, пишет в ответ: «Я очень, очень люблю и уважаю «Дон-Кихота» и не понимаю, как мог Сервантес над этим типом смеяться и рисовать его в карикатуре... Это Сервантес его в шуты гороховые нарядил, а *он* был самоотверженный, бесстрашный, прекрасный и добрый. Я знаю «Дон-Кихота» лучше, чем его автор».

Да, века прошли с создания «Дон-Кихота» и пересоздали его, и этого нового нашего Дон-Кихота, создателем которого надо считать не только Сервантеса, но, например, и Тургенева, мы пожалуй, знаем если не «лучше», то лучшим, чем Сервантес. Все-таки, в этой обнаженной форме категорические притязания Барыковой звучат забавно. Мы имеем, однако, и более высокие формы этой притязательности критиков. Достоевский рассказал нам, как Белинский, придя в исступленный восторг от «Бедных людей», «пламенно, с горящими глазами» доказывал молодому писателю, что он сам не понимает своего произведения. «Да вы понимаете-ль сами-то, повторял он—что вы такое написали!.. Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали?.. Не может быть, чтобы вы в ваши двадцать лет уж это понимали... Мы, публицисты и критики, только рассуждаем, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художник, одною чертой, разом, в образе выставляете самую суть, чтобы ощупать можно было рукой, чтоб сáмому нерассуждающему читателю стало вдруг все понятно!»

В словах Белинского как будто скрыта мысль, что Достоевский только талантливо популяризовал вещи, известные до него. И странное выходит противоречие: «самому нерассуждающему читателю» делает «вдруг все понятно» тот, кто сам «не может быть,

чтобы в свои двадцать лет уже это понимал». Вопрос о том, что́ сам художник понимает в своем произведении, сводится, конечно, к вопросу об условном значении слова «понимать». К миру, созданному художником, критик и толкователь может относиться лишь так, как познание самого художника относится к миру, созданному Творцом вселенной: понимать его — значит выбирать; понимать—значит смотреть с одной, хотя бы и самой возвышенной точки зрения; понимать нельзя, не будучи односторонним. Этой односторонности, конечно, лишен истинный художник по отношению к своему произведению. Достоевский охватывал своим взором весь мир своего романа, Белинский видел его частицу, обострял ее, подчеркивал и уяснял в степени, быть может, недоступной для Достоевского. И вот ответ на сомнения Белинского: его толкование для нас через полвека—есть ничтожная доля смысла «Бедных людей», который растет и ширится и охватывает собою всякое новое понимание. «Ваше суждение о моем романе верно,—писал Лев Толстой Страхову после «Анны Карениной»,—но не все верно; то, что вы сказали, выражает не все, что я хотел сказать. Если критики уже теперь понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить, qu'ils en savent plus long que moi». И как бы высоко ни ставил Тургенев «Дон-Кихота», его толкование есть лишь одна сторона «Дон-Кихота» Серван-

теса; и как бы ни был углублен «Вишневый сад» в изображении Художественного Театра, его «Вишневый сад» есть лишь частица драмы Чехова.

И хорошо еще, если это подлинный Чехов, а не нечто в высшей степени самостоятельное, сочиненное по поводу Чехова. Это называется субъективностью толкования, но сплошь и рядом это прямое извращение замысла автора. Интерпретирующее творчество плодотворно только тогда, когда опирается на создание художника, когда ограничивается действительным истолкованием настоящего художественного произведения. Истинный художник не нуждается в таких читателях; он их боится: выходя из-под его контроля, они неминуемо должны извратить его замысел. Насколько дорог ему читатель мыслящий, настолько вреден читатель сочиняющий. И эти вот самостоятельные домыслы сочиняющего читателя-критика или музыканта - исполнителя, или актера-истолкователя тем серьезнее, чем выше и законнее полная свобода толкования. История литературы, история сцены, история критики и просто житейский обиход насчитывают множество фантастических, нелепых, произвольных толкований художественных произведений, и основная, быть может, единственная причина этих извращений—неумение проникнуться общим духом произведения, нежелание понять его прежде всего, как замысел его творца.

Произведение художника есть, как мы знаем, са-

мостоятельное, законченное, уравновешенное целое—система—и оно должно быть истолковано, *как целое*. В противном случае,—если оно не однородно, если оно в своем существе или в частностях противоречиво,—его противоречия должны быть указаны точно, определенно и обоснованно, без умолчаний, без попыток переделать чужое создание на наш лад и тем приспособить его к нашему толкованию. Оно должно свободно и легко совпадать с нашим пониманием—без натяжек, без затушевывания того, что нам неудобно.

Между тем—мы знаем—такие натяжки и извращения, особенно в некоторых областях художественного воспроизведения, дело заурядное. Литературное истолкование, литературная критика в этом повинны относительно слабо. Но известно, что, например, сценическое истолкование кишит такими извращениями, подчас невероятными. Конечно, положение артиста не то, что положение критика; критик может удовлетвориться анализом поэтического образа; артист не может уклониться от обязанности дать художественный синтез. Даже в том случае, когда он чужд творческого вдохновения, когда он играет от реплики к реплике, в основе его передачи все-таки лежит, хоть бессознательно, некоторое общее представление об изображаемом им характере, о его роли, о типе. Задача из трудных: надо творить, считаясь в каждом движении своего творчества с чужим со-

зданием, ни в чем ему не противореча, стараясь быть свободным и чувствуя себя законно связанным. Естественно, что слабые выходят из этого неудобного положения, разрешая себе полную, необузданную свободу, не считаясь с определенными требованиями драматурга: с его текстом, его ремарками, его стилем, его общим духом. Этими нарушениями воли, как известно, богата сценическая практика, и едва ли многие из театральных деятелей могут похвалиться действительно благоговейным отношением к поэтам, образы которых они призваны были творчески истолковать. Не даром величайший драматург, который был также и актером, вложил в уста своему популярнейшему герою эту известную жалобу на актерское своеволие: «Не позволяй также шутам болтать более, чем написано в пьесе,—говорит Гамлет актеру.— Я встречал между ними таких, которые для того, чтобы вызвать смех нескольких глупцов, дурачились в таких интермедиях, когда, напротив, следовало дать зрителям отдохнуть, чтоб обдумать и усвоить виденное. Это нехорошо и обличает только жалкое самолюбие в актере, не брезгающем подобными проделками». Гамлет говорит об интермедиях, где импровизации комика предоставлено относительно свободное поле действия. Насколько же строже должен быть артист, когда речь идет о самой ткани драмы—и как редко бывают строги артисты! Если нужен более тонкий пример в более близкой нам обстановке, то

достаточно напомнить, что, например, Стокман у Ибсена все время протестует против сплоченного *либерального* большинства, а в передаче Художественного Театра о «либеральном» не было ни слова; из Стокмана, решительного индивидуалиста, решительного противника всякой борьбы сомкнутыми рядами, всякой партии уже потому, что она партия, делался—в соответственно настроенной аудитории—проповедник либерализма и дружной борьбы с реакцией. По обстоятельствам времени, может быть, эта неправда была полезна; не только политика, но и строгая мораль знает условия, которыми бывает оправдана pia fraus. Но искусство, как и наука, знает только одну ложь—и одну знает ей цену.

VI.

Едва ли не опаснее прямых извращений, которые ясны, потому что грубы,—произвольные истолкования умолчаний драматурга. Автор предоставляет необходимый простор творчеству толкователя; он не может и не хочет определять заранее каждый шаг артиста, и нет возможности указать наперед, чего артист не должен делать. Из этого получается своеобразное положение: все, что кажется недоговоренным,—а недоговоренность есть естественное свойство искусства—заполняется посредством приемов, основная тенденция которых одна: не считаться с замыслом автора.

Уже язык, чуткий к колебаниям действительности, создал соответственную терминологию. Мы знаем сочиненное Брюлловым великолепное словечко «отсебятина»—и нигде оно не стало в такой степени узаконенным термином, как в театральном быту; и, конечно, новейшая критика также имеет на него право. В немецком театральном словаре есть также ядовитый эпитет «ein denkender Schauspieler»; так называется актер, щеголяющий своеобразием понимания, сочиняющий тонкие «нюансы» без всякого к тому основания. Заполнять своим творчеством замысел автора, конечно, можно и должно, но это творчество неизменно должно восходить к замыслу, считаться с ним, восполнять его, а не пользоваться его недосказанностью для оправдания «отсебятины». И не часто даже в оценке больших артистов мы найдем такое трогательное признание, какое слышится в речи Островского на обеде писателей в честь Мартынова:

«...Можно угодить публике, угождать ей постоянно, не удовлетворяя нисколько автора; пример этому мы видим часто. Но ни один из русских драматических писателей не может упрекнуть вас в этом отношении... Вы не старались выиграть в глубине на счет пьесы, а, напротив, успех ваш и успех пьес были неразрывны. Вы не оскорбляли автора, вырывая изъ роли серьезное содержание и вставляя, как в рамку, свое, большею частью характера шутливого, чтобы не сказать резче. Ваша художественная душа всегда искала

в роли правды и находила ее часто в одних намеках. Вы помогали автору, вы угадывали его намерения, иногда неясно и неполно выраженные; из нескольких черт, набросанных неопытной рукой, вы создавали оконченные типы, полные художественной правды».

В наши дни не принято угадывать намерения авторов. Скорее наоборот: и театр, и читатели склонны ценить тех авторов, которые нуждаются не в угадке, а в выдумке, которые дают полную свободу сочинить что-нибудь «по поводу» и ничего против этого сочинения не имеют—оно не может их извратить. И какие же авторы могут быть святыней для нынешнего деятеля сцены, когда в ответ на соображения, высказанные в этой статье, один известный и талантливый режиссер ответил, что для него, как для художника сцены, всякий автор есть лишь сырье, лишь материал — такой же материал, каким была жизнь для художника. Сцена не комментирует драматурга, не иллюстрирует его, а перевоплощает,—каким бы извращением ни представлялось это перевоплощение, и что́ бы для него ни понадобилось, хотя бы искромсать Шекспира.

К чему *практически* ведут эти воззрения, показывает недавняя жалоба одного драматурга; и, право, как его ни ценить, его весьма второстепенное литературное значение не лишает эту жалобу основательности. «В одном лишь втором акте моей пьесы ре-

жиссер вводит *четырнадцать* новых, своих действующих лиц. Правда, он не дал им своих слов. До этого еще не дошло Но, я думаю, скоро дойдет и до этого... Благодаря этому получилось следующее.

«Эти 14 действующих лиц появлялись в разное время в виде разнообразных «просителей» и, не имея никакого отношения к развитию действия и к пьесе вообще, зря отвлекали внимание зрителя отъ игры основных действующих лиц или зря заинтересовывали его, потому что зритель мог предположить, что новое лицо появляется не даром. Одну особу в ротонде на белом меху, какую-то суетливую барыню, бегавшую от одной двери к другой, режиссер выпускал в этом акте четыре раза И, конечно, когда она бежала по сцене в четвертый раз, публика смеялась. Но, за этим, совсем не нужным по пьесе и для пьесы смехом, публика не слыхала слов моих, основных действующих лиц» *)...

Формально режиссер, конечно, неуязвим: невозможно отнять у него право создавать соответственную бытовую обстановку, творить из намеков автора, развивать его замысел. Это его дело. В конце концов между сценарием и законченной драмой—разница только в степени. И то и другое есть в данном случае только схема, которая получает жизненное содержание от сценического воплощения. Одни

*) Рышков в «Театре и Искусстве», 1910 г. № 3.

ремарки, на которые так скуп Шекспир и так щедры современные драматурги, представляют собой необозримый материал для развития, для творчества. Как легко заменить это творчество хитрой выдумкой, имеющей результатом все, что угодно, кроме выяснения смысла, духа, стиля произведения. Сплошь и рядом артисты и критики, сосредоточивая свое внимание на какой-нибудь частности, забывают о целом, увлекаясь эстетикой оригинального и своего построения, отвлекаются от общего духа произведения, из за деревьев не видят леса,—тогда как художественное произведение может быть понято и надлежащим образом истолковано лишь, как некоторое органическое целое, охватываемое единым и всеобъемлющим объяснением. И в литературе, как и на сцене, громадное большинство неприемлемых, нелепых, хотя бы и чрезвычайно остроумно проведенных объяснений, коренится в том, что критик комбинировал частности, забывая о целом. О частных извращениях и говорить не стоит. Таких случаев, когда толкователь в стремлении пересоздать образ, объяснить его на свой образец, видоизменяет его частности, прямо противоречит не только замыслу, но и ясным указаниям художника,—сколько угодно. Иногда в этом никого винить не приходится. Вот, мы видели, из комедии о венецианском купце Антонио история сделала трагедию Шейлока. В нем сосредоточился весь смысл пьесы, он стал ее героем; естественно, что вся драма

перестроилась для нас. Во первых, мы не верим в ее благополучно-позорный исход для Шейлока; мы лучше Шекспира знаем, что Шейлок—тот Шейлок, которого изобразил для нас Шекспир—немыслим в позе ренегата: как истинный трагический герой, он должен погибнуть. И, во вторых: раз Шейлок—герой драмы, то нам не нужен ее пятый акт, где его нет, где его забыли, где шутят и веселятся; и в самом деле, в громадном большинстве случаев театры и не ставят пятого акта драмы: она кончается хоть и не трагедией, но и не фарсом. Фарса о Шейлоке не мог бы осмыслить и принять современный зритель.

Но это, можно думать, исключительный случай. А как часто самые добросовестные исследователи, толкуя по своему художественное произведение, извращают его в той или иной частности! Достаточно напомнить, что Тургенев, в стремлении во что бы то ни стало противопоставить Дон-Кихота Гамлету, замечает: «Дон-Кихот едва знает грамоте». На самом деле не только болезнь Дон-Кихота связана с его начитанностью, но он—и это было указано не раз—для своего времени очень образованный человек. Но это—частность; в общем пламенный панегирик, созданный Тургеневым в честь Дон-Кихота, есть одна из глубочайших характеристик бедного рыцаря—и, конечно, Сервантес не отказался бы ее принять. А сколько критиков, доходящих до геркулесовых столпов непонимания в своем бурном стремлении понять

художественное произведение непременно по своему! Полагаем, не нужны комментарии к такому, например, эпизоду в истории истолкования Шекспира:

«В числе комментариев к «Отелло» приведем один из новейших, отличающийся несомненной оригинальностью. Он был помещен в «Записках» нью-йорского шекспировского общества и в 1899 г. издан отдельною книгой: «A further study of the Otello». Автор Уэлькер Гивен имеет притязание доказать, что все предшествующие комментаторы и критики этой трагедии не приметили главной в ней черты, которая ставит ее еще выше, чем признают ее почитатели. По мнению Гивена, Шекспир явился в ней первым борцом против расовых предрассудков, вывел в лице Отелло такого представителя черной расы, который нравственно выше и чище всех европейских героев великого трагика.

«Отелло—негр и был рабом, но возвысился до степени вождя европейского войска, снискал любовь «белой» патрицианки, к тому же выросшей среди богатства и изящества, одаренной тонкой природой и чистотою, существа почти святого. Но как такое существо могло отдаться негру, как мог допустить нечто подобное Шекспир в Елизаветинское время в Англии, когда негров за связь с белыми женщинами закапывали живыми в землю по грудь и умерщвляли голодом, причем за одну подачу жертве пищи полагалась смертная казнь?

«Гивен доказывает невозможность такого понимания, говорит, что тогдашние зрители были бы возмущены этими фактами и не позволили бы представлять такую пьесу. Если же они этого не сделали, а, наоборот, увлеклись ею, то это значило, что им было понятно одно такое намерение Шекспира, которое осталось непонятым всеми его толкователями. Намерение это, по словам Гивена, заключалось в том, чтобы представить Отелло не простым зверским ревнивцем, но человеком нравственно-высшим, способным на чисто-идеальную любовь. Он обожал в Дездемоне совершенство физической и нравственной красоты, и их любовь, их брак — были платоническими. Вот, что, по уверению Гивена, примиряло современных зрителей с браком, против которого отец Дездемоны, Брабанцио, так возмущался, что умер с горя по его заключении.

«И вот, новый комментатор положительно утверждает (и этому посвящена вся его книга), что брак этот был заключен — только в смысле идеальной любви и в глазах закона, но не в смысле супружеского сожития. В подтверждение своего взгляда Гивен приводит несколько мало-доказательных слов действующих лиц, слов, которым он дает произвольно расширенное значение. Но при этом он ссылается и на один такой факт, в котором позволительно видеть, если и не довод, то слабое основание для довода. Этот факт состоит в том, что, осыпанная тяжкими

и грубыми оскорблениями мужа, Дездемона велит прислуживающей ей Эмилии постлать ей на следующую ночь (в которую совершилось убийство) «ее брачные простыни». Припоминая значение, какое придавалось в те времена (как то было и в московском государстве) доказательствам непорочности невесты, Гивен утверждает, что Дездемона решилась опровергнуть обвинение, сделавшись фактическою женою Отелло, а потому и хотела явиться вновь с обстановкой невесты. Иначе, по мнению Гивена, немыслимо, чтобы Дездемона велела постлать свадебное белье именно после того, как Отелло назвал ее падшею женщиной и еще хуже.

«В идеальности любви и самого брака критик видит черту деликатности Отелло, и ею то Шекспир примирил свою публику с браком, который должен был казаться возмутительным, и, так сказать, одухотворил этого негра, поставив его выше всех своих героев белой расы. В увлечении своей догадкой, Гивен доходит до того, что предполагает факт этот известным самому венецианскому сенату, который в противном случае, вероятно, отрешил бы Отелло от командования, но, зная о «факте», признает, что Отелло, способный к такому воздержанию и нравственной дисциплине, тем самым доказывает и свою способность повелевать другими» *).

*) Л. А. Полонский, предисл. к «Отелло» в «Библиотеке великих писателей» С. А. Венгерова: Шекспир, т. III.

Русский исследователь, познакомивший нас с критической экстравагантностью глубокомысленного американца, спорит с ним, разбивает его в подробностях, ловит на противоречиях, доказывает даже, что Отелло менее черен, чем абиссинец, и более черен, чем араб... Но стоит ли? Не достаточно ли отвернуться от него и сказать читателю: прочитайте «Отелло», сосредоточьтесь, войдите в мир трагедии. Едва ли остроумные доводы американского аболициониста будут иметь после этого какой бы то ни было вес. Они,—как дьявольское навождение для верующего: приходят, смущают, и исчезают от одного веяния святого духа художественной целокупности. И спорить с таким критиком надлежит, не опровергая его частности, не подкапываясь под его постройку, но одним ударом опрокидывая ее. Таким ударом служит обыкновенно довод элементарного здравого смысла, раскрывающий не то что неверность, а невероятность, и с нею тщету и нищету хитроумного построения. Оно невероятно, а стало быть, неинтересно: это—безпредметная игра ума, как всякая игра, ни в чем не убеждающая, нечто вроде того толкования, каким Сологубовский Передонов почтил как то, в классе пушкинский стих:

С своей волчицею голодной
Выходит на дорогу волк.

«Постойте—сказал ученикам Передонов,—это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки

по-парно ходят: волк с волчицею голодной. Волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться мужу».

VII.

Каковы опасности этой игры, можно судить по тем случаям, когда толкование действительно создает автора, которого до тех пор в самом деле не существовало. Сплошь и рядом благожелательным толкованием пытаются спасти безсмыслицу, и на время успевают и в этом. Еще хуже, что эта благожелательность иногда подстрекает к безсмыслице. Темных изречений оракула не было бы, если бы толпа верующих не ломала себе голову над ними; и французский сонет, состоящий из одних собственных имен верно, не был бы написан, если бы у поэта не было друзей, готовых понять и истолковать безсмысленное. Захотев, не так уже трудно осмыслить, что угодно. Нагромоздите без всякого порядка ряд совершенно произвольных знаков и назначьте высокую награду за разрешение этой яко бы загадки, и непременно найдется хитроумная голова, которая внесет какую-нибудь—и вполне защитимую—систему в этот сумбур. Порядок букв во французской азбуке, как известно, произволен: это—сохранившийся порядок финикийского алфавита; смысл этого порядка нам неизвестен. А французский остряк внес в него смысл,

доказав, что это—драма; она известна всем – Пушкин внес ее, как курьез, в свою записную книжку: «Abbé, cedez.» — «J'ai hâche.» — «Ikaël aime Eno.» — Pécu est resté» и т. д. Примеров *такого* осмысления безсмыслицы сколько угодно: ведь и оно коренится в существе нашей мысли И между людьми, которые в разбросанных по небу светилах увидали медведицу, центавра, лиру, близнецов, и читателями, которые с простодушным глубокомыслием принимают в серьез произведения, пригодные лишь в пародии, разница не велика. Пьер Безухов очень честный человек, но когда ему надо, чтобы подсчет букв-чисел его имени дал тоже число звериное, как и у Наполеона, он сумел добиться этого приемами не хитрыми. «Он написал свое имя — Comte Pierre Besouhoff; сумма цифр не вышла. Он, изменив орфографию, поставил z вместо s, прибавил «de», прибавил «article le» и все не получал желаемого результата. Тогда ему пришло в голову, что ежели бы ответ на искомый вопрос и заключался в его имени, то в ответе непременно была бы названа его национальность. Он написал le russe Besuhof, и, сочтя цифры, он получил 671. Только 5 было лишних; 5 означает «е», то самое «е», которое было откинуто в article перед словом l'empereur. Откинув точно также, хотя и неправильно «е», Пьер получил искомый ответ l'russe Besuhof, равное 666-ти. Открытие это взволновало его. Как, какой связью был он соединен с тем великим событием, которо

было предсказано в апокалипсисе, он не знал; но он ни на минуту не усомнился в этой связи». (Война и мир, т. III, ч. I, гл. XIX). Была бы вера, что предложенное оправдано большим разумом: доводы от малого разума всегда найдутся, и, если надо, в подлинный энтузиазм отольются. С. Т. Аксаков рассказывает, как в юности, раздраженный самомнительными умствованиями старого мартиниста Рубановского, он выдал ему свою пародию за подлинное масонское произведение некоего Вольфа, и как удалась эта игра: «Ломая голову, как бы мне отбиться от докук старика, я напал на мысль сочинить какой-нибудь вздор, разумеется, в темных, мистических выражениях, и выдать этот вздор за сочинение Вольфа. К этому присоединилось желание испытать, как Рубановский будет находить смысл и объяснять то, в чем нет никакого смысла. Мне захотелось самому вполне, так сказать, наглядно убедиться в совершенном произволе и ложности его толкований, к которым прибегал он во время наших споров, при нашем общем чтении мистических книг,—и я решился на поступок, совершенно мне несвойственный. Я написал девять отрывков. Все они состояли из пустого набора слов и великолепных фраз, без всякого смысла; но в то же время я постарался придать написанному мною некоторую внешнюю связь и мистическое значение. Приемы же я заимствовал из сочинений Эккарстгаузена, Штиллинга и самого Лабзина. Сначала я сказал Рубанов-

скому, что есть надежда списать кое-что, и, наконец, принес так давно желанные им отрывки из мнимых сочинений Вольфа. Я приехал часа за два до обеда; мы заперлись со стариком в его комнате, и я, не без внутреннего волнения и упреков совести, прочел ему листов шесть написанного мною вздора. Во время чтения я несколько раз останавливался, говоря: «Какая дичь, какая безсмыслица, какая галиматья!» Но старик с сожалением улыбался, повторяя свои выражения, что «это не про вас и не для вас писано». Я попросил растолковать мне — *и он толковал целый час*».

Любопытнейший в этом смысле эпизод рассказан В. Брюсовым в статье о том, как рисовал его портрет уже совершенно безумный Врубель (За моим окном. Москва. 1913). Однажды во время работы художник вдруг «взял тряпку и по каким то своим соображениям, смыл весь фон, весь этот гениально набросанный, но еще не сделанный куст сирени... Особенно грустно было то, что смыта была и часть рисунка: затылок. Благодаря этому на портрете осталось как бы одно лицо, без головы. Впоследствии знатоки находили в этом глубокий смысл, восхищались этим, утверждая, что таким приемом Врубель верно передал мою психологию: поэта будто-бы «показного». Но увы! Эта «гениальная черта» обязана своим происхождением просто лишнему взмаху тряпки». Остается спросить себя—и это не шутка—сколько ходит на

свете случайных взмахов тряпки под видом «гениальных черт» художественного создания. ...Скоро, однако, продолжает Брюсов—стало ясно, что работать Врубель уже не может. Рука начала изменять ему, дрожала. Но что было хуже всего: ему начало изменять и зрение. Он стал путать краски. Желая что то поправить в глазах портрета, он брался за карандаш не того цвета, как следовало. Таким образом в глазах портрета оказалось несколько зеленых штрихов. Мне тоже приходилось потом слышать похвалы этим зеленым пятнам. Но я убежден, что они были сделаны только под влиянием расстроенного зрения».

Удивляться этому не приходится. С тех пор как картина написанная — согласно протоколу судебного пристава — ослом, непроизвольно махавшим «хвостовой конечностью», и выставленная в парижском Салоне Независимых в 1910 году в качестве произведения художника Боронали, принадлежащего к школе «эксцессивистов», показалась знатокам не запачканным куском холста, а банальным произведением искусства (А. Е. Редько в «Русск. Бог.» 1914, III), становится особенно ясно, что «здравый смысл» едва ли в силах чем либо предотвратить эти неизбежные случаи понимания сумбура, признания безсмыслицы. Здесь неизбежная антиномия. К произведению человеческого творчества надо подходить с открытой душой, с безконечным доверием, с решимостью принять его. Зритель, читатель открывает неограничен-

ный кредит художнику—и в этом залог его понимания. Но здесь же и опасность: легко довериться тому, что не имеет права на это доверие. Решившись понимать, слишком легко понять то, что, в сущности, не подлежит никакому пониманию. Здесь рискует не только публика, здесь подвергается страшнейшему искушению художественная честность творца. Бывают эпохи, когда затихает спрос на законченность, отчетливость, ясность, когда является жажда полутонов, и когда искусство слова объявляет себя поэзией намеков. В такие эпохи—и, кажется, мы только что расстались с такою—мы чаще всего встречаемся с упадком художественной добросовестности. Творчество заменяется спекуляцией на догадливость, рассчетом на то, что повадливая мысль читателя, воспользовавшись недодуманными и безсодержательными намеками автора, сообщит им смысл и содержание, растолкует по своему то, что бестолково по существу. Преднамеренная неясность становится тягостным соблазном даже тех, кто додумал до конца свою мысль; эта соблазнительная темнота прикрывает безпомощность тех, кому просто нечего сказать. Кончается подлинное творчество поэтов, начинается второсортное творчество воспринимающих, над которым так забавно издевался Гете:

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

Это так легко и просто: сочинить что нибудь свое по поводу поэта и приписать ему. Оно и заманчиво: оно поражает неожиданностью и дает видимость глубокомыслия Да оно и бывает и остроумно, и глубокомысленно. Только разъясненный автор здесь не причем. Для толкователей этого рода—как правильно заметил недавно Лансон—«Монтень или Руссо—только гири, которыми они жонглируют: все дело в том, чтобы публика удивлялась силе или ловкости критика». Да и в этом, пожалуй, не было бы ничего страшного, если бы здесь Руссо, откровенно сочиненный, не выдавался за Руссо подлинного. Лансон упрекает в этом импрессионистскую критику. «Вся беда в том, что она никогда не остается в границах. Пусть человек опишет, что происходит в нем, когда он читает ту или другую книгу, и пусть он ограничится только изображением своей внутренней реакции, не утверждая ничего другого—его свидетельство будет драгоценно для истории литературы и никогда не будет лишним. Но редко критик может устоять против искушения примешать к своим впечатлениям исторические суждения или выдать свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета». Это слишком естественно. В своей субъективности мы готовы сознаться, лишь пока мы в области чистой теории. А толкуя произведение искусства, мы непременно приписываем наше толкование художнику. Мы считаем себя выразителями его намерений, а свое

толкование единственно основательным и правомочным. Мы знаем только, что нам говорит его произведение, а утверждаем: вот что он хотел этим сказать.

В свободе понимания истины, воплощенной в художестве,—как в религиозной свободе: как бы я ни был терпим, как бы я ни уважал религиозное разномыслие, раз я религиозен, я не могу не думать, что истина воплощена наиболее полным образом в моей религии. И как бы я ни понимал, что возможны разные точки зрения на художественное произведение, я всегда буду считать, что моя точка зрения единственно правильная. Если представление о том, что художественный образ имеет один смысл, есть иллюзия, то это не всегда вредная иллюзия. Для творчества истолкования она прямо необходима. Без известного фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину. Невозможно отстаивать истину в убеждении, что о том же предмете рядом с нею могут существовать другие равноправные истины. Отойдя на известное расстояние, мы можем чисто теоретически, я бы сказал рассудочно, признавать, что нет Гамлета Шекспира, что есть Гамлет мой, твой, Гамлет Берне, Гервинуса, Барная, Росси, Мунэ-Сюлли—и что все они равноправны; один нам ближе, другой дальше, более или менее они все верны. Но это точка зрения чисто рациональная: в подъеме творчества она губительна. Критик или артист, соз-

дающий своего Гамлета, должен быть его фанатиком. *Мой* Гамлет есть абсолютная истина—другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что нибудь действительно свое.

И, конечно, мой Гамлет есть Гамлет Шекспира. Мое толкование наиболее близко к замыслу творца. Теоретически, абстрактно, логически я могу утверждать: вот мой Гамлет, мне нет дела до Гамлета Шекспира. Но практически, психологически это ведь невозможно; мысль воспринимающего всегда будет восходить к автору; автентическое понимание всегда будет его идеалом, которого нельзя воплотить, но к которому нельзя не стремиться. Как бы ни было свободно толкование, как бы ни разрывало оно с традицией, с эпохой создания, с индивидуальностью автора, в основе его—безсознательная и необходимая тенденция приписать его автору. Мы можем связывать Гамлета с философскими и моральными проблемами двадцатого века, но невозможно оторвать Гамлета от Шекспира. Совершенно верно, что у каждого из нас есть свой Гамлет, но совершенно также верно, что есть только один Гамлет. Читатель, ведь, есть своего рода переводчик: он переводит произведение поэта на язык своей страны, своей эпохи, свой личный язык: переводя, он видоизменяет и, только видоизменяя, он добивается понимания; но все разнообразные переводы восходят ведь неизменно к единому оригиналу. Есть у нас Фауст Фета, Фауст Холодковского, Фауст Гу-

бера, но ведь все они суть отображение Фауста Гете, и каждый из них стремится быть наиболее близким к единому гетевскому Фаусту и утверждает, что в нем говорится тоже самое, что в подлинном—«nur mit ein bischen andern Worten». Совершенно тоже в критическом толковании: неизбежно, что расходящиеся в понимании не успокоются в этом расхождении, не признают его, но будут отстаивать свою правду, будут спорить о подлинном гетевском Фаусте, сливая своего Фауста с гетевским.

А вопроса о том, какое из двух толкований *вернее*, и ставить не стоит. Если оставить в стороне толкования, явно извращающие произведение, то прочие равноправны и равно верны. Вопрос только в том, какое из них ценнее, то есть содержательнее, и глубже, и последовательнее. Проведем аналогию с художественными произведениями. Что *вернее* рисует жизнь человеческую—«Фауст» Гете или «Жили-были» Андреева? Вернее?—об этом нет возможности спорить; и то и другое одинаково верно. Но что ценнее, глубже, содержательнее—это ясно. Так и в толковании художественного произведения. Маленький актер, маленький критик толкует его в большинстве случаев не неверно, а ничтожно, бедно, скудно содержанием. Надо оценивать значительность этого содержания, то есть проделывать новую критическую оценку.

VIII.

Итак, теория отказалась дать нам догматы для суждения о пределах толкования художественного произведения, но, полагаем, обогатила, усложнила наши мысли о свободе толкования. Неизбежна эта свобода, неизбежны ее эксцессы. «Еще не обеспечит ли эта теория права самой необузданной и нелогичной графомании»?—так возражает А. А. Измайлов Федору Сологубу. Да, обеспечит—но что же из этого? И здесь ведь свобода носит самоисцеляющую силу. И везде спасти нас может не теория, а такт, не непреклонность закона, а гибкость искусства. Какое же начало может нас охранить от ненужной игры, от разнузданности произвольного толкования? Совершенно ясно: мысль об авторе. Мы и так неизбежно «выдаем свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета». И надо сделать все, что в наших силах, чтобы оно приблизилось к этой «подлинной сущности». Единственный путь к этому, это восхождение к автору, к его духовному миру, к его замыслу, то есть не к намерениям автора, не к его публицистике, не к тенденциям, но к содержанию, бессознательно вложенному им в его образы. Как надо относиться к этому первоначальному содержанию, лучше всего показывает судьба отдельного слова в истории. Здесь даже не аналогия, ибо ведь слово,

как показала теория, тоже есть художественное произведение. В качестве такового оно также имеет свою историю, также меняет на протяжении годов свой смысл, и целая область знания—семасиология—изучает переходы значений слова. Мы не имеем еще литературной семасиологии, но она, конечно, должна быть и будет создана. И, разумеется, ту же роль, какую играет «происхождение» слова в определении его нынешнего значения, должен играть первоначальный смысл художественного произведения при всяком истолковании. Всеопределяющим этот первичный смысл не может быть: это очевидно. Юмор первоначально значит жидкость; но это не мешает нам говорить даже о сухом юморе. Тот, кто впервые от слова «черный» произвел слово «чернила», не имел в виду чернила красные и синие, но теперь эти соединения нас не коробят и потому законны. Обозвав мещанина «подлым», мы не можем ссылаться на то, что первоначально это слово обозначало не безчестность, а принадлежность к низшему сословию.

Между нами и первоначальным значением слова стоит история; совершенно также стоит она и между нами и замыслом автора. Но значит ли это, что нам до этого первоначального значения, до этого замысла совершенно нет дела? Конечно, нет. В громадном большинстве случаев знание этого первичного смысла обогащает, углубляет наше толкование. Оттого так ценна биография поэта, оттого так важны в ней

мелочи, подчас более значительные, чем большие события. Мы можем наслаждаться стихотворением Пушкина, не зная, кто его написал и по какому поводу; но когда с каждым стихотворением мы связываем живой облик поэта, когда мы знаем ближайший повод, его вызвавший, несомненно, выигрывает наше понимание и наше наслаждение. Одно дело «Дьявол» и «Крейцерова соната» вне времени и пространства; другое дело те же произведения, как странички из дневника борющегося с собой Толстого. Вправе мы отвлечься от этой исторической обстановки? Да, конечно, вправе, но для поступательного хода человеческой мысли полезнее идти иным путем: использовать до конца данное, творить в сознательной связи с традицией. Нам не дано воссоздать вполне первичный замысел художника, и не к этому мы стремимся; этот замысел—не наша цель, а регулятор нашего движения к нашей цели. Наше понимание Фауста не может и не хочет быть гетевским, но гетевским пониманием оно должно управляться.—«Где же, скажите предел читательскому произволу?»—спросил критик Измайлов в разговоре, о котором мы упомянули в начале.—«Критерий для читателя—правильно ответил Федор Сологуб—общий духовный облик поэта».

Намерения его не будут для нас законом, его тенденции не будут для нас идеей, сосредоточившей в себе весь смысл его произведения. Не толкование его будет для нас обязательно, но обязательно бу-

дет согласие нашего толкования с его внутренним миром, широко и исторически понятым. Вопросы об этом внутреннем мире, об общем облике поэта, о способах определить его, о затруднениях в случаях его внутренних противоречий, о конкретных его выражениях давно ждут научной постановки и исследования. Но и до этого исследования, полагаем, очевидна вся важность того изучения исторической обстановки, которое—вопреки довольно распространенному мнению—не подавляет, а возвышает всякое, самое индивидуальное толкование. Превосходно сам Гете—каждое стихотворение которого было, как известно Gelegenheitsgedicht, то есть связано с определенным событием его жизни—указал в этом смысле истинные пути к уразумению и оценке Св. Писания. «Я убежден—говорит он—что Библия становится все прекраснее по мере того, как ее больше понимают, то есть по мере того, как становится все очевиднее и несомненнее, что каждое слово, которое мы принимаем в общем смысле и применяем к своему частному случаю, на самом деле имело свое особое, частное, непосредственно индивидуальное значение в известных обстоятельствах, в известной обстановке времени и места».

Пример Библии особенно хорош. Вероятно, ни одно создание человеческого духа не подвергалось такому количеству разнообразнейших толкований и применений. Каждый эпизод Св. Писания стал притчей,

каждое слово поучением; всякий применял ее к своей жизни, всякий приспособлял к своему пониманию, диаметрально противоположные толкования Библии покоились с равным правом на ее слове. Ибо над всем этим громадным духовным напряжением не веял святой дух истории, беспредельная субъективность воцарилась здесь столь властно, что не сомневалась в полноте своих прав. Умное слово Гете возвращает нас к истории, к творческому первоисточнику, к реальному автору.

И когда мы научимся уважать автора, когда мы выше своих субъективных построений поставим углубление в его подлинный замысел, в его личность, в мир, ему подсказавший его творение,—тогда и для нашей законной субъективности откроются новые перспективы, тогда каждое новое ее завоевание будет не только формально правомерно, но также исторически устойчиво и творчески драгоценно.

Будущее искусства.

Спенсер сравнивал науку с Сандрильоной, которая долго скрывалась в печальной неизвестности, тогда как ее надменные сестры кичились перед всем светом своей сверкающей мишурой Теперь очередь за Сандрильоной; пришло ее время, и близок день, когда наука, признанная самой достойной и прекрасной из сестер, воцарится, как всемогущая властительница. Посрамлены будут кичливые сестры—религия, метафизика, искусство.

Спенсер слишком низко ценит свой авторитет, свое признание; оттого он перетасовал роли и отчасти перенес будущее в настоящее. Если всемогущей властительницей считает науку он, то чье признание сделает ее более самодержавной? Признание масс? Оно неизбежно отольется в форму религии—и с этой точки зрения наука навеки останется Сандрильоной. Но если истинное торжество в признании высоких избранников, если обратить преимущественное внимание не на громкую славу, которою окружает артиста толпа, а на то признание, какое дают его искусству мыслители теоретики этого искусства, то ясно, что печальный удел непризнанной Сандрильоны

достался искусству. Чтят его или отвергают—его считают прелестной, но ненужной забавой. Даже там, где не противополагают его теоретической безполезности элементарную пользу повседневного обихода, в нем видят нечто, далеко не безусловно необходимое для жизни. Это тихое пренебрежение избранников не искупается громкими восторгами толпы. Восторги проходят,—а мысль такого человека, как Ренан, остается. А Ренан—уж он-то, историк, филолог и просто эстетически мыслящий и тонко чувствующий человек, мог бы понять роль искусства—Ренан предвидит, что «настанет время, когда великий художник будет изображать из себя нечто устаревшее, почти бесполезное». Эту цитату приводит Гюйо, который для выяснения роли искусства в будущем собрал, кажется, все возможные защитительные соображения, кроме, быть может, самого важного. Между тем—только при посредстве этого важнейшего, окончательно установленного современной наукой воззрения на существо художественного творчества могут быть решительно отвергнуты те предположения о предстоящем падении роли искусства, которые так часто раздаются из уст представителей разнообразнейших взглядов и так редко встречают решительный и *мотивированный* отпор. Правда, обязанность доказывать лежит на том, кто утверждает. Но надо же признать, что, как ни слабы доводы отвергающих высокую роль искусства в будущем, в ответ они редко получают что-либо, кроме

эстетических по форме, но истерических по содержанию возгласов о том, что все высокое и все прекрасное вечно, что сомнение уже есть профанация, что искусство переживает все сущее уже потому, что этого хочется его адепту. Он *верит* в будущность искусства: как смеете вы сомневаться? Человеку здравомыслящему, как всегда, когда он имеет дело с человеком религиозным,—остается отнестись почтительно к чужой вере, не оскорблять ее логикой и предоставить ее верующему...

Попробуйте, например, подойти с логикой к знаменитому гимну Теофиля Готье в честь вечности искусства, так эффектно и горделиво воспетой поэтом:

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit a la cite
Et la medaille austére
Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.
Les dieux eux mêmes meurent
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus fort que l' airain...

Оставим в стороне красивые тавтологии оды: «Все проходит. Лишь могучему искусству принадлежит вечность... Даже боги умирают. Но тверже бронзы вековечны царственные стихи». Это убедительно для

того, кто уже верит. Но вот доводы: «Бюст переживает государство. И грубая медаль, которую пахарь находит под землею, открывает миру императора»...

Прежде всего—какой удивительный материализм. Бюст переживает государство? Разве он переживает его в качестве произведения искусства? Разве его сохраняет творческая идея, вложенная в него? Разве в этой устойчивости он не равен другому остатку материальной культуры—любому чурбану, любому куску железа? Скелет помпейской собаки пережил римскую государственность, долмены и кромлехи пережили кельтскую культуру: какое отношение вечность этих кусков кости и камня имеет к устойчивости государственных или культурных форм? Да, бюст переживает государство,—один из тысяч, из десятков тысяч: ведь это чистая случайность. Ведь от громадного мира греческого художественного творчества мы имеем лишь жалкие остатки, по которым можем судить о его неисчерпаемом величии; и ничто—ни сокровища творческой мысли, в него вложенные, ни высокое место, которое ему уделяла окружающая культура,—ничто не спасло его от гибели. Да, Гермес Праксителя пережил греческую государственность; но ведь и «Политейя» Аристотеля ее пережила и не только пережила, но и донесла ее до нас. И творческая мысль, вложенная в греческую государственность, дошла до нас и в известном смысле так же жива, как мысль, воплощенная в Гермесе.

Или другой пример: погиб древний деспот, исчез с лица земли его облик, стерлась память о нем; но вот, пахарь, идя за плугом, поднимает вырытую лемехом монету—и в грубых «чертах и резах» древней медали ученый мир находит известие о неизвестном государе. Очень хорошо: какое отношение это имеет к вечности искусства, как особого вида мышления? Разве в создание этой медали непременно было вложено что-либо, кроме узко утилитарных целей? Разве ее чекан необходимо запечатлен художественным творчеством? Разве любая надпись на камне не сообщила бы нам того же о забытом императоре? Tout passe—разумеется: поскольку мы находимся в области материальной культуры. И бюсты не составляют исключения. Напрасно Готье кичится тем, что «царственные стихи вековечны». Просто совершенно непонятно, как поэт, знакомый с историей литературы, может сказать нечто подобное. Только что он назвал бюст более вековечным, чем государственный строй; теперь оказывается, что стихи более устойчивы, чем бронза, то есть тот же бюст. Но ведь всякий знает, что история древней литературы с величайшим трудом конструируется из ничтожных остатков, что то, что от ее памятников дошло до нас, есть по истине Fragment der Fragmente. Мы не имеем *почти ни одного* древнегреческого писателя, от которого сохранилось бы все его литературное достояние. Где греческие киклики?—мы едва знаем их имена. Где сатиры Архилоха? Где

гимны Тиртея? Из семидесяти двух пьес Эсхила до нас дошло семь, из ста пьес Софокла тоже семь, из многочисленных (от 75 до 123) пьес Еврипида мы имеем сатирическое представление «Циклоп» и семнадцать трагедий. Ничего не спасли les vers souverains. Увы, больше сделали невежественные монахи средневековья, которые кощунственной рукой стирали пемзой с пергамента драгоценные слова мыслителей и поэтов древности и на этих палимпсестах вели свои приходо-расходные записи.

Между тем, если бы Теофиль Готье обратил внимание на менее материальную сторону произведений искусства, он был бы более убедителен. Не так уж вековечны создания искусства, как кажется поэту, но они все-таки устойчивее весьма недолговечных бюстов и тысячами гибнущих стихов. Даже погибнув, они живут в душах тех, кто ими наслаждался,—они живут в вечно обновляющем их понимании, они живут в влиянии, которое они оказали на душевную жизнь и на искусство. Они живут в художественной традиции. Конечно, бывают случаи, что гибнет традиция, что прерывается нить развития. Но вообще-то, если можно говорить о вечной жизни отдельного художественного произведения, то только в смысле его жизни духовной, которая, конечно, безконечно продолжительнее и надежнее, чем его неустойчивое существование в мире материальном или в живой речи народа. Умрет народ, умрет язык—и перестанут переходить из уст в уста

пленительные или царственные стихи. Но вечно то душевное движение, первым двигателем которого было создание творческой мысли поэта. Эти волны моральной энергии никогда не утратят своей силы; эта энергия, как и всякая другая, может только изменить свою форму, но не исчезнуть бесследно.

Важнее всего, однако, то, что Готье, воспевая вечность искусства, воспел то, что в нем бренно. Он говорит о том, что создания искусства вечны—хотя мы видели, что они далеко не вечны. Но он ни слова не сказал о вечности самого искусства. Пусть сегодня прекратится навеки всякое художественное творчество; стоя на точке зрения оды Готье, можно с тем же пафосом и самоудовлетворением повторять ее торжественные уверения:

Tout passe. L'art robuste
Seul a l'éternité.

Старые бюсты останутся и старые стихи будут жить в памяти. Для Готье вечно только искусство прошлого; таинственная сила сохраняет его остатки вопреки стихиям и утверждениям истории. До искусства настоящего, до искусства будущего ему нет дела. Все обстоит благополучно: по медали можно узнать о сгинувшем государстве; какое еще будущее нужно искусству?

Между тем все дело в этом будущем. Вопрос не в том, что оказалось устойчивее—гражданская община

древнего мира или создание ее художественной культуры, а в том, какая будущность ждет искусство, как человеческую деятельность. Нам говорят: остатки прошлого искусства, может быть, и вечны, но у него нет будущего; само искусство умрет; искусства не будет.

I.

В нашей теоретической литературе эти споры о будущем искусства получили любопытнейшее выражение в известном диалоге П. Л. Лаврова: «Кому принадлежит будущее?» Воззрения, высказанные здесь сторонниками и противниками великой и непреходящей будущности искусства, чрезвычайно интересны не только потому, что они формулированы таким сильным, логически последовательным и морально безстрашным мыслителем, как П. Л. Лавров, но и по своеобразным особенностям поставленной им себе задачи. Как помнят читатели, характернейшей особенностью собеседников, выступающих в диалоге, является страстность их логики, их нечеловеческая последовательность. Известно, из какой школы вышли эти избранники: величайшее напряжение скептицизма в учителе выразилось в величайшем напряжении догматизма в учениках. «Я завел школу,—рассказывает их учитель—где употребил все свое старание на развитие последовательности в мысли и энергии характера воспитанников, не только не навязывая им ка-

кого бы то ни было единообразного взгляда на жизнь, но стараясь в каждом развить до последней возможности то направление, которое само собою вырабатывалось из его физических и психических особенностей. Каково бы ни было убеждение, к которому склонялся мой воспитанник, я давал ему все средства открыть и усилить аргументы в пользу этого убеждения, ослабить и уничтожить аргументы противников; я старался направить все силы его ума на последовательную обработку миросозерцания в смысле этого убеждения, все силы его характера на энергическое воплощение в жизнь того, что он последовательно продумал».

Эта система, конечно, могла проявиться во всей своей силе лишь на избранниках. Большинство учеников падало жертвой эклектизма. Одни пугались резкого противоречия своей мысли с традицией и пытались согласить несогласимое; другие, оставаясь чуждыми какому бы то ни было определенному убеждению, шли в жизни одновременно по разным путям и, конечно, не пришли никуда—и так далее. «Только шесть человек из моих многочисленных воспитанников—рассказывает учитель—соответствовали моим ожиданиям. Это были вы. Ваши стремления, характеры и развитие были резко различны и резко определенны, но каждый из вас обладал двумя условиями, которые для меня были единственно существенны: последовательною мыслью и неуклонным, энергическим убеж

дением. Я не жалел средств и стараний, чтобы развить каждого из вас именно в том направлении, которое его характеризовало, чтобы усилить и определеннее очертить его особенность, дать ему наилучшие аргументы для защиты его взгляда на вещи, вселить в него самую неумолимую решимость додумать свою мысль последовательно до конца и воплотить ее в жизнь, чего бы это ни стоило и к каким бы результатам ни привело. Каждый месяц вы сходились под моим руководством на диспуты, помогая каждому в логическом развитии мысли и в выработке планов ее практического применения. При выходе из моей школы я взял с вас слово съезжаться ко мне в определенные сроки и продолжать ваши совещания, проверяя их практикою жизни».

Свидетелями одного из таких диспутов уже сложившихся людей делает нас диалог П. Л. Лаврова. Мы видим пред собой не просто теоретиков, людей, безстрастно отстаивающих свои точки зрения, скептиков или эклектиков. Художник и ученый, капиталист и социалист, государственник и иезуит выступают пред нами как догматики, как проповедники, как фанатики. Аргументы звенят и сверкают, как удары смертоносных клинков, пафос убеждения заражает даже там, где содержание воззрений вам чуждо и тягостно. Понятно, как важно и интересно то, что говорится в этих условиях за или против. То, что здесь в пламенном и творческом обсуждении рокового во-

проса «кому принадлежит будущее?»—сказано о будущем искусства, очевидно, есть самое убедительное, полное и доказательное выражение всего, что могут сказать об этом предмете разнообразные теоретики искусства—его оптимистические адепты, его пессимистические индифферентисты, его скептики и его фанатики.

Выразителями «последовательных» взглядов на искусство являются у П. Л. Лаврова три теоретика: художник Джулио, представитель науки, носящий в диалоге кличку Профессора, и неизвестный «знаток искусства», критическую статью которого—написанную по поводу смерти Джулио – читает Профессор собеседникам

Мы имеем основания думать, и ниже укажем на эти основания, что сам П. Л. Лавров не разделял категорических суждений выведенных им теоретиков искусства. Он не осложнил их воззрений, чтобы сделать их до конца «последовательными». Они, однако, не только не последовательны, но и не сведущи; они не знают того, о чем говорят, они плохо оценивают настоящее и потому еще хуже пророчествуют о будущем.

Художник Джулио слабый теоретик своего искусства. Поверим ему и его создателю, что он гений—он так красноречиво говорит о могучем действии своих творений,– но о психологии художника, о смысле художества и о механизме художественного действия он судит ошибочно—и оттого в предсказаниях о ве-

ликой будущности искусства опирается на то же, на что опираются все пророки религиозного склада: на свой пафос. Он начинает с своей характеристики; он безконечно восприимчив и многосторонен; у него нет пристрастий, потому что всякая чужая страсть заражает его сходным чувством; в известном смысле он безразличен, но это только потому, что под этим безразличием бьется живая симпатия ко *всякому* сильному проявлению жизни. Это свойство Джулио, очевидно, считает характерным для всякого художника. «Я один из всех вас—напоминает он старым товарищам, так далеко разошедшимся в разные стороны—никого из вас не ненавидел, ни с кем из вас не боролся и теперь в последние минуты жизни, с теплою любовью отношусь к каждому из вас. Я с наслаждением слушал и могучую научную логику Профессора, и пламенную религиозную проповедь Инквизитора, и тонкие политические соображения Барона, и широкие финансовые комбинации Картежника, и грозный революционный призыв Бабефа». Читатель помнит, что такие произвища дал своим ученикам их усопший учитель. «Для меня—развивает свою точку зрения Джулио—все полно жизни и прелести, потому что я один из вас вижу живую, вечно-прекрасную сторону того, что для вас самих есть лишь преходящее средство для далекой цели. Когда я плакал при звуках органа и ждал чуда св. Януария вместе со всем трепещущим народом, я понимал величие религии настолько же,

как понимал величие революций в минуту, когда стоял с Бабефом на баррикаде под красным знаменем, и под ногами моими хрустела кукла мадонны, брошенная на баррикаду рядом с бочками из соседнего погреба. Я с замиранием сердца и с наслаждением следил за успехами сыщиков Барона, когда они разыскивали радикалов; и с таким же наслаждением с таким же замиранием сердца ждал, чтобы удался опыт Профессора, чтобы мертвая жидкость закипела бактериями и монадами; с таким же наслаждением и замиранием сердца я стоял подле Картежника на бирже и следил за выигрывавшими миллионы от одной телеграммы, за бледностью раззорявшихся спекуляторов».

Мы можем верить пылким признаниям сенситивного Джулио, но никак не решимся признать это необыкновенное, активное и в догмат возведенное безличие уделом всякого художника. Преувеличенное изображение Джулио напоминает просто карикатуру на эстетическую восприимчивость артиста. Да, художник широк и подчас способен оценить правду в диаметрально противоположных тенденциях; да, эстетический восторг в известной степени способен вытолкнуть на время другие чувства. Но «следить с наслаждением за успехами сыщиков» человек, им не сочувствующий, может в такой же мере, как восторгаться удивительной художественной меткостью выстрела, убившего его ребенка. Есть пределы, за которыми эстетика становится смешна, ибо отрицает

себя. Надо ли к тому же напоминать, что, если даже есть такие художники, как Джулио, как Верещагин, не без эстетического кокетства рассказавший, как по его просьбе повесили двух турок,—то есть и такие, как полный деятельной любви Успенский, или Достоевский, ненавидевший не слишком мало, а слишком много. Дурно ли это отразилось на их искусстве? Сделало ли менее «истинными» художниками? Такого деления не знает теория искусства

«Что мне ваши цели?—развивает далее свою теорию Джулио:—что мне все далекое, отвлеченное? жизнь не в этом: она в стройной форме настоящей минуты, в патетическом потрясении, что бы не скрывалось под этою формою. Все проходит, сменяется, умирает. Безсмертно лишь то, что схвачено искусством, что *оно* обезсмертило. И безсмертно оно *только* потому, что прекрасно, художественно схвачено. Содержание, идеи, нравственные цели жизни, научная система—все дребедень. Живет и может жить только искусство, потому что оно безсмертно и дает безсмертие. Оно одно—все примиряет и все оживляет. Вне его одна пошлость и мелочность. Но, чего оно коснется, то живо навеки, и я каждому из вас доказал это». И здесь, конечно, мы встречаем ту же вереницу риторических тавтологий, которые видели уже в оде Теофиля Готье. Совершенно непонятно, например, почему государственная власть над миллионами людей или биржевые спекуляции, делающие человека та-

ким же владыкой жизни или ее нищим рабом,— почему все это—«далекое, отвлеченное», а идеальное создание художественной мысли—нечто близкое и конкретное. «Все проходит, сменяется, умирает»—конечно. Но совершенно в такой же мере, в какой проходит и умирает все, умирают и проходят художественные создания. Джулио так верит в пустую форму, что и здесь, в области научной мысли, где, казалось бы, этой пустой форме нет места,—да он и сам монополию на пустые формы отдает искусству,—он все-таки орудует исключительно утверждениями, в которых есть что угодно, кроме содержания. Теоретики эстетизма приучили нас к этому—и в этом смысле Джулио удивительно законченная и художественно живая фигура. Он только не сюсюкает, как это обыкновенно делают жрецы «всего высокого и всего прекрасного», не вложившие в его разработку ни крупицы творческой мысли. Но он также топчется на месте, повторяет себя и—за неимением иного более убедительного материала—бранится. Не смотря на собственные уверения, что он ко всем и ко всему относится «с теплою любовью», он называет «дребеденью» нравственные цели жизни и научные системы—точно строй его убеждений не есть научная система,—и видит вне искусства только «пошлость и мелочность» везде—даже в той жизненной борьбе, в трагических перипетиях которой принимал участие с таким наслаждением.

Искусство безсмертно потому, что оно безсмертно— кроме этой тавтологии, которой не придает смысла экстаз, с каким она произносится, из тирады Джулио не выжмешь ничего. Не больше убедительности заключают и его интересные и пластичные рассказы о его картинах. Он проникся религиозным экстазом и написал Христа, отрекающегося от матери и братьев,— и сила этого изображения была так велика, что по словам католического изувера *этот* Христос должен быть в келье каждого монаха: «в его взгляде, в его движении аскет должен черпать силу убить все привязанности, все человеческие чувства и связи на алтаре религии, которая не должна знать ничего человеческого». Затем Джулио, увлекшись рациональным истолкованием личности Спасителя, благодаря своей громадной способности перевоплощения, изобразил с такою же силой минуту, когда Христос воображает себя Мессией—и представитель науки должен был признать, что «для психиатра это была драгоценнейшая иллюстрация помешательства религиозного визионера и идиотического верования неразвитых последователей его» —и Профессор включил снимок с этой замечательной картины в свое исследование о «Генезисе человеческих заблуждений». С той же мимикрией Джулио отнесся в своем творчестве к вопросам политическим и социальным. Так глубоко проникнут этот гениальный художник своей горделивой безыдейностью, так охотно демонстрирует

ее и кокетничает ею, что, как дело коснется какого-либо из громадных исторических вопросов, разделяющих человечество на два противных лагеря, Джулио пишет парные картины, где воплощает с одинаковым мастерством и могуществом диаметрально противоложные точки зрения. Идет борьба между деспотией и народовластием — Джулио изобразил на одной картине Людовика XIV в то мгновение, когда монарх произносит свое—«государство—это я». «И зритель должен был признаться, что все эти опытные, ученые, заслуженные, почтенные, но обыкновенные люди, к которым обращена гордая речь короля, суть низшие, ничтожные существа перед личностью монарха, просветленного величием своего сана, как бы обоготворенного искусством». На другой картине он изобразил сентябрьские дни 1792 г.: «и всякий зритель сознавал в кровавых, безпощадных палачах не представителей минутной страсти, временного взрыва, а мстителей за несколько веков народного страдания, воплощение исторической заслуженной казни над гнилым, себялюбивым и безсмысленным миром; беззащитные, гибнущие жертвы стали под его кистью наглядными представителями отжившего прошедшего, того развращенного дворянства и духовенства, которые сами погубили себя своим эгоизмом и своею ограниченностью. Для всемогущего искусства одинаково удобен и одинаково

нагляден был апофеоз деспотической монархии и кровавой народной революции».

С той же упрощенной «многосторонностью» подошел Джулио и к социальному вопросу. Он нарисовал две акварели—и на каждой одну и ту же пару: фабриканта и поденщика. «Это были одни и те же лица, почти в том же положении; но несколько штрихов—и картинки составляли поразительный антитез. С одной стороны, перед вами был представитель энергичной интеллигенции, развитого человечества, рядом с тупым идиотом, который без мысли первого остался бы вечно в доисторическом периоде развития; перед вами был естественный повелитель и руководитель рядом с человеком, обреченным самою природою на вечное подчинение. С другой стороны, вы имели вырождающийся, испорченный тип эксплуататора, живущего чужим умом, чужим трудом, и перед ним был представитель труда, подавленный историей, но выработавший в вечной борьбе здоровую мысль и энергическую ненависть к своему врагу; вы говорили себе: это— отживающий мир, который обречен на скорую гибель, и гибель его придет отсюда, от этого умного, озлобленного человека, который так спокойно смотрит на своего плута-патрона, но потому лишь, что готовится нанести ему смертельный удар. Весь социальный вопрос, над которым так бьются мои друзья Картежник и Бабеф, был решен мною в этих двух акварелях в несколько минут, ре-

шен по произволу в ту или другую сторону, потому что искусство господствует над всем, повелевает всем, по произволу, по прихоти минуты возвеличивает и унижает: вне его все мелко, ничтожно, мертво. Вне его нет жизни, нет истины, нет нравственности. Оно одно дает жизнь, одно—создает истину, создает нравственность».

В этом чрезвычайном самодовольстве и самомнении наивного художника одно особенно достойно замечания: он совершенно не хочет знать, чем его могучее иррациональное искусство обязано рациональной мысли. Он рисовал могучего Людовика и могучий народ, фабриканта-богатыря и рабочего-идиота, фабриканта-дегенерата и рабочего-борца,— и даже не подумал, в какой степени эти воплощенные им идеи подсказаны ему наукой, публицистикой, идейной борьбой, которые он так самоуверенно отрицает.

«Религия, философские миросозерцания, нравственные и социальные учения, научные теории одна за другой являются на историческом горизонте, чтобы жить эфемерною жизнью минуты, чтобы дети смеялись над тем, из-за чего страдали и боролись их отцы, чтобы потомки забыли даже смысл слов, когда-то имевших историческое значение. Всякое содержание, теоретическое и практическое, есть прах земли, навеянный сегодняшним ветром в громадную гору и завтра рассеянный другим ветром без следа. Поэтому ни одно учение, ни одно практическое стрем-

ление не имеет будущего». Как будто художественное произведение—даже в своей исключительно «формальной» стороне—не полно этого «теоретического» содержания, как будто пейзаж не есть «система», как будто лирическое стихотворение не есть «учение». И оттого смешон самоуверенный Джулио, когда думает, что подходит к жизни и природе, как tabula rasa, и с какой то небывалой творческой пассивностью воспринимает и комбинирует ее впечатления. Какая иллюзия! Художник может быть безыдейным в очень высоком смысле слова, но эта безыдейность есть не тезис, а синтезис, не пустое от идей место, а результат высокого душевного развития, дающего прозрение там, где безсильна логическая мысль. Что же будет предметом воплощения для свободного искусства Джулио, когда исчезнут—согласно его комическому предсказанию—все прочие проявления духовной жизни человека? Останется одно искусство—и будет изображать только физическую природу и себя: третьего ничего не будет. К замкнутому кругу физической природы и ведут его теории и пророчества Джулио.

Самое силу искусства он преувеличивает с детским ослеплением. Он уверяет будто «реальный Христос мог быть или не быть; все равно: он живет, как божественный тип в воображении верующего, как тип психопата в мысли ученого, и *лишь творчество искусства дало ему эту жизнь*», и он гордится

тем, что «одно искусство, всесильное всегда и везде, могло изобразить одну и ту же личность богом для фанатика и помешанным для ученого реалиста».

Одно ли искусство делает это? Не доступны ли эти метаморфозы также «искусству» диалектика, которое по существу не слишком много имеет общего с художественным творчеством, с образным мышлением? И в случаях, указанных Джулио, не падало ли искусство на готовую, слишком готовую почву? Если Христос был богом для верующего и смертным для ученого реалиста, то не были ли живы и сильны эти представления и тогда, когда о творчестве Джулио не было речи? Художественное творчество внесло в них нечто, но сила его не всеобъемлюща и не первична.

Искусство, конечно, «может по своей воле воплотить в очевидность какую угодно идею, какое угодно нравственное или политическое стремление». Но следует ли из этого, как уверял не раз Джулио, что искусство есть «господин борющихся партий»? Не раб ли? Но Джулио с энергией глубоко невежественного человека старается уверить политика, религиозного человека, ученого, борца за свободу, что идеи, ими вырабатываемые, ничто, а все дело в искусном воплощении этих идей. Они спорят из-за пустяков, из-за безсодержательных стремлений — и не знают, что над ними «далеко и высоко, стоит область, где все это примирено, потому что все из нее лишь черпает свою силу: это —

область эстетической формы, область художественного патетизма, область искусства. Религия и наука—пустые слова вне соответственного патетического настроения. Искусство оживит своим дыханием религиозные типы, и за ними идут народы на победы и на гибель. Искусство отхлынуло от этих типов, и религия обратилась в безсмысленные детские побасенки. Научная истина открыта, но безсильна, пока ученый не нашел той формы, в которой истина станет убедительна для общества, пока общество не выработало в себе того настроения, в котором оно способно воспринять и усвоить научное убеждение». Вот как далеко идут притязания искусства: даже выработку общественного настроения, в котором усваивается научное убеждение, оно без доводов всецело приписывает себе. Победоносную борьбу с религией тоже, кажется, вела не столько художественная, сколько рациональная, логическая мысль. На завоевания последней Джулио совершенно напрасно налагает руку. «Научная истина открыта, но безрезультатна, пока ученый не нашел той формы, в которой истина станет убедительна для общества». Да разве она без этого перестает быть истиной? Разве в приемлемости истины для современников коренится окончательный критерий ее несомненности? Уж если выбирать из крайностей, то не наоборот ли? Вот Галилей не нашел убедительной для современников художественной формы,—а ведь земля все-таки движется. И научная

истина, найденная Галилеем, едва-ли будет забыта, едва-ли будет пережита каким бы то ни было прекрасным произведением искусства. О «так называемых» нравственных, социальных и политических истинах Джулио и говорить не хочет: «Они становятся истинами, становятся движущими историческими силами, когда талантливый оратор или публицист воплотит их в красноречивое слово, в едкую статью; когда художник-поэт, скульптор или живописец создаст из них безсмертный тип; когда художник-историк поставит их представителей, как безсмертные цельные личности, на поклонение потомства. Пока не совершился над идеями этот процесс художественного преображения, до тех пор они вовсе не исторические силы, а пустая болтовня, посмешище для толпы, предмет поругания для руководителей мысли». Эти утверждения в известной части просто пустяки, но в известном смысле они, пожалуй, и верны. Они значат, что мысль не существует, пока не воплощена в слово, вполне ее выражающее. Но какое это отношение имеет к художественному творчеству? Разве наша речь есть исключительное создание искусства? Разве не равносильны в ней элементы поэзии и прозы? Разве талантливейший публицист не может быть воплощением холодной и победоносной логики без тени художественного творчества? Разве нет реальнейших исторических сил, еще не нашедших «художественного преображения»—и неужто социа-

лизм есть не «пустая болтовня» только потому, что он нашел «художественное преображение»? Разве идеи П. Л. Лаврова не представляют собою «движущих исторических сил», хотя он не нашел еще художника-историка, который поставил бы его «как бессмертную цельную личность на поклонение потомства»?

И в изображении будущего, которое талантливый художник и ограниченный мыслитель Джулио предрекает науке, общественной деятельности, религии,— нет ничего, кроме недоразумений. «Пройдут века,— пророчествует он — улягутся страсти Вымрут последователи всех ваших учений, борцы всех ваших партий. Зевая, будет перелистывать читатель будущего поколения устарелую проповедь Инквизитора, выдохшуюся речь Бабефа на рабочем митинге; зевая, вспомнит законы, открытые Профессором и давно поглощенные другими, более общими законами, или политические комбинации Барона, финансовые хитросплетения Картежника, так как все это будет детскою забавою для людей будущих поколений». Даже физическая смерть «последователей учений» кажется художнику концом учений: как будто не вымирают представители художественных школ, как будто не умерли классицизм, романтизм, сентиментализм. «Зевая», будут читать «выдохшуюся речь Бабефа на митинге». Возможно. Но многое ли из художественных произведений современности сохранит интерес для потомства? Не

зеваем ли и мы над длиннотами «Илиады», не дают ли «Вертер» и «Дон Жуан» подлинное наслаждение лишь немногим избранникам, не перешел ли Вальтер-Скот, восторгавший взрослых, в руки детей?

Wer wird nicht einen Klopstok loben?
Doch wird ihn jemand lesen? Nein.

Научные законы — по справедливому указанию Джулио—будут поглощены более общими: разумеется. Но разве это означает их смерть? Ведь в этом их торжество, их жизнь, их вечность. Ведь научные законы не мифологический фантом, не имманентные сущности: это—подобно искусству – обобщенное изображение явлений, и до тех пор, пока жива будет неистребимая человеческая потребность познания, жажда причинности, Causalitätsbedürfniss, она необходимо будет находить утоление в научных построениях и художественных образах. И потому только нелепо, когда Джулио ту или иную судьбу отдельных произведений человеческой мысли связывает с судьбой целых приемов познания и деятельности. Пусть старая речь Бабефа на митинге станет скучной для читателей будущего. Но разве оттого вообще прекратятся речи? Разве угаснет мысль? Разве угаснет жизнь,—для того, чтобы сохраняться только в драгоценных «пустых формах» художественных произведений прошлого?

Как ни нелеп этот вывод, в эту стену уперся по-

следовательный художник. — «Будущее принадлежит тому, что безсмертно, а безсмертна лишь неумирающая прекрасная форма». Оттого, по убеждению Джулио, умрут его «идейные» картины вместе с идеями, в них воплощенными — очевидно, слишком слаба в них «прекрасная форма». И потому выше всех своих картин, которыми восхищались и которые ругали, из-за которых писали томы полемических исследований, Джулио ставит небольшую картинку, которую никому не продал, которая висит в его спальне над кроватью, и, смотря на которую он собирается умереть. С нее он не снимал и не давал снимать копий, потому что это считал профанацией; она «могла ему удаться раз и не более, и никому в мире не удастся». Он и не показывал этой картинки никому, кроме тех художников, которых ставит всего выше, и те, которые видели, должны были сознаться, что это— верх художественного совершенства. «Что же в этой картинке? Да ничего. Этюд спящей женщины, где из-под шелкового одеяла видна часть спины, закинутая за шею рука, да белокурый локон... И только. Но что за формы. Что за отделка. Здесь безсмертие. Это совершенство формы я уловил однажды и только однажды. Пройдут века, пройдут сотни поколений, но этим будет так же восхищаться художественно-развитой человек, как восхищается теперь, как восхищался я, когда, положив кисть, в первую минуту посмотрел на свое произведение. Да, это—вечно, вечно».

Кой-что в этом предсказании преувеличено—едва-ли восхищение воспринимающего зрителя может сравняться с восторженным самоудовлетворением творящего художника; едва-ли можно ручаться и за сотни поколений: отдаленное будущее в непрерывном развитии, быть может, создаст художественные формы такой мощи, глубины и красоты, что с высоты их оно будет смотреть на прекрасный этюд Джулио только как на почтенный археологический остаток старины, очень интересный для исторической мысли, подчас трогательный в своих усилиях, но не дающий уже живого художественного удовлетворения: как мы смотрим, например, на ту медаль, которая у Теофиля Готье «раскрывает государя», на христианское искусство первых веков нашей эры, на художественные попытки дикарей и так далее. Но доля истины есть в гордости Джулио: его этюд, в самом деле, может быть более долговечен, чем многие из созданий современной мысли. Произведение искусства имеет способность долго обновляться новым содержанием и в этом смысле оно может жить долго. Обобщение по существу и индивидуальный образ по видимости, оно долго живет не только в том влиянии, которое оно оказало на жизнь и творчество, но и в той замкнутой форме, в которой нашла выражение первоначальная мысль создателя. Научная формула поглощается формулами более общими; произведение искусства не может быть до конца поглощено новыми художе-

ственными обобщениями, потому что оно не только типично, но и индивидуально, не только абстрактно, но и конкретно, не только обще, но характерно случайными чертами. Оно способно в своих законченных живых образах замыкать и обобщать то содержание, которого не имел в виду его создатель и которое предъявит ему будущий зритель, читатель, слушатель. В пределах времени—ибо, вопреки мысли Джулио, стареют и умирают художественные создания—оно способно быть вечно исчерпывающей формой для неисчерпаемого содержания, которое ищет этой формы.

Отсюда, разумеется, очень далеко до тех возгласов о «прекрасной» форме, которую Джулио противополагает содержанию художественного произведения и в которой видит единственный залог его вековечного бытия. Это одни и те же слова, но диаметрально противоположный смысл. Говорят, что в искусстве важно не *что*, а *как*. Но это только реакция на господство прозаических элементов в поэзии; в искусстве есть только *как*, и это *как* есть его *что*.

Сюжет кажется поверхностной мысли только содержанием. Но кто знает, как определяется мысль поэта господствующим сюжетом, тот понимает, что в этом сюжете поэт находит лишь форму для выражения известного душевного содержания. Не содержание рассказа «Чем люди живы» составляет старая легенда об ангеле, спустившемся на землю, а, наоборот,

в пустую форму этого сюжета великий художник вложил новое содержание. И так как это понятия относительные, то законченное произведение Толстого есть вековечная форма, которая будет жить до тех пор, пока способна будет вбирать новое содержание, способна отвечать на обновленные — в сущности, вековечные — вопросы. Сказать, что вечна только прекрасная форма и не раскрыть смысла этой тирады — значит ничего не сказать. Конечно, форма вечна. Ибо вечно то, что способно жить, жить — значит обновляться, обновляться—значит менять содержание, менять содержание могут только формы. Это тавтологии—и мы никогда не узнаем, почему адепты искусства с такой исключительностью относят их только к художественным формам. Это не мешает Джулио патетически закончить свое посмертное письмо словами:

«Форма, форма. Поверьте, друзья, бросьте все ваши столкновения, споры, борьбы; ищите одного — прекрасной формы в слове, в выражении, в жизни. Она все преображает, все примиряет, царствует над всем. Все пройдет, но она одна не пройдет, и потому ей, только ей, изящной, вечной, принадлежит будущее. Будущее не может принадлежать ничему, что не завоевало себе вечной жизни. Будущее принадлежит бессмертным созданиям искусства, и им одним...»

На эти притязания — особенно в нелепой постановке, в которой, впрочем, повинен не один Джулио,

а все собеседники—брошен в дальнейшем мимоходом удачный ответ. «Будущее—говорит Бабеф—принадлежит *людям,* ставящим себе человеческие цели взаимного развития, цели теоретической истины и нравственной правды, людям, способным действовать вместе, сообща, для общей цели, для общего блага, для общего развития, для воплощения в жизнь и в общественные формы высших человеческих идеалов».

Первые слова—самые важные; будущее принадлежит людям и их деятельности. А для того, чтобы хоть с минимальной ясностью представлять себе это будущее, надо разбираться в прошлом и в настоящем. Для пророчества не нужно ничего: оттого и умерли пророчества; для прогноза нужна история. И Джулио плох в прогнозе потому, что плох в истории.

Его противник не выше его — и то, что извинительно в гениальном художнике, восторженно мыслящем о своем искусстве, совершенно безсмысленно в человеке научного мышления, к которому уместно предъявить иные требования.

II.

Фанатично настроенные товарищи Джулио слушали его посмертное письмо «со сдержанным нетерпением». Хотелось бы думать, что, если католику-Инквизитору они были скучны потому, что в них ничего не говорилось о приведении прозелитов к

единоспасающему догмату, дельцу-Картежнику потому, что в них не было business, а Барону-государственнику потому, что его «твердая власть» не нуждается в искусстве,—то Бабеф скучал при этой эстетической исповеди только потому, что видел ясно ее безсодержательность. Но он смолчал, а представитель науки ответил столь же безсодержательными общими местами. Он видит символ в кончине Джулио. По его мнению, этот уход представителя искусства есть знамение того, что искусство вышло из «круга сил, борющихся в современной истории за победу, за господство, за будущность». Здесь есть, конечно, глубокое недоразумение—и диалог П. Л. Лаврова не выводит из него. Подобно религии и науке, социализму и капитализму, искусство—в лице Джулио—заявляет притязания на то, что будущее принадлежит ему, одному ему нераздельно, ибо никто из «последовательных» собеседников диалога делиться не собирается. Но в сущности—зачем делиться представителю искусства? Где та область, из-за которой оно могло бы спорить с наукой или с государственностью? Оно борется за победу, но это будет победа человечества, победа над тьмою, а не над наукой или какой бы то ни было формой человеческого общежития. Это разные плоскости. Казалось бы,—если католицизм действительно несовместим с господством настоящей науки, а деспотия немногих даже в мысли не мирится с демократическим социализмом, то почему бы по-

следовательному социализму не сказать — да это и делают его нынешние представители—что *его* будущее явится также будущим науки и искусства? То же мог бы сделать и самый последовательный человек науки. Он мог бы знать, что нигде и никогда интересы и выводы искусства и науки не сталкивались—и по существу не могут столкнуться. Они дополняют друг друга, они необходимы друг другу—и речь о борьбе между ними есть плод теоретической ошибки или непобедимого предразсудка или тупой ограниченности, которая борется за то, чем не в силах овладеть. «Искусство давно перестало быть самостоятельною сплою,—говорит непримиримый фанатик науки, выведенный в диалоге:—оно не имеет и не может иметь самостоятельной теоретической будущности». Профессор, несомненно, так же плох в истории, как художник,—и оттого он так же плох в предсказании. Совершенно непонятно, какою такою самостоятельною силою *было* искусство в истории и почему оно—если уж было—таковою в дальнейшем не будет. Вытесняло когда-либо искусство религию или науку? Главенствовало оно над государственностью? Конечно, нет, — и ничего такого не могло быть. Искусство было и будет средством познания, способом определить свое отношение к миру и жизни. В этом смысле оно есть сила, и сила самостоятельная, поскольку может быть что-либо самостоятельно в этом мире, целиком основанном на начале всепрони-

кающего взаимодействия. Профессор говорит о каком-то «примирительном элементе», который присутствие покойного художника вносило в пламенные дискуссии непримиримых противников, — и склонен связывать эту умиротворяющую роль с самым существом искусства. Думается, что здесь играли роль скорее индивидуальные черты мягкой натуры талантливого Джулио, а не коренные особенности той области, которой он посвятил себя. Если поэзия иногда смягчает страсти

... и на бушующее море
Льет примирительный елей,—

то это бури отдельной души, а не общественных разногласий. Профессор, быть может, и прав поэтому, когда говорит, что примиряющая роль Джулио была «иллюзией, которая нам не нужна, едва-ли не вредна». Но он напрасно видит в этом некое, не в человеке, а в самом искусстве пребывающее, «начало» и напрасно с такой горделивой ограниченностью заявляет: «будущее не нуждается в иллюзиях, и потому именно, может быть, теряет всякое историческое значение та область, которой служил наш умерший товарищ». На это всякий, думавший о роли и смысле искусства, ответит, что в искусстве столько же иллюзий—и того же типа — как в науке. Периодическая система элементов такая же «иллюзия», как и Мефистофель: это две теории, два изображения действительности, две равноправных точки зрения на сущее.

Впрочем, Профессор сам не считает себя «беспристрастным в этом отношении» и потому предпочитает привести отрывок одной критической статьи, писанной одним знатоком искусства по поводу смерти Джулио.

Трудно понять, в какой области изучения искусства признан знатоком автор этой поверхностной и безсодержательной заметки. Она в равной степени не считается ни с теорией, ни с историей, ни с общими соображениями, ни с фактами современной действительности. В ней нет ни одного слова, не вызывающего возражений. «Наука и ремесло теснят искусство с обоих сторон». Непонятно, что хочет автор сказать этим. Выполняют ли науки и ремесла те функции, которые выполняло до сих пор искусство? Отнимают они у искусства его деятелей или его публику? Ничего такого не видно. Искусство живет своей жизнью и ничем ему не приходится делиться ни с наукой, ни с ремеслом. Наоборот, кто знает, как художественные элементы проникают все больше научную прозу, как научились, например, писать немецкие ученые, язык которых еще в половине прошлого века считался образцом сухой абстрактности и педантской темноты, тот не увидит в этом вытеснения искусства наукой. И кому знаком гигантский расцвет художественной промышленности, которая аристократизирует ремесленника и демократизирует создания его художественного ремесла, тот

не скажет, что ремесленная промышленность развивается на счет искусства. О количественном падении искусства не может быть и речи. Видеть ли средоточие искусства в его отдельных избранных носителях или в тех массах, которыми условлена самая возможность последних,—все равно, уже постоянное возростание—абсолютное и относительное — количества художественно развитых людей есть залог развития искусства. То, что в малолюдной и необразованной Англии XVI века был Шекспир, а теперь его нет, конечно, не доказательство. В тогдашней Англии среда, из которой мог выйти Шекспир, исчислялась сотнями тысяч, теперь в ней миллионы; жизнь этих миллионов проникнута тем пониманием жизни, которое внес Шекспир — иначе, он прошел бы без следа—и это понимание есть живая жизнь искусства, которой не вытеснят ни наука, ни ремесла. Они никогда не смогут устранить Шекспира — а во внедрении Шекспира в жизнь заключается развитие художественного мировоззрения и верный залог появления новых художественных ценностей. Слишком велик на них спрос, чтобы их не было. Да мы и видим это: литературные вопросы захватывают широкие слои читателей с чрезвычайной силой; никто никогда не интересовался наукой так, как интересуются театром; выставки становятся необозримы — и толпы зрителей, их заполняющих, все растут. Нет гениев? Это, конечно, пустяки: современники никогда не ви-

дят гениев. Да и не в одних гениях жизнь искусства.

«Люди более и более убеждаются, что главная, если не единственная их цель должна быть польза». Трудно представить себе что-либо более анти-историческое, чем этот довод «знатока искусства». Дело не в том, «убеждены» или не «убеждены» люди в том, что единственная цель их должна быть польза, а в том, что всегда и неизменно единственным двигателем их деятельности была польза. Это начало есть в истории величина постоянная. Меняется психологическое и логическое содержание понятия пользы,— но в каком направлении оно меняется? Неужто оно суживается? Не хочет ли сказать автор, что идейные потребности занимали в обиходе первобытного человека больше места, чем теперь? Не думает ли он, что в истории понижается необходимость осмыслить мир, понять жизнь, определить свое мироотношение при помощи образов художника? Польза?—что есть польза? Разве когда Пушкин противополагает «кумир Бельведерский» печному горшку, он менее утилитарен, чем поборник печного горшка? «Тебе бы пользы все»,— негодует художник: но ведь этой пользе он ничего, кроме иной, высшей пользы, не противопоставит. Если он напоминает, что «мрамор сей ведь бог», то, конечно, только в глубоком убеждении, что бог по малой мере так же полезен и необходим людям, как печной горшок. И, конечно, — меняются боги, меня-

ются идейные интересы, но ничто не говорит, что сознание их необходимости вымирает или что искусство занимает в них меньшее место.

«Точно так же как оставлены народные пляски, так оставят современное чистое искусство в живописи и скульптуре, в музыке и поэзии». Народные пляски не «оставлены». Их формы меняются, некоторые вымирают, другие распространяются. Немецкий народный вальс, польская мазурка, французская кадриль сделались международными. Танцы общественные, по разнообразным причинам, в значительной степени потеряли свою естественную прелесть, а вместе с тем и эстетическую ценность. Но это обычное явление в жизни искусства: одни формы в ней сменяются другими. Героическая эпопея тоже умерла,—но никакого общего заключения о падении искусства в будущем отсюда не выжмешь.

«Оставят» ли «современное чистое искусство»? «Знатоку искусства», очевидно, ясен этот термин. Мы отказываемся видеть в нем какое-либо определенное содержание. Нет искусства чистого и не чистого: есть одно искусство. Если угодно, настоящее художественное произведение «чисто»; таковым ему не помешает быть не только идейность, но и тенденциозность, если оно талантливо. Произведение искусства есть данная, в индивидуальном образе законченная система знаков, при посредстве которой художник определяет свой взгляд на сущее. Его цели суть цели познания — в

этом смысле все художественные произведения равнозначны. Кажется, впрочем, «знаток искусства» склонен определять «чистое искусство» из противоположности прикладному. Но это, конечно, не двигает его вперед ни на шаг. «Единственное проявление искусства — говорит он — будет украшение жизненных и научных потребностей». Это оригинальное выражение было бы совершенно непонятно — и «научным потребностям» пришлось бы остаться не украшенными, если бы в дальнейшем знаток не исчислил конкретнее, в чем, собственно, выразится, по его мнению, это «украшение потребностей». «Живопись и скульптура — пророчествует он — ограничатся красивою отделкою зданий и предметов ежедневного употребления. Поэзия без стихов (они будут отброшены, как детская забава), поэзия проявится лишь изящными описаниями природы в географических сочинениях и стройным воспроизведением личностей в истории. Музыка, вероятно, ограничится колыбельною песнью».

Не будем разбираться в этих, ни на чем не основанных предположениях. Не станем спрашивать, почему, например, от музыки останется только колыбельная песня, а не марш или шансонетка? Почему исчезнут стихи, и в чем найдут выражение те стороны душевной жизни, которые до сих пор выражались в стихах, потому что другого способа не придумало для них человеческое творчество. Дело не в этом. Предположим, что все предсказанное автором

произойдет с буквальной точностью; следует ли отсюда что-нибудь? Ровно ничего. Возможно ли предвиденное им состояние отожествить с понижением значения искусства? Конечно нет, ни в малейшей степени. Пусть статуи стоят на зданиях и составляют нераздельную часть их внутри их, — разве от этого творчество скульптора перестанет быть творчеством? Кто видел «Ночь» Микель-Анджело, неразрывно связанную с архитектурой капеллы Медичи, или «Пляску» Карпо, неотделимую от парижской Grand-Opéra, тот, конечно, только удивится, для чего приводит мнимый «знаток искусства» аргументы, которые совсем не аргументы. Пусть вся живопись обратится в плафоны,—разве «Тайная вечеря» Леонардо не должна была служить украшением монастырской столовой? Разве фрески не живопись, и разве Пювис де-Шаванн перестал быть большим художником оттого, что писал на стене? Пусть искусство уйдет все в «красивую отделку предметов ежедневного употребления». Это будет значить не то, что оно умерло, а то, что оно более необходимо, чем когда-либо, что оно внедряется в жизнь, что оно потребно для души: ибо ведь не для интересов физического зрения мы оклеиваем наши комнаты обоями и стараемся, чтобы они соответствовали нашему вкусу. Если поэзия проявится, как «стройное воспроизведение личностей в истории», то это будет свидетельством того, что наука не придушила искусство, а, наоборот, совершенно не может

без него обойтись. И надо полагать, это «стройное воспроизведение» даст нам бессмертные поэтические образы, а то, что основой их служили действительные исторические личности, конечно, — совершенно безразлично; поэзия всегда их воспроизводила, и в этом отношении «Война и мир» не проводит разницы между «историческим» Кутузовым и «не историческим» Болконским.

«Словом, — таков общий вывод из этой серии столь же неосновательных, сколь неубедительных данных — искусство потеряет всякое самостоятельное право на жизнь». Трудно понять, почему с таким удовольствием цитирует эти слова безстрастный Профессор. Только ослепление фанатика могло помешать ему сообразить, что, если жизнью будет править исключительно тот принцип грубой непосредственной пользы — принцип «печного горшка», — которому суждено свести на нет искусство, то он ведь таким же образом сведет на нет и науку. Ибо Лобачевский или Буслаев, высшие обобщения гуманитарных — да и естественных — наук так же «безполезны», как Тютчев и Тургенев. Но профессор этого не замечает: он убежден в вековечности чистой «науки для науки», как будто это убеждение совместимо с мыслью о гибели искусства, как будто человечество может и хочет жить только одной половиной своего духовного существа.

Уже в текущей действительности «знаток искусства» видит признаки его близкой кончины. «Смо-

трите,—говорит он—как бледны произведения современных художников и поэтов, как на них тяготеет сознание, что они — последние представители отживающей деятельности, что они совсем уже не нужны. В лучших произведениях искусства нашего времени всюду существует сознание отживания; поэты и художники захватывают, что можно, из науки и жизни, чтобы казаться нужными людьми, но они готовы уже теперь сделаться лишь декораторами реальных областей бытия, тем самым признавая нереальность своей области, области чистого искусства, области, которая оказывается совсем ненужною в дальнейшем развитии человечества».

Конкретных примеров «знаток» не приводит, да он и не мог бы их привести. Если ему произведения современных художников и поэтов кажутся столь решительно «бледными», то исключительную субъективность этого воззрения достаточно отметить, чтобы не останавливаться на ней. В чем «знаток» усмотрел признаки сознания ненужности, тяготеющего, например, на созданиях Ибсена или Родэна, сказать невозможно. Этого сознания, как общей нормы—нет, а, еслибы оно и было, оно знаменовало бы лишь теоретическую ошибку художников или их переходящее разочарование: в худшем случае «болезнь века», но не роковое решение судьбы искусства. Не нами оно началось, не нами и кончится.

О «реальности» и «нереальности» искусства и

иных областей жизни с «знатоком», очевидно, разговаривать не приходится. Почему художник, став «декоратором реальных областей бытия, *тем самым* признает нереальность своей области»,—совершенно неизвестно. Это игра слов, а не логический вывод. Художник, разумеется, может создавать статую великого человека для увековечения его памяти и для украшения площади и, однако, признавать во всей полноте свою творческую самостоятельность и «реальность своей области». Нет нужды касаться прошлого: оно переполнено соответственными данными. Но вот одно предположение из области будущего. Об архитектуре умолчал «знаток», а между тем ее будущее представляется наименее спорным и наиболее интересным. То, что жизнь развивается по направлению к наибольшей социализации представляется, кажется, несомненным. Даже решительная победа индивидуалистического анархизма должна привести к религиозному торжеству общественных форм жизни—безпредельно свободных, проникнутых идеей суверенитета личности, идеей царственного самоопределения человека, но все же коллективных. Не к отъединению подполья идет человек, а к могучему содружеству и сотрудничеству. Для внешних форм этого содружества людям понадобятся громадные здания—не «кельи под елью», а дворцы общественной жизни, общественного творчества. Что же, будут это «казенные здания», казармы, манежи? Не потребует ли обще-

ственное одушевление высшего напряжения форм зодчества? Не будут ли вложены в эти формы высшие идеи новых форм общежития?

Достаточно таким образом представить себе с минимальной конкретностью «дальнейшее развитие человечества», чтобы искусство оказалось не только не «ненужной областью деятельности», но естественным выводом из грядущих форм жизни.

Да, куда бы ни шло человечество — вверх или вниз,—искусство будет его неизменным спутником. Нельзя сказать, принадлежит ли ему будущее, но оно несомненно принадлежит будущему—и в большей степени, чем прошлому.

III.

В одной из своих ранних работ покойный Гюйо пересмотрел те доводы, в которых в его время пыталась найти оправдание идея неминуемой гибели искусства. Гюйо спорил с этими доводами—иногда искусно, иногда наивно, но—мы уже сказали,—кой-что первостепенно важное ускользнуло от него.

Доводы физиологические покоются на предполагаемом упадке красоты и убыли внимания к ней. «Искусство, чтобы достигнуть полного развития, требует известного культа красоты, как в самом художнике, так и вокруг него,—как было, например, в Греции». Гюйо соглашается, что культ этот необходим. Он соглашается с тем, что красота тела падает;

но он думает, что, если и не возродится красота пластическая, то ее заместит красота поэтическая. Если в дальнейшем физический подбор даже не пойдет правильнее, то красота духовного выражения, красота интеллектуализированная может только развиться; искусство в известном смысле «подымется от членов тела к мозгу, от конечностей к челу»—и архаическая «статика» красоты перейдет в ее «динамику». Таким образом, даже Гюйо не хочет или не может отказаться от все путающего понятия красоты. Оно может царить в любовной лирике, но в эстетике давно должно занять весьма подчиненное положение. Наука об искусстве давно построена не на понятии прекрасного. Да и что делать с ним нам, давно понявшим «красоту» характерного и безобразного? Ведь разница в идеале красоты человеческого тела не помешала нам оценить великолепную живопись японцев: зачем же нам наперед отрекаться от нашего будущего идеала? Для искусства важно не *что* мы будем считать красивым; для него важно, чтобы идеал красоты *был*, и он будет, потому что не может не быть.

Доводы из истории весьма разнообразны. Длинный ряд их основан на падении отдельных жанров. «Царство скульптуры—говорит Ренан—окончилось в тот день, когда люди перестали ходить полунагими. Эпопея исчезнет с эпохой личного героизма; при существовании артиллерии немыслима эпопея. Каждое искусство, за исключением музыки, связано таким

образом с известной эпохой прошло́го; самая музыка, которую можно признать искусством девятнадцатого века, в один прекрасный день тоже споет свою песенку и будет прикончена». На все эти аргументы можно бы сказать одно: падение одних художественных родов ничего не означает, кроме замены их другими: умерла эпопея, родился роман. Гюйо разбирается в деталях и конкретно показывает, что возможен еще расцвет скульптуры, что не закончено еще развитие в человеке чувства краски, что музыка в наши дни скорее эволюционирует, чем увядает—и так далее. Все это и без примеров ясно для того, кто видит в искусстве не способ забавляться красотой, а необходимую форму мышления.

Но будущее несет с собой торжество демократии. Что будет с искусством? Среди испугавшихся на первом месте, конечно, Ренан: искусство нельзя вульгаризировать; перестав быть достоянием немногих избранников, оно перестанет существовать; бездна демократии его поглотит и уже поглощает. К сожалению, в ответе Гюйо становится на точку зрения противников, и в этом основная ошибка его аргументации. Он успокаивает их: народ всегда имел свои «низшие роды» искусства—и при них может остаться: «существование популярных искусств для народа не только не заслуживает порицания, но является фактом отрадным, потому что это именно открывает возможность более высокому искусству стоять выше

их; народу всегда приходилось пройти эти ступени, чтобы подняться выше,—это ступени, ведущие в храм». Между тем ясно, что все это рассуждение совершенно не нужно. Никакой вульгаризации искусства демократия с собой не несет: приобщающиеся к образованности слои отказываются от старой благородной стихии первобытной народной поэзии, которую несли с собой; это верно и неизбежно. Но меняют ли они ее на безусловно худшее? В тех массах «вульгарной» поэзии и «вульгарного» искусства, которые создаются спросом полу-образованного народа, все ли так дурно, как об этом принято судить на эстетическом Олимпе? Да, конечно, частушка сменила былину, и былина нам представляется безконечно глубже, шире, благороднее. Но не потому ли отчасти, что мы в былине находим законченный жанр, что мы полны априорного уважения к старине, что в себе носим ее культ и отрицание нового; а частушку мы видим im Werden, во всей пошлости моды, во всем ее легкомыслии и случайности. И в мещанском романсе, который теперь отталкивает нас безвкусием, на который мы отзываемся только карикатурами в роде «Царской короны» Смердякова, быть может, будущее оценит то, что он все-таки был искренним выражением какого-то душевного содержания, которое нашло в нем адекватную форму.

Но творчество аристократично; «искусство живет лишь величием гения»—«всемирная посредственность

убьет искусство». И на эти доводы Гюйо ответил соображениями, которые соперничают с ними в поверхностности. Органических и физиологических условий гениальности у художника демократия, очевидно, уничтожить не может: она не уменьшит в его мозгу количества извилин. Наоборот, демократия даст ему свободу, досуг, поклонение широких масс, в атмосфере которого расцветает дарование: ничего, кроме этих розовых перспектив, Гюйо не противопоставляет историко-эстетическому пессимизму. Между тем ему стоило только указать—и мы будем иметь случай вернуться к этому необходимому соображению—что «посредственность» не убивает искусства, а своим коллективным творчеством создает его. Вместо этого Гюйо старательно доказывает, что демократический строй не враждебен гению—«нам эта враждебность представляется столь же платоническою, как часто бывала любовь аристократических правительств». Он надеется также, что «американизм» не убьет искусство, что промышленные нации покажут еще себя в области духа. Целую главу отняла у него полемика с теми, которые указывают на антагонизм между завоеваниями техники и художественной красотой: корабль красивее парохода, лошадь красивее локомотива, лук красивее пушки и т. д. Гюйо старается показать, что поэтический оттенок присущ технике, что эстетическое совершенство вещи тесно связано с механическим, что оно есть лишь внешнее выражение внутренней целесообразности,

что чем лучше машины, тем они красивее и т. д. Ему тоже не нравится прямой рельсовый путь, но Сен-Готард великолепен, туннели прекрасны—и, наконец, «сам г. Рескин едва-ли знал бы так хорошо Венецию, Рим или Альпы без этих железных дорог, которые он проклинает, хотя и пользуется ими». Как будто божественные «камни Венеции» были менее прекрасны, когда пилигримы красоты приезжали поклониться им в мальпосте... Разумеется, гораздо убедительнее, важнее и проще —было бы указание, что не техника создает «эстетические» предметы, а искусство,—совершенно так же, как искусство, а не жизнь, создает типичные образы. Если искусство не найдет материала для прекрасных созданий в гигантских чудесах промышленности, оно найдет этот материал в другом месте: художественное творчество живет не красотой внешнего мира; оно дает ему эту красоту. Гюйо сам очень удачно сказал впоследствии: «красивый пейзаж рисуем мы сами»; здесь он забыл об этой истине. В нее можно внести оговорки; явления действительной жизни не равноценны с точки зрения типичности и красоты. Но в общем это верно. К тому же—надо напомнить еще раз: искусство не исчерпывается созданием красивых форм. Если паровозы будут не красивы, а уродливы,—на них будут рисовать карикатуры: разве это не будет искусство?

С указанием на то, будто наука «теснит» искусство и понемногу делает его ненужным, считается и

Гюйо—и очень основательно. Он различает для этой цели три важнейшие способности художника—воображение, творческий инстинкт и чувство—и подробно рассматривает, в каком направлении наука может повлиять на эти основные предпосылки индивидуального художественного творчества. Поэтическое воображение не будет ли угашено развитием научной мысли? Не будет тайны—а в таинственном Штраус и и Вагнер усматривали существо поэзии; ее необходимое условие Гете видел в суеверии. «Красота, открывшая нам свое имя, свою историю и все свои тайны, быть может, навеки скроется от нас». Гюйо не боится этого. По его убеждению, наука переместит и отодвинет тайну, но не устранит ее. Эта «метафизическая тайна, касающаяся не только неизвестных законов, но, быть может, и *непознаваемой* сущности реального мира» вечна, и вместе с нею вечна потребность знания, вечна поэзия. «Все теоремы астрономии никогда не повлияют на нас таким образом, чтобы картина безпредельного неба не вызывала в нас какой-то смутной тревоги, соединенной с ненасытной пытливостью, составляющих поэзию неба». Самобытный творческий инстинкт художественного гения также не может быть устранен самым широким развитием точных методов рационального научного мышления. Инстинкты, действительно, замещаются приемами методами и расчета, но ведь эта точность приемов совершенно не применима к искус-

ству. Нельзя рационально конструировать нечто прекрасное; можно пойти далеко в его анализе, но обратный путь синтеза невозможен: можно знать, как построена трагедия Расина, и не уметь написать такую трагедию: «знать не есть творить... поэтический инстинкт не может быть заменен разумом». К тому же самого главного в художественном произведении не раскрывает никакой научный анализ, который неизменно упирается в неразложимые и необъяснимые свойства гения. Тэн мог объяснить, каким образом—при наличности гениальных художников—фламандская или итальянская живопись стали такими, какими они были; но *почему* явились здесь, а не в другом месте эти художественные гении, почему они сумели воплотить с такой силой содержание, существенное не только для их среды и века, этого не мог бы объяснить и Тэн.

И здесь Гюйо не вполне отвечает на вопрос—или, вернее, не придает ему той сложности, которую он мог бы иметь в иной постановке. Поскольку он утверждает вечность неразложимого остатка, который все оттесняется вдаль под напором научного исследования, но никогда не исчезает в душе, он, конечно, прав. Но он мог бы не ограничиться качественным анализом—и показать ту силу, которую неизменно сохранит над душой при самых необъятных завоеваниях науки этот неразложимый остаток,—уясняемый только искусством. Ему могут сказать, что область

тайны, некогда владевшей огромным миром бытия, все суживается в мысли человека; настанет момент, когда эта область будет так мала, что о значении ее не стоит говорить. На этот довод Гюйо мог бы ответить указанием на возрастание теоретических интересов. Вопреки указанию «знатока искусства» в диалоге П. Л. Лаврова, растет не узенькое сознание пользы, а потребность познать бытие в его основах, в его «матерях»,—хотя бы никакие житейские интересы не были непосредственно с этим познанием связаны. Познающая мысль, даже пройдя доступный ей путь научного исследования и натолкнувшись в конце его на неразложимый *residuum*, неизбежно обратится к успокоению в искусстве, которое и даст его.

Надо только ясно представлять себе, как отвечает искусство на запросы, предъявленные ему человеческой мыслью. Общего, группового, для всех пригодного решения загадок, еще не решенных в науке, оно, конечно, не даст. Если бы то, что мы называем художественным ответом на наши вопросы, могло быть дано в области научной прозы, искусство не вторглось бы в чужие права. Оно дает не формулу общего решения, всех удовлетворяющего: оно дает индивидуальные ответы отдельному уму. Оно сообщает не результат, а процесс искания истины, оно заражает атмосферой мышления—и в этом движении познающей мысли, а не в законченных формулах заключается решение для нее важнейших загадок. Не

трудно видеть, что на этих вершинах познания резкая грань между наукой и искусством, между познанием рациональным и образным стирается. «Лишь *предпоследние* истины могут быть обоснованы доказательствами»,—заметил Зиммель; но чрез предпоследние наука подходит к *последним* истинам. Здесь она не так категорична, не так логична, не так рассудочна; ее прозаические схемы переходят здесь в неясные образы возвышенного предвидения, уже близкие к индивидуальным образам художественного познания, столь отчетливым в рисунке художника и столь колеблющимся в том содержании, которое вправе сообщить им мысль воспринимающего. С другой стороны, на этих вершинах абстрагируется мысль художника; его символы становятся все безплотнее, все ближе к аллегории, все определеннее в своей абстрактности. Но это вершины, удаленные от жизни; не всякому дано долго дышать их разреженным воздухом.

Третью опасность, грозящую искусству со стороны развивающейся науки, представляет антагонизм между умом и чувством. Научный анализ пагубен для жизни чувства, а чувство необходимо для поэзии. На это Гюйо отвечает указанием на эволюцию чувств; они развиваются под влиянием жизни мысли, они интеллектуализируются, но, став более философскими, не становятся менее поэтичными. Рост знаний расширяет мир, расширяет и личность человека: это не ослабляет, а, наоборот, усиливает напряженность его

чувства Гюйо подробно рассматривает эволюцию отдельных чувств и в особой главе занимается вопросом, в какой степени научные и философские идеи могут служить предметом вдохновения для поэзии. Он избавил бы себя от этой—в подробностях, правда, очень интересной—работы, если бы точнее определил себе роль чувства в художественном творчестве—создания или восприятия — и действительно был проникнут мыслью, что искусство есть познание. Смешна самая мысль, что какие бы то ни было идеи не могут служить предметом вдохновения для поэзии. Нет не поэтичных предметов, как нет предметов, не подлежащих науке: все дело в точке зрения, в отношении осмысливающего мир разума. Если послание «О пользе стекла» не есть поэзия, то это не потому, что в поэзии нет места идее пользы стекла, а потому, что в послании эта идея получила педантически-прозаическое выражение. Что касается жизни чувств, то достаточно сказать одно: какова бы ни была их судьба, она будет находить неизменное выражение в искусстве, не затрагивая его сущности. Судьбы искусства касалась бы жизнь эстетического чувства, но эстетическое чувство сопровождает всякое завоевание мысли—равно в области научной и художественной. Наслаждение мышлением есть определяющий момент, от которого в равной степени зависят искусство и наука: в тот момент, когда самый процесс познания—независимо от практической полезности его резуль-

татов—перестанет быть источником безконечной радости для человека — наука исчезнет так же, как искусство. Но ничто не говорит нам о возможности этого понижения человеческой личности.

Мы пересмотрели, вероятно, громадное большинство точек зрения, с которых будущее искусства представляется радужным или мрачным, и, кажется, имеем возможность утверждать, что пессимистические предсказания, по крайней мере, мало обоснованы. Но и в тех доводах, которыми эстетики и художники стараются оградить от печальных предсказаний будущее дорогого им искусства, мы не всегда встречали достаточную ясность и часто чувствовали, что пафос риторических плеоназмов вызван робостью теоретической мысли, которая страстной уверенностью заявлений как будто хочет убедить не только других, но и себя. Кажется, теоретики были бы тверже в своем убеждении, если бы яснее и непреложнее была для них роль искусства, как познания, и — что еще важнее — то место, которое занимает художественное познание в мысли каждого человека, — из тех, кого мы не называем не только «художниками», но даже «публикой».

В посмертном отрывке Чехова «Письмо» доктор Травников — типичный и для русской действительности, и для чеховского взгляда на нее интеллигент — является выразителем утилитарных взглядов на искусство. «Красота приятна—говорит Травников—и слу-

жит только для удовольствия, потому-то без нее трудно обходиться. Кто же ищет в ней не удовольствия, а правды или знания, того она подкупает, обманывает и сбивает с толку, как мираж. Когда я имел неосторожность учиться у красоты мыслить, то она делала из меня пьяного и слепого. Так, читая «Фауста», я не замечал, что Маргарита—убийца своего ребенка; в Байроновском «Каине» для меня были безконечно симпатичны и сам Каин, и чорт... Да мало ли?» Одним словом, у поэзии, беллетристики и философии «много претензий, но они не объяснили и не осветили мне ни одного явления». За это Травников их не любит; мнение, будто без них нельзя обойтись, он считает предрассудком. «Красота, талант, высокое, прекрасное, художественное—все это очень мило, но условно, не поддается логическому определению и из всего этого не извлечешь ни одного непреложного закона».

Хотелось бы сказать, что с Травниковым не стоит спорить; но мы видели—это не так. В «Письме» он имеет противника, но—подобно поэту Теофилю Готье и художнику Джулио—его противник в отрывке, автор «Письма», составляющего содержание рассказа, силен больше пафосом, чем логикой Нельзя принижать познавательную роль пафоса: пафос играет роль в уяснении истины, коим мы обязаны искусству. Но в теоретическом споре возможны и желательны аргументы менее иррациональные, чем захватываю-

щие внутренней правдой реплики героя и автора «Письма».

«Поэзия и беллетристика не объяснили ни одного явления!—восклицает он: — Да разве молния, когда блестит, объясняет что-нибудь? Не она должна объяснять нам, а мы должны объяснять ее. Хороши бы мы были, еслибы вместо того, чтобы объяснять электричество, стали бы отрицать его только на том основании, что оно нам многого не объясняет. А ведь поэзия и все так называемые изящные искусства—это те же грозные, чудесные явления природы, которые мы должны научиться объяснять, не дожидаясь, когда они сами станут объяснять нам что-нибудь».

Правда это, конечно. Но для автора даже как будто не существует вопроса,—так ли уж стихийны искусства. Во всем ли они подобны молнии? Пусть в них есть и стихия,—но ведь есть и разум. Они —произведение человеческой мысли—и как ни законен по отношению к последнему вопрос «почему?»—в равной степени позволителен вопрос «для чего». Их подменивают один другим—и это иногда очень удобная позиция, имеющая всю видимость научности, историчности и глубины. Вместо того, чтобы рассуждать о целях уголовного наказания, говорят: «нет, вопрос, для чего наказывать,—второй вопрос: это не важно; исследуем лучше, *почему* люди наказывают». Но для человека, который хочет сознавать себя не игрушкой иррациональных сил, а деятельным разумом, важно

не только «почему», но и «для чего». Он ставит этот вопрос ежеминутно, и общие ответы из области какого бы то ни было фатализма, мистического или экономического, не удовлетворяют его, не нужны ему, лишены содержания. То, что моя деятельность определяется игрой экономических или иных сил, может быть верно и не верно, но в моем сегодняшнем поведении эта истина играет такую же роль, как то, что вся солнечная система движется к какой-то точке во вселенной Пусть искусство стихийно — это не лишает Травникова права считать поэтов бездельниками: ведь воровство стихийно в такой же мере.

Не желая оценивать эмоциональные элементы искусства, Травников удалился в область сухого рационализма и здесь считает себя в безопасности. Успокоившись на том, что в искусстве нет логических определений, он кажется себе каким-то монополистом логики и разума. Но искусство может принять бой на той единственной почве, которая предложена Травниковым. Искусство достаточно могуче, чтобы выдержать огненное испытание рациональной мысли. Травников, читая «Фауста», забыл, что Маргарита—детоубийца? Разумеется: он видел в ней то, что хотел показать ему Гете, ни больше, ни меньше. Разве ее красота или красота ее поэмы скрыла ее преступление? Разве холодная логика не извращает фактов? Из красоты «не извлечешь ни одного непре-

ложного закона?» А из истории они извлечены? Из правоведения извлечены? Где есть эти непреложные законы, кроме царства нашей мысли, добросовестно описывающей явления так, как она их видит. И в этом смысле разве Евгений Онегин менее непреложен, чем периодическая система элементов? Красота «сбивает с толку»? Возможно. Красота в искусстве — примем этот термин, подсказанный логическому Травникову восторженными эстетами,—красота есть дело человеческого творчества, которое не было бы человеческим, если бы было безошибочно. Но здесь есть еще другое. Красота есть обобщение, которое поддается разным толкованиям, разным применениям. Здесь—сколько угодно произвола и возможности заблуждений. Но где же нет этой возможности? В науке? Нет. Точно и ясно все только в тех низах науки, где кропотливо подбирают материалы; на вершинах точной науки—та же мгла, и отклики споров и разногласий, доносящихся оттуда, только свидетельствуют о том, как медленно отодвигается эта мгла ввысь под напором все проясняющей мысли. Рассеется ли она когда-нибудь окончательно? Конечно, нет. Подсознательное будет всегда предтечей сознательного на его трудном творческом пути.

«Искусства служат только для развлечения». Спокойно изрекает Травников эту кощунственную нелепицу, не понимая, что ею он сдал уже все свои позиции. *Только* для развлечения? Очень хорошо. Но

почему искусство развлекает? Потому, что обобщает, потому, что сводит многообразие явлений к единому образу, замкнутому и безконечно содержательному. Искусство учит жить—всякое искусство, всякие его формы—сложные и простые, возвышенные и «низкие». Травников находит, что поэзия и романы не говорят и правды—«все в них субъективно, а потому на половину они—ложь, а на половину—ни то, ни се, середка между ложью и правдой». Все-таки есть какой-то кончик, близкий к правде. В этом кончике все дело. В нем искусство, заблуждаясь и обманывая, безумствуя и до крови обламывая ногти о жестокие твердыни истины, все-таки добирается до них, — добирается как раз в том месте, где эти твердыни совершенно недоступны для умной прозы.

IV.

Искусство есть уяснение нашего отношения к миру, искусство есть познание, всякое искусство—роман, соната, орнамент, пляска. В искусстве обобщается, приводится в систему то, что разрознено в мире. Оно отличается от научного познания не результатами, а приемами, не выводами, а методом. Художественная мысль также обобщает жизненные явления, также создает новые категории, также индивидуализирует и типизирует, как мысль научная. Она идет при этом своим путем: осмысленная жизнь,

идеальная закономерность бытия предстает пред художником не в виде закона, формулы, схемы, а в виде образа: индивидуального явления, вобравшего в себя общие черты рода, говорящего о типичном. Искусство и наука, поэзия и проза—равноправные и равноценные способы познать мир, определить свое отношение к нему—незаменимы в своей сфере. Они могут совпадать в некоторой доле своих выводов, их выводы могут в известной степени нести одно логическое содержание: психологически они коренным образом различны; различен их механизм в душе творящего, еще более различно их действие в душе воспринимающего. Содержание научной формулы легче поддается учету; мы можем точнее определить ее вместимость, можем—и то не всегда—наперед указать всю совокупность жизненных явлений, которые обобщаются и объясняются ею. За художественным образом стоит безконечность; никогда нельзя сказать, для какой необозримой группы разрозненных явлений он станет объясняющим заместителем, какие переживания он затронет, приведет в движение и перетасует в душе воспринимающего, что он подскажет, что он внушит читателю, зрителю, слушателю. В самом создателе он также неясен, неустойчив в содержании, безконечно вместителен по форме. Художник никогда не знает, «что он хотел сказать» своим произведением, ибо, если бы он это знал, он выразил бы это в ясной и определенной форме прозы, которая

не вызывает кривотолков и ищет автентического толкования лишь в исключительных случаях: на тех вершинах научного познания, где оно сближается с познанием художественным. В этом сила и незаменимость художественного познания. Образ не требует доказательств; он построен по своему внутреннему закону и покрывает явления действительности в составе неопределенном и неопределимом. Это не мешает ему, и даже помогает, говорить о них некоторую истину, иным путем непостижимую. Отношения художественного образа к действительности безконечно более сложны, чем отношения научного обобщения; он охватывает их тогда, когда соответствует самому себе, своему особому миру, своему стилю. Мы смотрим на портреты Рембрандта и говорим себе: «как похоже»,—хотя, конечно, не знаем оригиналов. Почему? Потому что Рембрандт уловил в них типичное, вечно человеческое? Нет, этого мало: типичное могло быть схематичным, а схема не похожа ни на кого, потому что похожа на всех. Рембрандт уловил индивидуальное? Но ведь мы этого не знаем; да этого и мало, потому что индивидуальные черты могли быть сочинены и сведены из разных образов. Нет: портреты Рембрандта кажутся нам похожими, потому что убедительны: потому что индивидуальное в них обобщено, а типичное индивидуализировано. Это достигается не прямой верностью действительности, но перестройкой этой действительности, соответствием

художественного образа не только жизни, но еще какому-то началу, также определяющему соотношение его частей: его стилю. То, что было названо «возведением в перл создания», идеализация действительности—есть не только ее обобщение, но и субъективное ее преображение, где определяющую роль играют не только элементы познаваемой действительности, но и определяющие стиль свойства познающего ума. Это та область познания, где субъективный метод есть единственный возможный и незаменимый путь.

Ученый профессор в диалоге П. Л. Лаврова твердит одно: «Для меня все то, что добыто строгим научным методом, есть безусловная бесспорная истина. Это я знаю; в этом я уверен. Но только это и есть истина. Вне области точной, объективной науки я не только ничего не знаю, но ничему не верю, ничего не допускаю. Я наблюдаю, сравниваю и делаю скромные выводы относительно небольших групп фактов, не забегая ни в область гипотез, ни в область предсказаний будущего... Признавая недостаточность научных успехов, тем сильнее мне приходится утверждать, что в науке и только в науке заключается вся истина, доступная человеку и даже сама по себе существующая; что лишь путем науки был добыт и может быть добыт какой-либо успех в человечестве».

Но сам автор диалога «Кому принадлежит будущее» думал иначе. В русском издании вместе с диа-

логом напечатаны речи и лекции П. Л. Лаврова, и здесь он с известной осторожностью, но все-таки с достаточной определенностью высказывает соображения, ничем не напоминающие тирады профессора и его «знатока». «Романтическая мысль — говорит П. Л. Лавров — приписывает поэтам и художникам высшие, как бы пророческие, способности провидения прошедшего, настоящего и будущего в их истинном значении и смысле. Современная реалистическая психология склонна к тому, чтобы отрицать всякую способность доходить до понимания вещей и событий вне метода тщательного аналитического их изучения и осторожного систематического построения. Может быть, истинная роль художественного угадывания заключается между этими крайностями. Художник и поэт так же часто ошибаются и даже прямо искажают истину, как всякий другой смертный, не опирающийся на науку и последовательную критику. Но его способность улавливать характеристические черты образов и настроений, им воспринимаемых из окружающего его мира, иногда позволяет ему, даже при очень недостаточном умственном и нравственном развитии, угадывать комбинации явлений, которые ускользают от методического анализа ученого критика в своей отдельности и по тому самому не входят в его систематические построения. Художник же, непосредственно воспринимая целую комбинацию и крупных, и едва заметных явлений, имеет

возможность в иных случаях уловить гораздо ближе действительный смысл исторического течения даже тогда, когда ни его умственные силы, ни его нравственное развитие не дозволяют ему ни понять этот смысл, ни, тем менее, разглядеть свои нравственные и гражданские обязанности, которые были бы обусловлены подобным пониманием у более развитой личности». В известной степени П. Л. Лавров схватил ту особенность художественного мышления, которая делает его иногда предшественником научного исследования: «Угадывание художника—замечает он—важно нам не в тех областях, которые видны всякому летописцу литературы, а в тех, где характеристические черты выступают во множестве мелочей, едва заметных или вовсе не заметных для подобного летописца, сливаясь более в общее настроение лица и общества, чем в определенные события и действия». И он говорит о «глубокой поэтической угадке» Лермонтова.

Естественно, что от этой «угадки», от художественных путей познания мира никогда не откажется человеческая мысль—не откажется уже потому, что пути эти не для одних избранников. Вопреки общепринятому мнению—это общие пути, и именно в этом залог устойчивости искусства. Уже в замечании Гюйо—«искусство живет лишь величием гения»—мы видели отголосок этого общепринятого заблуждения. Даже такой мыслитель, как Гюйо—не только демо-

кратически настроенный, но и филологически образованный,—не хочет заметить ошибку и прямо заявляет, что «искусство по существу аристократично». Нет, ни мало не покушаясь на права и заслуги гения, надо сказать: не искусство аристократично, а его теория, которая с удивительным упорством держится воззрения, что великие люди делают историю—воззрения, весьма осложненного в других областях исторической науки. Но грех эстетики именно в том, что в суждениях, по существу исторических, она никогда не хотела быть исторической; крайне медленно отказывается она от былого аристократизма—и следы этого аристократизма мы находим там, где менее всего можно было рассчитывать на это. Оторванная от истории искусства, от психологии, от филологии, обиходная теория искусства до сих пор знает только индивидуальное творчество—и ничего, кроме него. Она фингирует какого-то ирреального отдельного творца, гениального создателя идеальных «форм», под наитием прозирающего в безформенный и безобразный мир действительности — и только творениями этого гения занимается, только ими оперирует, только на них основывает свои суждения. Это вечный синтез без предварительного анализа, вечный переплет гипотез, основанных на интуитивном воззрении, на восхищении художественным произведением, на благоговейном преклонении пред гением—конечно, упавшим с неба. Эстетика аристо-

кратична, потому что анти-исторична. Она интересуется шедеврами, а не эпохами, она занимается «творениями», а не стилями. «Искусство живет лишь величием гения»? Где же те гении, которые создали народную песню, народную поговорку, живую народную речь, полную поэтических элементов? Дело не в том, что мы не знаем их имен, а в том, что их и не было: пред нами громадные художественные сокровища, созданные коллективным творчеством. Говорят: так было раньше; из массы, в своей безразличной совокупности создавшей себе искусство, давно выделились специалисты, мастера этого дела; процесс дифференциации продолжается—и мы уже не встретимся с массовым творчеством. Но на самом деле мы с ним и не расставались. По превосходному сравнению Потебни—«как электричество не только там, где гроза, так поэзия не только там, где великие произведения. Первичная клеточка поэзии, ее эмбрион—слово—убеждает нас, что поэзия везде, где говорят и думают люди»: слово может быть прозаично, может быть и поэтично. Почти каждое новое слово в создании своем представляет собою акт поэтического творчества; лишь потом, медленно и—если обратить внимание на психологическую сторону — постепенно оно прозаизируется. Мы живем в атмосфере художественного мышления. Всякий раз, когда, объясняя себе новое явление, мы категоризируем его, приобщаем к прежде познанным посредством нового слова, нового образа,—

мы в сфере искусства. Когда мы восхищаемся природой или человеческим лицом, мы творим; когда мы предъявляем спрос на известные сюжеты, известные типы, известные образы,—мы творим. Мы ищем гения—и мы создаем его. Мы без его творчества только страдаем; он без нашего творчества не существует. Посредственность не убивает искусства, как слишком поспешно согласился Гюйо Посредственность—мы ведь помним, что здесь так названы не дилетанты, не компиляторы и ремесленники искусства, а широкие народные массы—посредственность в этом смысле создает искусство. Она есть тот маточный раствор, из которого кристаллизуются сверкающие кристаллы индивидуального творчества—и их не будет, если раствор не насыщен. Это не априорное предположение, не метафизическая философия искусства: это вывод, подтвержденный разными детальными исследованиями его истории. Достаточно, например, вспомнить судьбу поэтических сюжетов, которые как бы живут своей жизнью, замирают, когда современная им мысль ничего не может вложить в них, и воскресают, и находят художников, оживляющих их новым содержанием, когда на них есть спрос, когда это новое содержание бродит в душах и ищет воплощения, т. е. полной ясности. Когда с высоты истории посмотришь назад, на пройденный людьми путь художественного творчества, то скрадываются личные оттенки, личные вклады: остаются широкие

движения, в которых личность может быть творцом постольку, поскольку является выразителем более или менее коллективного настроения. Гений подобен Богу: его находят в той мере, в какой ищут.

Этим спросом определяется будущность искусства. Его существование зависит не от того, признают или не признают его полезным, не от того, исчезнут или не исчезнут пригодные для его изображения предметы, явятся или не явятся художественные гении, а от того, в каком направлении пойдет развитие человеческой мысли и чувства. Пока нет никаких оснований утверждать, что наука во всей полноте удовлетворяет наши душевные запросы, что элементы поэзии в создании речи перестали быть творческим двигателем, пока искусство нам нужно не «потому, что оно полезно», — нет оснований пророчествовать о предстоящей кончине искусства. Оно будет — и новые теоретики грядущего строя давно отказались от старых предразсудков, еще нашедших выражение в речах последовательных — и ограниченных — собеседников Лаврова. Западная социалистическая литература уже давно не занимается ненужным вопросом о будущности искусства: этот вопрос представляется ей решенным. Ее интересует более конкретный вопрос об искусстве будущего, о будущем искусстве. Ей хочется определить и предсказать те формы, в которые — в связи с новым общественным строем — отольются вековечные художественные искания людей и художе-

ственные ответы их избранников. Она далеко ушла от той точки зрения, с которой молодой русский в диалоге П. Л. Лаврова отвергает «форму без содержания, как бы красива она ни была». Она знает, что такой формы нет. И оттого она знает, что искусство не роскошь, не забава, не сладкое блюдо, а необходимость: предпосылка того *культурного синтеза*, того примирения личности с обществом, которое должно быть венцом новых форм человеческого общежития. Эти новые формы будут заполнены художественной жизнью; они принесут с собой небывалый расцвет искусства. Ибо, когда элементарные жизненные потребности будут удовлетворены, запросы познания охватят с небывалой силой освобожденную человеческую мысль — и художественные пути познания займут достойное их мощи место в человеческой деятельности. В этом ограниченном смысле будущее, несомненно, принадлежит искусству.

Об одной фамилии у Льва Толстого.

... как солнце в малой капле вод...

— Вы — христианка и верите евангелию, а так безжалостны...

— Ничего, это не мешает. Евангелие—евангелием, а что противно, то противно. Хуже будет, если я буду притворяться, что люблю нигилистов и, главное, стриженых нигилисток, когда я их терпеть не могу.

— За что же вы их терпеть не можете?

— Зачем мешаются не в свое дело. Не женское это дело.

— Ну, да вот Mariette, вы находите, что может заниматься делами,—сказал Нехлюдов.

— Mariette? Mariette — Mariette. А это Бог знает кто: *Халтюпкина* какая-то хочет всех учить.

Это говорит старая умная графиня Екатерина Ивановна Нехлюдову, герою «Воскресения»; ей надо в одном слове выразить свое отношение к русской революции—и она находит это слово. Ее язык, бойкий, яркий, легкий и точный, вообще великолепен. Каждое ее слово—новый блестящий штрих в ее характеристике. С свойственным ей «свободолегкомыслием» — словечко Толстого — она одновременно сливается с своей средой и выделяется из нее. Умное в ней—ее ясный взгляд на вещи, ее простой здравый

смысл, ее способность сразу дать всему свое имя — принадлежит ей. Все нелепое в ней — от предрассудков и брезгливости к «Магдалинам» до пашковского пиэтизма с привозным Кизеветером — отпечаток ее среды. Старый тонкий скептик, превосходно жонглирующий привычными воззрениями своего круга, веселая графиня Екатерина Ивановна с легкой насмешкой, за которой скрывается непобедимая уверенность, с налету определяет то, что нуждается в ее характеристике; одно словечко — и человек «оценен, взвешен и осужден». Она может быть неправа,—она слишком часто бывает неправа,—но то, что она думает, находит в ее слове захватывающее своей сильной простотой выражение; вся она в каждом своем слове, и все явление — как оно ей представляется — в ее слове. Нехлюдов что-то там ездит по тюрьмам, помогает заключенным: «vous posez pour un Howard»—и кончено. Состав сената?—«Все это Бог знает кто—или немцы: Ге, Фе, Де — tout l'alphabet, или разные Ивановы, Семеновы, Никитины, или Иваненко, Симоненко, Никитенко, pour varier. Des gens de l'autre monde». Как мало слов—и как вырублена ими грань между сановной бюрократией и настоящей родовой или хоть придворной аристократией. Или об убежище для падших женщин: «У Aline удивительный приют Магдалин. Я была раз. Они препротивные. Я потом все мылась». И не знаешь, кто отчетливее в этих немногих словах—«препротивные» Магдалины или восхитительная

тетушка. И вот, когда графине Екатерине Ивановне нужно свое слово о русской революционерке, чтобы разом отбросить от себя это чужое и надоедливое и чтобы разом высказать свою мысль, она говорит «какая-то Халтюпкина».

Эта «Халтюпкина» гениальна; это целое мировоззрение. Надо быть Львом Толстым, надо быть громадным, стихийным художником, чтобы втиснуть в одно выдуманное словечко такую массу меткости, чтобы сделать одно прозвище так безконечно выразительным, так характерным для того, кто его бросил, для его личности и для его среды.

Все, что может думать умная старая русская аристократка о русской разночинной революции, сказано в этой сочиненной фамилии абстрактной, типовой русской нигилистки. В этом прозвище — ни одного малейшего штриха случайности, и каждая буква связана тесно с своей первоосновой, с громадной толщей народной речи.

Итак, русскую революцию, с точки зрения графини Екатерины Ивановны, делают Халтюпкины. Это прежде всего нечто грубое, неотесанное, в старом смысле— подлое. Пересмотрите у Даля слова, которые начинаются слогом *хал*. Их не много. Различно, конечно, их происхождение, часто неизвестна их этимология; но за редкими исключениями они непременно выражают что-нибудь грубое, или неприятное, или ничтожное. *Халда* — «грубый, бесстыжий человек, наглец,

нахал, крикун, горлан, *особ* женщина»; *халды-балды*—«пустословие»; *халуй*—«бранное—слуга, холоп, подлый родом и приемами»; *халяма* — бранное слово; *халявить*—«загрязнить, замарать, загадить»; *халява* — «неряха, растрепа», «озорница, ругательница», «непотребная женщина»; *хальный*—«нахальный»; *халчить*—«без толку мотать»; *халудора, халадур*—«негодяй, шваль, оборванцы»; *халтыга*—«пустомеля», *халом*—«пустой враль», *халовой*—«шальной», *халкать*—«уплетать, глотать целиком», *халеный*—«жадный», *халабруй*—«большой, нескладный мужчина, растрепа, разгильдяй». И так далее: халапса, халымага («кто задевает за всякие вещи, когда ходит»), хайма (грязь), хайло, хайлан (горлан).

Едва ли малая доля этих подлых слов дошла до утонченного уха графини Екатерины Ивановны; до сознания ее дошло, верно, совсем немного; в живом обиходном ее словаре их, кроме разве «халуя», конечно, совсем нет. Но она живет и мыслит в их атмосфере. Они русские, как и она. Вспомните пляску Наташи Ростовой в «Войне и мире»: «Как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой,—этот дух; откуда взяла она эти приемы, которые pas de châle давно бы должны были вытеснить? Но дух и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские»... И как в этой бессознательно и однако насквозь русской пляске Наташи

Ростовой, так в этом словечке тетушки Екатерины Ивановны, наполовину говорящей и думающей по-французски, сквозит чисто русский человек, стихийно приобщающийся к безпрерывному лингвистическому творчеству своего народа. Замершие, в нем живут формы его языка, и он создает в них, связанный традицией и ее в творчестве преодолевающий. Было, несомненно, что-то в русском пра-языке, заставлявшее на ощущение грубого, неотесанного, наглого, отзываться эмоциональным слогом *хал*, и эта междометная молекула легла в основу ряда слов, и она в скрытом виде трепещет в подсознательных слоях души русского человека. Конечно, в нужную минуту она оказывается на остром кончике языка графини Екатерины Ивановны.

Но грубость, наглость, озорство есть лишь часть того представления, которое вызывает в тетушке Екатерине Ивановне мысль о русском революционере и особенно о революционерке. Сюда входит еще ощущение чего-то ничтожного, поверхностного, не настоящего. И как великолепно выражено это презрительное отношение в уничижительном окончании фамилии—*тюпкина*. И уменьшительный суффикс, и насмешливый слог *тю* сошлись здесь для того, чтобы выразить все напряжение брезгливого пренебрежения. *Тюкают* тому, что отвержено, что презрительно, на что смотрят сверху вниз; *тютьками* называл старый князь в «Анне Карениной» московских молодых людей.

А в замечательной сцене, когда сама Анна Каренина уже в предсмертном ужасе едет в коляске по московским улицам и в голове ее, едва задерживаясь сознанием, безпорядочным ураганом несутся смутные впечатления, одно из них на миг забавляет ее; вывески мелькают пред нею: «Моды и уборы... Зубной врач... Тютькин coiffeur... Je me fais coiffer par Тютькин... Я это скажу *ему*, когда он приедет», подумала она и улыбнулась. Но в ту же минуту она вспомнила, что ей некому теперь говорить ничего смешного». Анне смешно потому, что она, как и графиня Екатерина Ивановна, глубоко русская, чувствует забавность этого имени, этого звука, хотя, верно, она и не знает, что в народной речи *тютька* значит — щенок, *тютя* — «мокрая курица», рожа, образина, *тютя* — ротозей, *тюпей* — дармоед, лентяй, *тюпка* — индюшка. Звуковыми комбинациями язык народа рисует его моральное и физическое отношение к явлению; безсознательна, безконечно сложна и не поддается осмыслению эта Lautmalerei, но выразительна, ярка и могуча в лингвистическом обиходе и прогрессе. И если ни в одном языке слово *хам* не стало в такой степени нарицательным и не имеет такого множества производных, как в русском, то это, конечно, не потому, что оно у нас нужнее, чем у других, и не потому, что поступок Хама произвел на душу русского человека исключительно сильное впечатление, но также потому, что самый звук его подошел к на-

родной психологии, показался особенно выразительным для обозначения гнусной грубости.

Хамство плюс ничтожество—вот что одним выдуманным словом намечает в русской революции графиня Екатерина Ивановна. Халда и тюпка—вот кто, по ее мнению, вздумал революционным насилием переделывать величавую русскую историю. Госпожа Халтюпкина—чье это потомство? Халтюпкино потомство. Халтюпка—вот кто ее достопочтенный родоначальник. Представляете вы себе человека, которого назвали Халтюпка? Можно уважать Халтюпку? Можно хоть один миг верить, что Халтюпка и дети Халтюпкины способны создать что-нибудь устойчивое, большое, ценное? И кому противопоставлено это безобразное видение, этот уродливый фантом? Людям, значительности которых в русском государственном строительстве, так неизбежно соответствует значительность и внушительность их имен в звуках русского языка: Болконским, Пртеньевым, Нехлюдовым, Карениным. В сопоставлении с ними чем, кроме сочиненного призрака, может быть Халтюпка и племя Халтюпкино?

Быть может, однако, не все выдумано графиней в фамилии Халтюпкиной; быть может, это прозвище создано не из ничего. Оно имеет и реальный повод: что-то смутно шевелится в воспоминании старой барыни, и она соединяет действительное имя с аксессуарами, присочиненными ее метким языком. Был ведь революционер Халтурин, устроивший взрыв в

Зимнем дворце, и возможно, что имя его запало в память графине и всплыло при мысли о «стриженных». И ей кажется, что она права, она ничего не выдумала, она опирается на действительность.

И Лев Толстой не спорит с тетушкой, предоставляя ей коснеть в ее художественно законченных, органических, для политика возмутительных, а для историка и психолога восхитительных предрассудках. Его Нехлюдов справедливее тетушки; он ближе подходит к революционерам, он различает среди них дурных, и хороших, и средних, эгоистов, и спортсменов, и героев; он убедился, что хорошие среди них — гораздо выше среднего уровня, а дурные—гораздо ниже его; он знает среди них уже не сплошь Халтюпкиных, а прелестную Марию Павловну Щетинину, красавицу, подвижницу, генеральскую дочь, и идеалиста, толстовца avant la lettre Симонсона, симпатичного Крыльцова. Но — правду сказать — скучна, мертва и самодовольна эта возвышенная объективность Нехлюдова. Не верится, что он воскрес: мертвечиной несет от его справедливости. Насколько живее, жизненнее, яснее, просто человечнее его и потому ближе нам, не воскрешенным его «Воскресением», превосходная тетушка Екатерина Ивановна со всеми ее ядовитостями de l'autre monde, с несправедливостями и предрассудками, с кающимися Магдалинами и стриженными Халтюпкиными.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	стр.
Вместо предисловия	7
Муки слова	23
О толковании художественного произведения .	95
Будущее искусства	155
Об одной фамилии у Льва Толстого	225