А. Г. Горнфельдъ.

Гор

О ТОЛКОВАНІИ ХУДОЖЕСТВЕННАГО ПРОИЗВЕДЕНІЯ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Первой Спб. Трудовой Артели.—Лиговская, 34.
1912 г.

О толкованіи художественнаго произведенія.

I.

Не такъ давно критикъ А. А. Измайловъ разсказалъ въ своей книгѣ «Литературный Олимпъ» о томъ, какъ онъ обратился къ Ѳедору Сологубу за личными комментаріями къ тому, что критику было неясно въ книгѣ Сологуба. Къ его удивленію, Сологубъ «вмѣсто прямого отвѣта сталъ развивать» передъ нимъ «свою теорію о томъ, что никакого личнаго комментарія автора къ своему произведенію быть не можетъ. Единственный комментаторъ писателя—его читатель. Пониманіе есть дѣло личнаго читательскаго ума... Это ничего, что одинъ пойметъ такъ, другой пойметъ иначе. Въ этомъ сила и смыслъ творчества». Поспоривъ и выслушавъ аргументы Ѳедора Сологуба, не очень оригинальные, но, какъ мы видимъ, для нѣкоторыхъ еще необходимые, критикъ остался неудовлетвореннымъ. «Творческая истина,—говоритъ онъ,—мнѣ казалась и кажется такой же единой, какъ истина математическая или философская. Есть одно шекспировское пониманіе Гамлета, и всѣ семьдесятъ другихъ пониманій будутъ ложны».

Кажется, здѣсь произошло недоразумѣніе. Кажется, одностороннее возраженіе Сологуба вызвало неправильный отвѣтъ его критика. Онъ могъ сказать: «вы меня не поняли; я совсѣмъ не хочу, чтобы вы своимъ объясненіемъ избавили меня отъ необходимости самостоятельно понять ваше произведеніе. Я васъ спрашиваю не о его темныхъ глубинахъ, а о его очевидной темнотѣ, не о его содержаніи, а о его формѣ. Покажите только, что она доступна смыслу, и я ее осмыслю».

Но осмыслить по своему читатель можетъ только то, что имѣло смыслъ для автора. Имѣло смыслъ, то есть представляло собой законченное цѣлое, систему; разъ «въ этомъ безуміи есть система», то оно можетъ быть понято. Если же оно ворохъ случайностей, то оно никакому личному читательскому толкованію

не подлежитъ. И разумѣется, такіе вопросы, относительно хотя бы «Навьихъ чаръ», были бы болѣе, чѣмъ законны. Но Сологубъ уклонился отъ отвѣта на нихъ, сбилъ вопрошателя и привелъ его къ ложной теоріи. По теоріи А. А. Измайлова о единомъ шекспировскомъ толкованіи Гамлета выходитъ, все горе въ томъ, что Шекспира нѣтъ въ живыхъ. Вся гигантская литература о Гамлетѣ вызвана тѣмъ, что Шекспиръ умеръ, и мы не можемъ его спросить о смыслѣ Гамлета: онъ бы покончилъ всѣ наши споры. Что это утвержденіе единаго шекспировскаго пониманія есть отрицаніе критики, критику не пришло въ голову. Но не надо думать, что онъ исключеніе, и что въ его мысли все ложь. Нѣтъ, въ ней есть и частица правды, и важной правды.

Соображеніе критика въ общемъ—отголосокъ того времени, когда было ясно, что смыслъ каждаго художественнаго произведеніи сосредоточенъ въ его идеѣ. Въ ней его содержаніе, въ ней его оправданіе. Она составляетъ его сущность, единую сущность, разумѣется, ибо вѣдь ничто не можетъ имѣть двухъ сущностей. Эту единую идею искали и находили; въ этомъ исканіи полагалась задача критиковъ и читателей. Истолковать произведеніе, понять его, значило отыскать его идею. Тэнъ далъ только новую формулу, новую форму старой мысли, которая даже безъ формулы была разлита въ общемъ сознаніи, да и до сихъ поръ коренится въ немъ. Когда говорятъ: «что выражаетъ это произведеніе, что хотѣлъ имъ сказать авторъ?», то явно предполагаютъ, что, во-первыхъ, можетъ быть дана формула, логически, раціонально выражающая собою основную мысль художественнаго произведенія и, во-вторыхъ, что эта формула лучше, чѣмъ кому-нибудь, извѣстна самому автору. Какъ и въ случаѣ спора о законѣ, единое толкованіе кажется единственно естественнымъ, автентическое толкованіе представляется безспорнымъ. А пока такого авторитетнаго разъясненія нѣтъ, каждый изъ спорящихъ считаетъ себя обладателемъ единой истины. Извѣстно стихотвореніе гр. Голенищева-Кутузова, обращенное къ «Мефистофелю» Антокольскаго; менѣе извѣстна статья К. Д. Кавелина, вызванная стихотвореніемъ гр. Голенищева-Кутузова.

«Исходя изъ несомнѣнной и всячески дознанной истины, что есть управа на все—говоритъ К. Д. Кавелинъ—я намѣренъ призвать къ суду науки и художественной критики гр. Голенищева-Кутузова за его стихотвореніе «Къ Мефистофелю». Обвиненія, которыя я на него взвожу касаются двухъ пунктовъ. Поэтъ, во-первыхъ, неправильно понялъ созданіе Антокольскаго—его бюстъ «Мефистофель»; во-вторыхъ, онъ не понялъ вообще Мефистофеля, какимъ онъ можетъ представиться уму и сознанію современнаго человѣка, при теперешнемъ состояніи знанія.

«Гр. А. Голенищевъ-Кутузовъ увидалъ у Мефистофеля Антокольскаго искривленную усмѣшку на устахъ, туманъ лжи, отраку пре-

зрѣнья въ задумчиво-блуждающихъ глазахъ. Ему показалось, будто взоръ Мефистофеля надъ нимъ, поэтомъ, смѣется; будто Мефистофель язвитъ и хохочетъ, подмигиваетъ на красоту, на чувство, сжигаетъ людей огнемъ презрѣнія. Признаюсь, я въ исполненномъ глубокаго значенія произведеніи Антокольскаго не замѣтилъ ничего подобнаго. Въ искривленномъ ртѣ выражается, на мой взглядъ, совсѣмъ не хохотъ и язвительность, а глубокое душевное страданіе преждевременно состарѣвшагося человѣка. Мефистофель Антокольскаго, съ его рѣдкими волосами и болѣзненной худобой, обличаетъ не стараго, но дряхлаго человѣка, который много пережилъ, много испыталъ и завялъ еще въ цвѣтѣ лѣтъ. Глаза его, въ которыхъ сосредоточена вся сила и вся энергія этого молодого старика, далеко не выражаютъ презрѣнія и еще менѣе того задумчиво блуждаютъ; напротивъ, взглядъ его до того силенъ, проницателенъ и сосредоточенъ, что отъ него становится жутко, холодъ прибѣгаетъ по жиламъ, когда долго на него смотришь. Поэту хотѣлось непремѣнно увидать въ Мефистофелѣ злобныя душевныя движенія, это было ему нужно для основной его мысли, которая выражена въ первой строфѣ и въ самомъ концѣ стихотворенія, и вотъ онъ приписываетъ бюсту выраженіе, котораго онъ, я думаю, не имѣетъ».

Можно ли спорить о единомъ смыслѣ художественнаго произведенія, о его единой идеѣ? Мы выросли въ убѣжденіи, что можно и должно. Въ десяткахъ русскихъ учебниковъ такъ называемой теоріи словесности, обязательныхъ для школы, повторяются когда-то полныя смысла, но теперь омертвѣвшія слова Бѣлинскаго о томъ, что «поэтъ выражаетъ идею не отвлеченно, какъ философъ, а въ живыхъ образахъ, создаваемыхъ его фантазіей»; что по прочтеніи поэтическаго произведенія въ насъ остаются «мысли, чувства и образы, группирующіеся около одной общей идеи» и т. п. Въ «Руководствѣ къ чтенію поэтическихъ произведеній». В. Острогорскаго (изданіе 5-е) розыски идеи производятся въ каждомъ изъ трехъ поэтическихъ родовъ. Идея элегіи Пушкина «Безумныхъ лѣтъ угасшее веселье», оказывается, состоитъ въ томъ, что «въ зрѣлыхъ лѣтахъ человѣкъ съ душой, хотя раскаивается въ ошибкахъ молодости и предвидитъ много горя и заботъ въ будущемъ, но не тяготится жизнью, услаждая ее любовью, размышленіемъ и художественными произведеніями». «Идея «Мертвыхъ душъ»—опошленіе общества въ общемъ единичномъ стремленіи—къ наживѣ». «Идея «Старосвѣтскихъ помѣщиковъ»—смерть вслѣдствіе суевѣрія».

Въ «Воспитательномъ чтеніи» г.г. Ц. и В. Балталонъ (Москва, 1908 г.) мы находимъ указаніе, что въ *Бѣжиномъ Лугѣ* «основная общественно-бытовая мысль—представить въ яркой картинѣ неблагопріятныя условія воспитанія въ крѣпостную эпоху крестьянскихъ дѣтей, лишенныхъ вліянія школы» и т. п. Въ новѣйшемъ

изъ рекомендованныхъ учебниковъ въ стилѣ схоластической догматики утверждаются такія непоколебимыя истины: «Кромѣ самаго содержанія, сочиненіе можетъ заключать въ себѣ *идею* или *идеи*, т. е. мысль или мысли, которыя должны являться въ сознаніи читателя *на основаніи* или *подъ вліяніемъ* сочиненія. Въ первомъ случаѣ идея сочиненія, что называется, вытекаетъ изъ его содержанія, т. е. можетъ быть изъ него *логически выведена*, во второмъ она *внушается* читателю посредствомъ дѣйствія на душу вообще; послѣднее мы встрѣчаемъ обыкновенно въ сочиненіяхъ художественныхъ, поэтическихъ». Правда, дальше что-то говорится о «естественномъ и неизбѣжномъ» «какъ бы соучастіи читателя въ творчествѣ поэта»; но это не исключаетъ того, что основная мысля поэта едина и обязательна для его читателя. «Иногда авторъ самъ формулируетъ прямо мысль своего сочиненія въ началѣ или въ концѣ его. Въ сочиненіяхъ художественныхъ, дѣйствующихъ на читателя посредствомъ образовъ, картинъ, этого обыкновенно не дѣлается за рѣдкими исключеніями, — напр., въ басняхъ снабженныхъ нравоученіемъ».

Примѣръ басни особенно здѣсь поучителенъ. Именно на баснѣ, какъ на элементарнѣйшемъ примѣрѣ, Потебня показалъ, какъ могутъ быть разнообразны и равноправны толкованія и примѣненія художественнаго произведенія. Если басня принадлежитъ къ художественнымъ созданіямъ, то во всякомъ случаѣ нравоученіе ея автора для насъ не обязательно. Это одинъ изъ возможныхъ выводовъ, не больше. Мы примѣняемъ ее, какъ пословицу, тамъ, гдѣ она подходитъ, совершенно не справляясь съ тѣмъ, какой конкретный случай, какой выводъ, какую идею имѣли въ виду ея создатель—индивидуальный художникъ или творецъ-народъ.

II.

Для теоріи искусства всякое художественное произведеніе символично, — и безпредѣльно многообразіе его примѣненій, безконечно множество тѣхъ обобщеній. для которыхъ поэтическій образъ можетъ служить иносказаніемъ. На вопросъ, какой внутренній смыслъ, какая идея этого поэтическаго произведенія, мы отвѣтимъ, что если бы эту идею можно было исчерпать въ формѣ единой абстракціи, то поэтической мысли здѣсь не было бы примѣненія; здѣсь были бы невозможны художественные пути познанія, ненужны образы, символы, иносказаніе. То, что сказано въ образѣ и посредствомъ образа, не существуетъ для самого поэта въ видѣ отвлеченной идеи. Идею вкладываетъ тотъ, кто воспринимаетъ художественное произведеніе, кто его толкуетъ, кто имъ пользуется для уясненія жизненныхъ явленій. Гёте сознавался, что у него нѣтъ отвѣта на вопросъ о томъ, какую мысль онъ хотѣлъ выразить

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

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

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

«Если же мнѣ когда-либо хотѣлось дать поэтическое выраженіе идеѣ, я это дѣлалъ въ небольшомъ стихотвореніи, главная мысль котораго можетъ быть едина и очевидна... Единственное произведеніе большаго объема, гдѣ я чувствую, что проводилъ единую идею, это, пожалуй, мое «Сродство душъ». Это сдѣлало романъ болѣе доступнымъ разсудку; но я не скажу, чтобы онъ сталъ отъ этого лучше. Вообще вотъ мое мнѣніе: чѣмъ недоступнѣе разсудку произведеніе, тѣмъ оно выше».

Ближайшее и необходимое послѣдствіе этой ирраціональности художественнаго произведенія—равноправіе его различныхъ толкованій.

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

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

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

III.

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

Ибо невозможно отрицать эту жизнь. Созданное художественное произведеніе не пребываетъ во вѣки-вѣковъ въ томъ образѣ, въ которомъ создано; оно мѣняется, развивается, обновляется, наконецъ, умираетъ: словомъ, живетъ.

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

здѣсь закономъ, а внутренняя логика элементовъ. Кажется что, есть что-то внутреннее и что-то внѣшнее, что есть форма и есть содержаніе, но все это соотносительно:

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

И форма, и содержаніе—неотторжимыя части одного цѣлаго, опредѣляемыя желѣзнымъ закономъ цѣлесообразности, и подобно тому, какъ съѣдобная и беззащитная бабочка должна быть похожа на листокъ дерева, чтобы не погибнуть, такъ настроеніе, выраженное въ сонетѣ, должно быть передано въ его условной формѣ, въ хитросплетеніяхъ простыхъ и вмѣстѣ трудныхъ риѳмъ: внѣ сонета его содержаніе не можетъ быть выражено никакъ. Будетъ то да не то, то есть ничто. И свободный сонетъ есть абсурдъ, потому что именно скованность есть необходимое условіе его смысла. И «подмостки означаютъ міръ» совсѣмъ не потому, что въ пьесахъ отражается человѣческая жизнь, что драматическіе образы типичны, что мимика, жестикуляція, интонація воспроизводятъ дѣйствительность,—но потому, что все это вмѣстѣ взятое есть само по себѣ цѣлокупная система, особый міръ, въ которомъ все находится въ идеальномъ равновѣсіи, и каждая частность есть воплощеніе нѣкотораго цѣлаго, построеннаго по единому закону: закону своего стиля. Оттого, напримѣръ, одноцвѣтный рисунокъ не кажется неправдой, несмотря на то, что природа многоцвѣтна; оттого никакому самому заядлому раціоналисту не придетъ въ голову при видѣ духа Банко сказать, что никакіе духи по землѣ не ходятъ; нѣтъ, онъ знаетъ, что въ мірѣ трагедіи о Макбетѣ есть духи умершихъ; въ этомъ мірѣ свои законы, и зритель принимаетъ этотъ міръ цѣликомъ со всѣмъ его своеобразіемъ, со всѣми чудовищными нелѣпостями — вплоть до открытаго извращенія естества, какъ въ карикатурѣ, вплоть до внутренняго противорѣчія, какъ въ гротескѣ.

Это — статика художественнаго созданія; есть и его динамика. Это органическое цѣлое *живетъ*, живетъ своею самостоятельной жизнью, и самостоятельность эта способна поразить всякаго, кто пытался схватить общимъ взглядомъ произведеніе художника не въ его эстетической неподвижности, но въ его историческомъ движеніи. Завершенное, отрѣшенное отъ творца, оно свободно отъ его воздѣйствія, оно стало игралищемъ исторической судьбы, ибо стало орудіемъ чужого творчества: творчества воспринимающихъ. Произведеніе художника необходимо намъ именно потому, что оно есть отвѣтъ на наши вопросы: *наши*, ибо художникъ не ставилъ ихъ себѣ и не могъ ихъ предвидѣть. И — какъ органъ опредѣляется функціей, которую онъ выполняетъ, такъ смыслъ художественнаго произведенія зависитъ отъ тѣхъ вѣчно новыхъ вопросовъ, которые ему предъявляютъ вѣчно но-

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

Къ сожалѣнію, эта исторія еще не написана. Наукой до сихъ поръ сдѣлано очень мало въ области изученія судьбы художественныхъ произведеній *послѣ* ихъ созданія. Мы имѣемъ многочисленныя генеалогіи произведеній, но не имѣемъ ихъ біографій, знаемъ ихъ предковъ, но не знаемъ ихъ собственной жизни. Мы иногда знаемъ, какъ зародилось произведеніе, откуда явился его сюжетъ, какъ общественный спросъ подсказалъ его настроеніе, какъ обиходныя формы воплотились въ его стиль, какіе личные поводы его вызвали, какъ все чужое и заимствованное перегорѣло въ индивидуальномъ творческомъ процессѣ и своеобразно отразилось въ готовомъ созданіи. Но разъ оно готово, изслѣдованіе отвернулось отъ него; оно входитъ въ исторію литературы подъ датой появленія—и какъ будто умираетъ. А вѣдь на самомъ дѣлѣ въ этотъ моментъ оно только начинаетъ жить, мы и терминъ тотъ же употребляемъ: появляется на свѣтъ. Возьмите любую исторію русской литературы и культуры и посмотрите, что говорится въ ней, напримѣръ, о «Горѣ отъ ума» послѣ 1834 года. Ничего или почти ничего. А вѣдь мы почти вѣкъ послѣ этого прожили съ Чацкимъ, вѣкъ думали о немъ, вѣкъ питались имъ. Наша душевная исторія есть его исторія; онъ ею жилъ, онъ ею обогащался, не только мы имъ. Онъ выросъ за эти годы напряженной духовной жизни цѣлаго народа — и свой первоначальный обликъ онъ напоминаетъ, конечно, не больше, чѣмъ взрослый человѣкъ напоминаетъ ребенка, только что отдѣлившагося отъ матери.

Конечно, написать исторію какого бы то ни было художественнаго произведенія послѣ его завершенія есть задача безконечной трудности. Нѣтъ матеріала, нѣтъ точки опоры; воспріятіе, оцѣнка, пониманіе художественнаго произведенія въ исторіи есть интимнѣйшій процессъ, и объ этомъ процессѣ мы можемъ судить почти исключительно по такому грубому и случайному свидѣтельству какъ критика. Мы вѣдь знаемъ, какъ бѣдно литературное и вообще словесное изображеніе нашей душевной жизни въ сравненіи съ ея дѣйствительнымъ богатствомъ. Есть другіе способы, но отъ нихъ не остается почти никакихъ слѣдовъ. Какой свѣтъ на исторію образовъ «Горя отъ ума» въ русскомъ обществѣ бросаетъ, напримѣръ, характеристика ихъ театральнаго воплощенія въ эпоху романтической приподнятости: «Реальное казалось вульгарнымъ и низменнымъ. «Благородство» тона имѣло свое особенное толкованіе. Чацкаго игралъ, конечно, героическій актеръ, трагикъ съ крупной фигурой и мощнымъ басомъ, Софью — актриса съ обая-

тельнымъ голосомъ и славившаяся только умѣньемъ декламировать на распѣвъ» *). Какъ захватывающе-интересна была бы исторія сценическаго истолкованія большихъ драматурговъ. Вѣдь эта исторія есть; вѣдь разнообразныя толкованія не просто механически и случайно смѣняютъ другъ друга; они вытекаютъ одно изъ другого, восполняютъ одно другое, чередуются въ зависимости отъ смѣны общественныхъ настроеній. Если есть разумная послѣдовательность въ человѣческой исторіи, то есть и исторія сценическаго образа, есть развивающаяся сценическая традиція — и мы ничего или почти ничего не можетъ схватить, закрѣпить, констатировать изъ этой исторіи; она несомнѣнна, но и неуловима. Еще болѣе неуловима, напримѣръ, исторія музыкальной интерпретаціи. Углубляется нашъ душевный міръ, развивается жизнь чувства, вмѣстѣ съ тѣмъ, разумѣется, мѣняется пониманіе и передача музыкальныхъ произведеній. Мы играемъ Баха не такъ, какъ его играли при Бахѣ. И здѣсь есть, конечно, своя традиція, не только техническая, своя исторія,—а что мы знаемъ объ этой исторіи творчества исполнителей? Оно, конечно, не все умираетъ вмѣстѣ съ творцомъ, оно сохраняется отчасти въ душевной жизни и въ творчествѣ дальнѣйшихъ поколѣній, но воспроизвести для сравненія мы его не можемъ и должны удовлетворяться туманными, словесными опредѣленіями, восторгами современниковъ и теоретическими предположеніями.

Изученіе судьбы художественныхъ произведеній послѣ ихъ завершенія, конечно, влило бы новое содержаніе въ истрепанное изреченіе Теренція Мавра: habent sua fata libelli. Великое художественное произведеніе въ моментъ его завершенія—только сѣмя. Оно можетъ попасть на каменистую почву и не дать ростковъ, можетъ подъ вліяніемъ дурныхъ условій дать ростки чахлые, можетъ вырости въ громадное, величавое дерево. А мы, смотря на это дерево, почему-то думаемъ, что это то самое сѣмя. Конечно, изъ горошины не выростетъ дубъ, конечно, геніальное твореніе таитъ въ себѣ возможности, какихъ не имѣетъ художественная однодневка. Но все таки возможности эти раскрываются лишь въ общеніи съ міромъ, лишь въ коллективномъ творчествѣ, лишь въ исторіи. То, что мы открыли, напримѣръ, Тютчева есть не только радостное обогощеніе нашей душевной жизни, но и указаніе на печальнѣйшую и невозвратную потерю нашего существа; если бы мы всѣ семидесятые годы не отрывались отъ Тютчева, то и мы были бы другіе, и, главное, онъ былъ бы другой. Есть не только матеріальная патина старой бронзы; такой же благородный духовный налетъ даетъ старина и поэтическому произведенію. Вотъ пройдетъ полвѣка со смерти князя В. Ѳ. Одоевскаго, и его сочиненія освободятся отъ тяжелой власти какихъ-то наслѣдниковъ, ставшихъ

*) Вл. И. Немировичъ-Данченко въ «Вѣстн. Евр.» 1910 г., май.

между русскимъ читателемъ и авторомъ «Русскихъ ночей,—но, быть можетъ, будетъ уже поздно, возможность духовнаго контакта исчезнетъ, и не воскреснетъ къ новой и достойной жизни высокое духовное наслѣдіе, которое было бы долговѣчно, если бы его жизнь въ душахъ сочувственныхъ читателей шла непрерывно. Это не безплодная тоска о естественной невозвратности историческихъ утратъ, а совершенно конкретное указаніе. И тотъ разрывъ въ культурной жизни средневѣковой Европы, послѣ котораго понадобилось *возрожденіе* духовныхъ богатствъ классическаго міра, отразился кореннымъ образомъ и навѣки на пониманіи этихъ богатствъ. Одна была бы Венера Милосская, если бы восторженное преклоненіе предъ ней имѣло за собой непрерывную традицію, и другая она теперь—послѣ многовѣкового погребенія. Не только руки потеряла богиня. Это погребеніе изуродовало ея священный образъ не только физически, но и морально.

IV.

Въ чемъ заключается исторія художественнаго произведенія послѣ его созданія?

Въ томъ, что образы, созданные художникомъ, остаются неподвижными, непоколебимыми, безсмертными, пустыми формами, которыя смѣняющіяся поколѣнія читателей заполняютъ новымъ содержаніемъ, новымъ смысломъ. Созданіе художника—это только ферментъ новой жизни, всякій художественный образъ есть, въ сущности, только прообразъ. Можно спорить о подлинномъ грибоѣдовскомъ Чацкомъ, но надо помнить, что этого подлиннаго грибоѣдовскаго Чацкаго нѣтъ, какъ нѣтъ сѣмени, изъ котораго уже выросъ дубъ. Грибоѣдовскаго Чацкаго, какъ устойчиваго образа, какъ нѣкотораго законченнаго содержанія, нѣтъ и никогда не было. *Грибоѣдовскій* Чацкій это прекрасная, необходимая абстракція, но это абстракція, схематическое представленіе, нуждающееся въ томъ, чтобы чье-нибудь индивидуальное пониманіе заполнило его содержаніемъ. Какъ живое слово есть абстракція въ словарѣ и живетъ только въ употребленіи, въ живой рѣчи, такъ художественное произведеніе существуетъ лишь въ своеобразномъ пониманіи отдѣльнаго человѣка. Чацкій Грибоѣдова существовалъ лишь въ умѣ Грибоѣдова. Мы можемъ посредствомъ научныхъ изысканій доискиваться представленія о томъ, чѣмъ былъ Чацкій для Грибоѣдова, что видѣлъ Грибоѣдовъ въ Чацкомъ, но нѣтъ нужды напоминать, въ какой степени это представленіе неточно, приблизительно, смутно и—главное—въ какой степени оно не опредѣляетъ того Чацкаго, который существуетъ въ нашей мысли, въ общемъ представленіи. Левъ Толстой сравнивалъ дѣйствіе художественнаго произведенія съ зараженіемъ; это сравненіе здѣсь особенно уясняетъ

дѣло: я заразился тифомъ отъ Ивана, но у меня мой тифъ, а не тифъ Ивана. И у меня мой Гамлетъ, а не Гамлетъ Шекспира. А тифъ *вообще* есть абстракція, необходимая для теоретической мысли и ею созданная. Свой Гамлетъ у каждаго поколѣнія, свой Гамлетъ у каждаго читателя. Они пользуются образомъ великаго поэта для того, чтобы выразить при его посредствѣ свое душевное состояніе, но, пользуясь имъ, они его преобразуютъ: расширяютъ или съуживаютъ, углубляютъ или опошляютъ, но во всякомъ случаѣ пересоздаютъ по образу и подобію своему. Какъ языкъ, по безсмертному опредѣленію В. Гумбольдта, есть не ergon, а energeia, не завершенный капиталъ готовыхъ знаковъ, а вѣчная дѣятельность мысли, такъ и художественное произведеніе, законченное для творца, есть для его современниковъ и потомковъ начало и выраженіе новаго творчества, оно есть *не произведеніе*, а *производительность*, долгая линія развитія, въ которой самое созданіе есть лишь точка, лишь моментъ; разумѣется, моментъ безконечной важности: моментъ перелома. Мы знаемъ уже, что нѣтъ въ искусствѣ, какъ и нигдѣ нѣтъ, творчества изъ ничего; мы знаемъ, что если традиція безъ творчества, ее обновляющаго, безсмысленна, то творчество внѣ традиціи просто немыслимо. Поэтъ, самый индивидуальный, связанъ готовыми формами, созданными до него. Онъ творитъ на языкѣ, который направляетъ его мысль; для него такъ или иначе неизбѣжны господствующіе поэтическіе роды, стихотворныя формы, жанры, сюжеты, пріемы; онъ получаетъ въ наслѣдіе—сознательное или безсознательное—запасъ поэтическихъ образовъ и оборотовъ, которыми пользуется свободно, увеличивая и видоизмѣняя ихъ массу.

Тщетно художникъ ты мнишь, что твореній твоихъ
ты создатель,
Вѣчно носились они надъ землей, незримые оку.

И заслуга величайшаго художника въ томъ, что онъ выкристализовалъ драгоцѣнные, твердые, опредѣленные кристаллы изъ темной, неопредѣленной массы этого насыщеннаго раствора.

Все это слишкомъ хорошо извѣстно и интересно лишь постольку, поскольку можетъ быть обосновано и ограничено новыми фактами. Здѣсь приходится напомнить объ этой многоопредѣляющей зависимости творца отъ среды и эпохи лишь затѣмъ, чтобы отмѣтить эту, такъ сказать, мгновенность того, что мы такъ тѣсно связываемъ съ художникомъ. Парадоксомъ будетъ, конечно, если мы скажемъ, что «Евгеній Онѣгинъ» существовалъ и до Пушкина, или что нынѣшній «Евгеній Онѣгинъ» уже оторвался отъ Пушкина, и принадлежитъ только намъ. Но парадоксъ этотъ высказанъ Алексѣемъ Толстымъ въ цитированномъ нами стихотвореніи, и маленькая доля истины растворена въ великой неправдѣ того и другого утвержденія. Наши усилія должны быть направлены на то, чтобы фактами

сдѣлать какъ можно конкретнѣе, какъ можно нагляднѣе и эту истину, и эту неправду.

Художественное произведеніе есть, такъ сказать, сгустокъ душевной жизни, настроеній, запросовъ, мысли. Чьей мысли? Развѣ только автора? Развѣ только предшествовавшихъ ему и его подготовившихъ поколѣній? Конечно, нѣтъ; конечно, когда художественное произведеніе дошло до насъ, оно уже вобрало въ себя и душевную жизнь всѣхъ поколѣній, отдѣляющихъ насъ отъ его появленія.

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

Такимъ образомъ чудотворная сила иконы коренится для Кирѣевскаго не въ первоначальномъ ея освященіи, не въ непосредственномъ воздѣйствіи высшаго всемогущаго Существа, сразу вложившаго въ нее эту силу, но въ эмоціональномъ творчествѣ массы, въ томъ пламенномъ потокѣ чувствъ, который, вѣчно стремясь къ иконѣ, концентрировался въ ней, чтобы отнынѣ—не по чьей-то волѣ, а по самой своей сущности—превращать моленіе вѣрующихъ въ исполненіе. Всего важнѣе для насъ въ этомъ сравненіи даже не то, что образъ получаетъ свою силу отъ обращающагося къ нему коллектива, а то, что всякое новое обращеніе къ нему не отнимаетъ у него частицу силы, а, наоборотъ, усиливаетъ его. И въ этомъ образъ художественный совершенно сходенъ съ образомъ священнымъ.

Теоретики охотно сравниваютъ художественное произведеніе съ аккумуляторомъ, вмѣстилищемъ громадной силы, накопленной предшествующими поколѣніями и постепенно отдаваемой. Говорятъ о нѣкоторой какъ бы эманаціи, вѣчно отдѣляющейся отъ художественнаго произведенія, создающей вокругъ него особую атмосферу, охватывающую читателя, зрителя, слушателя. «Поэзія—говорилъ еще В. Гумбольдтъ—ставитъ насъ какъ бы въ нѣкоторое средоточіе, отъ котораго исходятъ во всѣ стороны лучи въ безконечное». При всей пригодности этихъ сравненій для опредѣленныхъ цѣлей, въ нихъ есть одинъ коренной порокъ. Эти сравненія, взятыя изъ міра матеріальной природы, имѣютъ въ основѣ идею

неизмѣннаго количества энергіи. Аккумуляторъ, отдавая сосредоточенную въ немъ силу, въ такой же мѣрѣ теряетъ ее. Эманація выдѣляется изъ активнаго вещества до тѣхъ поръ, пока энергія заключенная въ немъ, не истратится. Вѣдь и солнце грѣетъ потому, что когда-нибудь погаснетъ. А сила, заключенная въ художественномъ произведеніи, не тратится, а обновляется, умножается по мѣрѣ того, какъ дѣйствуетъ. Какъ Антей, созданіе художника набирается силъ отъ прикосновенія къ почвѣ, изъ которой выросло: къ массѣ, къ коллективу. Эманація вѣдь не только терминъ физико-химическій; давно уже имъ пользуется философія. Сторонники эманаціонныхъ теорій—гностики, неоплатоники —проводятъ аналогію между развитіемъ міра изъ Божества и исхожденіемъ лучей изъ солнца. Такимъ образомъ, эманація разсматриваетъ весь міровой процессъ, какъ постепенное ухудшеніе путемъ истеченія, и философія противополагаетъ ей идею эволюціи, идею не нисхожденія, но развитія, постепеннаго усложненія, углубленія, обогащенія. Вотъ, воспользовавшись этими философскими терминами, мы скажемъ, что объ эволюціи художественнаго произведенія, о его развитіи послѣ момента его созданія говорить полезнѣе, чѣмъ о его эманаціи. Понимать значитъ вкладывать свой смыслъ—и исторія каждаго художественнаго изданія есть постоянная смѣна этихъ новыхъ смысловъ, новыхъ пониманій. Художественное произведеніе умираетъ не тогда, когда оно въ постоянномъ примѣненіи истратило свою силу: примѣняясь, оно обновляется. Оно умираетъ тогда, когда перестаетъ быть ферментомъ броженія, когда перестаетъ заражать, когда попадаетъ въ среду *иммунную*, сказалъ бы теперешній естествоиспытатель — въ среду, не чувствительную къ его возбудительной дѣятельности.

Залогъ его жизнеспособности—его емкость. Чѣмъ больше оно можетъ вобрать содержанія, чѣмъ шире кругъ тѣхъ жизненныхъ явленій, на которыя оно можетъ дать отвѣтъ, чѣмъ сильнѣе возбудитель мысли, заключенный въ немъ, тѣмъ оно живучѣе. Его будутъ толковать, примѣнять. понимать и тѣмъ переводить изъ міра временнаго въ область безсмертнаго,

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

къ этому равнодушны: намъ важна не та абстракція, изъ которой онъ исходилъ, но тотъ конкретный міръ, къ которому принесли его волны его творчества. Что мнѣ въ тенденціяхъ Льва Толстого? Въ безконечномъ богатствѣ образовъ, мыслей, наблюденій, отношеній, которое называется «Анной Карениной», въ чарующемъ образѣ Анны, въ ея страшной судьбѣ и неотразимой прелести кто же могъ вычитать одно голое поученіе: «Мнѣ отомщеніе и Азъ воздамъ»? Извѣстенъ ходовой критическій шаблонъ: критикъ, несогласный съ тенденціей автора, говоритъ, что жизненная правда его талантливаго произведенія отвергаетъ его тенденцію, и факты, сообщенные имъ, убиваютъ его публицистическую преднамѣренность. Посредствомъ нехитрыхъ пріемовъ сіе обыкновенно и доказывается. Но и въ тѣхъ случаяхъ, когда художникъ не отправлялся отъ идеи, не иллюстрировалъ тезисъ, а творилъ свободно, его замыселъ не можетъ лишить насъ права на свободное отношеніе къ его произведенію, его толкованіе не можетъ считаться непререкаемымъ, не можетъ и не должно замѣнять намъ самостоятельную работу нашей мысли.

Вопросъ только о предѣлахъ этой работы, о ея направленіи, о ея значеніи. Чѣмъ вдумчивѣе художники, отказываясь комментировать свои произведенія, чѣмъ шире свобода, предоставляемая творческому толкованію теоріей, тѣмъ выше притязанія толкователей—и иногда чувствуется необходимость не только обуздать того или иного зазнавшагося представителя такъ называемой субъективной критики, но и попытаться найти общія теоретическія основы для того, чтобы положить предѣлъ этой самомнительной разнузданности произвольныхъ толкованій.

V.

Изъ того, что наше пониманіе перерастаетъ образы художника, создается иллюзія, будто мы своимъ индивидуальнымъ толкованіемъ даемъ нѣчто болѣе высокое. «Ты считаешь себя выше Аристотеля»,—сказали какому-то второстепенному философу».—«Конечно, я выше,—отвѣтилъ онъ:—вѣдь я стою на его плечахъ». Тамъ, гдѣ рѣчь идетъ объ исторической послѣдовательности, о разницѣ степеней, это, пожалуй, вѣрно; но полагать, что толкователь выше художника потому, что опирается на него, нелѣпо уже потому, что самый геніальный толкователь опирается, естественно, лишь на часть художественнаго замысла. А между тѣмъ, такія притязанія—дѣло обиходное. Вотъ что пишетъ старый критикъ Языковъ въ статьѣ «Безсиліе творческой мысли» («Дѣло» 1875 г. іюнь), посвященной Островскому:

«Русскіе романы и повѣсти никогда не стояли на высотѣ русской критики. Критика уясняла беллетристическія произведенія

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

Да, вѣка прошли съ созданія «Донъ-Кихота» и пересоздали его, и этого новаго нашего Донъ-Кихота, создателемъ котораго надо считать не только Сервантеса, но, напримѣръ, и Тургенева, мы пожалуй, знаемъ если не «лучше», то лучшимъ, чѣмъ Сервантесъ. Все-таки въ этой обнаженной формѣ категорическія притязанія Барыковой звучатъ забавно. Мы имѣемъ однако и болѣе высокія формы этой притязательности критиковъ. Достоевскій разсказалъ намъ, какъ Бѣлинскій, придя въ изступленный восторгъ отъ «Бѣдныхъ людей», «пламенно, съ горящими глазами» доказывалъ молодому писателю, что онъ самъ не понимаетъ своего произведенія. «Да вы понимаете-ль сами-то,—повторялъ онъ,—что вы такое написали!.. Вы только непосредственнымъ чутьемъ, какъ художникъ, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы намъ указали?.. Не можетъ быть, чтобы вы въ ваши двадцать лѣтъ ужъ это понимали... Мы, публицисты и критики, только разсуждаемъ, мы словами стараемся разъяснить это, а вы, художникъ, одною чертой, разомъ, въ образѣ выставляете самую суть, чтобы ощупать можно было рукой, чтобъ самому неразсуждающему читателю стало вдругъ все понятно!»

Въ словахъ Бѣлинскаго какъ будто скрыта мысль, что Достоевскій только талантливо популяризовалъ вещи, извѣстныя до него. И странное выходитъ противорѣчіе: «самому неразсуждающему читателю» дѣлаетъ «вдругъ все понятно» тотъ, кто самъ «не можетъ быть, чтобы въ свои двадцать лѣтъ уже это понималъ». Вопросъ о томъ, что̀ самъ художникъ понимаетъ въ своемъ произведеніи, сводится, конечно, къ вопросу объ условномъ значеніи слова «понимать». Къ міру, созданному художникомъ, критикъ и толкователь можетъ относиться лишь такъ, какъ познаніе самого художника относится къ міру, созданному Творцомъ вселенной: понимать его значитъ выбирать; понимать значитъ смотрѣть съ одной, хотя бы и самой возвышенной точки зрѣнія; понимать нельзя, не будучи одностороннимъ. Этой односторонности, конечно,

лишенъ истинный художникъ по отношенію къ своему произведенію. Достоевскій охватывалъ своимъ взоромъ весь міръ своего романа, Бѣлинскій видѣлъ его частицу, обострялъ ее, подчеркивалъ и уяснялъ въ степени, быть можетъ, недоступной для Достоевскаго. И вотъ отвѣтъ на сомнѣнія Бѣлинскаго: его толкованіе для насъ черезъ полвѣка—есть ничтожная доля смысла «Бѣдныхъ людей», который растетъ и ширится и охватываетъ собою всякое новое пониманіе. И какъ бы высоко ни ставилъ Тургеневъ Донъ-Кихота, его толкованіе есть лишь одна сторона «Донъ-Кихота» Сервантеса; и какъ бы ни былъ углубленъ «Вишневый садъ» въ изображеніи Художественнаго Театра, его «Вишневый садъ» есть лишь частица драмы Чехова.

И хорошо еще, если это подлинный Чеховъ, а не нѣчто въ высшей степени самостоятельное, сочиненное по поводу Чехова. Это называется субъективностью толкованія, но сплошь и рядомъ это прямое извращеніе замысла автора. Интерпретирующее творчество плодотворно только тогда, когда опирается на созданіе художника, когда ограничивается дѣйствительнымъ истолкованіемъ настоящаго художественнаго произведенія. Истинный художникъ не нуждается въ такихъ читателяхъ; онъ ихъ боится: выходя изъ-подъ его контроля, они неминуемо должны извратить его замыселъ. Насколько дорогъ ему читатель мыслящій, настолько вреденъ читатель сочиняющій. И эти вотъ самостоятельные домыслы сочиняющаго читателя-критика или музыканта-исполнителя, или актера-истолкователя тѣмъ серьезнѣе, чымъ выше и законнѣе полная свобода толкованія. Исторія литературы, исторія сцены, исторія критики и просто житейскій обиходъ насчитываютъ множество фантастическихъ, нелѣпыхъ, произвольныхъ толкованій художественныхъ произведеній, и основная, быть можетъ, единственная причина этихъ извращеній—неумѣніе проникнуться общимъ духомъ произведенія, нежеланіе понять его прежде всего, какъ замыселъ его творца.

Произведеніе художника есть, какъ мы знаемъ, самостоятельное, законченное, уравновѣшенное цѣлое—система—и оно должно быть истолковано *какъ цѣлое*. Въ противномъ случаѣ,—если оно не однородно, если оно въ своемъ существѣ или въ частностяхъ противорѣчиво, — его противорѣчія должны быть указаны точно, опредѣленно и обоснованно, безъ умолчаній, безъ попытокъ передѣлать чужое созданіе на нашъ ладъ и тѣмъ приспособить его къ нашему толкованію. Оно должно свободно и легко совпадать съ нашимъ пониманіемъ—безъ натяжекъ, безъ затушевыванія того, что намъ неудобно.

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

сценическое истолкованіе кишитъ такими извращеніями, подчасъ невѣроятными. Конечно, положеніе артиста не то, что положеніе критика; критикъ можетъ удовлетвориться анализомъ поэтическаго образа; артистъ не можетъ уклониться отъ обязанности дать художественный синтезъ. Даже въ томъ случаѣ, когда онъ чуждъ творческаго вдохновенія, когда онъ играетъ отъ реплики къ репликѣ, въ основѣ его передачи все-таки лежитъ хоть безсознательно нѣкоторое общее представленіе объ изображаемомъ имъ характерѣ, о его роли, о типѣ. Задача изъ трудныхъ: надо творить, считаясь въ каждомъ движеніи своего творчества съ чужимъ созданіемъ, ни въ чемъ ему не противорѣча, стараясь быть свободнымъ и чувствуя себя законно связаннымъ. Естественно, что слабые выходятъ изъ этого неудобнаго положенія, разрѣшая себѣ полную, необузданную свободу—не считаясь съ опредѣленными требованіями драматурга: съ его текстомъ, его ремарками, его стилемъ, его общимъ духомъ. Этими нарушеніями воли, какъ извѣстно, богата сценическая практика, и едва ли многіе изъ театральныхъ дѣятелей могутъ похвалиться дѣйствительно благоговѣйнымъ отношеніемъ къ поэтамъ, образы которыхъ они призваны были творчески истолковать. Не даромъ величайшій драматургъ, который былъ также и актеромъ, вложилъ въ уста своему популярнѣйшему герою эту извѣстную жалобу на актерское своеволіе: «Не позволяй также шутамъ болтать болѣе, чѣмъ написано въ пьесѣ,—говоритъ Гамлетъ актеру.— Я встрѣчалъ между ними такихъ, которые для того, чтобы вызвать смѣхъ нѣсколькихъ глупцовъ, дурачились въ такихъ интермедіяхъ, когда, напротивъ, слѣдовало дать зрителямъ отдохнуть, чтобы обдумать и усвоить видѣнное. Это нехорошо и обличаетъ только жалкое самолюбіе въ актерѣ, не брезгающемъ подобными продѣлками». Гамлетъ говоритъ объ интермедіяхъ, гдѣ импровизаціи комика предоставлено относительно свободное поле дѣйствія. Насколько же строже долженъ быть артистъ, когда рѣчь идетъ о самой ткани драмы—и какъ рѣдко бываютъ строги артисты! Если нуженъ болѣе тонкій примѣръ въ болѣе близкой намъ обстановкѣ, то достаточно напомнить, что напримѣръ, Стокманъ у Ибсена все время протестуетъ противъ сплоченнаго *либеральнаго* большинства а въ передачѣ Художественнаго Театра о «либеральномъ» не было ни слова; изъ Стокмана, рѣшительнаго индивидуалиста, рѣшительнаго противника всякой борьбы сомкнутыми рядами, всякой партіи уже потому, что она партія, дѣлался—въ соотвѣтственно настроенной аудиторіи — проповѣдникъ либерализма и дружной борьбы съ реакціей. По обстоятельствамъ времени, можетъ быть, эта неправда была полезна; не только политика, но и строгая мораль знаетъ условія, которыми бываетъ оправдана pia fraus. Но искусство, какъ и наука, знаетъ только одну ложь—и одну знаетъ ей цѣну.

VI.

Едва ли не опаснѣе прямыхъ извращеній, которыя ясны, потому что грубы,—произвольныя истолкованія умолчаній драматурга. Авторъ предоставляетъ необходимый просторъ творчеству толкователя; онъ не можетъ и не хочетъ опредѣлять заранѣе каждый шагъ артиста, и нѣтъ возможности указать напередъ, чего артистъ не долженъ дѣлать. Изъ этого получается своеобразное положеніе: все, что кажется недоговореннымъ—а недоговоренность есть естественное свойство искусства—заполняется посредствомъ пріемовъ, основная тенденція которыхъ одна: не считаться съ замысломъ автора. Уже языкъ, чуткій къ колебаніямъ дѣйствительности, создалъ соотвѣтственную терминологію. Мы знаемъ сочиненное Брюлловымъ великолѣпное словечко «отсебятина» — и нигдѣ оно не стало въ такой степени узаконеннымъ терминомъ, какъ въ театральномъ быту; и, конечно, новѣйшая критика также имѣетъ на него право. Въ нѣмецкомъ театральномъ словарѣ есть также ядовитый эпитетъ «ein denkender Schauspieler»; такъ называется актеръ, щеголяющій своеобразіемъ пониманія, сочиняющій тонкіе «нюансы» безъ всякаго къ тому основанія. Заполнять своимъ творчествомъ замыселъ автора, конечно, можно и должно, но это творчество неизмѣнно должно восходить къ замыслу, считаться съ нимъ, восполнять его, а не пользоваться его недосказанностью для оправданія «отсебятины». И не часто даже въ оцѣнкѣ большихъ артистовъ мы найдемъ такое трогательное признаніе, какое слышится въ рѣчи Островскаго на обѣдѣ писателей въ честь Мартынова:

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

Въ наши дни не принято угадывать намѣренія авторовъ. Скорѣе наоборотъ: и театръ, и читатели склонны цѣнить тѣхъ авторовъ, которые нуждаются не въ угадкѣ, а въ выдумкѣ, которые даютъ полную свободу сочинить что-нибудь «по поводу» и ничего противъ этого сочиненія не имѣютъ—оно не можетъ ихъ извратить. И какіе же авторы могутъ быть святыней для нынѣшняго

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

Къ чему *практически* ведутъ эти воззрѣнія, показываетъ недавняя жалоба одного драматурга; и, право, какъ ни цѣнить его, его весьма второстепенное литературное значеніе не лишаетъ эту жалобу основательности. «Въ одномъ лишь второмъ актѣ моей пьесы режиссеръ вводитъ *четырнадцать* новыхъ, своихъ дѣйствующихъ лицъ. Правда, онъ не далъ имъ своихъ словъ. До этого еще не дошло. Но, я думаю, скоро дойдетъ и до этого... Благодаря этому получилось слѣдующее.

«Эти 14 дѣйствующихъ лицъ появлялись въ разное время въ видѣ разнообразныхъ «просителей» и, не имѣя никакого отношенія къ развитію дѣйствія и къ пьесѣ вообще, зря отвлекали вниманіе зрителя отъ игры основныхъ дѣйствующихъ лицъ или зря заинтересовывали его, потому что зритель могъ предположить, что новое лицо появляется не даромъ. Одну особу въ ротондѣ на бѣломъ мѣху, какую-то суетливую барыню, бѣгавшую отъ одной двери къ другой, режиссеръ выпускалъ въ этомъ актѣ четыре раза. И, конечно, когда она бѣжала по сценѣ въ четвертый разъ, публика смѣялась. Но, за этимъ совсѣмъ не нужнымъ по пьесѣ и для пьесы смѣхомъ, публика не слыхала словъ моихъ, основныхъ дѣйствующихъ лицъ» *)...

Формально режиссеръ, конечно, неуязвимъ: невозможно отнять у него право создавать соотвѣтственную бытовую обстановку, творить изъ намековъ автора, развивать его замыселъ. Это его дѣло. Въ концѣ-концовъ между сценаріемъ и законченной драмой—разница только въ степени. И то и другое есть въ данномъ случаѣ только схема, которая получаетъ жизненное содержаніе отъ сценическаго воплощенія. Однѣ ремарки, на которыя такъ скупъ Шекспиръ и такъ щедры современные драматурги, представляютъ собой необозримый матеріалъ для развитія, для творчества. Какъ легко замѣнить это творчество хитрой выдумкой, имѣющей результатомъ все, что угодно, кромѣ выясненія смысла, духа, стиля произведенія. Сплошь и рядомъ артисты и критики, сосредоточивая свое вниманіе на какой-нибудь частности, забываютъ о цѣломъ, увлекаясь эстетикой оригинальнаго и своего построенія, отвлекаются отъ общаго духа произведенія, изъ-за деревьевъ не видятъ лѣса,—тогда какъ художественное произведеніе можетъ быть понято и

*) Рышковъ въ «Театрѣ и Искусствѣ», 1910 г. № 3.

надлежащимъ образомъ истолковано лишь какъ нѣкоторое органическое цѣлое, охватываемое единымъ и всеобъемлющимъ объясненіемъ. И въ литературѣ, какъ и на сценѣ, громадное большинство непріемлемыхъ, нелѣпыхъ, хотя бы и чрезвычайно остроумныхъ проведенныхъ объясненій, коренится въ томъ, что критикъ комбинировалъ частности, забывая о цѣломъ. О частныхъ извращеніяхъ и говорить не стоитъ. Такихъ случаевъ, когда толкователь въ стремленіи пересоздать образъ, объяснить его на свой образецъ, видоизмѣняетъ его частности, прямо противорѣчитъ не только замыслу, но и яснымъ указаніямъ художника—сколько угодно. Иногда въ этомъ никого винить не приходится. Вотъ, мы видѣли, изъ комедіи о венеціанскомъ купцѣ Антоніо исторія сдѣлала трагедію Шейлока. Въ немъ сосредоточился весь смыслъ пьесы, онъ сталъ ея героемъ; естественно, что вся драма перестроилась для насъ. Во-первыхъ, мы не вѣримъ въ ея благополучно-позорный исходъ для Шейлока; мы лучше Шекспира знаемъ, что Шейлокъ — тотъ Шейлокъ, котораго изобразилъ для насъ Шекспиръ — немыслимъ въ позѣ ренегата: какъ истинный трагическій герой, онъ долженъ погибнуть. И, во-вторыхъ, разъ Шейлокъ—герой драмы, то намъ не нуженъ ея пятый актъ, гдѣ его нѣтъ, гдѣ его забыли, гдѣ шутятъ и веселятся; и въ самомъ дѣлѣ, въ громадномъ большинствѣ случаевъ театры и не ставятъ пятаго акта драмы: она кончается хоть и не трагедіей, но и не фарсомъ. Фарса о Шейлокѣ не могъ бы осмыслить и принять современный зритель.

Но это, можно думать, исключительный случай. А какъ часто самые добросовѣстные изслѣдователи, толкуя по своему художественное произведеніе, извращаютъ его въ той или иной частности! Достаточно напомнить, что Тургеневъ, въ стремленіи во что бы то ни стало противопоставить Донъ-Кихота Гамлету, замѣчаетъ: «Донъ-Кихотъ едва знаетъ грамотѣ». На самомъ дѣлѣ не только болѣзнь Донъ-Кихота связана съ его начитанностью, но онъ—и это было указано не разъ — для своего времени очень образованный человѣкъ. Но это — частность; въ общемъ пламенный панегирикъ, созданный Тургеневымъ въ честь Донъ-Кихота, есть одна изъ глубочайшихъ характеристикъ бѣднаго рыцаря — и, конечно, Сервантесъ не отказался бы ее принять. А сколько критиковъ, доходящихъ до геркулесовыхъ столповъ непониманія въ своемъ бурномъ стремленіи понять художественное произведеніе непремѣнно по своему! Полагаемъ, не нужны комментаріи къ такому, напримѣръ, эпизоду въ исторіи толкованія Шекспира:

«Въ числѣ комментаріевъ къ «Отелло» приведемъ одинъ изъ новѣйшихъ, отличающійся несомнѣнной оригинальностью. Онъ былъ помѣщенъ въ «Запискахъ» нью-іоркскаго шекспировскаго общества и въ 1899 г. изданъ отдѣльной книгой: «A further study of the Otello». Авторъ Уэлькеръ Гивенъ имѣетъ притязаніе доказать, что всѣ предшествующіе комментаторы и критики этой трагедіи не при-

мѣтили главной въ ней черты, которая ставитъ ее еще выше, чѣмъ признаютъ ея почитатели. По мнѣнію Гивена, Шекспиръ явился въ ней главнымъ борцомъ противъ расовыхъ предразсудковъ, вывелъ въ лицѣ Отелло такого представителя черной расы, который нравственно выше и чище всѣхъ европейскихъ героевъ великаго трагика.

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

«Гивенъ доказываетъ невозможность такое пониманія, говоритъ что тогдашніе зрители были бы возмущены этими фактами и не позволили бы представлять такую пьесу. Если же они этого не сдѣлали, а наоборотъ, увлеклись ею, то это значило, что имъ было понятно одно такое намѣреніе Шекспира, которое осталось непонятымъ всѣми его толкователями. Намѣреніе это, по словамъ Гивена, заключалось въ томъ, чтобы представить Отелло не простымъ звѣрскимъ ревнивцемъ, но человѣкомъ нравственно-высшимъ, способнымъ на чисто-идеальную любовь. Онъ обожалъ въ Дездемонѣ совершенство физической и нравственной красоты, и ихъ любовь, ихъ бракъ—были платоническими. Вотъ, что, по увѣренію Гивена, примиряло современныхъ зрителей съ бракомъ, противъ котораго отецъ Дездемоны, Брабанціо, такъ возмущался, что умеръ съ горя по его заключеніи.

«И вотъ, новый комментаторъ положительно утверждаетъ (и этому посвящена вся его книга), что бракъ этотъ былъ заключенъ—только въ смыслѣ идеальной любви и въ глазахъ закона, но не съ смыслѣ супружескаго сожитія. Въ подтвержденіе своего взгляда Гивенъ приводитъ нѣсколько малодоказательныхъ словъ дѣйствующихъ лицъ, словъ, которымъ онъ даетъ произвольно расширенное значеніе. Но при этомъ онъ ссылается и на одинъ такой фактъ, въ которомъ позволительно видѣть, если и не доводъ, то слабое основаніе для довода. Этотъ фактъ состоитъ въ томъ, что, осыпанная тяжкими и грубыми оскорбленіями мужа, Дездемона велитъ прислуживающей ей Эмиліи постлать ей на слѣдующую ночь (въ которую совершилось убійство) «ея брачныя простыни». Припоминая значеніе, какое придавалось въ тѣ времена (какъ то было и въ московскомъ государствѣ) доказательствамъ непорочности невѣсты, Гивенъ утверждаетъ, что Дездемона рѣшилась опровергнуть обвиненіе, сдѣлавшись фактическою женою Отелло, а потому и хотѣла явиться вновь съ обстановкой невѣсты. Иначе, по мнѣнію Гивена, немыслимо, чтобы Дездемона велѣла постлать свадебное

бѣлье именно послѣ того, какъ Отелло назвалъ ее падшею женщиной и еще хуже.

«Въ идеальности любви и самого брака критикъ видитъ черту деликатности Отелло, и ею-то Шекспиръ примирилъ свою публику съ бракомъ, который долженъ былъ казаться возмутительнымъ, и, такъ сказать, одухотворилъ этого негра, поставивъ его выше всѣхъ своихъ героевъ бѣлой расы. Въ увлеченіи своей догадкой, Гивенъ доходитъ до того, что предполагаетъ фактъ этотъ извѣстнымъ самому венеціанскому сенату, который въ противномъ случаѣ, вѣроятно, отрѣшилъ бы Отелло отъ командованія, но, зная о «фактѣ», признаетъ, что Отелло, способный къ такому воздержанію и нравственной дисциплинѣ, тѣмъ самымъ доказываетъ и свою способность повелѣвать другими» *).

Русскій изслѣдователь, познакомившій насъ съ критической экстравагантностью глубокомысленнаго американца, споритъ съ нимъ, разбиваетъ его въ подробностяхъ, ловитъ на противорѣчіяхъ, доказываетъ даже, что Отелло менѣе черенъ, чѣмъ абиссинецъ, и болѣе черенъ, чѣмъ арабъ . . . Но стоитъ ли? Не достаточно ли отвернуться отъ него и сказать читателю: прочитайте «Отелло», сосредоточьтесь, войдите въ міръ трагедіи. Едва ли остроумные доводы американскаго аболиціониста будутъ имѣть послѣ этого какой бы то ни было вѣсъ. Они,—какъ дьявольское навожденіе для вѣрующаго: приходятъ, смущаютъ, и исчезаютъ отъ одного вѣянія святого духа художественной цѣлокупности. И спорить съ такимъ критикомъ надлежитъ, не опровергая его частности, не подкапываясь подъ его постройку, но однимъ ударомъ опрокидывая ее. Такимъ ударомъ служитъ обыкновенно доводъ элементарнаго здраваго смысла, раскрывающій не то что невѣрность, а невѣроятность, и съ нею тщету и нищету хитроумнаго построенія. Оно невѣроятно, а стало быть, неинтересно: это—безпредметная игра ума, какъ всякая игра, ни въ чемъ не убѣждающая.

VII.

Каковы опасности этой игры, можно судить по тѣмъ случаямъ, когда толкованіе дѣйствительно создаетъ автора, котораго до тѣхъ поръ въ самомъ дѣлѣ не существовало. Сплошь и рядомъ благожелательнымъ толкованіемъ пытаются спасти безсмыслицу, и на время успѣваютъ и въ этомъ. Еще хуже, что эта благожелательность иногда подстрекаетъ къ безсмыслицѣ. Темныхъ изреченій оракула не было бы, если бы толпа вѣрующихъ не ломала бы себѣ голову надъ ними; и французскій сонетъ, состоящій изъ однихъ

*) Л. А. Полонскій, предисл. къ „Отелло“ въ „Библіотекѣ великихъ писателей“ С. А. Венгерова: Шекспиръ, т. III.

собственныхъ именъ, вѣрно, не былъ бы написанъ, если бы у поэта не было друзей, готовыхъ понять и истолковать безсмысленное. Захотѣвъ, не такъ ужъ трудно осмыслить, что угодно. Нагромоздите безъ всякаго порядка рядъ совершенно произвольныхъ знаковъ и назначьте высокую награду за разрѣшеніе этой яко бы загадки, и непремѣнно найдется хитроумная голова, которая внесетъ какую-нибудь—и вполнѣ защитимую—систему въ этотъ сумбуръ. Порядокъ буквъ во французской азбукѣ, какъ извѣстно произволенъ: это—сохранившійся порядокъ финикійскаго алфавита; смыслъ этого порядка намъ неизвѣстенъ. А французскій острякъ внесъ въ него свой смыслъ, доказавъ, что это—драма; она извѣстна всѣмъ—Пушкинъ внесъ ее, какъ курьезъ, въ свою записную книжку: «Abbé, cédez.»—«J'ai hâche.»—«Ikaël aime Eno.»—«Pécu est resté» и т. д. Примѣровъ *такого* осмысленія безсмыслицы сколько угодно: вѣдь и оно коренится въ существѣ нашей мысли. И между людьми, которые въ разбросанныхъ по небу свѣтилахъ увидали медвѣдицу, центавра, лиру, близнецовъ, и читателями, которые съ простодушнымъ глубокомысліемъ принимаютъ въ серьезъ произведенія, пригодныя лишь въ пародіи, разница не велика. С. Т. Аксаковъ разсказываетъ, какъ въ юности, раздраженный самомнительными умствованіями стараго мартиниста Рубановскаго, онъ выдалъ ему свою пародію за подлинное масонское произведеніе нѣкоего Вольфа, и какъ удалась эта игра:

«Ломая голову, какъ бы мнѣ отбиться отъ докукъ старика, я напалъ на мысль сочинить какой-нибудь вздоръ, разумѣется, въ темныхъ, мистическихъ выраженіяхъ, и выдать этотъ вздоръ за сочиненіе Вольфа. Къ этому присоединилось желаніе испытать, какъ Рубановскій будетъ находить смыслъ и объяснять то, въ чемъ нѣтъ никакого смысла. Мнѣ захотѣлось самому вполнѣ, такъ сказать, наглядно убѣдиться въ совершенномъ произволѣ и ложности его толкованій, къ которымъ прибѣгалъ онъ во время нашихъ споровъ, при нашемъ общемъ чтеніи мистическихъ книгъ,— и я рѣшился на поступокъ, совершенно мнѣ несвойственный. Я написалъ девять отрывковъ. Всѣ они состояли изъ пустого набора словъ и великолѣпныхъ фразъ, безъ всякаго смысла; но въ то же время я постарался придать написанному мною нѣкоторую внѣшнюю связь и мистическое значеніе. Пріемы же я заимствовалъ изъ сочиненій Эккарстгаузена, Штиллинга и самого Лабзина. Сначала я сказалъ Рубановскому, что есть надежда списать кое-что, и, наконецъ, принесъ такъ давно желанные имъ отрывки изъ мнимыхъ сочиненій Вольфа. Я пріѣхалъ часа за два до обѣда; мы заперлись со старикомъ въ его комнатѣ, и я, не безъ внутренняго волненія и упрековъ совѣсти, прочелъ ему листовъ шесть написаннаго мною вздора. Во время чтенія я нѣсколько разъ останавливался, говоря: «Какая дичь, какая безсмыслица, какая галиматья!» Но старикъ съ сожалѣніемъ улыбался, повторяя свои вы-

раженія, что «это не про васъ и не для васъ писано». Я попросилъ растолковать мнѣ—*и онъ толковалъ цѣлый часъ*».

И правда или неправда обѣжавшая въ прошломъ году парижскія газеты исторія о написанной ослинымъ хвостомъ и принятой за подлинное художественное произведеніе картинѣ,—она правдоподобна, и едва ли можно чѣмъ либо предотвратить эти неизбѣжные случаи пониманія сумбура, признанія безсмыслицы. Здѣсь неизбѣжная антиномія. Къ произведенію человѣческаго творчества надо подходить съ открытой душой, съ безконечнымъ довѣріемъ, съ рѣшимостью принять его. Зритель, читатель открываетъ неограниченный кредитъ художнику—и въ этомъ залогъ его пониманія. Но здѣсь же и опасность: легко довѣриться тому, что не имѣетъ права на это довѣріе. Рѣшившись понимать, слишкомъ легко понять то, что въ сущности не подлежитъ никакому пониманію. Здѣсь рискуетъ не только публика, здѣсь подвергается страшнѣйшему искушенію художественная честность творца. Бываютъ эпохи, когда затихаетъ спросъ на законченность, отчетливость, ясность, когда является жажда полутоновъ, и когда искусство слова объявляетъ себя поэзіей намековъ. Въ такія эпохи—и, кажется, мы только что разстались съ такою—мы чаще всего встрѣчаемся съ упадкомъ художественной добросовѣстности. Творчество замѣняется спекуляціей на догадливость, разсчетомъ на то, что повадливая мысль читателя, воспользовавшись недодуманными и безсодержательными намеками автора, сообщитъ имъ смыслъ и содержаніе, растолкуетъ по своему то, что безтолково по существу. Преднамѣренная неясность становится тягостнымъ соблазномъ даже тѣхъ, кто додумалъ до конца свою мысль; эта соблазнительная темнота прикрываетъ безпомощность тѣхъ, кому просто нечего сказать. Кончается подлинное творчество поэтовъ, начинается второсортное творчество воспринимающихъ, надъ которымъ такъ забавно издѣвался Гете:

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

Это такъ легко и просто: сочинить что нибудь свое по поводу поэта и приписать ему. Оно и заманчиво: оно поражаетъ неожиданностью и даетъ видимость глубокомыслія. Да оно и бываетъ и остроумно и глубокомысленно. Только разъясненный авторъ здѣсь не причемъ. Для толкователей этого рода—какъ правильно замѣтилъ недавно Лансонъ—«Монтень или Руссо—только гири, которыми они жонглируютъ: все дѣло въ томъ, чтобы публика удивлялась силѣ или ловкости критика». Да и въ этомъ, пожалуй, не было бы ничего страшнаго, если бы здѣсь Руссо, откровенно сочиненный, не выдавался за Руссо подлиннаго. Лансонъ упрекаетъ въ этомъ импрессіонистскую критику. «Вся бѣда въ томъ, что она никогда не остается въ границахъ. Пусть человѣкъ опишетъ, что

происходитъ въ немъ, когда онъ читаетъ ту или другую книгу, и пусть онъ ограничится только изображеніемъ своей внутренней реакціи, не утверждая ничего другого—его свидѣтельство будетъ драгоцѣнно для исторіи литературы и никогда не будетъ лишнимъ. Но рѣдко критикъ можетъ устоять противъ искушенія примѣшать къ своимъ впечатлѣніямъ историческія сужденія или выдать свое индивидуальное пониманіе за подлинную сущность предмета». Это слишкомъ естественно. Въ своей субъективности мы готовы сознаться, лишь пока мы въ области чистой теоріи. А толкуя произведеніе искусства, мы непремѣнно приписываемъ наше толкованіе художнику. Мы считаемъ себя выразителями его намѣреній, а свое толкованіе—единственно основательнымъ и правомочнымъ. Мы знаемъ только, что намъ говоритъ его произведеніе, а утверждаемъ: вотъ, что онъ хотѣлъ этимъ сказать.

Въ свободѣ пониманія истины, воплощенной въ художествѣ, какъ въ религіозной свободѣ: какъ бы я ни былъ терпимъ, какъ бы я ни уважалъ религіозное разномысліе, разъ я религіозенъ, я не могу не думать, что истина воплощена наиболѣе полнымъ образомъ въ моей религіи. И какъ бы я ни понималъ, что возможны разныя точки зрѣнія на художественное произведеніе, я всегда буду считать, что моя точка зрѣнія единственно правильная. Если представленіе о томъ, что художественный образъ имѣетъ одинъ смыслъ, есть иллюзія, то это—не всегда вредная иллюзія. Для творчества истолкованія она прямо необходима. Безъ извѣстнаго фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину. Невозможно отстаивать истину въ убѣжденіи, что о томъ же предметѣ рядомъ съ нею могутъ существовать другія равноправныя истины. Отойдя на извѣстное разстояніе, мы можемъ чисто теоретически, я бы сказалъ, разсудочно признавать, что нѣтъ Гамлета Шекспира, что есть Гамлетъ мой, твой, Гамлетъ Берне, Гервинуса, Барная, Росси, Мунэ-Сюлли—и что всѣ они равноправны; одинъ намъ ближе, другой—дальше, болѣе или менѣе они всѣ вѣрны. Но это точка зрѣнія чисто раціальнальная: въ подъеме творчества она губительна. Критикъ или артистъ, создающій своего Гамлета, долженъ быть его фанатикомъ. *Мой* Гамлетъ есть абсолютная истина—другого нѣтъ и не можетъ быть: только въ такомъ настроеніи можно создать что-нибудь дѣйствительно свое.

И, конечно, мой Гамлетъ есть Гамлетъ Шекспира. Мое толкованіе наиболѣе близко къ замыслу творца. Теоретически, абстрактно, логически я могу утверждать: вотъ мой Гамлетъ, мнѣ нѣтъ дѣла до Гамлета Шекспира. Но практически, психологически, это вѣдь невозможно; мысль воспринимающаго всегда будетъ восходить къ автору; автентическое пониманіе всегда будетъ его идеаломъ, котораго нельзя воплотить, но къ которому нельзя не стремиться. Какъ бы ни было свободно толкованіе, какъ бы ни разрывало оно

съ традиціей, съ эпохой созданія, съ индивидуальностью автора, въ основѣ его—безсознательная и необходимая тенденція приписать его автору. Мы можемъ связывать Гамлета съ философскими и моральными проблемами двадцатаго вѣка, но невозможно сторвать Гамлета отъ Шекспира. Совершенно вѣрно, что у каждаго изъ насъ есть свой Гамлетъ, но совершенно такъ же вѣрно, что есть только одинъ Гамлетъ. Читатель вѣдь есть своего рода переводчикъ: онъ переводитъ произведеніе поэта на языкъ своей страны, своей эпохи, свой личный языкъ: переводя, онъ видоизмѣняетъ и, только видоизмѣняя, онъ добивается пониманія; но всѣ разнообразные переводы восходятъ вѣдь неизмѣнно къ единому оригиналу. Есть у насъ Фаустъ Фета, Фаустъ Холодковскаго, Фаустъ Губера, но вѣдь всѣ они суть отображеніе Фауста Гете, и каждый изъ нихъ стремится быть наиболѣе близкимъ къ единому гетевскому Фаусту, и утверждаетъ, что въ немъ говорится тоже самое, что въ подлинномъ—«nur mit ein bischen andern Worten». Совершенно тоже въ критическомъ толкованіи: неизбѣжно, что расходящіеся въ пониманіи не успокоются въ этомъ расхожденіи, не признаютъ его, но будутъ отстаивать свою правду, будутъ спорить о подлинномъ гетевскомъ Фаустѣ, сливая своего Фауста съ гетевскимъ.

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

VIII.

Итакъ, теорія отказалась дать намъ догматы для сужденія о предѣлахъ толкованія художественнаго произведенія, но, полагаемъ, обогатила, усложнила наши мысли о свободѣ толкованія. Неизбѣжна эта свобода, неизбѣжны ея эксцессы. «Еще не обезпечитъ ли эта теорія права самой необузданной и нелогичной графоманіи»?—такъ возражаетъ А. А. Измайловъ Ѳедору Сологубу. Да, обезпечитъ—но что же изъ этого? И здѣсь вѣдь свобода но-

ситъ самоисцѣляющую силу. И вездѣ спасти насъ можетъ не теорія, а тактъ, не непреклонность закона, а гибкость искусства. Какое же начало можетъ насъ охранить отъ ненужной игры, отъ разнузданности произвольнаго толкованія? Совершенно ясно: мысль объ авторѣ. Мы и такъ неизбѣжно «выдаемъ свое индивидуальное пониманіе за подлинную сущность предмета». И надо сдѣлать все, что въ нашихъ силахъ, чтобы оно приблизилось къ этой «подлинной сущности». Единственный путь къ этому, это восхожденіе къ автору, къ его духовному міру, къ его замыслу, то есть не къ намѣреніямъ автора, не къ его публицистикѣ, не къ тенденціямъ, но къ содержанію, безсознательно вложенному имъ въ его образы. Какъ надо относиться къ этому первоначальному содержанію, лучше всего показываетъ судьба отдѣльнаго слова въ исторіи. Здѣсь даже не аналогія, ибо вѣдь слово, какъ показала теорія, тоже есть художественное произведеніе. Въ качествѣ такового оно также имѣетъ свою исторію, также мѣняетъ на протяженіи годовъ свой смыслъ, и цѣлая область знанія — семасіологія—изучаетъ переходы значеній слова. Мы не имѣемъ еще литературной семасіологіи, но она, конечно, должна быть и будетъ создана. И, разумѣется, ту же роль, какую играетъ «происхожденіе» слова въ опредѣленіи его нынѣшняго значенія, долженъ играть первоначальный смыслъ художественнаго произведенія при всякомъ истолкованіи. Всеопредѣляющимъ этотъ первичный смыслъ не можетъ быть: это очевидно. Юморъ первоначально значитъ жидкость; но это не мѣшаетъ намъ говорить даже о сухомъ юморѣ. Тотъ, кто впервые отъ слова «черный» произвелъ слово «чернила», не имѣлъ въ виду чернила красныя и синія, но теперь эти соединенія насъ не коробятъ и потому законны. Обозвавъ мѣщанина «подлымъ», мы не можемъ ссылаться на то, что первоначально это слово обозначало не безчестность, а принадлежность къ низшему сословію.

Между нами и первоначальнымъ значеніемъ слова стоитъ исторія; совершенно также стоитъ она и между нами и замысломъ автора. Но значитъ ли это, что намъ до этого первоначальнаго значенія, до этого замысла совершенно нѣтъ дѣла? Конечно, нѣтъ. Въ громадномъ большинствѣ случаевъ знаніе этого первичнаго смысла обогащаетъ, углубляетъ наше толкованіе. Оттого такъ цѣнна біографія поэта, оттого такъ важны въ ней мелочи, подчасъ болѣе значительныя, чѣмъ большія событія. Мы можемъ наслаждаться стихотвореніемъ Пушкина, не зная, кто его написалъ и по какому поводу; но когда съ каждымъ стихотвореніемъ мы связываемъ живой обликъ поэта, когда мы знаемъ ближайшій поводъ, его вызвавшій, несомнѣнно, выигрываетъ наше пониманіе и наше наслажденіе. Одно дѣло «Дьяволъ» и «Крейцерова соната» внѣ времени и пространства, другое дѣло тѣ же произве-

денія, какъ странички изъ дневника борющагося съ собой Толстого. Вправѣ мы отвлечься отъ этой исторической обстановки? Да, конечно, вправѣ, но для поступательнаго хода человѣческой мысли полезнѣе идти инымъ путемъ: использовать до конца данное, творить въ сознательной связи съ традиціей. Намъ не дано возсоздать вполнѣ первичный замыселъ художника, и не къ этому мы стремимся; этотъ замыселъ—не наша цѣль, а регуляторъ нашего движенія къ нашей цѣли. Наше пониманіе Фауста не можетъ и не хочетъ быть гетевскимъ, но гетевскимъ пониманіемъ оно должно управляться. — «Гдѣ же, скажите, предѣлъ читательскому произволу?—спросилъ критикъ Измайловъ въ разговорѣ, о которомъ мы упомянули въ началѣ.—«Критерій для читателя—правильно отвѣтилъ Ѳедоръ Сологубъ—общій духовный обликъ поэта».

Намѣренія его не будутъ для насъ закономъ, его тенденціи не будутъ для насъ идеей, сосредоточившей въ себѣ весь смыслъ его произведенія. Не толкованіе его будетъ для насъ обязательно, но обязательно будетъ согласіе нашего толкованія съ его внутреннимъ міромъ, широко и исторически понятымъ. Вопросы объ этомъ внутреннемъ мірѣ, объ общемъ обликѣ поэта, о способахъ опредѣлить его, о затрудненіяхъ въ случаяхъ его внутреннихъ противорѣчій, о конкретныхъ его выраженіяхъ давно ждутъ научной постановки и изслѣдованія. Но и до этого изслѣдованія, полагаемъ, очевидна вся важность того изученія исторической обстановки, которое—вопреки довольно распространенному мнѣнію—не подавляетъ, а возвышаетъ всякое, самое индивидуальное толкованіе. Превосходно самъ Гете — каждое стихотвореніе котораго было, какъ извѣстно, Gelegenheitsgedicht, то есть, связано съ опредѣленнымъ событіемъ его жизни—указалъ въ этомъ смыслѣ истинные пути къ уразумѣнію и оцѣнкѣ Св. Писанія. «Я убѣжденъ—говоритъ онъ—что Библія становится все прекраснѣе по мѣрѣ того, какъ ее больше понимаютъ, то есть, по мѣрѣ того, какъ становится все очевиднѣе и несомнѣннѣе, что каждое слово, которое мы принимаемъ въ общемъ смыслѣ и примѣняемъ къ своему частному случаю, на самомъ дѣлѣ имѣло свое особое, частное, непосредственно индивидуальное значеніе въ извѣстныхъ обстоятельствахъ, въ извѣстной обстановкѣ времени и мѣста».

Примѣръ Библіи особенно хорошъ. Вѣроятно, ни одно созданіе человѣческаго духа не подвергалось такому количеству разнообразнѣйшихъ толкованій и примѣненій. Каждый эпизодъ Св. Писанія сталъ притчей, каждое слово—поученіемъ; всякій примѣнялъ ее къ своей жизни, всякій приспособлялъ къ своему пониманію, діаметрально противоположныя толкованія Библіи покоились съ равнымъ правомъ на ея словѣ. Ибо надъ всѣмъ этимъ громаднымъ духовнымъ напряженіемъ не вѣялъ святой духъ исторіи, безпредѣльная субъективность воцарилась здѣсь столь властно, что не сомнѣва-

лась въ полнотѣ своихъ правъ. Умное слово Гете возвращаетъ насъ къ исторіи, къ творческому первоисточнику, къ реальному автору.

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

БИБЛІОТЕКА